

SEXES à bras-le-corps

Claire Grino

Numéro 112, automne 2012

SEXES à bras-le-corps

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67676ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

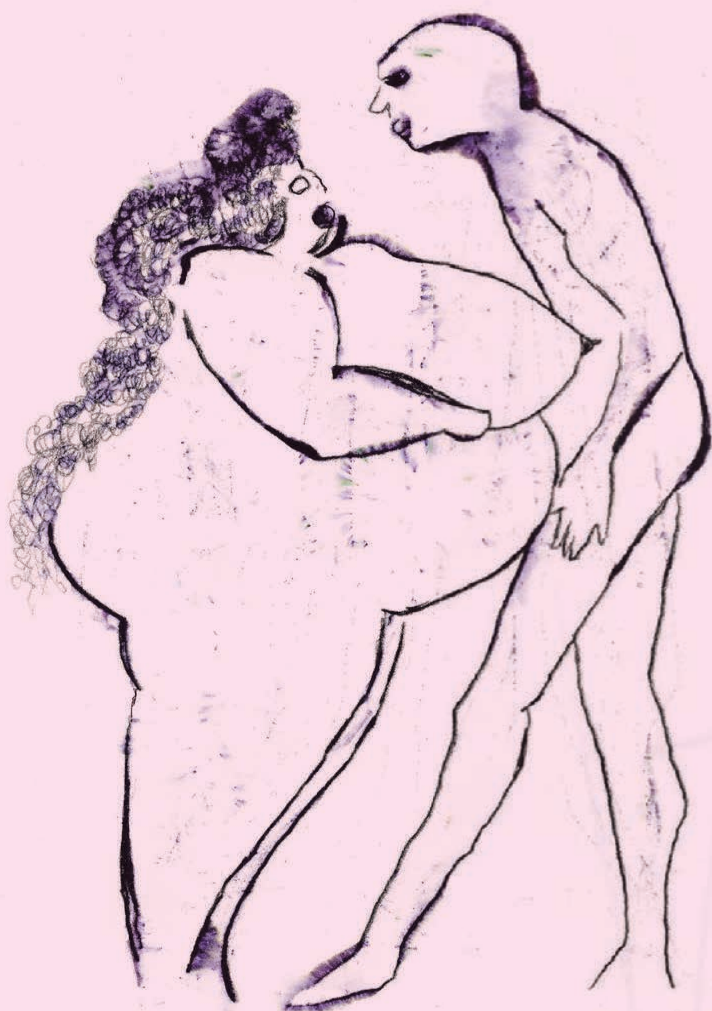
Grino, C. (2012). SEXES à bras-le-corps. *Inter*, (112), 4-7.

