



**GRAAT On-Line #22 - October 2019**

**Une représentation des corps, des genres et des sexualités, subversive et  
irréductible : La série *I Love Dick***

**Anne-Laure Vernet**

**Université de Lorraine**

***Une charge subversive artistique habituellement désamorcée***

De très nombreuses œuvres plastiques, photographiques, cinématographiques, performatives, ou théâtrales au XX<sup>e</sup> siècle, ont vu leur charge de subversion des assignations de genre, de classe et de race désamorcée par une adoption par les mondes artistiques dont elles relèvent, basée sur leur réinterprétation à l'aune des critères hégémoniques de lecture et de valeur.

Ces critères hégémoniques, soutiens élaborés par, et favorables aux, hommes blancs de culture occidentale, ont pu être qualifiés de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle au XXI<sup>e</sup> siècle, de patriarcaux, phallocentriques, machistes, ou sexistes. La litanie de ces termes, malgré des filiations conceptuelles distinctes, fait trace d'un entrelacs des systèmes opérants et convergents en un seul et même système de domination matérielle, sociale et symbolique du groupe des êtres humains de sexe anatomique mâle - dénommés hommes - sur le groupe des êtres humains de sexe anatomique femelle - dénommés femmes -, groupes construits comme classe (Delphy, 2001 ; Guillaumin, 1992) d'après ces critères anatomiques. Un exemple parmi bien d'autres de désamorçage d'une charge subversive portée par une pratique artistique peut être trouvé dans le courant du Body Art, choisi ici en raison de son appui sur le corps même de l'artiste, ce corps prétexte à la classification des personnes.

En effet, les artistes du Body art dans les années 1970 et 1980, ont fait l'objet d'une critique très largement fonction du sexe de l'artiste : Whitney Chadwick, historienne de l'art, fait ainsi remarquer que les auto-agressions du corps et leurs mises en scène, étaient perçues, quand il s'agissait d'un artiste homme, comme transgression des limites du supportable et comme démonstration de la capacité du corps masculin à la force et à l'endurance, en tant que recherche d'une transcendance. Ces actions ont même été vues comme inscription dans une martyrologie, comme en témoignent par exemple les textes de Max Kozloff (Kozloff, 1975) sur Chris Burden et Vito Acconci.

À l'inverse, les entailles, mises en danger et mises en scènes de mises en danger du même ordre, réalisées par des artistes femmes comme Hannah Wilke, Lynda Benglis ou Adrian Piper, ont donné lieu à des textes insistant sur leur narcissisme, et interprétant les agressions de leur propre corps comme mise en scène du corps féminin en tant qu'objet sexuel et objet de fascination. D'autres critiques mettaient l'accent sur le caractère de pathologie psychique du geste de l'artiste, le faisant passer du rang de l'art à celui d'un comportement déréglé et masquant une recherche d'ordre thérapeutique, dès lors déniée de toute ambition à la transcendance. Ainsi Gina Pane a-t-elle été renvoyée au masochisme même par la critique féministe américaine (Chadwick, 1997, 367-370). Mais, si l'on s'en tient à une proposition de définition du masochisme par Nicole Claude Mathieu<sup>1</sup> (Mathieu, 1991, 224) qui serait pour le sujet la tentative de maîtrise d'une situation aliénante, au moyen de la répétition de cette situation ou de sa mise en scène : on peut alors concevoir certaines des actions du body art, même qualifiées de masochiques ou masochistes, comme ayant un contenu critique de la symbolique sociale du corps, et du corps féminin. Or c'est ce que se trouvent confirmer les propos d'artistes comme Adrian Piper ou Gina Pane (Lebreton, 2013, 99-110). Il est à remarquer que ces positions émises par les intéressées mêmes n'ont pas gêné la critique de l'époque pour assigner ces artistes à ce qui était supposé caractériser leur genre. La réinterprétation d'œuvres du Body Art quand elles sont œuvres de femmes, orientée de façon à confirmer la symbolique patriarcale, est exemplaire d'un processus répété quel que soit le mouvement artistique ou la typologie des œuvres.

Le propos développé ici part de l'hypothèse que la série *I Love Dick*, adaptée par Jill Soloway et Sarah Gubbins à partir de l'œuvre littéraire éponyme de Chris Kraus,

déjoue au contraire toute réinterprétation susceptible d'araser sa force subversive. La réinterprétation normative continue d'avoir cours, comme en atteste le propos de fond commun aux diverses relations journalistiques<sup>2</sup> sur cette série, qui est réducteur, certes, mais qui ne peut cependant aller en-deçà de la reconnaissance du livre et de la série comme œuvres donnant à voir ou à lire le point de vue du *female gaze*, sur « la sexualité ». Même si les notions de *female gaze* comme de « la » sexualité tentent de maintenir un ordre genré binaire et hétérocentré, la série résiste à cette réinterprétation, et l'on donnera ici quelques indices de cette résistance.

## **Présentation et mise en regard des œuvres**

### *L'ouvrage littéraire*

Le livre *I Love Dick* mêle les formes du journal intime, du roman épistolaire, et du récit romancé. Y figurent donc des lettres de désir amoureux adressées en abondance à un artiste, Dick, en dépit d'une relation réelle réduite à de rares et laconiques contacts téléphoniques faisant suite à une première rencontre, ceux-ci étant qui plus est rendus indirects par l'interposition d'un tiers ou d'un répondeur téléphonique. Écrire ces lettres s'avère révéler à leur auteure, Chris, une urgence à mettre en question un ordre social sexué, et plus particulièrement la position des femmes dans le monde de l'art. Le titre à double sens pose le caractère trublion de l'intention du texte : *dick* signifie verge, queue, bite, et crétin, en argot anglais. Dick est donc dans ce roman épistolaire, le prénom d'un artiste homme, hétérosexuel et blanc. Quatre étoiles à la suite de son prénom maintiennent son anonymat. Chris Kraus, l'auteure, maintient son nom en tant que personnage du livre.

