



HAL
open science

Être deux, être plusieurs dans ce corps

Marie-Laure Delaporte

► **To cite this version:**

Marie-Laure Delaporte. Être deux, être plusieurs dans ce corps. Écrans, 2023, Technologies et métamorphoses du corps à l'écran, 2023-1 (19), pp. 147-157. 10.48611/isbn.978-2-406-15721-2.p.0147 . hal-04415971

HAL Id: hal-04415971

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04415971v1>

Submitted on 29 Jan 2024

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.

Copyright



CLASSIQUES
GARNIER

DELAPORTE (Marie-Laure), « Être deux, être plusieurs dans ce corps. Représentation et incarnation de la transition », *Écrans*, n° 19, 2023 – 1, *Technologies et métamorphoses du corps à l'écran*, p. 147-157

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15721-2.p.0147](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15721-2.p.0147)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2023. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

DELAPORTE (Marie-Laure), « Être deux, être plusieurs dans ce corps. Représentation et incarnation de la transition »

RÉSUMÉ – Depuis plusieurs années, les images en mouvement sont devenues les “lieux” privilégiés de la représentation et de l’incarnation des questionnements liés aux régimes de perception visuelle du corps en transition. La fluidité des flux écraniques traduit la fluidité des identités *queer* à travers la transformation des corps. Ces recherches sont notamment présentes dans les œuvres de Cabello/Carceller, Pauline Boudry et Renate Lorenz, ainsi que Tayeba Begum Lipi.

MOTS-CLÉS – *queer*, identité, transformation, corps, double

DELAPORTE (Marie-Laure), « To be two, to be many in this body. Representation and incarnation of transition »

ABSTRACT – For several years, moving images have become the favored “places” for representing and incarnating questions linked to the visual perception of bodies in transition. The fluidity of on-screen images convey the fluidity of queer identities through the transformation of bodies. Research in this field notably features in the work of Cabello/Carceller, Pauline Boudry, and Renate Lorenz, as well as Tayeba Begum Lipi.

KEYWORDS – *queer*, identity, transformation, body, double

ÊTRE DEUX, ÊTRE PLUSIEURS DANS CE CORPS

Représentation et incarnation de la transition

Le dédoublement et le travestissement ne sont pas des spécificités de la création de ce début de XXI^e siècle. Parmi les exemples les plus célèbres, on peut noter l'autoportrait au miroir de la photographe et autrice Claude Cahun¹ ou encore le personnage féminin de Rose Sélavy incarné par l'artiste Marcel Duchamp. En revanche, ils peuvent désormais être interprétés et compris à travers le prisme de théories plus récentes que sont les théories *queer*², de genre³ et du post- et trans-humanisme⁴ (pour n'en citer que quelques-unes). De plus, si la photographie et le miroir, comme le montre l'œuvre de Claude Cahun, semblaient être des instruments pertinents pour véhiculer ces recherches artistiques, depuis plusieurs années le film, la vidéo et les installations audiovisuelles sont devenus les « lieux » privilégiés de la représentation et de l'incarnation des questionnements liés aux régimes de perception visuelle du corps en transition. La fluidité des flux écraniques traduit la fluidité des identités *queer* à travers la transformation des corps. Cette transidentité s'affirme également sinon dans la quête de perfectionnement, chère aux idées transhumanistes, dans la volonté d'une transformation d'un corps en devenir, incarnant l'expression d'une identité à créer en dehors des catégories construites et des normes établies de sexe et de genre et selon une nouvelle organisation sociale, pour une transcendance du genre. Comme l'explique l'artiste et théoricienne Renate Lorenz⁵,

1 Cahun, Claude, *Self Portrait (Reflected in Mirror)*, vers 1928, épreuve argentique, 18 x 24 cm.

2 Lauretis, Teresa de, "Queer Theory : Lesbian and Gay Sexualities", *Differences*, 1991, p. iii–xviii.

3 Les études de genre se développent tout au long du XX^e siècle avec une institutionnalisation au cours des années 1970 et 1990, dans un premier temps aux États-Unis.