SEXES à bras-le-corps

Le projet d'un numéro sur la question de la présence et du traitement du sexe dans la création contemporaine est né d'un constat historique et amusé sur notre époque : dans les sociétés occidentales, la provocation ne se situe-t-elle pas davantage, de nos jours, du côté des voiles que des nus ? Contrairement au climat social encore très traditionaliste des décennies de l'après-guerre, en opposition auquel les artistes ont pu se saisir du sexe comme d'un tabou à faire tomber, ultime verrou pensé comme catalyseur de la révolution sociale, la tendance n'est-elle pas inverse aujourd'hui ? Depuis les années soixante en effet, le contexte politique et culturel s'est profondément transformé en matière de mœurs. Il a conduit à l'incorporation massive du sexe dans l'industrie de la mode et de l'*entertainment*, au point de transformer le sexe de siège des revendications utopistes en code publicitaire (et source de profit garanti). Il a discrédité tout type d'indisposition – imputable à une forme d'échec, de pessimisme ou de rigorisme anachronique – au profit d'une sexualité non pas débridée, quoique surexposée, mais rationalisée et valorisée comme capital personnel, signe de bonne santé. Dans le même mouvement, la juridiciarisation des rapports sexuels galvaudait souvent bien plus qu'elle ne portait les revendications féministes sur la sexualité, écartées sur l'essentiel. Il a vu, encore, le développement de nouveaux rapports à soi avec la médicalisation accrue de la vie humaine et de ses caractères sexuels ainsi que la prolifération des interventions technologiques sur le corps. Cela a provoqué, en réponse, des saillies néoconservatrices (faisant corps avec les conservateurs habituels) attachées non pas à la dénonciation des diverses asymétries que ces pratiques médicales exploitent (capitalisant par exemple sur le corps des femmes pauvres plus souvent qu'à leur tour), mais à l'ordre identitaire et familial de la tradition. Le tout a contribué, enfin, à une profonde évolution de la conceptualisation du sexe. La catégorie de sexe a été destituée de la position d'innocence progressiste dont elle a pu jouir dans la mouvance des années soixante par la mise au jour des antagonismes multiples qui la traversent¹, de sorte que la figure du sexe insurgé s'est profondément complexifiée. Ainsi, les conditions de visibilité des sexes, d'érotisation de la sexualité (convoquée au titre de dépense utile !), de renouvellement des corporalités, de figuration de la provocation, ont changé – et rencontrent des résistances qui, elles aussi, doivent se transformer pour viser juste. Au regard de ces évolutions, ce dossier se propose d'explorer quelques aspects de l'articulation actuelle entre art, sexe, sexualité, corps et politique.

Un tel chantier est évidemment très large, et les textes réunis ici témoignent de la diversité des approches qu'inspire la thématique et des chemins qui y mènent. Il n'est pourtant pas question, cela va de soi, de prétendre faire le tour de la question. C'est plus modestement à un aperçu de quelques explorations autour de la sexualité et du genre, avant tout au Québec et en France, que nous avons affaire, à partir d'un axe privilégié qui a présidé à l'organisation du dossier : le féminisme.

Cela invitait dès lors à une lecture particulière du « sexe » que certain.e.s prennent « à bras-le-corps » : il ne s'agissait pas, dans ces conditions, de sexualité, d'érotisme ou d'obscénité, en tout cas pas de manière exclusive ou prioritaire, mais de genre et de la manière dont les rapports sociaux de sexe marquent la création, tant du côté de la production, de la formation, de la diffusion, que du côté des thématiques abordées, des sujets, des corps, des scènes représentés – y compris des scènes sexuelles. Cela peut bien sûr se décliner de plusieurs manières. La question des femmes dans l'histoire de l'art est posée très directement par Linda Nochlin en 1971, dans son article au titre provocateur *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?*².



> Cendres Lavy, *Déborder*, dessin-transfert sur papier BFK Rives, 25 x 25 cm, 2011.

Aujourd'hui, la place des femmes et des personnes de couleur dans le milieu artistique, c'est-à-dire le sexisme et le racisme des musées ainsi que les discriminations du marché de l'art, continue d'être dénoncée par les Guerrilla Girls, artistes activistes qui se sont regroupées à New York en 1985. Demeurant dans l'anonymat sous leur masque de gorille et empruntant les noms d'artistes décédées lors de leurs apparitions publiques, elles s'expriment aussi par affichage urbain et à renfort d'humour, d'ironie et de statistiques. Un de leurs posters fait par exemple ce constat en 1989 : « Les femmes doivent-elles être nues pour entrer dans les musées états-uniens ? Moins de 3 % des artistes dans la section d'art moderne sont des femmes, mais 83 % des nus sont féminins³. »

Cet exemple montre bien que la question initiale de l'inclusion ou de l'accès à un statut, d'artiste en l'occurrence, engage des remises en cause bien plus larges que l'octroi d'une reconnaissance selon les critères en place : remarquer quel type d'œil est crédité, sur quel genre de corps il se pose, permet d'identifier d'un côté qui a voix au chapitre et construit l'histoire officielle, de l'autre qui est étudiée et ne garde comme trace de son passé que les notes ou regards de ses observateurs... L'histoire qualifiée d'universelle n'échappe pas à la particularité de sa perspective. C'est en ce sens que Nochlin invitait dans son article⁴ à passer d'une addition symbolique au canon de quelques artistes femmes à la formulation de critiques cruciales intéressant le champ entier de l'histoire de l'art, concernant en particulier le point de vue qui vaut inconsciemment comme *le* point de vue de l'historien d'art, homme blanc, bourgeois, occidental, hétérosexuel. Cet article marque en fait les débuts de la théorisation féministe en art.