L'ouvrage démarre sur une date, comme dans un journal intime, mais le récit se fait roman au bout de quelques pages, par l'insert de description d'événements survenant aux personnages d'un point de vue omnipotent, et par le passage de la première personne du sujet à la troisième. A Chris Kraus et Dick \*\*\*\*, s'ajoute le personnage de Sylvère Lotringer. L'énumération des dates et des lieux se poursuivant, elle produit un effet de journal intime, malgré un récit des actions et états d'âmes des personnages alternant au long de l'ouvrage de la première à la troisième personne. La première page du roman campe immédiatement Chris Kraus, Sylvère Lotringer, et Dick \*\*\*\* dans leur profession : Chris Kraus est une vidéaste expérimentale de 39 ans,

Sylvère Lotringer, un professeur d'université de 56 ans, Dick \*\*\*\*, « une bonne connaissance de Sylvère ». On apprend en page 12 que Sylvère est un « intellectuel européen et spécialiste de Proust ». Ces trois personnages dînent ensemble pour une première rencontre professionnelle intéressant les deux hommes. Chris a la sensation que Dick flirte avec elle. La neige amène Dick à inviter Chris et Sylvère à rester dormir chez lui.

En page 11, est fait le récit de la soirée qui va ancrer le désir de Chris pour Dick : Dick est le sujet artiste, Chris accompagne son mari, n'est pas supposée intellectuelle, et se tient muette – elle muselle sa pensée, se sachant non invitée à la parole – ; Dick montre une vidéo de lui et par lui, que Chris juge en silence comme mauvaise, naïve (elle la qualifie de « mauvais art »), tout en trouvant une valeur au « mauvais art », qui est de solliciter le spectateur et d'enclencher sa réflexion. Cette page est pleine de références artistiques : la soirée même évoque à l'héroïne *Ma nuit chez Maud*, de Rohmer ; Dick est habillé en Johnny Cash dans sa vidéo ; l'intérêt de Chris pour le « mauvais art » est comparé « à l'attraction de Jane Eyre pour Rochester, drogué cruel au visage chevalin », car, écrit-elle, « les mauvais personnages invitent à l'invention. » L'ensemble de l'ouvrage est ainsi parcouru de références littéraires, philosophiques, artistiques et cinématographiques.

La réflexion de Chris Kraus, à la fois auteure et personnage de l'ouvrage, présente un aspect particulièrement sincère, commencée par elle sans savoir pourquoi, ni où elle allait, intégrant ainsi le risque afférant à la vie en train de se vivre dans son projet. D'autres auteures d'autofiction politique, auxquelles le travail de Chris Kraus peut être comparé, comme Vivian Gornick (Gornick, 2017) ou Maggie Nelson (Nelson, 2018), travaillent sur une matière qui ressort du souvenir, et qui, même issu du passé le plus proche, demeure malléable à la réinterprétation gratifiante, ou tolérable, dans le mouvement même de son évocation.

Il y a de la fracture et du danger de dislocation à mesure de la progression du récit, qu'il semble que Chris Kraus a choisi délibérément de laisser courir d'un bout à l'autre de l'ouvrage, puisque cette fragilité aurait pu être recouverte et atténuée après-coup. C'est une épopée nue, et voulue nue, que Chris Kraus donne à lire. Est-ce cette âpreté d'une mise à nu des désirs, pulsions, angoisses, et d'une mise à nu des interrelations humaines, à la fois crues et médiocres, et pourtant riches de leur trivialité

ordinaire, de leur quotidienneté, qui rend si incisives les précises remarques de Chris Kraus sur tout ce qu'elle traverse, des relations sociales, des relations sexuelles ou de l'art ? Et qui leur donne cette portée politique ? En effet, ces mises à nu effectuent comme un déshabillage des codes, des rôles et des places respectives.

Ce sont des mises à nu qu'opèrent aussi les épisodes de la série, après avoir planté un décor classique de rapports sociaux hétéro-normés et hiérarchisés, selon les professions et les positions dans la profession, selon les origines géographiques et ethniques et selon les sexes bien sûr. Chaque épisode procède à un effeuillage des rôles et des fonctions des personnages, donnant accès aux êtres. Des êtres qui se révèlent aux prises avec le conflit entre les identités auxquelles leurs trajectoires familiales et sociales les assignent, leur capacité de réflexion et d'action propre, et leurs aspirations.

Le déshabillage des codes, rôles et fonctions effectué par les deux œuvres est en fait assumé dès l'écriture de l'œuvre littéraire, comme l'indique la remarque de Chris, personnage du livre : « Sylvère et moi sommes jumeaux dans notre tendance analytique, satisfaits de « déchiffrer les codes ». », une remarque en forme de clé de lecture du roman, et aujourd'hui de la série *I Love Dick*.

### *La série, en regard de l'œuvre littéraire*

L'œuvre audiovisuelle a pris de grandes libertés avec le livre, mais ce en accord avec Chris Kraus, qui était consultante sur le processus de création de la série. Et en effet, le récit cinématographique, loin de trahir le texte, opère plutôt un développement, une démultiplication, des traits caractéristiques des personnages de cette autofiction politique qu'est le texte *I Love Dick*. Ainsi le personnage de Chris Kraus, tel que figuré au plan littéraire, porte sa réflexion sur la société et le monde de l'art dans une solitude qui le rend vulnérable aux processus de régulation sociale générés dans les interactions discrètes d'une vie de couple, et tout aussi discrètes d'un réseau de fréquentations amicales et artistiques ordinaire. Les huit épisodes de la série reproduisent et développent le caractère restreint et contraint de cette solitude au moyen d'un éventail de choix scénaristiques, qui sont : le maintien du couple que fait Chris Kraus avec son mari Sylvère, chercheur universitaire travaillant sur l'Holocauste ; l'assignation de l'épouse à une place subordonnée et de dépendance ; la

localisation de l'action entière dans une très petite ville de bout du monde, Marfa, au Texas.

La démultiplication du texte de Chris Kraus par la série prend également d'autres voies. Tout d'abord, les questions principalement féministes, soulevées dans le livre, se développent ouvertement aussi en questions de race et de classe, et ce parce qu'incarénées par un ensemble de personnages, dont trois vont devenir à mesure des épisodes, aussi importants que celui de Chris Kraus. Ce développement révèle aussi des contextes d'idées situés historiquement pour chaque œuvre : la fin des années 1990 pour le livre, l'année 2016 pour la série. Il y a en effet une discrétion dans le féminisme de l'ouvrage littéraire, une absence d'arrogance, comme une conscience intériorisée que la discussion ouvertement féministe est close : elle ennueie et dérange. Susan Faludi en a fait alors le constat, dans son livre pamphlet, *Backlash*<sup>3</sup>. Entre 1990 et 2016, le féminisme a pris des formes théoriques et militantes nouvelles et développé la question des discriminations croisées avec la question de l'intersectionnalité. La variété des personnages de la série, et la position de sujet qui leur est donnée en atteste.