4 Sloterdijk, Peter, *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*, Francfort, Suhrkamp, 1999.

5 Renate, Lorenz, *Art Queer. Une théorie freak*, Paris, B42, 2018 [2012], p. 33.

à travers la création artistique *queer*, il s'agit de mettre en avant des pratiques dé-normalisantes afin de proposer une nouvelle politique de représentation du corps, de production de savoirs et de connaissances, dans une démarche épistémologique et un renouvellement des modes et des processus de subjectivation, pour une « dé-subjectivation⁶ ». La philosophe et vidéaste Marina Gržinić⁷ propose par exemple de déconstruire « les catégories de race, classe, genre, sexualité, nation, etc., qui structurent encore fondamentalement nos vies, conditions de travail et épistémologies⁸ » à travers « le concept de trans-féminisme qui porte les potentialités d'une transformation⁹ » et d'un processus de dés-identification de la catégorie de « femme », au-delà d'un corps porteur des marqueurs et des différences de genre.

Nous nous proposons ici d'étudier les nouveaux régimes de représentation et d'identification du corps à travers les dispositifs écraniques des artistes travaillant selon des modes de dédoublement ou de travestissement pour une variation du féminin qui efface les frontières binaires de genre dans une artificialité et une modification du corps. Dans un premier temps, il s'agira de s'intéresser au corps en transition et en mouvement comme porteur d'un discours politique et collectif, puis au dédoublement de l'identité comme devenir *queer* et enfin, nous analyserons l'expérience de dé-naturalisation.

CORPS EN TRANSITION, CORPS EN MOUVEMENT

Le dédoublement peut prendre forme à travers le travail en duo ou en collectif. C'est le cas des deux artistes Helena Cabello et Ana Carceller qui travaillent ensemble depuis les années 1990, formant

6 *Ibid.*, p. 39.

7 Gržinić, Marina, « Who is the Other Woman in the Context of Transfeminist, Transmigrant, and Transgender Struggles, in Global Capitalism ? », in Katerina Kolozova et Eileen A. Joy (ed.), *After the « Speculative Turn »*. *Realism, Philosophy, and Feminism*, Punctum Books, 2016, p. 107-116.

8 « Categories of race, class, gender, sexuality, nation, etc., continue to fundamentally structure our lives, labor, and epistemologies », *ibid.*, p. 108 (ma traduction).

9 « The concept of transfeminism brings possibilities for transformation », *ibid.*, p. 113, (ma traduction).

par ce duo une seule et même artiste Cabello/Carceller, et privilégient notamment l'image en mouvement afin de formuler une approche discursive de la critique des représentations des normes dominantes en déconstruisant les identités genrées figées qui appellent un mode de pensée *queer*. Dans leurs premières vidéos, qu'il s'agisse de *Bollos*¹⁰ ou *Un beso*¹¹, toutes deux réalisées en 1996 et ne dépassant pas quatre minutes, la figure du double et le thème du dédoublement permet de questionner la représentation du genre. Dans *Bollos*, les deux artistes s'inscrivent dans un cadrage resserré sur leurs torsos et visages, en train de manger des beignets, et jouent des effets de ressemblance et de dissemblance de leurs deux corps androgynes ; alors qu'*Un beso*, comme le titre l'indique, se concentre sur l'échange d'un baiser langoureux, acte dans lequel les deux individualités se perdent l'une dans l'autre, s'échangent et se retrouvent, dans un perpétuel renouvellement des identités. Les deux artistes « étendent les possibilités de représentation de la subjectivité et du désir¹² » en lien avec les études de genre et *queer* qui se développent dans les années 1990, afin de dénoncer les discriminations et les contraintes subies par les personnes ayant décidé de vivre en dehors de la normalisation de genre binaire qui est imposée par la société aux corps et à ses représentations. Le motif du double s'impose comme une stratégie de représentation qui évolue avec le médium vidéographique permettant de mettre en valeur les similitudes de genre. Plus récemment, l'identité double ou plurielle a aussi été exprimée à travers un seul et même corps, mais porteur de sens et de signification pour le corps social, dans la représentation de la manifestation. La vidéo *Movimientos para una manifestación en solitario*¹³ (*Mouvements pour une manifestation en solitaire*) datant de 2020, et notamment projetée dans le cadre de l'exposition *I am a stranger and am Moving* à la galerie Joan Prats à Barcelone en 2021, revendique une forme d'indisciplinarité et de pluralité pour donner une visibilité *queer* aux corps en transition invisibilisés par la société ; et plus précisément, dans le cas de *Movimientos*, dans les

10 Cabello/Carceller, *Bollos [Beignets]*, 1996, vidéo Betacam Digital et DVD, 3'48", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

11 Cabello/Carceller, *Un beso [Un baiser]*, 1996, vidéo monobande VHS transférée sur DVD, 4', collection Fundación ARCO, Centro de Arte Dos de Mayo.