Si « [l']art féministe a contribué, dès son origine, à transformer profondément le champ de l'art et les conceptions esthétiques en vigueur »⁵, c'est parce qu'à travers les œuvres de femmes qui voulaient avoir leur mot à dire sur leur propre représentation et donner à voir leurs désirs, leurs espoirs, leurs visions du monde, se révèlent les enjeux sexués et sexuels qui sous-tendent les questions plus formelles de l'art⁶. Même si ce sont les œuvres et leurs ramifications qui importent, il est impossible de les dégager des auteur.e.s et de leur parcours car, d'une part, les opérations de décentrement s'arrachent mais ne sont jamais concédées et, d'autre part, elles sont étroitement dépendantes des positions sociales d'où elles émanent : comment figurer ou tout simplement s'inspirer des éléments d'une condition inconnue, et même insoupçonnée ?

Rappelons que l'art féministe apparaît dans le monde anglo-saxon à la fin des années soixante, dans le sillage des mouvements de contestation de l'époque, et que, très vite, il s'organise en regroupements, tisse des liens avec les féministes œuvrant dans l'académie, au point d'initier une réflexion théorique commune sur l'art, et fait école. En 1971, le Feminist Art Program du California Institute of the Arts, premier programme d'études féministes en art, est lancé à l'initiative, entre autres, de Judy Chicago et de Miriam Shapiro. En 1972, à New York, c'est une coopérative artistique de femmes qui voit le jour, AIR (Artists in Residence), avec comme chef de file Lucy R. Lippard. La conjonction de l'art et du féminisme passe ainsi par des espaces de vie et d'expérimentation non mixtes, comme dans ces deux lieux de rassemblement (les plus connus). Au Québec, on a parlé davantage de l'art des femmes, et cela renvoie à un ensemble de productions beaucoup moins structuré qu'aux États-Unis⁷. Toutefois, les femmes artistes créent la galerie Powerhouse en 1973 (qui deviendra La Centrale quelques années plus tard), et le Réseau-Art-Femmes, mis sur pied par Diane-Jocelyne Côté, organise

une série d'expositions collectives de femmes dans quatre villes en 1982. De nombreuses autres expositions d'artistes femmes auront lieu, la dernière en date étant celle qui s'achevait début septembre (2012) au Musée national des beaux-arts du Québec⁸. En revanche, « le terme "art féministe" ne fut jamais adopté par les plasticiennes et les critiques d'art françaises, et aucun mouvement autonome d'artistes féministes ne se développa en France »⁹. Ni le contexte institutionnel, qui n'en légitima jamais les prémisses, ni la culture politique, réfractaire à tout ce qui pourrait s'apparenter à du communautarisme, n'étaient favorables au rapprochement entre mouvement des femmes et création artistique. Dans ce paysage, il est bien difficile de repérer des expositions collectives de femmes. Même *Fémininmasculin : le sexe de l'art*, exposition du Centre Georges-Pompidou en 1995, se garda bien de tout faux pas hors de l'universalisme de bon aloi, ses deux commissaires (r)assurant que l'objet de l'exposition était constitué par les œuvres, non par leurs auteur.e.s¹⁰. Or, faute d'un premier moment politique constitutif d'une subjectivité alternative et située, la perspective de l'exposition est paradoxale. Dès lors que le féminin et le masculin ne renvoient pas à des positions sur le monde identifiées, analysées et tirées d'un contexte sociohistorique, il semble que ces attributs, féminin et masculin, qui ici qualifient les œuvres, soient tombés de nulle part, ou encore du ciel des idées platoniciennes. Comme le mentionnent Élisabeth Lebovici et Catherine Gonnard, alors que la catégorie « femme » explosait depuis une dizaine d'années dans le monde académique (la réalité des femmes noires n'étant pas assimilable à celle des femmes blanches, par exemple) et que le mouvement social en était ébranlé, ayant perdu le sujet politique du féminisme (les intérêts des femmes pauvres, lesbiennes, etc., n'étant guère pris en compte dans les grandes organisations féministes, vaut-il la peine pour celles-ci de lutter en leur sein ?), le postulat de l'exposition demeurait une inébranlable différence des sexes¹¹. L'impasse sur les politiques identitaires ne prévient pas de leurs implications problématiques sans rendre possibles ni leurs acquis ni leur dépassement. L'exposition fit tout de même avancer les choses en France mais fut critiquée, surtout de l'étranger, les critiques dénonçant en particulier le rabattement du genre sur le sexe biologique et la qualification de « déviantes » (et implicitement d'exotiques) des pratiques non hétérosexuelles¹².

