



GRAAT On-Line #22 - October 2019

Le Corps dans tous ses éclats - Avant-propos

Régine Atzenhoffer

Université de Strasbourg

J'ai un corps bien à moi, semble-t-il, et c'est ce qui fait que je suis moi-même [...] Il n'est pas fabriqué par celui qui l'habite mais par d'autres. Pas plus en Nouvelle Guinée, en Amazonie ou en Afrique de l'Ouest ou en Europe Occidentale, il n'est pensé comme une chose. Il est au contraire la forme particulière et la relation de cette altérité qui constitue la personne [...] Mon corps, c'est bien à moi ? C'est lui qui fait que je ne m'appartiens pas, que je n'existe pas seul et que mon destin est de vivre en société. (Musée du Quai Branly, 2006).

Thème de prédilection du post-féminisme et du post-porn, moyen d'appréhension des imaginaires genrés et sexuels, matériau investi dans des actes militants, le corps – poreux, protéiforme, « inépuisable réservoir d'imaginaire social » (Le Breton, 1992, 76) et sujet à de multiples avatars et métamorphoses – est un langage (Fraisie, 2014) qui ne saurait se limiter à sa thématique et à sa symbolique. La création littéraire et la création artistique rendent compte de son « extraordinaire exubérance imaginaire » (Bril, 1994) et reposent sur de nouvelles configurations du corps externe et interne pris dans un réseau interrelationnel, social et communautaire dont les œuvres, en définitive, sont une manifestation. En tant que lieu d'expériences esthétiques, celles-ci remplissent notamment la fonction d'objet transitionnel avec d'autres corps. Lors de ce « corps à corps » avec les œuvres littéraires et artistiques s'instaure une « communauté » entre lecteurs/spectateurs (Rancière, 2000) et le corps, qui s'y donne à voir dans ses dimensions plurielles, serait donc constitutif d'un espace

communautaire, transindividuel et relationnel où le « corps-moi-émoi » (Michaux, 1998) du lecteur/spectateur n'est plus réellement délimité par rapport à autrui.

Des mouvements littéraires et artistiques se sont (ré)appropriés le corps devenu un lieu « où se définissent les normes et les valeurs, les prescriptions et les interdits, les goûts et les dégoûts, les qualités et les défauts, les identités, les légitimités, les gloires et les hontes » (Paveau, 2014, 25), l'ont dévoilé et exhibé. Des performances, dans lesquelles le corps de l'artiste est à la fois sujet et objet, mettent à contribution les spectateurs dont elles sollicitent non seulement la vue mais aussi le toucher et l'odorat (Roussel, 2008, 42-43). Le corps peut être déconstruit et reconstruit loin de l'idéal de perfection des standards contemporains occidentaux :

Un corps à soi est la possibilité de se construire une identité en utilisant les progrès technoscientifiques qui transforment les données naturelles. L'hybridation consiste ici à introduire dans son corps des produits, des outils, des machines qui donnent une nouvelle identité : l'identité hybridée n'est plus l'identité naturelle que nous avons héritée de nos parents... Ce corps d'identité est composite, mélangé et hybridé comme en témoignent les piercings, les prothèses, les implants, les rôles sociaux, les genres et postures... Mais ces hybrides [...] font désormais partie de la représentation d'un corps amélioré, choisi et individuel (Andrieu, 2007, 97-98).

