



HAL
open science

En mal de corps. Sadomasochisme et performance, déconstruction des corps et érotique de soi

Nathanaël Wadbled

► **To cite this version:**

Nathanaël Wadbled. En mal de corps. Sadomasochisme et performance, déconstruction des corps et érotique de soi. Jean Zaganiaris; Ludovic-Mohamed Zahed; Maud-Yeuse Thomas; Karine Espineira. Corps vulnérables, vies dévulnérabilisées, Éd. L'Harmattan, pp.165-179, 2016, 978-2-343-08648-4. hal-01654377

HAL Id: hal-01654377

<https://hal.science/hal-01654377v1>

Submitted on 3 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

NATHANAËL WADBLED

En mal de corps.

Sadomasochisme et performance, déconstruction des corps et érotique de soi

In Jean Zaganiaris, Ludovic-Mohamed Zahed, Maud-Yeuse Thomas, Karine Espineira (dirs.), *Corps vulnérables, vies dévulnérabilisées*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 165-179

« Ce livre que j'écris est un livre sur les femmes – et certains hommes – qui ont refusé de prendre la voie commune. Femmes et hommes qui ont choisi leurs plaisirs à leurs risques et périls. C'est un livre sur les places qu'ils ont occupées dans leurs propres fantasmes et ceux des autres, et sur ce qu'ont signifié ces tentatives de réaliser ces fantasmes dans un ordre social qui ouvertement les interdits – voir souvent les forclos ». (Lynda Hart, *La performance sadomasochiste*)

Introduction : la recherche de l'orgasme

Une définition de la performance telle qu'elle m'intéressera ici pourrait reprendre une formule de Pat Califia, énoncée à l'origine dans un tout autre contexte : « Je le vois ainsi : après la révolution des wimmins, la sexualité consistera à ce que les femmes se tiennent par la main, retirent leurs chemises et dansent en rond. Ensuite, nous nous endormirons au même moment. Si nous ne nous endormions pas toutes, quelque chose d'autre pourrait arriver – quelque chose d'identifié au mâle, réifiant, pornographique, bruyant et sans dignité. Quelque chose comme un orgasme »¹.

Pat Califia oppose deux stratégies d'affirmation féministe : la considération d'une identité originaire à retrouver avant que le masculin ne la pervertisse en lui imposant un rapport à la sexualité, et le réinvestissement du sexuel qui ne serait plus la marque d'une soumission mais au

¹ Pat Califia, « Secret Side of Lesbian sexuality », *Advocate*, 1979, p. 20, cité par Lynda Hart, *La performance sadomasochiste*, Paris, Epel, 2003, p. 98.

contraire quelque chose surgissant en excès de toute identité assignée symboliquement dans ce que Michel Foucault a appelé le dispositif de sexualité. Je voudrais suggérer que cette seconde perspective, qui est celle de Pat Califia, correspond à une certaine pratique du corps en jeu dans certaines performances. Il s'agit de la mise en scène d'une volonté d'émancipation expérimentale du corps qui à la fois déconstruit l'illusion de l'évidence de la vérité d'un corps toujours déjà donné et s'expose dans la jouissance de sa vulnérabilité réinvestie. À l'encontre d'une conception essentialiste, apparaît un corps différencié de lui-même : il est en apparence celui d'une femme, mais dont la substance a changé. Cette performativité, où le corps se met en jeu et se rejoue dans le mouvement de son réinvestissement et la suspension de son identité, produit un plaisir qui excède toute réalisation d'un désir prédéfini : celle qui le ressent n'est plus celle qui avait désiré. Quelque chose se produit, qui survient par effraction, dans une action mettant en œuvre une performance sadomasochiste

Présenter un corps tel qu'il semble devoir être : la critique essentialiste de la performance