Or, malgré la grande hétérogénéité de l'art féministe, ce qu'apporte de fondamental le féminisme à l'art se situe précisément à l'opposé d'une consolidation d'identités imposées de l'extérieur aux sujets et au sens commun. Sa contribution décisive réside au contraire dans une visée de transformation sociale, à partir d'une opération de décentrement vis-à-vis du discours dominant qu'engendre la prise de parole des sujets concernés. Au-delà de l'idée farfelue selon laquelle le sexe femelle posséderait une manière propre de symboliser (l'art des [artistes] femmes), au-delà de la recherche d'une écriture qui inscrirait le corps et la différence des femmes dans le langage (l'« écriture féminine »¹³), au-delà encore de l'utilisation et de la revalorisation des symboles qui renvoient les femmes dans une culture (art « féminin », qui peut être le fait de tout-un-chacun) et au-delà, même, de la promotion des artistes femmes, l'intérêt du féminisme réside dans la mise au jour des enjeux de pouvoir que le genre véhicule, d'une part, et de processus de subjectivation alternatifs, de l'autre. Il permet de faire émerger d'autres rapports au monde, d'autres sensibilités, en contradiction avec l'idéologie patriarcale, décentrés des représentations hétérosexuelles et phallogocentriques classiques, et de saisir l'histoire de ces subcultures. En un mot, l'art féministe participe d'un décodage/recodage des imaginaires.

C'est à ces jeux et à ces nécessités de décentrement/repositionnement sexués et sexuels que le dossier est consacré. Il propose de suivre les prolongements de ce geste politique de déprise, de rupture, chez certain.e.s artistes. Il ne s'agit donc pas de l'analyse des mécanismes d'exclusion des minoritaires du champ de l'art, en dépit du fait que, sans prise de parole de leur part, aucune des requalifications qui seront évoquées n'aurait pu voir le jour.

Le dossier comprend trois volets. Une première partie donne à lire les voix d'artistes contemporain.e.s (elle regroupe trois entretiens, avec Louis(e) de Ville, Virginie Jourdain et Beatriz Preciado, ainsi que deux articles, de Denis Sanglard et de Coco Riot), tandis que la seconde partie propose les contributions de critiques, d'historien.ne.s, d'esthéticien.ne.s (Michaël La Chance, Céline Cadaureille, Olivier Vallerand, Hélène Matte, Julie Crenn, Géraldine Gourbe, Hélène Fleckinger). L'appel à textes se doublait en outre d'un appel à propositions visuelles et création littéraire, troisième partie sensible.

Au prisme du genre, diverses remises en cause des cadres théoriques et créatifs se font jour dans le numéro, suggérant différentes pistes de lecture transversales. J'en soulignerai quelques-unes pour finir : la mémoire collective, le corps et la sexualité.