12 Notice rédigée par Lola Visglerio Gómez, traduit de l'espagnol par Laurent Perez : <https://awarewomenartists.com/artiste/cabello-carceller/> (consulté le 30 novembre 2022).

13 HD video, 6'54", couleur, muet, performance : Perla Zuñiga.

lieux de diffusion de la culture et de l'art que sont les musées. Il s'agit de transformer ces lieux en espace de transition, de contestation et de les envisager pour leur potentiel politique à travers le corps collectif. Ici, ce corps est incarné par l'artiste Perla Zuñiga qui effectue de lents mouvements et fait flotter une bannière, sur laquelle est écrit *Lo que puede un cuerpo*¹⁴, en signe de protestation et de présence du corps *queer*. À travers ses déplacements dans l'espace, ce corps se fait lui-même manifestation, par sa présence transformative, sa féminisation s'impose à l'écran tout en étant la raison de sa marginalisation, dans une société hétéronormée et montre justement ce que peut le corps individuel ou collectif, *queer* et dénormalisant. Ce questionnement sur les possibilités du corps rejoint justement les préoccupations transhumanistes d'un corps en transition vers une autre incarnation, d'un corps qui pourrait plus que ce qu'il ne peut actuellement. Dans *Movimientos*, il s'agit d'un corps transitoire vers une condition féminisante, qui se veut mouvement et protestation, expression et revendication dans ses dimensions sociale et politique. La différence et la diversité sont ici mises en avant contre une uniformité fade et sans créativité, productrice d'inégalités de discriminations et d'une normalisation des corps. Le mouvement inhérent au médium de la vidéographie, les images en mouvement, vient rencontrer et transmettre les images du mouvement du corps qui s'impose contre l'inertie et l'immobilité.

POUR UN DEVENIR QUEER

Au contraire, cette nouvelle forme de représentation, ce corps en transition et en révolte revendique sa position liminale et marginale pour une création de connaissances alternatives et une incarnation contre les figures hégémoniques. La caméra et l'image en mouvement peuvent également permettre de réactiver ou d'actualiser des formes du passé, et d'apporter un éclairage *queer* sur des éléments antérieurs, comme le font les artistes Pauline Boudry et Renate Lorenz. Le théoricien Mathias

14 Il s'agit de la citation « ce que peut un corps » de Spinoza, dans *l'Éthique*, publié à sa mort en 1677.

Danbolt¹⁵ qualifie cette pratique d'« archéologie *queer* » ou d'« historiographie *queer* », car elle permet de mettre en lumière des figures, des pratiques et des histoires occultées par l'histoire et les récits dominants et normalisés afin de créer des contre-discours activistes, féministes et transitoires, incluant les minorités invisibilisées, sous-représentées ou « mal » représentées et qui peuvent désormais être redéfinies ou se redéfinir elles-mêmes. Boudry et Lorenz explorent la signification de la visibilité et le fait que cette visibilité retrouvée permet à ces corps une prise de pouvoir social et politique, dont ils ont été privés.

Dans l'installation audiovisuelle *I Want* (2015)¹⁶, les deux artistes imaginent un dialogue entre deux figures féministes dont elles provoquent la rencontre sur le plan textuel. Ainsi, le scénario du film est créé en plagiant des extraits de textes de la poétesse punk new-yorkaise Kathy Acker¹⁷, féministe et bisexuelle, et des échanges de la lanceuse d'alerte trans-genre Chelsea Manning¹⁸, auparavant Bradley Manning, analyste militaire dans l'armée des États-Unis. Pauline Boudry et Renate Lorenz expliquent : « Nos travaux revisitent souvent des documents du passé, photos ou films en général, puisant dans l'histoire des moments *queer* effacés ou illisibles. Ces travaux présentent des corps qui sont en mesure, non seulement de traverser les époques, mais aussi de tisser des liens entre ces différentes époques, laissant présager ainsi la possibilité d'un futur *queer*¹⁹ ».