Les corps des femmes performeuses qui vont m'intéresser ici sont des corps de femmes identifiables et désignés comme tels : des corps de femmes inscrits dans des attitudes ou engagés dans des actions correspondant à celles de femmes. Un dispositif de contraintes serait reproduit : il est celui que la société patriarcale fait peser. Même si celui-ci est mis en scène, condensé et déplacé pourrait-on dire en termes psychanalytiques, ces représentations resteraient leur répétition, incapables de sortir des déterminations identitaires imposées par le fantasme du masculin comme condition à l'existence symbolique, sociale et culturelle des femmes. Les aiguilles dans le bras de la mariée de *Azione sentimentale* de Gina Pane montrent bien ce mécanisme. Il ne s'agit pas de prétendre qu'une femme mariée subit une telle mutilation, mais d'inscrire physiquement, ou si l'on veut somatiquement, un ensemble de mutilations symboliques accepté par chaque femme de manière constante – à commencer par l'abandon de son nom exprimant celui de la capacité à signifier qui elle est par elle-même. Le corps de Gina Pane se donne ainsi marqué et déformé. Cela suffit-il à dire qu'il s'inscrit dans un dispositif de contraintes de la société patriarcale tel qu'énoncé plus haut ? On pourrait également évoquer *Autoportrait(s)* où Pane est allongée sur des barres de métal sous lesquelles brûlent des bougies : elle est violée par les flammes sans pour autant bouger, comme à disposition.

De manière plus directe, certaines performances de Marina Abramovich présentent également cette situation - par exemple *Art Must Be Beautiful-Artist Must Be Beautiful* vidéo où l'artiste se brosse les cheveux jusqu'à presque s'arracher le cuir chevelu, ou encore *Rythme 0* où elle

abandonne son corps aux spectateurs qui disposent d'un certain nombre d'objets mis sur une table. Les spectateurs font ce qu'ils veulent au corps de l'artiste et y déposent leur marque, alors que l'artiste est passive et résignée à signifier ce qui est fait d'elle. Le titre de Marina Abramovic, *Art Must Be Beautiful-Artist Must Be Beautiful* explicite bien cet enjeu. Il s'agit d'une interrogation des normes contraignantes et mutilantes du goût, déterminées de l'extérieur par un dispositif produisant et marquant les corps pour en faire ce qu'il veut. En l'occurrence il s'agit des normes de l'art, mais également tout aussi bien de celles du genre féminin. C'est explicitement le cas pour Eleanor Antin dont *Carving: A Traditional Sculpture* propose 72 photographies prises chaque jour lors d'un régime amaigrissant pendant cinq semaines. Cette transformation physique renvoie dès lors tant au canon sculptural qu'à la dictature sociale auxquels le corps de la femme doit se soumettre pour répondre au désir masculin et à l'inconscient collectif de la forme parfaite. On ne peut pas voir ces images sous l'angle d'une polysémie épistémologique (et se dire qu'il y a plusieurs façons d'interpréter ces performances) ; cela amènerait – et là-dessus je pense à ce que dit Deleuze – à sortir des binarités énoncées entre les corps féminins participant à une dynamique phallocentrique et les féministes s'y opposant. Le régime est la performance touchant à l'intimité du corps. Elle reproduit cette « sculpture traditionnelle ». Si Marina Abramovic n'a pas un tel discours féministe et se centre sur la figure de l'artiste plus que sur celle de la femme, ses performances peuvent être vues également dans cette perspective. Les femmes doivent donc être belles dans des contraintes esthétiques, être à disposition de ceux qui les regardent, accepter un certain nombre de contraintes sociales, s'abandonner et ne pas résister à une position de passivité douloureuse et mutilante.