Dans une perspective similaire au geste critique inaugural de Nochlin, Beatriz Preciado, dans l'entretien, nous fait part de son intérêt pour les cultures subalternes et de ses recherches sur ce qu'elle appelle « la mémoire sans archive » des minorités sexuelles et autres. Cela l'amène à questionner les musées, ces « machines épistémologiques », comme relais officiels de la mémoire collective, ce qu'est et à quoi correspond, par exemple, une collection de musée. Les propos de Virginie Jourdain lui font écho, alors que Dominique Dubois lui demande comment elle s'identifie : « J'ai tellement passé d'années à chercher des artistes féministes, *queer*, lesbiennes comme modèles que je ne peux pas aujourd'hui déceintement taire mon identité (choisie). » Cette thématique fondamentale de la construction de la mémoire est également à l'œuvre dans deux autres articles. Il est intéressant de noter que, mis à part le propos de Virginie Jourdain, elle ne s'applique pas au groupe des femmes : l'épistémologie féministe, appropriée et enrichie, permet de penser d'autres situations minoritaires. Ainsi, Olivier Vallerand se penche sur les aléas ayant entouré l'érection à Berlin du *Mémorial aux homosexuels persécutés par les nazis* à côté du *Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe* et analyse les nombreux enjeux que véhicule cette commémoration : à qui elle s'adresse, à quelle temporalité, quelle est la relation entre mémoire et identification, etc. Coco Riot, pour sa part, est interpellé par la problématique de la mémoire collective par le détour du phénomène de marginalisation au sein même des minorités. Le milieu *queer* qui l'intéresse produit en effet ses propres normes et n'échappe pas à son tour au risque d'exclure de la communauté, et par conséquent de son histoire, des individu.e.s pourtant non *straight*¹⁴ mais aux parcours atypiques, issu.e.s par exemple d'horizons culturels différents.

Par ailleurs, la thématique du corps, évidemment, est centrale et concerne presque toutes les contributions. Au cœur des revendications du mouvement de libération des femmes (libre disposition de son corps, libération sexuelle), le corps devient également, assez logiquement, un pivot de l'art féministe, aux côtés de la vidéo. Outre les préoccupations dont il est porteur, une autre raison explique sa mobilisation. L'utilisation du corps comme moyen d'expression (dans les happenings, l'art corporel [Body Art], à partir des années soixante) implique d'emblée une remise en cause des cadres traditionnels de l'art et reconfigure le rapport aux autres. Cela s'avère, dans ces conditions, un dispositif des plus appropriés

au regard des velléités qui animent les femmes artistes de cette époque, venues à l'art pour des raisons d'ordre social et politique. Bon nombre d'entre elles emprunteront ainsi le chemin de la performance (Carolee Schneemann, Valie Export, ORLAN...). Le travail de Virginie Jourdain, qui cherche à agir sur le réel et se fait parfois intervention (comme c'est le cas de *Hot-Dogs*), s'inscrit dans cette lignée. À partir d'un héritage davantage théâtral, Louis(e) de Ville, pour sa part, brouille les pistes du genre avant tout par le rire, dans divers types d'ateliers et dans ses spectacles de burlesque. Le corps peut toutefois être convoqué à des titres très divers : comme siège des identités ou au contraire partenaire du devenir et des métamorphoses, des recompositions. Hélène Matte fait par exemple le compte rendu d'une manifestation placée sous les auspices d'un matérialisme vital, ancré dans la maternité, qui inspire des propositions artistiques se saisissant du corps maternel comme matériau premier. Julie Crenn nous présente une œuvre (celle de Cendres Lavy) qui s'inspire des attributs physiologiques « propres aux femmes » pour renverser les représentations canoniques de leur sexualité par extrapolation. Géraldine Gourbe, de son côté, prend le temps de revenir sur les débats entre essentialisme et constructivisme, qui sont récurrents depuis les années quatre-vingt, pour mieux en circonscrire les limites. Elle développe en effet une réflexion sur l'hypericône *goddess* qui s'inscrit dans un au-delà de cette alternative délétaire. Ce dépassement lui permet alors d'échapper à une lecture au premier degré qui identifie le sens des projets artistiques au matériau brut présenté. Dans un autre ordre d'idée, quoique tarudé lui aussi par les effets de sens, Michaël La Chance pose la question de la « modélisation technologique des corps ». Les enjeux symboliques que charrie l'engouement contemporain dont elle fait l'objet, dans la vie comme dans les arts, l'amènent à des conclusions assez noires quant aux rapports que chacun de nous est en mesure de nouer avec autrui et lui-même. Au creux des propos de Virginie Jourdain et de Beatriz Preciado se niche également un corps dont la plasticité et les propriétés vitales sont exploitées : le corps qu'investit la biopolitique.