Emissions humorales, incorporations de matières, visage refiguré/re-configuré, *Self-Hybridations*, *ready-made modifié* et un devenir-hybride inscrivent ce corps modifié – devenu corps-œuvre – sur la scène tant sociale que politique, cette performativité corporelle s'appuyant sur une conception originale de la subversion (Butler, 2005). L'art « charnel », la « stylisation corporelle » la « subversion performative » (Butler, 2005, 248) et l'apparence déroutante de certaines mutations contemporaines du corps déjouent le fantasme de perfection et de désirabilité en détournant les pratiques chirurgicales et en s'écartant des imaginaires stéréotypés. Ce corps performé, marqué à sa surface, interroge le statut du corps dans notre société et particulièrement celui des femmes (Orlan, 2008, 11). Ainsi Orlan rectifie son image externe à partir d'une perception interne de son corps, objet et agent de son corps-œuvre. Ce remodelage antinaturaliste oscillant entre *défiguration* et *refiguration* et ses opérations-performances qu'elle qualifie de « woman-to-woman transsexualism » (Orlan, 1998, 315-327) témoignent de la (dé)réalisation du corps devenu un territoire

d'expérimentations, une matière brute manipulée et un produit artistique fini exposé, un lieu de mutations et d'altérité mais aussi un objet culturel et un sujet énonçant ses propres normes et ses propres valeurs. Les pratiques altérantes d'Orlan et d'autres artistes souscrivent, en faisant table rase des valeurs esthétiques dominantes et des canons de la beauté, des conventions sexuées et des genres, à l'idée selon laquelle le corps – et surtout le corps féminin – n'est pas enfermé dans les limites d'une infranchissable intégrité, remettent en question non seulement le statut du corps, mais aussi des conceptions ordinaires de l'identité personnelle et réinscrivent sur leur peau une image intérieure d'elles-mêmes. Par ce refus du corps « naturel » qui ne correspond pas à leur « autoportrait intérieur », ces artistes cherchent à démontrer que le corps tel qu'il est communément appréhendé a été dépassé :

Je pense que le corps est passablement obsolète. Il est obsolète parce qu'il ne peut plus faire l'expérience de l'information qui y est accumulée. [...] Nous ne pouvons plus procéder subjectivement et utiliser d'une manière créative ce type d'information. Aussi avons-nous créé maintenant tout un domaine, avec des machines puissantes et précises qui souvent dépassent les performances du corps et naturellement accélèrent le corps jusqu'à obtenir une philosophie qui nous libère de la planète [...]. C'est pour certaines de ces raisons que je pense que le corps est devenu obsolète, ayant évolué comme un corps absent et ayant fabriqué sa propre obsolescence, et qu'il fait maintenant l'expérience de son invasion par la technologie (Sterlac, 1996, 218).

Le corps, matériau malléable et lieu d'inscription des désirs les plus divers, exposé aux regards après déconstruction, reconstruction et fabrication d'une identité nouvelle, demeure un *work in progress*. L'art « charnel », reprenant le mot d'ordre féministe « mon corps m'appartient », renverse le principe chrétien du verbe qui se fait chair au profit de la chair qui se fait verbe. La peau, barrière entre l'intérieur et l'extérieur, le reflet d'une norme sociale ou culturelle empêchant de voir l'intérieur du corps, est le signe d'une frontière entre le « je » et le « tu », le « moi » et le « non-moi ». « Barrière contenante », elle est une protection contre la dispersion de ce qui est interne et contre l'invasion de l'extérieur (Anzieu, 1974). Le mouvement du *Body Art*, né dans les années 1960 à Vienne dans un contexte politique post-fasciste, utilise la blessure du corps en public, comme Gina Pane lorsqu'elle se maquille avec une lame de rasoir dans *Action*

Psyché (1974), pour « débusquer [...] le quadrillage des techniques du dressage social qui, par le fait de la répétition, sont introjectées et vécues comme naturelles » (Lafargue, 1994, 52-53). À l'inverse de cette utilisation stratégique des blessures de soi pour dénoncer la violence des normes sociales inscrites sur le corps des femmes, d'autres études décrivent plutôt les automutilations adolescentes (qui font depuis quelques années l'objet d'une inflation discursive) comme une stratégie de retour à la norme (Brossard, 2010, 53). Il s'agirait alors de blesser en secret un corps qui ne se conforme pas aux normes sociales introjectées (Jeffreys, 2000, 409-429). Adrien Cascarino (« Automutilation et hystérisation discursive des corps ») étudie les stratégies employées par les discours cliniques pour évincer tout aspect subversif à ces pratiques d'automutilation.

