

ETC



Le travestissement : l'imitation comme processus de transformation

Karl-Gilbert Murray

Numéro 64, décembre 2003, janvier–février 2004

Mimétismes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35397ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Murray, K.-G. (2003). Le travestissement : l'imitation comme processus de transformation. *ETC*, (64), 24–29.

LE TRAVESTISSEMENT : L'IMITATION COMME PROCESSUS DE TRANSFORMATION

« Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition. »

Montaigne

Puisque se travestir implique des notions de ressemblances et de dissemblances, nous ne pouvons nous enliser dans la sphère de l'imitation sans considérer l'ensemble des pratiques liées à la transformation de l'apparence corporelle¹. Premièrement, nous devons accepter que le travestissement « sexuel » soit une pratique qui endosse une part d'artifice, tel un manque à combler, duquel l'« habillage » du corps incarne et incorpore la per-

naissance du milieu artistique, puisqu'elle n'est jamais arrivée à un consensus sur la manière d'interpréter ces images et d'une certaine façon : le désintéressement de la critique.

Depuis plus de 30 ans, maintenant, l'image/corps devenue matière/toile sur laquelle repose l'affirmation identitaire sert, dorénavant, de locus à l'inventivité et ne cesse de défier les normes de représentation des nouveaux types de sexualité. Tout d'abord dérangeantes, mentionnons, qu'au début du 20^e siècle, les représentations du corps/travesti eurent pour but premier d'exploiter la « fluidité » du « *gender* » comme mode de présentation identitaire², et que ce n'est que dans les années 1970 qu'elles ont servi à la démystification de « nouveaux » types sexués³ : *drag queen*, travesti, transgenre.

Héritier d'une longue tradition : *Fairy, Daisy, Buttercup, Flaming Queen, Floosy, Pansie, Queen*, ces types de travestissement n'usèrent, toutefois, pas de la citation comme référent indiciel et/ou repère généalogique, tel que l'imitation le suggère : une représentation véridique du signifié auquel il se réfère. Il en va de même dans l'analyse des représentations visuelles, puisqu'elles ne se concentrèrent pas sur l'ensemble des identités sexuelles pouvant servir à l'identification des différents types de travestis. Une première hypothèse : les travestis s'inscriraient dans un *continuum* du renouveau plutôt que de la reproduction – ce qui expliquerait le manque de représentation dans les arts. Une deuxième hypothèse suggérerait que les types de travestis engageraient une réflexion sur les catégories de genre, de sexe et de la sexualité – ce qui complexifierait les « marqueurs » identitaires entre ces types et, par conséquent, demanderait la mise en place d'un discours savant pour interpréter les représentations visuelles.

Rappelons qu'Esther Newton⁴ fut la première à établir, qu'à contrario des croyances populaires, les travestis (personnificateurs féminins) vivaient selon des normes et des conventions propres à leur mode de vie, engageant une pléiade de comportements qui différencièrent leur « personnalité » de celle des *drag queens*. Quant à Marjorie Garber⁵, inspirée de la *Queer Theory*, elle privilégia une approche binaire : homme/femme, masculin/féminin, hétéro/homo, dans l'explication des divers types de travestis – explicitant, par le fait même, la facticité des rôles socio-sexuels et facilitant la *dé-fragmentation* des particularités identitaires spécifiques aux travestis.

Le travestissement ne serait donc pas une simple question d'imitation du genre féminin, mais plutôt une mise en opération d'une « gestuelle » de l'identique : en soi et vers l'autre⁶. Se travestir impliquerait non

sonnalité du sujet travesti dans son entièreté. Deuxièmement, soulignons que pour la philosophie traditionnelle, la vérité désigne l'accord de la représentation avec le représenté. Sans contredire cette vérité, l'objet à l'étude : le travestissement comme forme de mimétisme dans la pratique artistique ne peut, cependant, se soustraire du champ de la représentation sans tenir compte du projet d'intentionnalité et d'authenticité qui donne forme à l'image/corps du travesti, soit les liens communs entre la représentation et la présentation de l'identité du travesti : image/corps.