La sexualité, enfin, constitue un autre axe majeur du dossier. C'est elle qui anime les trois pièces poétiques et leur confère leur saveur toute particulière... Elle constitue le sous-texte des aphorismes de David Bernagout, s'exhibe dans la prose de Charles Dreyfus, tandis que chez Jean-Pierre Ostende son écho, seul, demeure. Dans bon nombre d'articles, alors qu'elle n'est pas abordée de manière directe, elle affleure néanmoins : on sait par exemple que Louis(e) de Ville en joue dans ses pièces, que Cendres Lavy s'en inspire dans ses dessins. Michaël La Chance, dans une remarque, oppose au « corps oblique », partenaire de l'érotisme, un « corps frontal », exhibé, surexposé et matériau pauvre d'une pornographie sclérosée. Géraldine Gourbe observe également une « hypertrophie du sexe et de la sexualité », un « excès du visible génital » à l'œuvre chez certaines artistes femmes dans un autre contexte, et elle en montre l'intérêt. Quelles stratégies sont utilisées pour renverser le fait que « [l']assimilation des femmes au sexe est l'une des clés de voûte de la subordination des femmes sous le patriarcat », pour reprendre les termes de Laura Cottingham¹⁵ ? A *contrario* (ou peut-être pas), il est frappant de constater l'intérêt pour une certaine mise à distance de la sexualité que manifestent, ne serait-ce que ponctuellement, deux artistes qui ne sauraient être soupçonné.e.s de puritanisme : Coco Riot et Virginie Jourdain. Coco Riot cherche à dégager la perception du mouvement *queer* d'une réduction à une sexualité extra-ordinaire et flamboyante ; Virginie Jourdain se demande si et comment « on

peut se référer au sexe-organe-pratique en évacuant toute lecture ou imagerie excitante ». Sans doute est-ce une manière de distinguer deux problématiques : celle du genre et celle de la sexualité. Peut-être peut-on aussi y voir les traces de la critique de Cottingham, sous l'aspect original d'une prise de distance à l'égard d'une forme historique de sexualité qui impose le silence. Non pas qu'il s'agisse d'un rejet du sexe en tant que pratique car, si l'on se réfère aux *sex wars* qui déchirèrent le mouvement féministe nord-américain dans les années quatre-vingt, les cinq contributions de la première partie s'inscrivent sans aucun doute dans la lignée du *sex-positive feminism*, aux antipodes des féministes *antiporn*¹⁶. Serait davantage visé un certain mode d'existence de la sexualité, obnubilant, dont la simple mention provoque la fascination et gomme dès lors toute autre préoccupation. Cette distanciation à l'égard de la sexualité s'apparenterait-elle, de plus, au déplacement de la critique qu'observent Gonnard et Lebovici chez Cindy Sherman et qui, à partir des années quatre-vingt-dix, « après 20 ans de décodage de la fonction promotionnelle du corps féminin », face à un « corps de rêve » épuisé, instrumentalisé, déprimé, se reporte sur des conditions corporelles impossibles et répulsives, et s'élargit à toute sorte de déclassement social¹⁷ ? Quoi qu'il en soit, c'est bien là le signe d'une tension non résolue, qui sous-tend l'interrogation de Hélène Fleckinger et qu'il vaut aussi la peine de garder en mémoire pour aborder le texte de Céline Cadaureille.