Selon Orlan (Orlan, 2004), il est possible d'être, à la fois, homme et femme ou « une homme » et « un femme ». Le corps est donc « partie prenante du fantasme et de l'image, au cœur des débats sur sexe et genre », « une matière qui parle », « un langage de l'émancipation » (Fraise, 2014). De *Sex and the City* à *Bridget Jones*, avatars post-féministes, en passant par *Outlander*, *Grils*, *Ally McBeal*, *Desperate Housewives*, *The L-Word*, *Fifty Shades of Grey*, *Beau salaud*, *80 Notes de Bleu*, *Calendar Girl*, *Girls* et *Orange is the New Black*, une nouvelle féminité et une approche du corps attachée à une sexualité épanouie, inféodée du corset social traditionnel fleurissent dans la littérature, l'art et les médias. Virginie Despentes, Marie Darrieussecq et Nella Arcan construisent des univers dans lesquels le corps devient l'objet de la libre expérimentation de chacun et la pornographie, la chirurgie esthétique et l'obsession de soi des truismes. La princesse nuwaubienne de Juliana Huxtable, les travaux photographiques d'Urs Lüthi, les travestissements de Marcel Duchamp, Claude Cahun et Cindy Sherman questionnent corps et identité dans leur dimension genrée et dans leur rapport à autrui. L'émergence du corps « transgenre » – « My body is my art » – est devenu le slogan d'artistes qui cassent les codes sociaux préétablis et estompent les frontières entre le féminin et le masculin. À l'instar du *Manifesto* de Donna Haraway (Haraway, 2007), l'artiste contemporaine coréenne Lee Bul s'empare même de la figure du cyborg afin de construire un discours artistique à partir de l'image d'un corps féminin renouvelé et évoluant dans une société empreinte de robotique et de biotechnologie. Les mutations technologiques pourraient donc apporter la possibilité d'un discours post-féministe

alternatif. Des toutes premières performances de rues comme *Sorry for suffering – You think I'm a puppy on a picnic ?* (1990) aux sculptures de la série *Cyborgs and Monsters* (1997), Lee Bul dénonce les conséquences d'une société patriarcale : une image de la femme construite par et pour le regard masculin, idéale de perfection corporelle et la circulation du pouvoir au sein d'une société post-industrielle. À travers ses références culturelles et artistiques, elle fait – comme le démontre Marie-Laure Delaporte (« La figure du cyborg dans les œuvres de Lee Bul : entre post-genre et dystopie ») – du cyborg féminin le symbole de la différence et de l'altérité. Les théories *queer* (Butler, 2005 ; Kosofsky, 2008 ; Laurentis, 2007 ; Bourcier, 2007) s'attachent à la subversion des identités sexuelles et traversent tout le champ artistique : il est « difficile de savoir si l'art porte les mutations d'une société ou s'il n'en est qu'un symptôme [...] » (Izrine, 2002, 166).