Dans l'histoire des représentations visuelles du travesti, voir Marcel Duchamp, Pierre Molinier, Andy Warhol, Diane Arbus, Robert Mapplethorpe, Steven Meisel, Brian Theis, Richard Sawdon Smith, Lyle Ashton Harris, Philip-Lorca DiCorcia. L'exposition et/ou la (re)présentation du sexe opposé s'est imposée par le truchement des modalités conventionnelles de la représentation dans le cadre de laquelle les stratégies d'énonciation ont complété et accentué le processus d'affirmation des divers types de travestissements – créant ainsi une typologie des genres de la sexualité. Cependant, la mise au jour de ces types d'images/corps du travesti n'a jamais permis d'obtenir la recon-



seulement la modification de l'apparence corporelle, mais aussi celle de la « personnalité » : gestes, paroles, comportements, attitudes, etc., qui s'expliqueraient dans la métamorphose de l'identité que *performerait* l'autre en soi. Métamorphoser serait répéter, certes, mais aussi, reconnaître le partage collectif d'affinités identiques et ce serait renouveler la sensation d'incarner, de renaître dans la transformation de son propre corps. Cela permettrait de s'enraciner dans le présent, dans l'ici-maintenant. Le travestissement « sexuel », artistiquement fondé sur la représentation du corps/médium, servirait d'écran de projection aux désirs et aux « devoirs » d'exhiber le corps devenu autre tout en restant lui-même : passage du secret à l'aveu.

L'imitation de l'indistinct

Dominique Château⁷ désigne tout ce qui ne semble pas de l'ordre de l'apparence immédiate : la mimésis. L'imitation sous-tend l'idée d'une retrouvaille entre ce qui appartient à la mémoire collective et l'oubli comme mode d'affranchissement et laps de temps intermédiaire qui encourage la réminiscence des faits cumulés et « archivés ». De cette position, il n'en reste que le souvenir, vague et indistinct, de ce qui prend, jadis et actuellement, place de substitut d'objet témoin. Analytiquement, la mimésis n'existe que dans la révélation des subterfuges, des perversions et des détournements, parfois implicites parfois explicites, qu'elle utilise afin d'encadrer les signifiés plastiques enracinés dans le *faire* des images.

Cela dit, la mimésis partagerait des significations, sémantiquement repérables, dans l'agencement de motifs, de fragments, de styles qu'elle cite, qu'elle narre, à l'occasion car elle nie ou dénie, dépendamment, sa genèse. L'imitation ne serait pas une citation en soi ni un emprunt, mais plutôt une formalité dans le processus de transformation : palimpseste, en quelque sorte, qui tente de renaître dans la métamorphose des référents auxquels il se réfère et l'éveil de ce qui est emmagasiné dans la mémoire. Par ailleurs, la citation ne serait pas synonyme de plagiat, parodie ou pastiche, souligne Château, mais témoignerait du fait que « *n'importe quel emprunt à n'importe quoi devient une citation – or, là où il y a emprunt ou plagiat, il n'y a pas nécessairement l'acte d'énonciation qui consiste à désigner comme emprunt ce que l'on emprunte; ou bien au contraire, le palimpseste pictural atteste que l'intention explicite du renvoi et donc, [...] le soulignement de l'emprunt est plus rare que la simple incorporation, non marquée, voire savamment masquée.* »⁸

De ce fait, nous dirions que le travesti n'utiliserait pas d'emprunt d'atours féminins identifiables et reconnaissables instantanément (intention explicite du ren-

voi), mais plutôt qu'il jouerait sur la mixité des genres et de référents culturels « intériorisés » (collectivement déterminés). Cela lui permettrait, du moins occasionnellement, d'effacer les agencements mimétiques féminins qu'il utilise dans la création d'un « persona » atypique, voire *astérotypique* « campé » dans la *performance* de son genre qu'il partagerait avec la gent masculine et la colonie de travestis.