Ensuite, la réflexion concernant la répartition de la parole savante et la sexuation de l'autorité en art – parce que Dick est dans la série un « grand artiste » – qui court tout au long de l'ouvrage littéraire, se trouve aussi, dans la série, diffractée à travers ces différents personnages, qui déploient chacun des gammes nuancées autour des processus de la création artistique ou des enjeux de sa présentation. Enfin, la question du désir, la question du sujet et de l'objet du désir, travaillée principalement dans le texte de Chris Kraus dans la tension de la relation hétérosexuelle, se trouve dépeinte cinématographiquement dans sa complexité, ses contradictions et ses ambiguïtés, d'une part grâce à la figuration explicite de sexualités polymorphes, et d'autre part grâce au récit de relations d'amour de divers registres existant entre les personnages, ou dans le passé des personnages. La série figure ainsi des formes d'amour allant de l'amour lesbien à l'amour filial, en passant par l'amour hétérosexuel et gay.

Mais en outre, les œuvres visuelles ou performatives de révélation et de visibilité des rapports sociaux de classe, race et sexe, créées par les artistes depuis les années 1970 jusqu'à nos jours, se trouvent figurées dans cette série, grâce à leur citation au cours de chaque épisode : apparaissent ainsi quelques secondes de

photographies d'œuvres d'artistes, ou de films de leurs performances. Ces citations audiovisuelles de Sally Potter, Jane Campion, Chantal Ackerman, Cheryl Donegan, Carolee Schneemann, Naomi Uman, Petra Corthright, Marina Abramovic, Annie Sprinkle, Maya Deren, Liz Erman, Louise Bourgeois, et bien d'autres encore, viennent jouer là sur plusieurs plans : comme redoublement de la mise en scène du propos porté par l'épisode ; comme élément mémorisé, rêvé ou fantasmé par un des personnages ; comme déclaration d'existence de ces artistes femmes d'envergure ; et enfin comme déclaration de filiation artistique par les auteures de la série. Car comme Chris Kraus, elles tressent ainsi l'ensemble du récit, non seulement avec des références littéraires, philosophiques et artistiques, mais aussi avec le développement d'une pensée sur ces mêmes références. Cette déclaration de filiation artistique pose, dans le mouvement même de son énonciation, une déclaration militante de prise de position politique : elle fait à son tour manifeste, à la suite de Chris Kraus auteure du roman, qui déjà donnait à son récit, sciemment et nommément, la portée d'un manifeste politique et artistique.

### *Un corps sans parole*

L'analyse de quelques séquences de la série permettra de mettre au jour combien la question du corps et des identités est au cœur de ce récit cinématographique. Une de ces séquences est contenue dans les deux premières minutes du premier épisode. La toute première image de l'épisode est un intertitre d'un texte en lettres capitales blanches sur fond rouge vif, qui affiche : « Dear Dick. Every letter is a love letter. » Ce type de plan ponctue les épisodes<sup>4</sup>. Cette phrase est aussi celle qui accompagne, dans le roman, l'annonce de l'ensemble du texte comme étant un manifeste. On peut alors supposer que les différents intertitres, ponctuant la série audiovisuelle de déclarations diverses, figurent les différents points de ce manifeste politique et artistique qu'est la série elle-même. Ce type d'intertitres est en outre une référence au tressage effectué dans le livre, de la forme épistolaire avec le récit romancé. Il joue également comme élément d'articulation du processus narratif audiovisuel parfaitement pertinent, parce que le personnage de Chris dans la série écrit effectivement des lettres tapées au traitement de texte, qui feront, sur un second niveau, celui du récit à proprement parler, œuvre d'art et manifeste. Les lettres seront, dans le récit cinématographique, imprimées sur papier et fixées au papier collant dans

les rues de Marfa. L'accrochage de cette œuvre-manifeste fera pivot et bascule, faisant avancer l'action des personnages et bouleversant leurs relations.

La première minute de film campe les personnages au moyen d'une scène d'accueil d'une locataire par un couple dans l'appartement qu'ils quittent ponctuellement : les spectateurs apprennent avec la locataire les noms, métiers et projets immédiats du couple, que des plans sur une bibliothèque saturée de livres et sur des piles de bobines de films confirment caricaturalement comme couple d'intellectuels désordonnés. On apprend donc d'emblée que Sylvère part pour un colloque au Texas à Marfa, et que Chris l'accompagne brièvement mais est attendue pour présenter son film dans un festival de cinéma à Venise. La rapidité et la précision de ces présentations concorde avec celle du récit littéraire, qui par contre inclue Dick d'emblée quand, au contraire le personnage de Dick est présenté par le scénario par touches successives, au cours du premier épisode.

La deuxième scène de présentation du couple d'intellectuels new-yorkais, lui universitaire, elle vidéaste, donc, est apparemment peu spectaculaire. Elle met en effet en scène avant la fin de la deuxième minute de ce premier épisode, des rapports sociaux de sexe ordinaires. Au cours du trajet en automobile<sup>5</sup> de New-York vers Marfa, Sylvère plaisante sur un projet de passer par Dollywood, où, dit-il, seules les femmes à très gros seins seraient admises. La déclaration de Sylvère : « Tu devras attendre dans la voiture », insiste sur une évaluation de la valeur de Chris, dans le rapport interpersonnel privé du couple, à l'aune de ses formes corporelles. Cette déclaration convoque, à la fois dans le film et dans la représentation de cette relation de couple, le contexte culturel de domination patriarcale, connu du public de la série et partagé avec lui. Or le personnage de Chris répond à la plaisanterie par un mouvement du corps mimant silencieusement le rire, de sorte que le mouvement pourrait tout aussi bien exprimer de la douleur.

Dès cette seconde scène, est posé un ordre symbolique phallocentrique et patriarcal comme cadre de la narration, qui passe par le verbe et le corps, un verbe subjectivant, face à un corps objectivé par la soumission à des normes – la dimension de seins, donc. Mais surtout, ce corps se tait mais se meut. Il oppose un éclat de rire muet, qui permet ironie et résistance. Le déplacement du verbe au corps est bien un refus de jouer avec l'outil du dominant, le verbe, et est déjà l'invention, grâce au corps



tu, d'outils de contestation propres, et aptes à construire une identité hors désignation, hors assignation. On peut voir dans cette première scène quelque chose d'inaugural de ce qui va se développer, à travers le corps, dans la série. La suite faite à cette seconde minute et seconde scène du premier épisode de la série reste de la même exigence et même efficacité, l'ensemble des épisodes est tiré au cordeau, pas un élément de l'image, un élément sonore, ou un jeu d'acteur qui soit superflu : tout fait sens, et l'ancrage de l'argument développé passe constamment par des questions de corps, de sexualité et d'identité.