Le corps libéré de contraintes normatives, mis en scène aussi par les photographes, les chorégraphes et les metteurs en scène, la question des genres, des identités sexuelles et des sexualités ont conduit à un changement des normes de représentation, mais aussi du regard du spectateur. La Bruce, Madison Young, Mia Engberg, Émilie Juvet et bien d'autres acteur.e.s de la post-pornographie *queercore* participent à cette célébration de corps et de sexualités non normés. Dans son article (« Émilie Juvet : corps dévoilés, exhibés et jouissants ou corps libérés ? »), Béatrice Alonso questionne la manière dont le travail d'Émilie Juvet revêt une dimension transgressive et subversive des stéréotypes pornographiques. Sa représentation singulière de corps genrés ou dégenrés pratiquant toutes les sexualités possibles, y compris l'asexualité, en fait un exemple de réflexion sur le post-féminisme et la post-pornographie aux prises avec des crispations idéologiques. Artiste, réalisatrice et photographe, Émilie Juvet représente de façon singulière genres, sexes et sexualités et revendique des libertés diverses, intersectionnelles dans la réappropriation singulière et performée des corps. Les photographies des corps dénudés féminins partagent cette même volonté d'être subversives et de se faire remarquer par l'aspect du corps libéré. Or, leur multiplication ne fait que les encastrent dans une norme qu'elles créent elles-mêmes par leur omniprésence ou, à l'inverse, pouvons-nous considérer que cette vulgarisation de l'image libère le corps ? Comment en sommes-nous arrivés à une telle banalisation de l'exhibition corporelle visuelle ? Les propos

artistiques sont-ils les mêmes que dans les années 1970 ? Cette exposition du corps – souvent féminin – est-elle nécessairement associée à une idée de réification ? Telles sont les questions soulevées par Jessica Ragazzini (« La photographie aujourd’hui : la suprématie de la femme objet ? ») et qui rejoignent celles de Priscilla Wind (« Montrer ses seins au XXI^e siècle dans les arts : entre revendication politique et sexuelle ») qui s’interroge sur l’exposition de la poitrine féminine et de sa relation au post-féminisme. Dans quel rapport celle-ci rentre-t-elle avec la société néolibérale ? A travers le travail d’artistes et notamment de performeuses contemporaines (Boryana Rossa, Marina Abramovic, Milo Moiré), Priscilla Wind analyse dans quelle mesure l’évolution de la représentation et l’exposition du sein nu constituent un espace de réflexion sur le genre et sur le rapport social au naturel, dans une tension entre sexualité et politique. « La construction du genre est à la fois le produit et le processus de sa représentation » affirme Teresa de Laurentis (de Laurentis, 1981, 9). Les produits culturels sont donc des « technologies du genre » dans le sens où ils sont non seulement marqués par le genre, mais produisent du genre.

Le champ esthétique « [...] couvre un éventail extrêmement large de styles et des états de corps qui les véhiculent » (Pomares, 1999, 9). Le théâtre de Pippo Delbono notamment met en scène des corps « extra-ordinaires » que le spectateur n’a pas l’habitude de voir. Ses acteurs, présents sur scène avec leur poids de chair et leurs défauts physiques, mais aussi avec leur beauté et leur grâce, offrent leur présence corporelle sans être réellement « en représentation ». Souhaitant atteindre le spectateur sans le filtre d’une intellectualisation qui passe par le texte, ce théâtre privilégie geste, action, mouvement, danse et travestissement. Il s’agit là d’un théâtre non plus fondé sur le verbe mais sur le corps, le théâtre devenant paradoxalement le lieu du réel et non de l’illusion, de la vérité et non de la comédie, de la présence et non de la représentation, de l’érotisme et non de la pornographie, de la communion et non de la communication. Corinne Fortier (« À corps et à cris. Pippo Delbono ou l’extra-ordinaire théâtre des corps ») analyse l’effacement des frontières entre art et vie, scène et public, regardé et regardant, entre acteur et spectateur, personnage et personne, entre théâtre et danse, danse classique et ronde enfantine, entre air d’opéra et chanson populaire, entre homme et femme, entre humain et animal, entre mort et vivant, entre

fiction et réel, entre sens et sensible et met en évidence de nombreuses caractéristiques communes avec le *post-porn*.