L'identité du travesti marquerait la transformation comme mode d'énonciation de la sexualité et sujet de représentation à l'apparence corporelle qui, de l'intérieur, se révélerait à soi comme signifié arbitraire (signe), c'est-à-dire qu'il se ferait juge de l'acceptable et distinguerait le présentable du différenciable. Se référant à Genette, Château poursuit sa réflexion en établissant une distinction entre la *transformation* et l'*imitation*. Nettement, cette distinction désignerait la transformation comme mode et exercice d'altération, donc d'une certaine forme d'extériorisation de la « personnalité » qui, en revanche, différerait de l'imitation qui serait le résultat d'une étude, d'un apprentissage, d'une intériorisation de la matière, de l'autre. De là résulte un paradoxe inévitable mais intéressant. Le corps/travesti serait tout à la fois l'équation d'une assimilation des schèmes extérieurs qu'il ingérerait (la féminité, s'il s'agit d'un homme et inversement) et d'un processus d'auto-référentialité, puisqu'il n'abdiquerait jamais sa réelle identité (physique) en tant que support, indéniablement responsable du changement qu'il subit dans la transformation de son apparence. Le travestissement « *est la transposition d'une source dans un style différent du sien* »⁹. Envisageable, certes, avec précision : la représentation du travesti se distinguerait de la mode, du style en ce qu'elle ne serait pas seulement utilisée comme mode d'affranchissement passager de l'identité, mais plutôt comme un surgissement, parfois momentané, qui « renouvellerait » les « marqueurs » identitaires de l'homme travesti en tant qu'identité façonnée et vécue.

Paul Ardenne¹⁰, dans son ouvrage intitulé : *L'image corps/Figures de l'humain dans l'art au XX^e siècle*, suggère que le travestissement ne serait qu'un mode de représentation provisoire dans sa manière de constituer une identité qui, partielle, ne serait sujette qu'à des manifestations passagères, sans réel assujettissement du travesti. Le travestissement serait d'abord et avant tout « *un principe de dissimulation régissant l'art du déguisement [qui] amplifie, en termes d'image corps, la représentation* »¹¹ et en cela, « *il relance sans délai chez l'artiste l'envie de jouer avec lui-même. Outre par ses contenus sociaux (le carnaval) comme sexuels (le fétichisme), le travestissement se qualifie aussi comme une forme d'invention de soi. Forme*



Brian Theis, *I Am Lypsinka's Brother*, 1997. Photographie.

d'invention raisonnable, au demeurant, sachant qu'il est en vérité l'unique manière que possède l'homme de se changer à moindres frais. Manière qui plus est inoffensive, ce qui ne gâche rien, parce que sans conséquence irréversible, et parce que permettant le retour à l'apparence normale sitôt celle-ci souhaitée. Le travestissement comme expérience de l'intervalle. Mise en valeur d'une image extraordinaire du corps durant un temps compté, ce moment même de l'intervalle, lui aussi compté, que vient imbriquer dans la vie courante la parenthèse du jeu. »¹²

Une parenthèse du jeu, certes, sans délai, ni intervalle. Le travestissement doit se vivre et s'expérimenter. À la différence du travesti représenté (imagé), le travesti des boîtes de nuit, des cabarets et du milieu gay *performe* sur la scène une identité, tout en y proposant de nouveaux modes d'affranchissement de la « personnalité ». De ce fait, l'analyse des représentations visuelles du travestissement comme mode de renouvellement des genres sexués devrait prendre en considération l'apprentissage et les multiples processus de transformation qu'il opère. Il y a des formes de travestissement comme il y a divers moyens d'imiter : de persuader, de dupliquer, de transformer, de contaminer, d'expliquer, de transplanter, d'approprier et d'identifier.¹³

Les types de représentation

Il y a un clivage entre les types de représentations du travesti, qui naît, plus souvent qu'autrement, du milieu gay et les représentations visuelles qui utilisent l'imitation comme mode de présentation de l'image/corps à titre de médium d'expression de la sexualité humaine. Ainsi, comment peut-on penser la représentation de l'image/corps du travesti sans tenir compte des liens sémantiques et iconographiques qui le modélisent au sein de la communauté gay ? Comment penser l'identité du travesti à travers le filtre des représentations visuelles ? Les liens sémantiques entre les « états de fait » : la représentation et le projet d'intentionnalité (la *performance*) et la remise en question du « *gender* » se définissent-ils différemment dans l'interprétation du support/médium/corps où la prégnance des « codes identitaires » désigne la « volonté » d'exprimer la différence ?