Chaque présentation ou représentation de ces corps féminins participerait ainsi nécessairement à une dynamique phallocentrique et à une économie du corps féminin comme fétiche. C'est ce qui explique que de nombreuses féministes se soient opposées à de telles performances. Ces attitudes et actions entrent dans le cadre de ce qui doit être refusé au profit d'une nouvelle identité de femme libérée de toute détermination de la culture phallocentrique. Ces performances entreraient dans la catégorie de ce qui doit être refusé, au même titre que la pornographie, le sadomasochisme et le sexe en public qui violent les principes féministes, pour reprendre la rhétorique de la NOW (National Organization for Women)². L'hypothèse sous-tendant cette critique est que la subjectivité existerait avant ses énonciations et que les femmes seraient incapables de faire autre chose que de subir passivement ces processus de subjectivation aliénants sans pouvoir en aucun cas les réinvestir. Elles ne pourraient être rien d'autre que des produits passifs. Dans ce cadre, les performances évoquées ne sauraient être qualifiables de féministes, pas plus d'ailleurs que n'importe quelle chorégraphie qui ne serait que la somatisation des contraintes

² Voir Lynda Hart, *op.cit.*, p. 83.

subies par les femmes.

Réinvestir son corps : la performativité de la performance

Je voudrais suggérer, à l'aide de la théorie de la performance et en particulier de l'ouvrage de Lynda Hart *Performing Sadomasochism* mal traduit par *La performance sadomasochiste*, que se joue exactement le contraire. La performance a en fait permis avec radicalité aux femmes, aux performeuses comme aux spectatrices, de poser sans entrave le rapport qu'elles établissaient avec leur propre corps en le dissociant d'une histoire de la représentation l'assujettissant au rôle d'objet. Il s'agit en fait d'un double mouvement de déconstruction et de réappropriation de son propre corps passant, non pas par une utopie comme le pensaient les essentialistes, mais par une érotisation et un réinvestissement des contraintes, semblables à ce qui avait déjà lieu de manière plus ou moins inconsciente – et en tout cas politiquement inconsciente – dans la danse. Il s'agira donc de montrer que cette pratique esthétique est en fait une configuration politique

En effet la performance rejoue et perturbe en même temps ce qu'elle présente. Il y a une distance qui s'établit entre ce qui est reconnu et ce qui est en fait joué - n'étant pas exactement ce qui semble. Pour reprendre les termes de Lynda Hart, « on doit comprendre cette ressemblance comme l'effet d'une ressemblance extérieure et opposée aux dissemblances internes (de ce qui) ne s'approprie pas les marques de l'hétérosexualité, mais se les désapproprie. Le simulacre occupe le lieu de l'impropre »³. Ce qui est perturbé est l'identification de ce corps qui pourtant est bien celui d'une femme. Une inquiétante étrangeté a lieu : ce qui se donne est bien reconnu comme le corps d'une femme mais ne l'est pas véritablement. Si les apparences demeurent, quelque chose est changé. Cette transsubstantiation n'a pas été vue par les essentialistes. L'apparence est la même : le corps d'une femme soumise au masculin, mais tout est en fait changé – de la même manière que l'Ostie dans le rite catholique de la transsubstantiation a encore l'apparence du pain alors que son être est devenu le corps du Christ. Ce corps a l'apparence de celui d'une femme soumise au masculin, mais il a en fait changé subrepticement de substance : il est devenu celui d'une femme existant dans son propre fantasme et non dans celui du masculin. Cela apparaît bien dans *Interior Scroll*⁴ de Carole Schneemann – ce qui est en fait le cas de toute recherche esthétique digne de ce nom en tant que l'esthétique est le jeu de ce qui peut être et est déterminé formellement à apparaître et à exister dans une configuration donnée. Cette organisation symbolique est déstabilisée lorsqu'est produit un

³ Lynda Hart, *op.cit.*, p. 140.

⁴ Jayne Wark, « Introduction », in *Radical Gestures, Feminism and Performance Art in North America*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2000, p. 3.

décalage où se resignifie ce qui est inscrit. Carole Schneemann lit un texte écrit sur un rouleau qu'elle sort de son vagin devant un public exclusivement féminin⁵. Le vagin devient le lieu originaire d'où émane le langage, comme une présentation de ce que Judith Butler a appelé de manière provocatrice le *phallus lesbien*. On pourrait l'appeler plus généralement le phallus féminin, et l'absence d'homme permet de l'exhiber en mettant à distance le retour d'un syndrome de culpabilité vis à vis de la castration infligée. Il s'agit ainsi de reprendre le pouvoir symbolique en déterminant une partie du corps désigné normalement par le manque de l'avoir en tant qu'être, c'est-à-dire en tant que signifiant universel d'où procède le pouvoir de nommer les choses et donc son propre corps. Carole Schneemann donne à voir dans sa performance ce qui est en fait le résultat des performances que j'ai évoquées : le corps est déjà réapproprié : a déjà eu lieu le travail de désappropriation/appropriation que mettent en scène Marina Abramovic ou Gina Pane.