À ce titre, la scène de rencontre du couple avec les autres invités du colloque fait jouer ces questions de façon dense et précise. Lors d'une sorte de cocktail d'accueil, le couple se sépare, et chacun décline les raisons de sa venue aux personnes présentes, croisées au grès de déplacements de quelques pas. Un chercheur comprend que Chris est l'épouse de Sylvère et en quelques exclamations, l'assigne à une place et un rôle dans le groupe, celle de « femme de », puis il l'assigne à des relations avec des personnes choisies, les autres épouses, dont la sienne qu'il hèle pour la présenter à Chris. Il finit même par l'assigner à des activités précises, déjeuner et s'inscrire aux cours de zumba, avec sa femme. Le procédé se répète quel que soit le groupe rencontré : Chris a beau essayer de glisser qu'elle a autre chose à faire, qu'elle est autre chose, parce qu'invitée à Venise, parce que réalisatrice, la surdité des interlocuteurs et leur domination sonore de l'espace langagier coupe court à tout effort de parole de Chris, alors assignée au silence. Ces scènes, du rire mimé muettement comme du cocktail, font écho à une description qui court tout au long de l'ouvrage littéraire, celle du sexisme du monde de l'art et de la recherche, un sexisme établi comme un allant-de-soi.

Le second épisode de la série développe plus précisément ces premiers indices d'un sexisme structurel au monde de l'art. En effet, construite en montage parallèle à la scène de rencontre de Chris et des collègues de Sylvère, une scène d'échange entre Sylvère et une jeune femme assise un peu à l'écart, au bord d'un bassin à poissons rouges avait été donnée à voir au spectateur. Les cheveux roux et longs de la jeune femme, laissés libres, et le jeu de ses pieds nus avec l'eau, non loin de cet espace de socialité intellectuelle, dénotaient un érotisme discret, qui avait suscité une approche de Sylvère par des commentaires érudits sur certains usages du corps, des pieds et de

poissons, au Japon. Un conflit policé de connaissances s'en était suivi, aboutissant sur un retournement de la position de sujet connaissant et d'objet du regard : la jeune femme, Toby, ayant alors déployé son savoir sur les pratiques corporelles balinaises, les ayant reliées à des souvenirs personnels, puis s'étant permise de bousculer son interlocuteur sur l'intérêt de travailler encore sur l'Holocauste, pour finalement considérer son visage et le commenter : « triste, mélancolique, mais d'une façon intéressante. »

Le second épisode présente une suite à cette première rencontre, beaucoup plus clairement conflictuelle. Un nouvel échange apprend à Sylvère que Toby est chercheuse, travaille sur la pornographie, et se trouve invitée à ce colloque en tant que détentrice d'une bourse Guggenheim. Le scénario fait incarner au personnage de Sylvère une réaction dont beaucoup de femmes chercheuses ou artistes ont déjà attesté : la stupéfaction que cette jeune femme soit chercheuse, la dévaluation a priori de son travail - « on t'a donné une bourse Guggenheim pour ça ?! » -, et l'affirmation du caractère déplacé du développement d'une pensée savante et critique par une dite belle femme - « comment peux-tu travailler sur le porno, toi qui est si douloureusement belle ? ». Dans le second épisode également, un morceau d'anthologie du sexisme ordinaire dans la qualification des difficultés rencontrées par les femmes dans la création, et dans l'évaluation de la valeur de leurs œuvres, est porté par le personnage de Dick, pérorant avec assurance, face au récit des contretemps subis par le film de Chris, sur l'accès à la création comme n'étant qu'une question de « pure » volonté, ou sur toute création liée à une revendication et une oppression comme inéluctablement mauvaise. Dès la onzième page du roman de Chris Kraus, l'autorisation à la parole donnée aux femmes est figurée d'une phrase : « Parce qu'elle ne s'exprime pas dans un langage théorique, personne n'attend vraiment d'elle qu'elle participe, et elle a l'habitude de voguer à travers des couches de complexité dans le silence le plus total. »

Les quelques scènes des deux premiers épisodes de la série précédemment décrites semblent y faire écho et précisent bien des interrogations portées par l'œuvre littéraire de Chris Kraus, quant à l'interprétation à donner à certaines situations concrètes, qu'elle y relate dans la perception initiale qu'elle en aurait eue, de mésaventures personnelles. Ces scènes en effet dépeignent avec efficacité le décor

phallogocentrique et phallogocratique, l'ordre patriarcal et ses implicites normatifs, dans lesquels artistes femmes et chercheuses demeurent une sorte d'aberration scandaleuse, et se devraient de s'en tenir à la place assignée par leur corps, et se taire.

### *Corps sexué, corps désirant, corps monstre*

La saison 1 dans son entier pourrait être analysée scène par scène, Elle révélerait l'importance accordée par la série à la question de l'incarnation de la subjectivité humaine. Cette incarnation du sujet en passe par le corps sexué, le corps désirant, et dès lors le corps monstre, quand il s'agit de femmes. Une scène plus particulièrement traite de cette question du sujet incarné, sexué et désirant, monstrueux quand il est femme, et c'est celle de Toby dansant, pour susciter l'intérêt de Devon, et faisant, comme au passage, désordre dans l'ordre artistique mâle blanc de l'Institut. L'Institut est l'espace d'art contemporain de Marfa, ainsi nommé tout au long des épisodes – les scénaristes n'ont pas manqué bien sûr de mettre dans la bouche de Dick dans le dernier épisode, un « Je suis l'Institut ». Devon est une jeune femme employée à l'Institut à de petites tâches d'intendance. Devon a volé quelques des lettres de Chris adressées à Dick qui se trouvaient passer entre ses mains, et a réuni ses ami.e.s artistes pour s'en inspirer, pour un travail d'improvisation théâtrale. La réunion a lieu dans l'espace d'exposition de l'Institut de Dick. Parmi les phrases lues à haute voix, on peut entendre : « Je suis née dans un monde qui présume qu'il y a quelque chose de grotesque, d'indicible, à propos du désir féminin », et entendre encore : « Je veux être un monstre femme ». Cette dernière phrase sera dite par Devon, haranguant Toby du regard. De sorte que, au moment même de l'apparition d'amours lesbiennes dans le récit, une mise en scène en est faite en tant que « sexualité monstre », ou identité de « femme-monstre », assumées cinématographiquement comme telles en une appropriation du stigmat. La phrase « Mon but est de devenir un monstre-femme. » est directement tirée de l'ouvrage (Kraus, 2016), mais la mise en scène d'un flirt lesbien lui donne une consonance qui n'est pas sans évoquer l'assertion provocatrice de Monique Wittig (Wittig, 2018), selon qui « Les lesbiennes ne sont pas des femmes ».