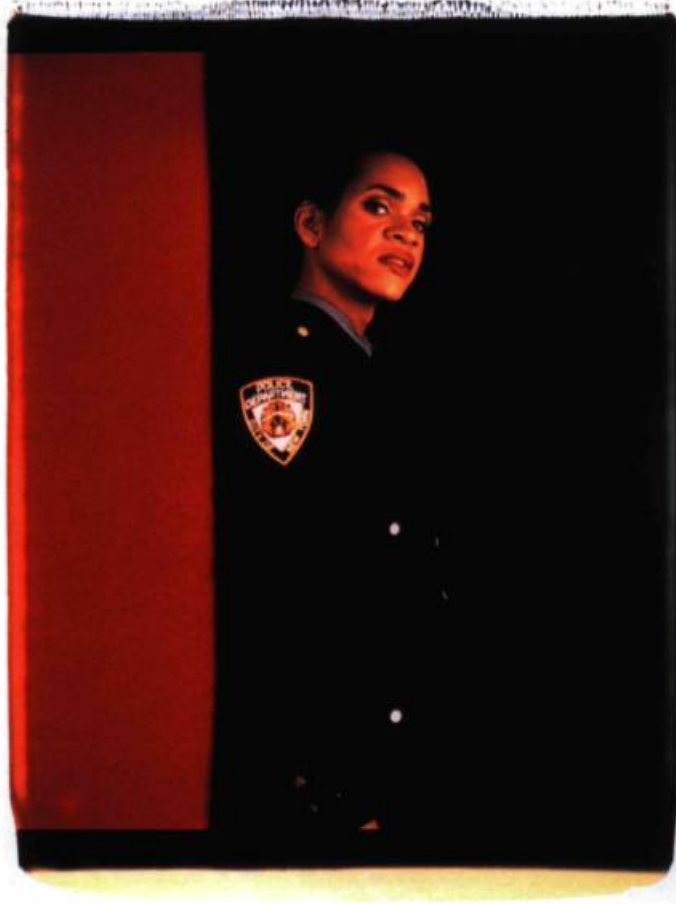
Premièrement, suggérons qu'il semble y avoir une tendance assez forte : le type « fétichiste » dans les représentations du travesti. Cette forme de travestissement fut sans contredit la plus exploitée dans le milieu

artistique¹⁴. L'esthétique à la garçonne, popularisée par Marlène Dietrich, dans les années 20, fut très influente dans la représentation du type travesti. Pensons à Pierre Molinier, pour qui les souliers à talons hauts, le rouge à lèvres et les bas en résille furent des atours vestimentaires importants dans le façonnement de son personnage. Pour ce type de travestissement, l'agencement et le couplage ont servi de stratégie complémentaire dans la présentation de l'ambivalence sexuelle et de la mixité des genres.

Deuxièmement, d'autres types de représentations du travesti se sont intéressés à divers aspects de son « persona ». Marcel Duchamp, par exemple, empruntera à la gent féminine des années 20, le port d'attributs féminins afin d'objectiver son *alter ego*. L'imitation devint un moyen, pour lui, de questionner le manque de reconnaissance des deux sexualités dans la présentation biologique (naturelle) du corps humain. Par ailleurs, Duchamp dira : « *J'ai voulu changer d'identité et la première idée qui m'est venue c'est de prendre un nom juif. Je n'ai pas trouvé de nom juif qui me plaise ou qui me tente, et tout d'un coup j'ai eu une idée : pourquoi ne pas changer de sexe ! Alors de là est venu le nom de Rose Sélavy* »¹⁵. Le corps travesti ne sera donc qu'une signature « interchangeable », amovible, pour Duchamp, au détriment de ce qu'il est dans son entièreté : « ambisexué ».¹⁶ Nul intérêt pour la critique et le remaniement des rôles socio-sexuels chez Duchamp, simplement un geste d'intervention sur le corps afin de retrouver les origines du monde – sans jeu de mot !

Pour sa part, Andy Warhol s'intéressera au processus de duplication de l'identité féminine dans l'exercice d'une série de portraits réalisée par Chris Makos, intitulée : *Altered Image, A portrait of Andy Warhol*. Ce type de représentation exemplifiera largement la manipulation des genres dans une superposition d'atours vestimentaires que rappellera la célèbre phrase de Holly Woodland (*drag queen* fétiche des œuvres cinématographiques de Warhol) qui rétorquera : « *But darling, what difference does it make so long as you look fabulous ?* »¹⁷, lors d'une entrevue télévisée, lorsque l'animateur lui demandera s'il est un homme ?, une femme ?, un travesti ? ou un transsexuel ? En lieu de fusion entre les genres, cette célèbre affirmation connotera l'importance des aspects esthétique-sexuels dans la présentation de l'identité.