Ce qui se passe dans ces performances est bien la volonté de s'inscrire dans un cadre culturel et symbolique pour en subvertir les termes. C'est ainsi que Judith Butler définit la performativité : non pas comme la reproduction toujours identique à elle-même d'une situation, ni comme l'invention libre de toute entrave, mais plutôt comme la possibilité de produire des déplacements par la répétition et d'ainsi se réapproprier ses conditions d'existences en produisant les conditions de ce décalage. Toute tentative pour sortir de ce cadre initial de manière absolue apparaît en fait comme psychotique dans la mesure où le sujet trouve sa capacité d'agir en tant que tel dans ce cadre symbolique et culturel, et donc la possibilité même de la réappropriation de soi. Le refuser signifie dénier ses propres conditions d'existence comme sujet, c'est-à-dire comme individu conscient d'être l'auteur de ses actions ; il s'agit en fait du fantasme d'une autonomie originaire dont Judith Butler montre bien l'impossibilité⁶. C'est bien la possibilité alternative de libération non pas contre, mais dans les cadres symboliques et culturels mis en scène par les performances que nous avons évoquées, et dont Judith Butler propose la théorie avec l'idée de performativité. Si, dès *Trouble dans le Genre*, elle a pointé les limites des usages de son concept de performativité du genre dans sa transposition esthétique, il semble bien que ce soit ce qui se joue et se présente : la possibilité d'une *agency* qui subvertit le cadre même qui la permet et la détermine pour se produire et non reproduire.

Une érotique de l'action : performance et sadomasochiste

En ce sens, la répétition du corps voulu par le phantasme du masculin critiqué par les

⁵ Voir Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan : « Introduction », dans Janig Bégoc, Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan (dir.), *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 16-17.

⁶ En particulier dans *Le Pouvoir des Mots. Politique du performatif*, Amsterdam, 2004.

essentialistes serait ainsi plus une présentation qu'une répétition ou une reproduction iconographique d'un modèle d'oppression. Ce n'est pas une copie ou une imitation mais une reformalisation. Il faudrait ainsi peut-être comprendre le processus de création de la performance dans le cadre d'une poétique de la *mimesis* aristotélicienne plus que dans celui du mimétisme platonicien. N'est pas représentée une ressemblance éloignant d'une vérité originaire qui aurait été là avant d'être pervertie par sa conclusion culturelle, mais une production étant en fait une perturbation de ce qui semblait donné une fois pour toute.

Comme l'affirme Lynda Hart, tout décalage concerne le faire tandis que la simple reproduction concerne l'avoir, c'est-à-dire la simple réalisation d'un soi prédéterminé et toujours déjà là. Avoir un corps, comme avoir du sexe, « signifie littéralement à la fois que « du sexe » est une chose que l'on peut posséder et qui était là avant la performance. Bien au contraire, en mettant en acte une scène, l'adepte d'une sensualité SM produit du sexe dans la performance »⁷. À l'inverse les féministes qui se prononcent contre la performance semblent être à la recherche du moment où quelque chose d'authentique est censé arriver. Pour Lynda Hart c'est ce décalage et ces déplacements discordants qui fondent l'érotisme de la performance, ou plus exactement sa dynamique érotique. Plus que dans le décalage, c'est le réinvestissement des contraintes elles-mêmes qui est érotique. Il s'agit de faire de la douleur et des mutilations ainsi infligées le résultat de leurs propres actes, c'est-à-dire de se produire au lieu d'être produites passivement.