À l'instar du théâtre de Pippo Delbono, bon nombre d'œuvres cinématographiques et télévisuelles présentent un corps et une féminité nouvellement définis. Ces représentations médiatiques influent sur les modes de pensée des spectateurs/télespectateurs (Jost, 2011, 3-4) conviés à un jeu d'interprétation et de positionnement avec leurs propres perceptions (Creeber, 2004, 17). Marie-Maure Vernet s'intéresse, à la lumière du post-féminisme, aux représentations présentes dans la série *I love Dick* (« Une représentation des corps, des genres et des sexualités, subversive et irréductible : La série *I love Dick* »). Benjamin Campion, quant à lui, se concentre sur une scène charnière de la série *Game of Thrones*, la « Marche de la honte » qui conclut sa cinquième saison. Il a souvent été reproché à la chaîne câblée américaine HBO de recourir, à travers cette série, à l'exhibition et à la sexualisation « gratuites » du corps féminin à des fins purement attractionnelles. La série de « Renaissance fantasy » se complairait en outre à perpétuer des codes hollywoodiens patriarcaux en privilégiant un « male gaze » destiné en premier lieu à un public masculin hétérosexuel. Dans son étude (« La "Marche de la honte" ou le rejet du procès en indécence par l'exhibition d'un corps féminin irréfutable »), Benjamin Campion analyse le calvaire enduré par Cersei Lannister et interroge, à la fois, le rapport contemporain de la nudité frontale au réel et le statut de HBO dans un contexte paradoxal de « mainstreamisation de la pornographie » et de remise en cause de la liberté d'expression des marges de la télévision américaine.

Les arts mettent donc en scène plusieurs types de nudités et les chorégraphes modernes et contemporaines, à leur tour, dénudent les corps. Dans *Philosophie de la danse*, Valéry écrivait que « le corps dansant entre dans une sorte de vie à la fois étrangement instable et étrangement réglée ; et à la fois étrangement spontanée, mais étrangement savante et certainement élaborée » (Valéry, 1957, 1397). Toute séquence dansée est articulée et implique une organisation spécifique qui lui donne un sens. Le corps dansant se déconstruit puis se reconstruit dans la succession d'instantanés : selon Valéry, l'instant engendre la forme et la forme engendre l'instant. Claudie Servian s'intéresse, dans sa réflexion « Le corps dansant dénudé des chorégraphies étatsuniennes post-féminisme : état de présence des corps au degré zéro, manifeste ou

signifiant ? », au corps dansant libéré, dévoilé, dénudé dans les chorégraphies étatsuniennes après les années 1960. Forme instable, changeante, ce corps dansant se libère peu à peu, à partir du XX^e siècle, de toute norme esthétique et de l'impératif de la signifiante et devient un matériau organique indifférencié dont on exploite les possibilités. Il éclate en événements - *events*, comme le disait Merce Cunningham -, des instants d'action. Le corps dansant se libère du costume, se libère de la technique, se libère d'une signification. Le refus du spectaculaire et de la narration dansée cède la place au corps du danseur dans sa naturalité : le corps dansant nu s'expose pour lui-même et s'exhibe pour ce qu'il est et non plus pour ce qu'il fait. La danseuse américaine Isadora Duncan affirmait d'ailleurs que la liberté de la femme et son affranchissement du carcan des conventions symbolisait la danse (Duncan, 2002, 9), cette danse qui met en mouvement, au sens propre, les normes même de représentation. Les corps deviennent des « corps en jeu » - des « corps enjeux » (Arguel, 1992) - et l'art chorégraphique met en scène le corps, donc le genre : « la danse [...] ne fait pas que refléter le social, mais contribue à créer les corps, et les discours des/sur les corps » (Marquié, 2003, 179). Roland Huesca parle même de la « queer attitude » de la danse contemporaine (Huesca, 2004, 141). Mélanie Perrier (« Des corps dévoilés aux corps adressés en danse et performance contemporaine ») nous apprend comment la danse passe des corps dévoilés (Ann Halprin) aux corps adressés (Ana Boralho & João Galante) via les corps exhibés (Jérôme Bel). Dépassant cette généalogie de l'exposition du corps, c'est bien la mise sous le regard d'autrui qui change désormais l'enjeu des démarches artistiques et l'impact de certaines œuvres dont celle d'Ana Borraho & Joao Galante, *Sexy MF* (2006). Cette performance réalisée par 12 danseurs nus passe de l'exhibition à une nouvelle politique d'inclusion du spectateur car, depuis les travaux de Maurice Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1945 et 1969), le corps est considéré comme le terreau de la conscience et comme trait d'union fondamental entre soi et l'autre. S'appuyant sur la performance de l'imaginaire érotique et de la séduction (gestes, postures, regard dirigé, ...), l'adresse au spectateur devient ici le cœur d'un processus multilatéral qui produit et donne à voir ce que le « trouble dans le genre » active.