Céline Cadaureille analyse trois créations d'artistes hommes, Philippe Meste, Vito Acconci et Pierrick Sorin, qui reposent sur la masturbation masculine. Elle se penche sur le trouble que ces œuvres provoquent et identifie les différents dispositifs mobilisés. Si l'on veut poursuivre la réflexion sur le genre, il est intéressant de noter qu'à l'époque où Acconci se masturbe sous les spectateurs (début soixante-dix), une photographie de Lynda Benglis, nue, lunettes noires, résolue, un long godemiché entre les jambes, est réprévue collectivement par la rédaction d'*Artforum* ; Carolee Schneemann est excommuniée du Art Stud Club George Maciunas, père de Fluxus, trouvant son travail trop *messy*¹⁸ (!) ; Hannah Wilke, utilisant son corps nu et sa beauté pour parodier la place des femmes dans l'histoire de l'art, se voit taxée de narcissique¹⁹. Sans dénier la charge transgressive des œuvres de Meste, d'Acconci et de Sorin, précisons que le constat selon lequel les outils de la provocation ne sont pas tolérés de la même manière en fonction du sexe de l'artiste est important, pour le genre d'abord, mais aussi afin de rappeler que la transgression ne fonctionne jamais du social vers le naturel, d'une répression vers une libre expression. Elle demeure toujours dans l'orbite du social. Le sexe de l'artiste n'est évidemment pas le seul critère, et Céline Cadaureille souligne par exemple comment Meste utilise et détourne l'assimilation, dans l'horizon productiviste et biopolitique qui est le nôtre, du geste masturbatoire à une forme de gaspillage. L'acceptabilité se distribue en fait selon l'ensemble des paramètres de la « bonne » sexualité : « hétérosexuelle, monogame, conjugale, gratuite, intragénérationnelle, génitale, à deux, procréative, sans *sex toys* ni usage de pornographie »²⁰. Denis Sanglard, de son côté, transgresse un autre filon de la sexualité convenable : alors qu'il venait du théâtre, il nous explique en quoi le fait de s'être tourné vers le buté lui permet de « lâcher prise » et d'exploiter une énergie issue de l'univers SM dans ses créations. Enfin, la « Pratique d'inversion contra-sexuelle », issue du *Manifeste contra-sexuel* et que Beatriz Preciado nous a généreusement offerte pour le dossier, pousse à l'extrême le jeu de déconstruction et de resignification de la sexualité. Et finalement, la sexualisation alternative de la totalité du corps que

Beatriz Preciado met en scène procède d'une même démarche que la recherche d'une manière non érotique de solliciter le sexe dont parle Virginie Jourdain : il s'agit de se déprendre de la crispation génitale, et d'aller voir ailleurs ! ◀