Le film commence par la prise de parole de la protagoniste, interprétée par la performeuse Sharon Hayes, qui invite les visiteurs : « Installez-vous confortablement, car ces expositions d'art contemporain peuvent être d'un ennui mortel ». Hayes continue en s'exprimant à la première personne, il apparaît très vite qu'elle incarne en réalité une pluralité de

15 Danbolt, Mathias, « Anachronismes dérangeants : un sentiment historique avec N.O. Body », 2013 : https://www.boudry-lorenz.de/media/Anachronismes_derangeants.pdf (consulté le 28 novembre 2022).

16 Installation audiovisuelle avec double projection HD, 16 min, 2015 ; Boudry, Pauline et Lorenz, Renate (ed.), *I Want*, Dijon, Les Presses du Réel, 2016.

17 L'œuvre fait notamment référence à l'une de ses lectures de 1977.

18 En 2013, Manning est condamnée pour avoir divulgué via WikiLeaks des documents classés secret défense, preuves des exactions menées par des soldats en Irak (notamment, les désormais célèbres photos prises dans la prison d'Abou Ghraib). Une fois incarcérée, elle entame une procédure de transition vers le genre féminin. En 2017, sa peine est commuée par l'administration Obama.

19 Boudry, Pauline et Lorenz, Renate (ed.), *Aftershow*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015.

personnalités parmi lesquelles se trouvent Acker et Manning. Ainsi, on retrouve les stratégies d'appropriation d'Acker dans la recomposition des textes fragmentés qui permettent une réinterprétation des documents militaires et gouvernementaux dévoilés sur WikiLeaks par Manning, comportant des informations sensibles et classifiées. La révélation de son identité transgenre vient renforcer la composante à la fois transgressive, subversive et résistante de l'œuvre. Ces multiples identités qui s'expriment à travers un seul et même corps semblent (co-)exister à travers le temps et l'espace et redéfinir ce corps qu'elles habitent, créant une trans-identité et des « liens trans-temporels » entre ces identités en transition. Cet effet est également mis en valeur à travers la technique filmique employée par les artistes, puisque la performance est filmée en une seule prise, mais par deux caméras en simultané qui produisent deux points de vue légèrement différents et ainsi deux films quasiment similaires projetés côte à côte.

Les deux films convergent à travers la performance de Sharon Hayes et son discours abordant les sujets de l'anti-militarisme, du genre, de l'identité, de la désobéissance ou encore de la subversion des normes. De plus, les frontières entre l'espace de représentation du film, un lieu ressemblant à un club ou une discothèque désertée, et celui dans lequel il est présenté, la salle d'exposition, transformée en lieu sombre, partiellement éclairé par des néons, sont lissées. Les deux espaces, celui de la représentation et celui de la présentation, se rejoignent et abolissent les limites entre réalité et fiction. À travers cette installation audiovisuelle qui fait s'entrecroiser et s'entrechoquer deux figures artistiques, sociales et politiques, dans des temporalités parallèles, les deux artistes prennent elles-mêmes position dans une volonté de changer la société, mais aussi que chaque personne puisse se transformer, être maître de sa propre performativité, qui est également celle souhaitée par Chelsea Manning, et se réinventer comme elle le veut, *as* « *I Want* ». Ainsi, vouloir et pouvoir contrôler sa propre identité et son propre corps, c'est aussi transformer l'hégémonie normalisante et dans certains contextes faire acte de désobéissance civile.