À Devon, Toby nullement décontenancée, répond d'une autre phrase extraite de l'une des lettres : « Je veux vivre le sexe qui fait respirer comme si on baisait. » Devon et Toby répètent ensuite ces mêmes répliques en se provoquant du regard : ce

qui suscite une réponse corporelle de Toby, une mise en mouvement. Toby se met à danser une chorégraphie de déhanchements et de mouvements de tête, de bras et de jambes ouverts et lancés en tous sens, une chorégraphie de voltes entraînant le corps en tourbillon grâce à sa propre inertie. Le caractère d'effraction du corps de cette femme s'emparant de l'espace, et de ces corps de femmes désirant, qui plus est dans un lieu d'art, est figuré par un choc : dans l'élan d'un coup de hanches, ou de fesses, Toby déstabilise le socle de l'une des œuvres de Dick. Cette œuvre est une simple brique, posée sur son plus petit côté. Le socle déstabilisé fait chuter l'œuvre et la brise<sup>6</sup>.

Cette scène peut-être lue comme l'inverse des scènes de Lap Dance, auxquelles le mince pilier de métal auquel Toby s'appuie au début de sa danse n'est pas sans référer : un corps qui danse, mais hors contrôle, dans une gestuelle inventive plutôt que codifiée, pour susciter un désir féminin et non masculin, et qui, brisant la brique, brise aussi symboliquement, aussi bien la barre d'appui de cette catégorie de danse et le système de marchandisation de la séduction dans lequel elle s'inscrit, que la référence phallique de l'édification glorieuse des œuvres d'art, de signature masculine à 96%, selon les statistiques des Guerrilla Girls. A l'appui de cette interprétation de la scène, le montage rapproche de la séquence l'image tirée de l'œuvre audiovisuelle de Carolee Schneemann, *Fuses* (1967), du corps d'un homme nu allongé, la verge au repos.

Le choix scénaristique de présenter la panique de la conservatrice de l'Institut, Paula, catastrophée par le bris de l'œuvre de Dick, confirme ces mises en mouvement du corps de Toby comme effraction : en reprochant à Devon la transgression de la promesse d'une réunion « assis en rond », Paula reproche l'absence de tenue, de contention réussie des corps. Bien entendu, cette brique brisée aura un impact sur la créativité du personnage de Dick, qui, en latence depuis dix ans, renaît à travers la réappropriation des débris : le sujet créateur demeure sujet tout puissant ; libre à lui de composer une nouvelle œuvre à partir des morceaux. Cette réappropriation de la destruction, de la contestation, et du désordre, semble faire métaphore de la capacité des soutiens du patriarcat occidental que sont le capitalisme et le néo-libéralisme à intégrer dans le circuit des échanges marchands toute contestation et tout désordre, jusqu'à leur muséification – car l'œuvre brisée revient sur son socle, déposée et réarrangée par Dick, qui détient aussi le pouvoir de modifier le cartel, d'un simple changement de date.

La thématique du désir féminin comme monstrueux se voit traitée une seconde fois dans le même épisode que celui de la danse de Toby. Cet épisode s'achève en effet sur une scène de fureur de Dick contre les audaces de Chris, hurlant à Paula : « Il faut qu'on se débarrasse de l'épouse de l'Holocauste ». Cette appellation est narrativement justifiée par la subordination de l'épouse, Chris, à son mari chercheur, qui travaille sur l'Holocauste, et qui avait déjà été amenée dès le premier épisode avec la scène du cocktail d'accueil des chercheurs. Mais dans ce contexte, cette appellation synthétique fait confirmation de la monstruosité du désir d'une femme.

### *Le corps propre, sujet de parole*

La suite du récit passe par la présentation de quatre personnages femmes, Chris, Devon, Toby, et Paula, en tant que sujets, présentation initiée par l'intertitre d'un texte en blanc sur fond rouge donnant à lire : « Cher Dick, que se passerait-il si nous commençons toutes à t'écrire des lettres ? » Ces présentations placées dans l'épisode 5, intitulé *A Short Story of Weird Girls*, lient la relation de chacune à Dick, avec l'expérience de ses propres corps, sexualité et art. Chaque trajectoire de vie est relatée face caméra par la comédienne, sur fond de paysage texan, chacune étant vêtue d'un vêtement rouge, du même rouge que celui des intertitres. Ces images de chacune faisant le récit de sa biographie sont tressées avec celles de scènes illustrant ou complétant leurs paroles.

Ces mises en scène d'autobiographies adressées à Dick permettent de faire basculer la qualité de sujet pensant, jugeant, créant et désirant du côté de femmes, et pas n'importe lesquelles, puisqu'elles incarnent les minorations sociales croisées au prétexte du sexe féminin, de la race, et/ou de la classe sociale.

Le portrait de Toby en particulier, présente un grand intérêt au plan d'un usage inattendu du corps. Toby en effet, après avoir fait le curriculum vitae de Dick selon les codes en vigueur propres au commissariat d'exposition et à ses catalogues, et en avoir dévoilé la parfaite correspondance aux normes d'une Histoire de l'art téléologique, se pose ouvertement en concurrente de Dick. Cette concurrence commence avec la comparaison de leur jeunesse à leur entrée dans les études artistiques à Columbia (15 ans pour l'un, 16 pour l'autre).