C'est d'ailleurs sur ces aspects esthétique-sexuels que plusieurs artistes, tels Robert Mapplethorpe, Steven



Meisel, Lyle Ashton Harris et Philip-Lorca DiCorcia miseront dans leurs représentations du type travesti. Toutefois, ces photographes useront de stratégies diverses qui permirent de mettre en évidence certains aspects particuliers des travestis. Dans son autoportrait réalisé en 1980, Mapplethorpe accentuera le « trouble », la double vie, la double entente que vivent les hommes gay. Le maquillage bien dessiné soulignera clairement la transformation et les modifications de l'apparence physique – ce qui accentuera la mise en valeur du corps à titre de sujet de représentation. À contrario de Duchamp, Mapplethorpe ne sera pas en quête du féminin en lui mais, il cherchera plutôt à faire signifier l'ambiguïté des rôles socio-sexuels.

Lyle Ashton Harris, quant à lui, proposera une réponse plus provocante, allant de paire avec les revendications socio-politiques et la situation du vih/sida qui accablèrent les communautés gay. Harris dira : « *Homosexuals have no paradigmatic codes for sexual identity; rather we are free to negotiate our sexuality around the dualism of male and female* »¹⁸. Pour Harris, la manipulation identitaire correspondra à un manque de reconnaissance des multiples facettes qui composent l'individu. La duplicité, la mixité et le couplage permettront à la fois de questionner les conventions sociales qui délimitent la *performance* des genres et d'embrasser librement le « potentiel » qu'elles renferment. Le travestissement ne sera, en quelque sorte, qu'une manière d'affirmer ce « potentiel » qui sommeille dans chaque individu.

Tous ces types de travestissement engageraient une réflexion s'appuyant sur l'« en devenir » du genre et

de la sexualité. Mise en demeure de la facticité des conventions sur la gestion des sexualités, le travesti questionnerait incessamment l'espace restreint dans lequel il *co-habite*. L'espace social qui lui est réservé n'existerait que dans l'imaginaire collectif, lequel se résumerait à des lieux de divertissement¹⁹. Le travesti utiliserait des stratégies d'imitation afin d'illustrer les jeux de rôles et le dualisme qui subsistent et perdurent entre les sexes. La représentation du travesti n'occuperait qu'une infime partie du panorama visuel, en raison du peu d'intérêt porté sur les stratégies d'affirmation et de présentation des identités sexuelles dans les arts en général. Cependant, une certaine ouverture laisserait entrevoir de nouveaux possibles à l'interprétation en s'appuyant sur les procédés de subjectivation et d'objectivation de l'image/corps du travesti et l'arraisonnement de ses moyens de persuasion et de séduction. La mimésis comme stratégie de transformation et de séduction servirait d'encadrement à la présentation du travesti, en ce qu'il serait porte-étendard du manque à gagner dans la reconnaissance des diverses masculinités et féminités.

Ainsi, l'imitation ne serait pas synonyme d'emprunt ou de citation, mais bel et bien synonyme d'une métamorphose qui engagerait le processus de transformation dans un mode actif d'énonciation et d'altération du regard que l'on pose sur autrui, sur soi. La dissolution des agencements mimétiques et la considération du projet d'intentionnalité s'entremêleraient dans la représentation visuelle du travesti en ce qu'il témoignerait de la *performance* comme forme de manipulation du corps et de l'idéale identité de l'identité



sexuelle et de celle du genre. La *performance* du travesti serait synonyme du *faire* artistique au même titre qu'elle permettrait de masquer, pour mieux la divulguer, une forme d'auto-création de soi. L'image/corps du travesti témoignerait des changements mimétiques au sein de la collectivité artistique et sociale en ce qu'elle se présenterait, sporadiquement, comme modèle de représentation.