DÉ-NATURALISATION ET DÉMATÉRIALISATION DU CORPS

L'artiste Tayeba Begum Lipi interroge et conteste les rôles assignés aux hommes et aux femmes au Bangladesh et la violence systémique et structurelle que ces contraintes sociales et individuelles génèrent. Contrairement à l'Europe et aux États-Unis, comme nous avons pu le voir dans les exemples précédents, le propos de Tayeba Begum Lipi est renforcé par la présence grandissante d'une pratique dogmatique de la religion et notamment de l'Islam au Bangladesh, et qui met en péril les libertés de genre et d'identité. Dans la vidéo intitulée *I Wed Myself*²⁰ (2010), l'artiste questionne les stéréotypes genrés attribués, voire même imposés, par la société. Projetée à la Biennale de Venise en 2011, l'œuvre laisse à voir l'artiste qui incarne à elle seule le rôle féminin de la mariée et le rôle masculin du marié lors de la préparation traditionnelle pour la cérémonie de mariage. Chaque rôle est représenté dans un film différent, projeté sur un écran l'un en regard de l'autre. Pendant trois minutes, on y découvre l'artiste suivant le processus de transformation et de travestissement, à travers le maquillage, la coupe de cheveux et les vêtements, pour incarner et habiter la peau des deux entités, masculine et féminine. L'artiste incarne ainsi le concept de « dé-naturalisation » explicité par la philosophe Rosi Braidotti : « Les corps ne sont ni naturels ni culturels, mais dans un processus constant qui se trouve à la croisée, comme un assemblage hétérogène de composants relationnels complexes²¹ ». Pour cela, il s'agit d'oublier ce qui est ou ce qui semble naturel afin d'accepter les processus de dé-matérialisation des corps. L'artiste s'inscrit ainsi dans un phénomène de fluidité de genre et d'identité et s'oppose à l'hégémonie des institutions religieuses et patrimoniales. Elle explique : « Bien qu'en fonction de notre genre, nous soyons définis comme une fille ou un garçon à notre naissance, je préfère considérer l'enfant comme un être humain. Malgré ma féminité en tant que femme, psychologiquement je me considère parfois aussi comme un

20 Installation audiovisuelle de 3 minutes, disponible : <https://www.youtube.com/watch?v=rP4aL61EPC8> (consulté le 06 mai 2022).

21 « Bodies are neither natural nor cultural but in constant process between them, as a heterogenous assemblage of complex relational components », Braidotti, Rosi, *Posthuman Feminism*, Medford, Polity Press, 2022, p. 12, (ma traduction).

homme²² ». Si, dans *I Wed Myself* la fluidité de genre passe encore par la représentation binaire d'un homme et d'une femme, Tayeba Begum Lipi explore également l'identité transgenre dans l'installation *Reversal Reality*²³ (2015). La vidéo juxtapose les images de la vie de l'artiste à celle d'une femme transgenre bangladaise, afin de dénoncer la marginalisation et les discriminations auxquelles les personnes transgenres doivent faire face au Bangladesh, et plus généralement dans le monde entier. L'artiste souligne également que ces persécutions résultent souvent en un mal être profond pouvant mener à la dépression et au suicide. Il convient donc d'envisager un nouveau mode de perception et d'acceptation *queer* de la transition. Pour cela l'artiste parvient à montrer une construction du corps en transformation, capable de « dés-identification » afin de renouveler la perception et l'acceptation de l'humain normatif. Les deux œuvres paraissent ainsi se répondre et se compléter, la première permettant une acceptation de la dénaturalisation des corps biologiques, à travers la modification artificielle du corps, et la seconde témoignant d'une transformation affirmative et d'une transversalité du corps. Les œuvres de Tayeba Begum Lipi ne montrent pas tant des corps en *eux-mêmes* androgynes, mais qui le deviennent et sont révélés à travers un *dispositif* de transformation et de comparaison, permettant de mettre en avant le processus de dénaturalisation.

Tayeba Begum Lipi n'est pas la seule artiste cisgenre à souhaiter représenter et expérimenter un genre qui n'est pas biologiquement le sien et les nouvelles technologies les plus récentes permettent d'atteindre ces procédés de dé-naturalisation et de dématérialisation de son propre corps pour expérimenter la perception d'un autre genre. « Quand je bouge ma jambe ou mon bras, je vais alors voir la jambe et le bras du corps virtuel bouger de la même manière, dans un casque de réalité virtuelle. Et ce qui a vraiment démarré le projet, c'est quand je me suis rendu compte que dans ce corps virtuel, je me suis tout de suite senti à l'aise, comme à ma place. J'ai trouvé qu'un corps de femme m'allait bien²⁴ ».

22 « Although according to our gender, we are defined as a boy or a girl from the moment of birth, I would rather treat the baby as a human being. Despite my femininity as a woman, psychologically I sometimes consider myself as a man as well », *ibid.* (ma traduction).