Le corps intervient, au plan du récit cinématographique, à travers l'énoncé du constat, fait par elle au cours de ses études, du nombre de nus féminins comparé à celui d'artistes femmes – 500 fois plus, dit-elle. Suit immédiatement un exposé, appuyé d'images, des axes de recherche choisis par Toby. A savoir, la morphologie du sein dans la pornographie en ligne, puis la pornographie hard-core : le personnage de Toby sur fond de paysage texan apparaît à l'image, calme et posé, en alternance avec des images d'elle en salle de cours, tout aussi paisible et déterminée, et devant un grand écran d'amphithéâtre imposant au regard des seins filmés en gros plan, rendus gigantesques par la projection. Des gros plans de parties de corps nus de femmes se succèdent, tandis que la voix-off de Toby explique qu'elle s'est intéressée aux formes, couleurs, et composition des images correspondantes, en refusant de discuter de leurs implications politiques. Quand elle ajoute que pour son mémoire de licence, elle « a parlé sur le visage de la femme quand elle suce deux bites à la fois », le personnage de Toby proférant ces mots est à l'image, toujours face caméra et placé devant le paysage texan. Il est impassible, confirmant que l'approche scientifique vide son objet de toute discussion politique. Toby poursuit cependant. Ainsi, Toby est supposée avoir achevé son cursus universitaire avec un doctorat en Histoire de l'art sur le *gaping*. Elle, ou la mise en scène, explique, images à l'appui, que le *gaping* est un groupe d'hommes sodomisant une femme puis observant et mesurant la dilatation de l'anus gardé ouvert. Pendant ces explications, quelques contrechamps sur les bancs de l'amphithéâtre montrent les visages de professeurs grimaçant à la vue des images que le spectateur de la série voit également. L'un d'eux demande à Toby pourquoi elle ne se tourne pas vers les études de genre. « Je suis une historienne de l'art, répond-elle, je ne suis pas intéressée par les études de genre. Pourquoi me demander cela ? » La tenue de son corps<sup>7</sup> calme, glacial, hiératique même, achève de retourner la situation, de prendre la place du dominant. Le cursus universitaire du personnage de Toby semble performer une situation entière, avec à la place d'un jeune homme blanc, une jeune femme blanche, et cela suffit à renvoyer aux acteurs de l'ordre patriarcal leurs propres procédures de déni : déni de la domination dans la construction des savoirs, déni de la neutralisation politique au prétexte de la scientificité, déni d'une instrumentalisation du corps des femmes dans les pratiques sexuelles, déni d'un certain usage du corps des femmes aussi dans la création artistique. Cette sorte de

performance de long terme conduite par le personnage de Toby n'est pas sans référer à la déconstruction des technologies de genre décrites par Thérèse de Lauretis (1984 et 1987) ni à Donna Haraway (1984 et 1991), citée par Chris Kraus dans son ouvrage, pour sa description des femmes comme de « tas de riffs ou cyborgs » (Kraus, 2016, 183).

Enfin les quatre récits de leur parcours biographique par les quatre personnages, qui font la trame de cet épisode, en passent par la description de leur éveil à la sexualité. Pour chacune de ces femmes, cet éveil est décrit comme une expérience de découverte, et prend des formes diverses : cet aspect de la vie du corps de chacune paraît simplement porté au regard du spectateur de la série, sans intention apparente, mais on peut faire l'hypothèse d'une volonté des scénaristes et réalisatrices de rendre visible les sexualités ordinaires de femmes, de rendre visible le point de vue des femmes sur ces sexualités, et d'opposer ces vécus et points de vue à ceux fantasmés par la pornographie *mainstream* convoqué dans l'épisode même, et peut-être plus généralement de les opposer à ceux projetés par la symbolique phallogcentrique sur la sexualité des femmes.

### *Le corps propre des femmes, lieu de l'art*

Le cinquième épisode semble donc faire pivot dans l'ensemble du récit, et permet le passage d'une position de dominée, de tout « lieu d'où je parle », à un lieu ou une position qui devient matière de l'art. Exactement comme le dominant fait de sa position la matière de l'art, comme Dick fait du phallus des œuvres monumentales ou formellement évocatrices de l'organe sexuel masculin. A la différence que chaque locutrice ici, est hautement consciente du désordre qu'elle provoque, à commencer par Chris. Comme dans l'œuvre littéraire, la série met en scène le personnage de Chris Kraus comme mû par son désir, un désir apparemment simplement sexuel, le désir de Dick. En réalité, là comme dans le roman, ce désir sexuel est plus complexe. Le titre *I Love Dick* signifierait, compte tenu de la référence au terme « *dick* » en anglais argotique, « j'aime la bite », une déclaration provocante, plus complexe qu'il n'y paraît. Elle en réfère en effet à au moins 3 niveaux de lecture : une telle phrase, supposée pensée ou énoncée par le personnage principal féminin, Chris Kraus, peut attester en effet d'une soumission au désir masculin, elle peut attester aussi d'une déclaration d'un désir féminin hétérosexuel assumé, qui se permet d'exister, et enfin,

elle peut attester d'une déclaration de désir du pouvoir, dans un système phallogentrique et phallogratique.

Le fait que le désir de Chris pour Dick amène celle-ci à écrire des pages de lettres, et que ces lettres déploient des propos sur l'art, indique un rapport du corps féminin à la réflexion artistique, évoqué, mais sans l'appui d'une figuration du corps à l'écran. En fait, la mise en scène montre le personnage de Chris dans divers moments de production littéraire, assise avec son ordinateur, ou bien dans une relation sexuelle avec Sylvère, avec visibles dans le cadre de l'image, les textes de Chris imprimés et suspendus avec des pinces à linge sur des fils, dans la chambre. Cette première matérialisation à la fois du désir de Chris et de sa création artistique se base sur une implication du corps apparemment discrète : c'est peut-être que l'incarnation du désir comme de l'œuvre de Chris en train de s'élaborer se constitue d'un ensemble pluriel, allant du corps même du personnage à son récit dactylographié, en passant par ses relations sociales, ses déplacements dans l'espace, son comportement et ses gestes – manger une quantité excessive de tacos avec une telle glotonnerie qu'elle est dite faire du « tacos-porn », par exemple, ou danser comme en fureur seule chez elle.

Un deuxième temps d'incarnation répartie par Chris entre sa personne entière, « corps et âme », et son environnement, est l'accrochage de ses textes, tous adressés à Dick, dans la rue principale de Marfa, après que Dick lui ait signifié à plusieurs reprises, et sèchement, une fin de non-recevoir, et amoureuse, et artistique. Cet accrochage est assumé par le personnage de Chris en tant que performance et manifeste – reprenant là le texte du roman, porté ouvertement par son auteure, à mesure de sa progression, comme manifeste politique et artistique.