Dans la littérature contemporaine aussi, le corps est objet et sujet d'écriture et mérite d'être interrogé car « [...] livres et corps, tout est texte d'égale dignité. Tout

parle ou se parle, s'écrit, se lit » (Kempf, 1968, 7). Entre 1990 et 2010, des romans qualifiés d'érotiques et écrits par des femmes (Catherine Cusset, Marie Nimier, Camille Laurens, Catherine Millet, Agnès Vannouvong, ...) sont publiés par des « grandes » maisons d'édition (Gallimard, Seuil, Grasset, Mercure, Stock, P.O.L). Dans ce contexte de « vague de chaleur » (Détrez & Simon, 2006), les œuvres de Nelly Arcan (*Putain, Folle, À ciel ouvert*) et de Virginie Despentes (*Baise-moi, Les chiennes savantes, Les jolies choses*) ont la particularité de « dire » le sexe (Williams, 2014) et abordent les thèmes de la prostitution et de la pornographie. Dans ces romans, les femmes prennent la parole pour défaire les images figées de la prostituée et de la pornographie en proposant des représentations du sexe plurielles, frontales et dérangeantes. On assiste là à une relocalisation du discours sur le sexe et à un mouvement de réappropriation textuelle. Celles qui sont souvent représentées en tant qu'objets de désir dépourvus de parole s'emparent de l'écriture et en font un outil pour interroger les représentations dominantes, tant littéraires que sociétales. Francesca Caiazza (« Écriture(s) du sexe : représentation du sexuel et des sexualités chez Nelly Arcan et Virginie Despentes ») s'est penchée sur cette « écriture du sexe » qui permet de dépasser la distinction entre littérature érotique et littérature pornographique et dont les frontières, souvent floues, ne traduisent pas l'articulation discursive entre corps, désir et écriture à l'œuvre. Le corpus érotique et pornographique sont souvent encore disqualifiés en raison de leur prétendue pauvreté littéraire (Paveau, 2014, 4). Cette dépréciation des univers discursifs pornographiques dépasse la simple question esthétique : elle touche aussi les normes de la société car ces discours correspondent à « l'ob-scène, ce qui ne doit pas être montré » (Paveau, 2014, 6) et au *trash*. Néanmoins, l'écriture pornographique peut être une catégorie du *trash* privilégiée pour dire avec ostentation les vécus minoritaires ; c'est le cas de la littérature acadienne récente, où l'esthétique *trash* des écrivaines de la relève est liée à la représentation d'une sexualité crue. À partir des recueils *Quatre pattes Catherine* (2016) de Joannie Thomas et *Dead end* (2017) de Monica Bolduc, Isabelle Kirouac Massicotte (« Du post-porn en Acadie ? La poésie *trash* de *Quatre pattes Catherine* de Joannie Thomas et *Dead end* de Monica Bolduc ») s'interroge sur l'existence d'un post-porn en littérature acadienne. La célébration du corps, de l'épanouissement charnel et de l'amour lesbien va de pair avec la revendication et l'affirmation d'une personnalité libérée, lesbienne chez María Castrejón et « butch » et