C'est à ce niveau que ces performances peuvent être qualifiées de sadomasochistes, d'une manière parallèle à celle dont Lynda Hart définit les pratiques sadomasochistes comme des performances : elles en reproduisent le mouvement tel qu'elle le décrit⁸. Qu'une femme s'affirme comme masochiste reviendra alors à reproduire cette logique, cependant non plus en tant que déterminée par sa soumission au masculin, mais par son plaisir érotique. Ce faisant, elle semble une fois de plus être soumise et déterminée de l'extérieur alors qu'en fait elle se produit comme sujet déterminé par ses propres fantasmes et son propre plaisir au lieu d'être soumis à ceux du masculin. La douleur et les mutilations ne sont plus le résultat d'une position subie redondante avec sa position symbolique. L'expérience masochiste signifie cette déstabilisation du moi : la souffrance, le *bondage*, les yeux bandés et l'humiliation affranchissent le soumis de l'initiative et du choix. Ils lui permettent de se retirer momentanément de son identité pour se réfugier dans le corps et créer une nouvelle identité fantasmatique souvent diamétralement opposée au moi qu'il présente au monde. Il s'agit de s'opposer ainsi à la fois à la position de la féminité normale passive et à ce que déterminent les désirs de la subjectivité masculine. La représentation peut consolider ce désir si elle

⁷ Lynda Hart, *op.cit.*, p. 247.

⁸ Lynda Hart, *ibid.*, p. 158.

est *sans imagination* et que la performeuse est incapable de faire autre chose que de subir son aliénation ou plus exactement de la reproduire plutôt que de la réinvestir. Au contraire, la performance doit être une articulation entre une régulation déterminée et l'ouverture de l'effet d'intensification de nouvelles tensions et d'incertitudes perpétuelles permises et provoquées performativement par l'action.

C'est à ce titre que Lynda Hart considère qu'un acte de sexualité SM est une performance, et c'est réciproquement également à ce titre que nous pouvons nommer les performances que nous avons évoquées comme étant sadomasochistes. Dans les deux cas, « ce n'est pas seulement une identité particulière, mais l'identité comme telle que ces descriptions de l'expérience masochiste perturbent »⁹.

Les arguments anti-SM comme les arguments anti-performances se concentrent cependant sur la lutte pour posséder une forme d'identité particulière et cohérente. Ce faisant, ceux les avançant refusent de voir la dynamique de ces expériences et ne peuvent qu'être qu'horriifiés par de tels arguments qui se fondent sur la perte et le déplacement constamment différés de soi.

L'orgasme de la présence

Quelque chose apparaît en excès, quelque chose que l'on croit pouvoir saisir mais qui en fait échappe et se situe en fait hors de la symbolisation, dans le domaine forclus de la signification. En effet ce corps ayant l'air d'un corps de femme n'en est plus un et se présente comme tel en exhibant la marque et le sceau d'un autre signifiant que celui de « femme ». Il s'agit des marques et des mutilations de Gina Pane ou de Marina Abramovich, ou même sans doute simplement la douleur signifiant comme érotique et non comme soumission. Si la mutilation et la douleur se donnent généralement simultanément comme les deux faces de la même marque, comme par exemple dans *Escalade non-anesthésiée* où Gina Pane escalade sans anesthésie une grille dont les barres transversales sont coupantes, dans *Art Must Be Beautiful-Artist Must Be Beautiful*, la douleur seule marque le corps de Marina Abramovic. Par cela seul ces corps échappent au phantasme du masculin. Le surgissement de ces corps dans le cadre symbolique normal donne l'expérience de ce que Michel Foucault nomme le plaisir, et que je nommerai en référence à la citation liminaire de Pat Califia, orgasme : « Le (...) plaisir (...) à la limite ne veut rien dire, (...) est encore, me semble-t-il, assez vide de contenu et vierge d'utilisation possible, (n'est) rien d'autre que finalement un événement qui se produit, qui se produit je dirais hors sujet, ou à la limite du sujet, ou entre deux

⁹ Lynda Hart, *ibid.*, p. 115.

sujets, dans ce quelque chose qui n'est ni du corps ni de l'âme, ni à l'extérieur, ni à l'intérieur »¹⁰.