23 Expositions *Cross Casting* à Britto Dhaka et à l'India Art Fair, et à la Shrine Empire Gallery, New Delhi, 2015.

24 Entretien de Senn Simon et Meghraoua Lila, *Usbek & Rica*, février 2020 : <https://usbeketrica.com/fr/article/corps-virtuel-douze-dollars-black-friday> (consulté le 25 octobre 2022).

Ces quelques mots sont le témoignage de l'artiste genevois Simon Senn et de l'expérience faite de son œuvre *Be Arielle F*²⁵ (2020). Pièce présentée sous la forme d'une conférence-performance, devant un public présent en chair et en os ou derrière son écran d'ordinateur, il s'agit pour l'artiste d'incarner et d'endosser un corps virtuel, son double numérique féminin grâce au corps réel d'Arielle F.²⁶, pseudonyme d'une jeune femme dont le corps a été scanné en 3D et que Senn a acheté pour \$12 sur le site internet www.3dscanstore.com.

Ce « piratage corporel²⁷ » est rendu possible grâce aux différents dispositifs de la technologie de réalité virtuelle : logiciel informatique, visio-casque, capteurs de mouvement, etc. Une fois modelé, animé et mis en mouvement, le corps féminin peut être « habité » par l'artiste à l'aide de capteurs sensoriels et de lunettes 3D et apparaître sur un écran. Né du corps tangible de l'artiste, présent sur scène, et du double virtuel d'Arielle F., ce troisième corps mi-femme/mi-homme, mi-organique/mi-technologique, entre virtuel et réel, interroge l'image et l'identité du corps de cette nouvelle ère post-humaniste²⁸ qui est désormais la nôtre : virtualisation et désincarnation des corps, représentation et incarnations alternatives. La réception et l'expérimentation de ce corps féminin par un artiste masculin se font à travers la fluidité, à la fois du genre et de l'écran, qui accueillent cette nouvelle représentation, d'un corps hybride, en transformation, à travers l'événement de *gender disturbance*. Le dispositif de RV vient modifier la perception visuelle et sensorielle de l'artiste qui se voit être femme à l'écran, mais qui pourtant garde conscience et ressent son corps biologique et son intériorité masculine. Comme l'explique le co-directeur de l'Event Lab, Mel Slater au sujet de la RV : « C'est un médium qui a le potentiel d'aller bien au-delà de tout ce qui a été expérimenté auparavant en termes

25 Seen Simon, *Be Arielle F*, bande d'annonce, 2020-2021, Festival d'automne à Paris : https://www.youtube.com/watch?v=NhxfRn_1Cs (consultée le 25 octobre 2022).

26 Arielle F. est le pseudonyme donné à la jeune femme qui a autorisé le scan 3D de son corps. Elle réside à Londres et a été retrouvée par l'artiste afin d'être partie intégrante de la performance.

27 Boof-Vermesse, Isabelle ; Freyheit, Matthieu et Machinal, Hélène, *Hybridités posthumaines : cyborgs, mutants, backers*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 14.

28 Delaporte, Marie-Laure, « Posthumanisme et cyber-féminisme dans les films *Conceiving Ada* et *Teknolust* de Lynn Hershman Leeson », in Tello, Carlos (dir.), *Du Postmodernisme au Posthumanisme. Littérature et Cinéma, Europe, États-Unis, Amérique Latine*, Paris, Hermann, 2021, p. 103-118.