« transgenre » chez Txus García. Toutes deux dépeignent des « corps de plaisir dédiés à des formes de sexe non reproductifs » (Bourcier, 2017, 112), des corps en pleine « performance » (Butler, 2005), une identité *trans* et une « praxis *queer* » (Preciado, 2011). Le corps, abordé dans une perspective porno-érotique, souvent humoristique, mais aussi scatologique prend part à des jeux de rôles, libérateurs pour le sujet qui exprime crument ses fantasmes. Cette mise en avant du corps constitue une opposition constante et consciente aux normes hétéro-générées et, parfois, une lutte contre l'autorité masculine. L'évocation de fantasmes érotiques répond à un sentiment d'enfermement, comme si le sujet espérait trouver, dans la sexualité, une échappatoire, une libération qui, bien sûr, n'est jamais totale, jamais satisfaite. Entre enfermement (physique) et épanouissement (sexuel), Lucie Lavergne (« Corps décomplexés et corps rebelles. L'écriture poétique érotique et lesbienne de Txus García et María Castrejón ») démontre que le corps est le lieu d'affrontements complexes entre des états, des positionnements et des désirs du sujet. Dans *Après l'amour* (2013), l'auteure française Agnès Vannouvong offre une forme d'écriture érotique lesbienne qui, à sa manière, se révèle tout aussi transgressive et ambivalente. Dans son article, Margaret Gillespie (« Crossing the boundaries of place, space and genre: *Après l'amour* by Agnès Vannouvong ») explore comment ce roman, d'esprit foncièrement post-féministe et postmoderne, hanté par un intertexte littéraire féminin, propose de traverser les frontières textuelle et sexuelle du genre, mêlant *porno-chic* lesbien et les paradigmes narratifs hétéro-normés de la *chick lit*.

D'autres œuvres revêtent, elles aussi, une fonction de subversion et de déstabilisation des stéréotypes pornographiques en proposant des représentations singulières du corps et de la sexualité. Le *queercore* ou *homocore* désigne un mouvement social et culturel né de la scène punk rock au milieu des années 1980, mouvement qui a remis en cause l'homophobie de la société en développant une contre-culture composée de musique, de fanzines, de performances et de films. Les réalisateurs Bruce La Bruce et John Waters, les musiciennes Beth Ditto, Kim Gordon et Peaches ou encore les performeurs et acteurs *queer* Genesis P-Orridge, Justin Bond, Jayne County, Madison Young, Mia Engberg et Émilie Jovet appartiennent à ce mouvement. Acteurs de la post-pornographie *queercore*, ils repoussent les frontières entre punk et LGBT et participent à la célébration de corps et de sexualités non normés. En 2017, le

documentaire intitulé *Queercore : How To Punk A Revolution* (Leiser, 2017) rend hommage à cette sous-culture. Dans sa nouvelle intitulée *Jerk*, Denis Cooper - écrivain américain dont l'œuvre iconoclaste est pornographique et violente et qui s'inscrit pleinement dans le mouvement *queercore* - traite de manière subversive le rapport à la sexualité, au désir et à la mort. Il aborde de manière viscérale les thèmes de l'homosexualité, de la pornographie, de la pédophilie et des pratiques sadomasochistes. Gisèle Vienne, quant à elle, interroge la question du passage à l'acte, quel qu'il soit. Dans son article (« L'écriture néo-sadienne de Gisèle Vienne et Dennis Cooper, du *queercore* au *trash* »), Elise Van Haesebroeck examine cette transposition des fantasmes les plus violents et les représentations singulières du corps et de la sexualité et se demande dans quelle mesure les œuvres de Cooper et de Vienne revêtent une fonction de subversion et de déstabilisation des stéréotypes pornographiques.