NOTES

- 1 La catégorie de sexe est traversée par de nombreux antagonismes : antagonisme de classe, certes (ah, faire pâler les bourgeois !), mais aussi antagonismes de genre (quel sexe fait généralement pâler l'autre, chez les bourgeois comme chez les prolétaires ?), de sexualité (quelles « pâleurs » sont légitimes ?), de race (quelles érotisations différenciées des Blancs et des Noirs ?), de capacité (une invalidité justifie-t-elle l'absence institutionnalisée de toute vie sexuelle ?), etc. Elle n'échappe donc pas au social : elle ne constitue pas l'expression de pulsions anhistoriques qui fourniraient un point d'appui extérieur capable de renverser l'ordre établi.
- 2 Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists ? », *ARTnews*, janvier 1971 ; *Femmes, art et pouvoir*, O. Bonis (trad.), Éd. Jacqueline Chambon, 1993.
- 3 Voir leur site : www.guerrillagirls.com.
- 4 L. Nochlin, *art. cit.*
- 5 Ève Lamoureux, « Évolution du féminisme en arts visuels : regard croisé entre le Québec et le monde anglo-saxon », *Labrys, études féministes*, janvier-juin 2010 ; [en ligne] www.tanianavarrosain.com.br/labrys/labrys17/arte/eve.htm.
- 6 Cf. Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Hazan, 2007, p. 406.
- 7 Cf. È. Lamoureux, *art. cit.* Voir aussi les travaux de Rose-Marie Arbour.
- 8 *Au pays des merveilles*, exposition organisée par le Los Angeles County Museum of Art (LACMA) et le Museo de Arte Moderno (MAM) de Mexico, consacrée aux femmes artistes ayant participé au surréalisme au Mexique et aux États-Unis, du 7 juin au 3 septembre 2012, au Musée national des beaux-arts du Québec à Québec.
- 9 Diana Quinby, *Le collectif Femmes/Art à Paris dans les années 70, une contribution à l'étude du mouvement des femmes dans l'art*, thèse en histoire de l'art et archéologie dirigée par Françoise Levaillant, Université Paris I, 2003, p. 55 ; cité dans Géraldine Gourbe et Charlotte Prévot, « Art et féminisme, un no man's land français ? », *L'homme et la société*, n° 158, 2005, p. 136.
- 10 Voir les mots d'introduction de Marie-Laude Bernadac et Bernard Marcadé, in *Fémininmasculin : le sexe de l'art*, Centre Georges-Pompidou (coll. Le petit journal), 1995, p. 2. Gonnard et Lebovici les commentent (*op. cit.*, p. 405-406).
- 11 Cf. C. Gonnard et É. Lebovici, *op. cit.*, p. 405-406.
- 12 Cf. G. Gourbe et C. Prévot, *art. cit.*, note 13, p. 136.
- 13 On associe habituellement à ce courant Hélène Cixous, Luce Irigaray et Julia Kristeva.
- 14 Cf. Monique Wittig, *La pensée straight*, Amsterdam, 2007, 119 p. *Straight* veut dire « droit » et, au sens figuré, « qui n'est pas homosexuel ». Le *straight* renvoie à l'hétéronormativité, c'est-à-dire à la pensée et aux catégories qui sous-tendent l'hétérosexualité comprise comme régime politique et non simplement comme pratique sexuelle. Voir la préface de Marie-Hélène Bourcier, « Wittig la politique », p. 23-33.
- 15 Laura Cottingham, *How Many "Bad" Feminists Does It Take to Change a Lightbulb ?*, *Sixty Percent Solution*, 1994 ; *Combien de « sales » féministes faut-il pour changer une ampoule ?*, Tahin Party, p. 31.
- 16 Géraldine Gourbe rappelle l'histoire de cette opposition entre les féministes « pro-sexe » et « antipornographie » (p. 49). Voir aussi Hélène Fleckinger qui en fait mention (p. 54).
- 17 C. Gonnard et É. Lebovici, *op. cit.*, p. 413.
- 18 Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, 1997, p. 35. Elle écrit aussi, à propos de ces réceptions : « *Nudity was not the problem. Sexual display was not the problem. The agency of the body displayed, the author-ity of the agent – that was the problem with women's work.* »
- 19 Il s'agit de sa performance *Through the Large Glass*, 1976. Cf. Christine Redfern et Caro Caron, « Angle mort », *Qui est Ana Mendieta ?*, Remue-Ménage, 2011.
- 20 Gayle Rubin, *Surveiller et jouir : anthropologie politique du sexe*, F. Bolter, C. Broqua et N.-C. Mathieu (trad.), Epel, 2010, 4^e de couverture.

CLAIRE GRINO, doctorante en philosophie en cotutelle à l'Université Laval et à Paris 1, travaille sur l'hybridation des corps et des techniques à partir du corpus féministe. Elle a, entre autres, enseigné la philosophie de la sexualité à l'Université Laval, coorganisé le colloque et les actes de *Perspectives étudiantes féministes* (Université Laval, mars 2010), collaboré à *Ainsi squattent-elles*, émission de radio sur CKIA (Québec, 2010). Ses intérêts pour la création artistique l'avaient menée à coorganiser à Tours, en mars 2005, *Armand Gatti, compagnon d'écritures* et l'ont conduite à fréquenter Le Lieu rapidement après son arrivée à Québec en 2006.