de dépassement des limites de la réalité physique [...] en altérant de manière non intrusive les sens de notre propre corps²⁹ ». La perception du corps se fait de manière d'autant plus liminale³⁰ que c'est le visage de l'artiste qui est positionné sur le corps d'Arielle F. à l'écran. Ainsi, les effets de simulation et de mise en présence du virtuel à travers l'écran modifient l'appréhension et la compréhension du réel. L'expérience peut également devenir collective, car les spectateurs ont également la possibilité d'utiliser le dispositif et à leur tour devenir Arielle F. et de faire l'expérience de ce « trouble du genre » comme le décrit la professeure au MIT Sherry Turkle : « Lorsque l'on adopte un personnage, on franchit une frontière. Certaines personnes ressentent une sensation inconfortable de fragmentation, certaines une sensation de soulagement. Certaines expérimentent les possibilités de la découverte de soi, peut-être même de la transformation de soi³¹ ». L'artiste confirme ces différents ressentis et troubles : « pendant une fraction de seconde mon esprit est persuadé que j'ai un nouveau corps³² » ; trouble persistant jusqu'à rêver de se retrouver « enfermé » dans celui-ci, et devoir consulter une psychologue face au malaise que provoque l'expérience. Il convient tout de même de se demander si cette expérience technologique est la meilleure façon de procéder à cette appropriation de corps et de genre afin de transcender la matérialité du corps. L'aspect à la fois temporaire et médiatisé de la technologie apporte une certaine artificialité à l'œuvre. D'autant plus que l'œuvre de Simon Senn soulève le problème, sinon de vérité, en tout cas de véracité. En effet, cette forme de vidéo-performance qui nous est présentée, basée sur une enquête documentaire, éveille quelques soupçons : la pièce qui se joue sous nos yeux ne relèverait-elle pas de la fiction et de la manipulation par l'artiste ? Quelle part de son enquête et des événements qui ont mené à la création artistique sont de la pure invention ou des faits réels ? Ces questions restent en suspens et il est difficile d'y répondre, même si Simon Senn manipule la technologie

29 Slater, Mel, « Place Illusion and Plausibility Can Lead to Realistic Behaviour in Immersive Virtual Environments », *Philosophical Transactions of the Royal Society*, vol. 364, n° 1535, décembre 2009, <https://doi.org/10.1098/rstb.2009.0138> (consulté le 03 aout 2022).

30 Merril Squier, Susan, *Liminal Lives – Imagining the Human at the Frontiers of Biomedicine*, Durham & Londres, Duke University Press, 2004.

31 Turkle, Sherry, « Rethinking Identity Through Virtual Community », dans Hershman Leeson Lynn, *Clicking In. Hot Links to a Digital Culture*, Seattle, Bay Press, 1994, p. 121.

32 Senn, Simon, Be, Arielle F, *art&fiction*, Lausanne, 2020, p. 54.

afin d'en faire un outil de connaissance de soi et de la société, d'en problématiser ses usages et propose une réflexion à la fois personnelle et collective sur l'expérience de transcendance du genre.

À travers les recherches artistiques menées sur les thèmes du dédoublement, du travestissement, du devenir *queer* et de la dé-naturalisation des corps, les artistes étudié-e-s dénoncent comme impossibles les identités fixes et normalisantes. Elles et ils s'interrogent sur la façon de retravailler la « normalité » de nos jours, de vivre la différence comme une force et sans récupération insensée, dans une réflexion tournée vers la possibilité d'écrire un futur *queer*. Comme l'explique Rosi Braidotti : « Ce qui était blasphématoire il y a trente ans est devenu banal aujourd'hui, et se retrouve diffusé sur nos écrans³³ ». Il s'agit donc pour ces artistes de travailler à la représentation et à l'incarnation de corps en état transitoire, de corps individuels, mais aussi du corps collectif, de ce qu'il pourrait être qualifié comme une « trans-représentation » du corps entre transidentité et transhumanisme, décrit par Braidotti comme « un monde alternatif et une sorte d'exode anthropologique des configurations dominantes de l'humain³⁴ ». Enfin, la notion de post-genre proposée dans les années 1970 par Shulamith Firestone et reconceptualisée par Lucy Nicholas théorise la déconstruction des catégories d'identité binaire, dans une tentative de dissolution des différences de sexe et de genre et une remise en question de la normalisation hétéronormée : « Nous ne pouvons dépasser la hiérarchie du genre qu'en éradiquant les idées de genre, sexe, et différence sexuelle totalement, puisqu'elles possèdent une association inséparable et fondamentale avec cette différence oppositionnelle hétérosexualisée³⁵ ». Ces questionnements s'expriment au plus près des spectateurs-rices à travers les dispositifs à la fois des images en mouvement et des installations audiovisuelles qui permettent de les représenter et de les mettre en scène.

Marie-Laure DELAPORTE

33 Braidotti, Rosi, *Posthuman Feminism*, *Op. cit.*, p. 2.

34 « Alternative worlds and for a sort of anthropological exodus from the dominant configurations of the human », *ibid.*, p. 211 (ma traduction).

35 Nicholas, Lucy, *Queer Post-Gender Ethics : the Shape of Selves to Come*, Palgrave Macmillan, 2014, p. 58.