Il s'agit d'une expérience limite qui arrache le sujet à lui-même dans une re-cartographie du soi via l'action insupportable. Un autre possible apparaît produisant un trouble. Celui-ci à la fois indique que ce qui semblait évident n'est qu'une possibilité et provoque un spasme ou une déchirure de cette image de soi qui est celle du plaisir. L'angoisse et le plaisir sont ainsi indissociables l'un de l'autre en tant que tous deux expériences de déstabilisation et d'accueil de ce qui déplace. Il s'agit ainsi, également au niveau du public de ce que Lynda Hart considère comme étant une expérience sadomasochiste : « L'angoisse pourra s'affirmer encore plus profondément, comme le fera le plaisir. Le mouvement qui porte de la phase d'incertitude à la fuite en avant commence avec la naissance du masochisme comme pratique ; c'est un temps de transformation où ce qui autrefois a pu être craint n'est plus à la fois ni recherché ni évité, c'est-à-dire maintenu en suspens, mais se traduit en plaisir »¹¹.

¹⁰ Michel Foucault, « Le gai savoir », entretien avec Jean Le Bitoux, *Revue H*, n° 2, automne 1996.

¹¹ Lynda Hart, *op.cit.*, p. 267.

Dans l'expérience d'une performance se produit une altération terrifiante de la conscience de soi-même qui définit l'expérience sadomasochiste : « c'est un saut dans la corporéité qui peut aider à réaliser que le "moi" n'est pas seulement une construction, un mécanisme prothétique, mais souvent un appareil écrasant »¹². De la même manière que l'artiste performant fait surgir un autre corps du corps normal, ce corps reproduit surgit dans le champ d'expérience normal des spectateurs. Les réactions des spectateurs choqués ou associant ces corps à la mort et au dégoût sont à cet égard intéressants : ils surgissent comme le reste inassimilable et rejeté par les cadres symboliques et culturels. Il est question de recevoir quelque chose d'extérieur qui va modifier la conscience de soi, de son corps et de son rapport au monde en le médiatisant par l'effet de la performance. En effet elle ouvre, brise, détourne, force la capacité à imaginer des alternatives aux positions rigides et appauvries du désir, compris au sens foucauldien de certitude évidente de sa propre identité et de ce qui la réalise. La perception de ces performances dans l'ici et le maintenant produit une confusion sur la frontière même entre la vie et la mort, ou plus exactement entre ce qui est transcendentalement ou symboliquement possible et ce qui ne l'est pas. Recevoir une performance serait ainsi faire également l'expérience de l'orgasme. Cela ne signifie cependant pas une perte totale et sans retour, autodestructrice. Le surgissement orgasmique s'inscrit en fait au cœur de l'ordre et des cadres symboliques qu'il n'est pas question de quitter de manière psychotique en provoquant une destruction du corps, mais de le mettre en mal. Il s'agit toujours, malgré tout, de théâtre et ce qui s'y donne ne saurait être confondu avec la réalité. Le corps performé ne saurait être en danger de mort, comme le montre bien l'arrêt de *Rythme 0* lorsque la vie même de Marina Abramovic semble menacée. En aucun cas, ce sont des mutilations définitives. D'ailleurs la performance perdrait de sa force dans la mesure où l'orgasme ne survient qu'en tant qu'il a lieu dans l'ordre symbolique. Ce corps de femme qui n'en est pas exactement un, serait tout autre chose et ne serait plus reconnaissable comme tel s'il n'était pas, justement tel, au début mais également après la performance. Il serait un total autre « irreconnaissable », passé par la performance dans un tout autre ordre symbolique et tomberait sous la même critique que l'illusion utopique des essentialistes. Un tel corps ne serait même pas viable comme tel. Il faut en effet remarquer avec Judith Butler qu'une certaine possibilité de destruction et de prolifération qu'elle repère dans *Le corps Lesbien* de Monique Wittig¹³, étant en un sens le pendant littéraire des performances que nous avons évoquées, a une limite fondamentale aux possibilités qui pourraient en découler, dans la mesure où seuls des corps marqués symboliquement de manière normale comme hommes ou comme femmes peuvent être reconnus comme corps.