KARL-GILBERT MURRAY

NOTES

- ¹ Je fais référence aux pratiques reliées aux performances et à l'art corporel. Voir : Orlan, Jean-Christian Bourcart, Felix Gonzalez-Torres, Alair Gomes, etc.
- ² Lire les premières théories sur le travestissement : Richard von Krafft-Ebing, « L'homosexualité », chap. XII, in *Psychopathia Sexualis*, préf. de Pierre Janet, Paris, Payot, p. 432-474; Magnus Hirschfeld, « Introduction to the Theory of Homosexuality », chap. XI, in *Sexual Anomalies and Perversions*, ed. Norman Haire, Encyclopaedic Press, London, 1952, p. 225-239; Magnus Hirschfeld, « Homosexuality and Transvestitism », chap. 7, in *The Sexual History of the World War*, New York, Cadillac publishing Co., 1941, p. 127-157; Ellis Havelock, « The Study of Sexual Inversion », chap. II, in *Studies in the Psychology of Sex*, vol. 1, New York, Random House, 1942, p. 65-74.
- ³ L'ère industrielle et la révolution sexuelle accompagnée des premières théories sur le féminisme, les *Cultural Studies* et les *Études gay et lesbiennes* ont participé à l'éradication des conduites homogènes non plus dans une forme de mimétisme qui interpelle l'identique en soi, mais plutôt la part du dissemblable qui structure l'individualisme – lien que partage tout humain. Voir : Robert Mapplethorpe, Francis Bacon, David Hockney, Pierre & Gilles, etc.
- ⁴ Esther Newton, *Mother Camp/Female Impersonators in America*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1972, 136 pages.
- ⁵ Marjorie Garber, *Vested Interests/Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York and London, Routledge, 1992, 443 pages.

- ⁶ Même si le travesti « imite » et « emprunte » à la gent féminine des attributs vestimentaires et comportementaux, nous pensons qu'il les transforme dans l'intégration de ses propres comportements et attitudes. Cela dit, le résultat (la performance et/ou la représentation) donnerait place à un type autre que le féminin et le masculin. Un mélange des deux genres n'équivaut pas toujours à une forme d'hybridité (« androgynie ») réunissant parfaitement la somme des deux sexes.
- ⁷ Dominique Château, *L'héritage de l'art/Imitation, tradition et modernité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 1998, 429 pages.
- ⁸ *Ibid.*, p. 336.
- ⁹ *Ibid.*, p. 352.
- ¹⁰ Paul Ardenne, *L'image corps/Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001, 507 pages.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 208.
- ¹² *Idem.*
- ¹³ Dominique Château, *op. cit.*, p. 344.
- ¹⁴ Voir : Pierre Malinier, Diane Arbus, Helmut Berger (*Les Damnés*, de Visconti), Richard Sawdon Smith, Joel-Peter Witkin.
- ¹⁵ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Écrits de Marcel Duchamp réunis et présentés par Marcel Sanouillet, collection « Champs », Flammarion, 1976, p. 151.
- ¹⁶ Michel Dorais, « Ni un ni l'autre ou les deux à la fois : [am]bisexualité », in *L'éloge de la diversité sexuelle*, Montréal, VLB Éditeur, 1999, p. 137-149.
- ¹⁷ Vito Russo, *The Celluloid Closet : Homosexuality in the Movies*, Harper & Row, New York, 1976, p. 30.
- ¹⁸ Keith Wallace (cur.), *In this World/ Robert Flack/Lyle Ashton Harris/Denis Lessard*, Vancouver, Contemporary Art Gallery, 1992, p. 13.
- ¹⁹ Cependant, nuancions, certains d'entre eux s'habillent en homme en public et/ou ne se travestissent que chez eux et/ou lors de soirées privées. D'autres mènent une double vie et ne s'habillent en homme qu'au travail et en femme le reste du temps. Pour d'autres, les grands événements, tels le Jour de la Fierté gay, la nuit des drags et l'Halloween sont des occasions d'exprimer leur féminité en public. Pour certains, le travestissement leur permet d'expérimenter des ressentis qui leur sont normalement interdits. D'autres encore en font une profession (personnificateurs féminins) et certains se prostituent. Par ailleurs, d'autres types de travestis *performent* ce qu'on appelle le « brouillage des rôles socio-sexuels ». Communément désignés par les termes : *gender fucker*, *gender chameleon* ou *gender blender*, ces hommes s'habillent en femme et portent en même temps des barbes, des moustaches et d'autres symboles marquant leur virilité. Cette forme de travestissement se distingue des autres dans l'adoption de conduites et d'atours qui oscillent entre le masculin et le féminin. Constituant ainsi une tentative d'échapper aux jeux de l'identification à un seul genre sexuel.