Les réactions des habitants de Marfa, et celles de Dick qui finit par arracher les pages non seulement des murs et des vitrines, mais aussi des mains des passants, indiquent une matérialisation de la pensée de Chris, une incarnation, plus, une incorporation de la performance par les processus relationnels et sociaux, qui iront jusqu'aux sarcasmes machistes des usagers du bar local, constatant une incapacité de Dick à « tenir » cette femme, et jusqu'à Dick même se retournant contre Sylvère avec le même reproche. Devenus sujets, et par là, pleinement personnages du récit, les trois autres personnages féminins révélés pas l'épisode 5 se mettent à créer, dans une temporalité simultanée à celle de Dick, et toujours en impliquant leur corps, cette fois



de façon plus flagrante que ne le fait le personnage de Chris. Le personnage de Toby œuvre sur le mode de l'effraction encore : elle conteste le viol de la Terre-mère par une compagnie pétrolière et ses ouvriers, non loin de Marfa, sur le Mont Livermore, en se filmant nue et en relayant les images sur le web<sup>8</sup>. Ce faisant, elle reprend les formes performatives des années 1970, en jouant de la force des réseaux sociaux, pour dépasser la renommée de Dick. Cette scène est suivie de celle de Devon se fâchant contre Toby<sup>9</sup>, qui selon elle instrumentalise des personnes réelles, les ouvriers, dont les actes sont régis et soumis à la loi capitaliste, sans aucun autre choix de survie. La harangue joue comme explication directe au spectateur des enjeux artistiques comme politiques de ce type de performance, et d'une double opposition entre haute culture et culture populaire, et entre privilégiés et classe laborieuse et immigrée.

Après cette grille de lecture des corps comme corps politiques fournie au spectateur par Devon, ce personnage propose en contrepoint une création sur le mode de l'inclusion, sur le mode de la pratique politique inclusive, avec une chorégraphie festive impliquant les ouvriers et immigrés, et les rendant acteurs de l'art<sup>10</sup>. Enfin la créativité de Paula prend libre cours après qu'elle ait menacé de quitter l'Institut, en protestation contre la sélection sexiste des artistes exposés par Dick : elle se débarrasse de toutes les œuvres en place, et dépose à la place de petits papiers indiquant le nom d'artistes femmes d'envergure : Kara Walker, Eva Hesse, Laura Aguilar, Mickalene Thomas, Kerry James Marshall et Zoe Puckman.

### *Le corps masculin, un corps relatif*

Ainsi, cette brève analyse d'images et d'extraits choisis aura permis de montrer combien la précision et l'engagement du propos de la série ne laissent pas de doute sur leur héritage de l'ensemble des explorations, expérimentations et affirmations effectuées au cours de ces 50 dernières années, concernant les questions féministes, les identités de genre, les assignations de sexe, de race et de classe, et les normes de sexualité. La série révèle les questions de l'art comme véritablement incarnées, et ce, des enjeux de la création artistique contemporaine aux conventions académiques qui la régissent, et met en scène les craquements d'un monde de l'art, dont le sujet créateur n'est plus ici le dit sujet universel – en fait masculin et blanc. Ce dernier aspect est mis en scène finement, en appui sur le corps de Dick, cette fois, et sur l'aveu de son

impuissance physique à déplacer les gigantesques blocs de béton ou de pierre dont sont faites ses œuvres. Cet aveu est préparé par une mise en relation du grand art et du « grand artiste mâle blanc » avec la question de l'atelier et du système corporatif du Moyen-âge, perpétué en partie au cours de la Renaissance. Au fil des épisodes, apparaissent à l'image, comme fortuitement, des ouvriers, des camions et des grues, occupés à installer les gigantesques œuvres de Dick dans le paysage texan. Puis, le dernier épisode de la série fait expliquer de la bouche même du personnage de Dick à une Chris devenue naïve pour le besoin du scénario – montrer que le grand artiste emploie assistants et ouvriers – que lui, Dick, ne serait pas capable de déplacer lui-même d'aussi gros blocs de pierre, et qu'il ne fait que des maquettes. Cet aveu de Dick, qui est révélation au spectateur des conditions réelles de faisabilité de nombre d'œuvres relevant du grand art, est ici aveu des limites du corps masculin et blanc, des limites de la puissance virile et créatrice de ce même corps. La réponse du personnage de Chris à cette révélation est corporelle : elle en reste bouche bée.

### *Le corps propre des femmes, réappropriation et subversion*

Les dernières images du dernier épisode de la série montrent Chris quittant le ranch, après qu'elle et Dick, sur le point d'avoir une relation sexuelle, l'aient suspendue pour la raison de l'écoulement du flux de sang menstruel de Chris. Ce suspens de la relation sexuelle peut-être mis en regard avec la qualification par Chris Kraus dans son roman, de Dick comme d'une entité : qualification non explicitée, mais dont on peut avancer qu'elle figure un ensemble constitué du *male gaze* et des normes sociales par rapport auxquels Chris tente de se situer, avec lesquelles elle joue, et qu'elle transgresse pour se rapprocher d'elle-même. Aussi, le personnage de Chris, arrivé aussi près que possible de l'entité, Dick, la question de la relation sexuelle serait caduque. Ainsi le personnage de Chris s'en va à pied, en marchant dans l'aube. Elle est en short, et le sang coule sur sa cuisse<sup>11</sup>.

Ce type d'image est extrêmement rare dans la production cinématographique ou audiovisuelle mondiale. Un travail de fin d'études mettant en scène une jeune femme aux vêtements tachés par les menstruations dans une série photographique,

publié en 2015 par l'artiste indienne Rupri Kaur, se trouve même avoir été censuré par Instagram<sup>12</sup>. La riposte de Rupri Kaur<sup>13</sup> face à cette suppression indique une pleine conscience du caractère politique de ses images. Une pleine conscience du corps politique que partagent sans aucun doute les scénaristes et réalisatrices de la série *I Love Dick*, qui de fait, ont osé un an plus tard ce qui semble être toujours au XIX<sup>e</sup> siècle, la subversion maximale de la représentation du corps.

### *Ob-scénité, résistance et subversion du système dominant*

Cette dernière image attestera du fait que la série *I Love Dick* a réussi, entre autres grâce au traitement engagé de la mise en scène de corps tenus pour subversifs simplement parce qu'autres que mâles et blancs, et parce que débordant le contrôle social des comportements, à tenir un propos irréductible à toute réinterprétation selon les normes dominantes, et en cela, à indiquer la réalité, en 2018, d'un état modifié des normes de sexe, classe, race, genre et sexualité.