¹² Lynda Hart, *op. cit.*, p.117.

¹³ Judith Butler, *Trouble dans le Genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, La découverte, 2005, p. 246.

Un corps marqué différemment comme ceux que nous avons évoqués ne seraient plus à proprement parler des corps de femmes et n'interrogeraient ainsi plus l'évidence des corps et de la condition des femmes. Cette réitération et ce déplacement seraient une chance pour l'individu d'être reconnu comme ayant un corps réputé naturel, sans être celui qu'on croit. Ce malentendu est une possibilité d'exister dans une société et une culture ne considérant que certains corps et certains genres définis, tout en ayant un corps et une pratique d'un autre genre. Il s'agit de rendre les corps impropres, à travers des répétitions subversives qui les déstabilisent en tant que naturalisées. Pour reprendre les termes de Judith Butler, l'enjeu est de s'approprier « ces normes pour combattre leurs effets historiques sédimentés (dans) un moment insurrectionnel, qui fonde le futur en rompant avec le passé »¹⁴. Mais aussi, en suivant Lynda Hart, la performance met en scène, en tant qu'orgasme, « le conflit entre l'éclatement du fantasme désirant du soi et la nécessité de revenir à un soi cohérent pour prendre place dans l'ordre symbolique ; et le fantasme persistant de quelque chose qui existe au-delà du langage »¹⁵.

Conclusion : la performance féministe

Il faut prendre la mesure de ce qui se joue là, innommable comme le plaisir d'un corps à corps de chairs n'appartenant plus à des corps reconnus et marqués dans un ordre qui n'a jamais été le leur tout en le réinvestissant et le dévoilant. Si, pour reprendre l'expression lacanienne, la femme n'existe pas et est définie par cette non existence – c'est-à-dire n'existe pas comme totalité invariante en elle-même mais seulement dans le phantasme du masculin qui n'est pas le sien – la performance prend acte de cette ontologie. Elle la joue et la rejoue comme la chance pour chaque femme de se reconstituer dans, par et pour son propre fantasme, en décalage. L'enjeu est d'être la forme et le contenu de leurs propres fantasmes pour avoir le droit d'exister de manière vivable. Ces performances peuvent donc à bon droit être qualifiées de féministes, quand bien même les artistes ne se revendiqueraient pas comme telles. « Si la subversion est possible, elle se fera dans les termes de la loi avec les possibilités qui s'ouvrent / apparaissent lorsque la loi se retourne contre elle-même en d'inattendues permutations. Le corps construit par la culture sera alors libéré non par un retour vers son passé « naturel » ou ses plaisirs originels, mais vers un futur ouvert et plein de possibilités culturelles »¹⁶.

¹⁴ Judith Butler, *ibid.*, page 246.

¹⁵ Lynda Hart, *op. cit.*, p.263.

¹⁶ Judith Butler, *Trouble dans le Genre*, op.cit., p. 198.

Bibliographie

BOULOUCH Nathalie et ZABUNYAN Elvan : « Introduction », *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, BEGOC Janig, BOULOUCH Nathalie et ZABUNYAN Elvan (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2010.

BUTLER Judith, *Le Pouvoir des Mots. Politique du performatif*, Paris, Amsterdam, 2004.

BUTLER Judith, *Trouble dans le Genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La découverte, 2005.

CALIFIA Pat, "Unraveling the Sexual Fringe: A Secret Side of Lesbian Sexuality", *The Advocate*, 27 Dec. 1979.

FOUCAULT Michel, « Le gai savoir », entretien avec LE BITOUX Jean, *Revue H*, n° 2 automne 1996.

HART Lynda, *La performance sadomasochiste*, Paris, Epel, 2003.

WARK Jayne, *Radical Gestures, Feminism and Performance Art in North America*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2000