À croiser la censure des œuvres photographiques de Rupri Kaur avec la cessation de financement de la série *I Love Dick* par Amazon à la fin de la seule saison 1, on peut penser que, effectivement, cet état modifié des normes de sexe, classe, race, genre et sexualité demeure une subversion de l'ordre dominant. Dès lors, peut-être peut-on se réjouir que la récupération néo-libérale du propos porté par la série ne soit pas possible : la série résiste, elle se maintient comme propos émergeant. Un propos émergeant plus largement, du fait de sa diffusion par les réseaux de communication numériques, que les performances de O' Kania à Barcelone, de Rachele Borgi en université, ou de porno-terrorisme de Diana J. Torres, qui remettent aussi en cause les politiques capitalistes des corps, mais un propos suffisamment fidèle à ses sources et suffisamment subversif pour ne pas être récupérable. La série *I Love Dick*, obscène au sens premier du terme, ouvre une fenêtre sur une réappropriation des corps des femmes par elles-mêmes à la fois consciente et créative, susceptible de trouver des voies de transformation effective de l'ordre dominant, car y échappant.

## **BIBLIOGRAPHIE**

Chadwick, Whitney. *Women, Art and Society*. New York: Thames and Hudson, 1997 (1990).

Delphy, Christine. *L'ennemi principal 2. Penser le genre*. Paris: édition Syllepse, 2001.

Guillaumin, Colette. *Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L'idée de nature*. Paris: Côté-femmes, 1992.

Faludi, Susan. *Backlash. La guerre froide contre les femmes*. Paris: Editions des femmes, 1993 (1991).

Gornick, Vivian. *Attachement Féroce*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2017 (1987).

Kozloff, Max. « Pygmalion Reversed ». Dans *ArtForum* 14, n° 5, Novembre 1975.

Kraus, Chris. *I Love Dick*. Paris: Flammarion, 2016 (1998).

Lebreton, David. « La blessure comme œuvre chez Gina Pane ». Dans *Communications*, 2013, p. 99-110.

Mathieu, Nicole-Claude. *L'anatomie politique*. Paris: Côté-femmes, 1991.

Nelson, Maggie. *Les Argonautes*. Paris: Seuil-Éditions du Sous-sol, 2018 (2015).

Wittig, Monique. *La pensée straight*. Paris: Editions Amsterdam, 2018 (1978).

## NOTES

---

<sup>1</sup> Mahieu Nicole-Claude, note en bas de page : « à mon avis, le masochisme n'est pas une simple demande de souffrance ou d'objectivation, mais une tentative du sujet aliéné d'agir en tant que *sujet* – par la mise en scène (dans les fantasmes) ou la mise en faits (dans l'actualisation), bref par la théâtralisation d'un *vécu réel de l'agression* et de l'objectivation qu'il ne peut maîtriser dans la réalité sociologique, et que le personnage, la *persona*, tente de penser, de re-présenter. »

<sup>2</sup> *I Love Dick*, un savoureux triangle amoureux, 13 mai 2017, Emilie Gavaille, in <https://www.telerama.fr/series-tv/i-love-dick-un-savoureux-triangle-amoureux,157754.php> ; Comment parler du désir féminin dans une série ? Comment transformer un fantasme en personnage ? Alice Zeniter, la traductrice du roman culte des féministes américaines, analyse l'adaptation de Jill Soloway. 25/06/2017, Propos recueillis par Emilie Gavaille, in <https://www.telerama.fr/series-tv/i-love-dick-adapter-c-est-tromper,159901.php> ; "I Love Dick" et "Jean-Claude Van Johnson" n'auront pas de deuxième saison 18/01/18, Mathieu Champalaune, in <https://www.lesinrocks.com/2018/01/18/series/love-dick-et-jean-claude-van-johnson-nauront-pas-de-deuxieme-saison-111034794/> ; *I Love Dick*, Du désir au féminin, Par Martine Delahaye in [https://www.lemonde.fr/televvisions-radio/article/2017/05/12/tv-i-love-dick-du-desir-au-feminin\\_5126951\\_1655027.html](https://www.lemonde.fr/televvisions-radio/article/2017/05/12/tv-i-love-dick-du-desir-au-feminin_5126951_1655027.html) ; Pourquoi "I Love Dick" est la prochaine série dont tout le monde va parler, Iris Brey, Olivier Joyard, in

---

<https://www.lesinrocks.com/2017/05/10/series/i-love-dick-%C3%A0-la-recherche-du-regard-queer-11941822/>

<sup>3</sup> FALUDI Susan, Backlash, La guerre froide contre les femmes, traduction Lise-Éliane Pommier, Évelyne Châtelain et Thérèse Réveillé, Éditions des femmes, 1993 (1991) : un ouvrage sur la réassignation unanime, à tous les niveaux de la société américaine et dans tous les secteurs d'activité, des femmes à « leur » place, dans les années 1980.

<sup>4</sup> La forme de cet intertitre caractérisé graphiquement par un fond rouge et les lettres des textes en capitales blanches, pourrait avoir été inspirée par l'œuvre documentaire « America is not ready for this » (2013), de Carol Radziszewski.

<sup>5</sup> Episode 1 : de 1'40'' à 2'07''

<sup>6</sup> Episode 3 : de 13' à 14'38''

<sup>7</sup> Episode 5, à la 19<sup>e</sup> minute

<sup>8</sup> Episode 6, 9'15'' jusqu'à 10'23''

<sup>9</sup> Episode 6, 14'56'' jusqu'à 17'25''

<sup>10</sup> Episode 8 12'50'' jusqu'à 13'50''

<sup>11</sup> Episode 8, à la 21'49''

<sup>12</sup> Je remercie à ce propos Mme Lorie St Martin d'avoir porté cette information à ma connaissance.

<sup>13</sup> « Merci à Instagram de me donner la réponse précise que mon travail critiquait. Vous avez supprimé ma photo deux fois déclarant qu'elle va à l'encontre des règles de la communauté. Je ne m'excuserai pas de ne pas nourrir l'ego et la fierté d'une société misogyne qui voudrait mon corps en sous-vêtements mais qui n'est pas à l'aise avec l'idée d'une petite fuite alors que vos pages sont remplies d'innombrables photos/comptes de femmes (dont beaucoup sont mineures) objectifiées, pornographisées et traitées comme moins que des humains. » in [https://fr.wikipedia.org/wiki/Rupi\\_Kaur](https://fr.wikipedia.org/wiki/Rupi_Kaur) et [https://www.huffingtonpost.fr/rupi-kaur/si-la-photo-de-mes-regles\\_b\\_6975468.html](https://www.huffingtonpost.fr/rupi-kaur/si-la-photo-de-mes-regles_b_6975468.html)