Le corps, « quelque chose de mouvant, d'instable, sans unité » (Segarra, 1997, 61), serait à l'origine d'un « trouble identitaire très marqué » (*Ibid.*) Marta Segarra met cette image plutôt négative du corps féminin en opposition avec une « sensualité puissante [...] qui s'accepte et s'épanouit » (Segarra, 1997, 68) pour devenir, dans sa relation avec les mots et le langage, « langage à son tour » (Calle-Gruber, 2001, 27). Cette vision sur le corps a été complétée par des disciplines comme l'anthropologie, la philosophie, la psychiatrie et la linguistique qui en offrent une vision élargie : le corps est chair et personnalité :

L'étude de l'image du corps féminin ne pourra jamais se faire sans le concept de personnalité (Schilder, 1968, 292). Il y a toujours une personnalité qui éprouve la perception. [...] Nous sommes, en d'autres termes, des êtres affectifs, des personnalités, et une personnalité est un système d'actions et de tendances aux actions [...] « Un corps est toujours le corps d'une personne et la personnalité a des émotions, des sentiments, des tendances, des mobiles et des pensées [...] L'image du corps et émotions sont très étroitement associées et, tout comme mon image du corps exprime ma vie émotionnelle et ma personnalité, le corps de l'autre ne signifie pleinement quelque chose pour moi qu'en tant qu'il est le corps d'une personnalité autre que la mienne. [...] Il existe un courant permanent d'échanges mutuels entre l'image du

corps de chacun et l'image du corps de tous les autres » (Schilder, 1968, 234-242).

Dès lors, comment écrire le corps et surtout le désir des femmes ? Comment les codes sociaux et textuels dominants en matière de sexualité féminine ont-ils évolué ? Les contraintes pèsent-elles moins ? Si, comme le postule Kate Millett, les relations sexuelles dans le roman sont le reflet de jeux de pouvoir entre les sexes et que la visée de la littérature érotique classique est d'« imposer la domination masculine sur une femme faible, docile et peu intelligente » (Millett, 1971, 17), est-il possible d'échapper à ces codes pour inscrire un désir féminin autonome ? Telles sont les questions soulevées par Lori Saint Martin (« Plaisirs et dangers, aujourd'hui même : corps, codes de l'érotisme et contraintes chez Leïla Slimani, Caroline La marche et Nina Léger »). Son étude vise à cerner la place occupée par le corps féminin, lieu où s'inscrivent les enjeux d'une poétique, d'une société et d'une culture dans trois romans de femmes, dans lesquels les codes socio-textuels qui contraignent les corps et les désirs des femmes sont également mis en lumière.

Au début des années 1970, le Japon a connu de nombreuses révoltes progressistes dont la répercussion dans les arts et la littérature a fait voler en éclats de nombreux tabous dont celui de l'homosexualité. En 1974, une œuvre de Moto Hagio, pionnière du *shonen ai* (ou amour entre garçons), a marqué les esprits. Le *manga* s'est donc intéressé à l'homosexualité en tant que vecteur d'érotisme, et le « Boys Love » en est un genre sulfureux dont les auteures ont été affublées du surnom de « fujoshi », « pourriture » en japonais. Inventés par de jeunes Japonaises et destinés à d'autres jeunes filles, ces *mangas* torrides mettent en scène exclusivement des relations gays, aux limites du SM. Figures du trouble dans le genre (Butler, 2005) et *hetero-queer*, les *fujoshi* n'ont attiré l'attention des médias que dans les années 2000 où elles ont commencé à être considérées comme le nouvel archétype comique de la femme ou jeune fille célibataire aux désirs inavoués. Lauren Dehgan (« Les *fujoshi* (fans de *yaoi*) dans les mangas grands publics : un retour négocié à l'hétéronorme ») étudie les différentes stratégies de normalisation de ces femmes généralement hétérosexuelles – aux pratiques pourtant *queer* – et se penche sur la façon dont elles sont représentées et perçues, que ce soit par elles-mêmes ou par d'autres.

Au Québec, le nationalisme entretient avec la sexualité une relation presque « intime » qui se reflète, à la fois, dans l'importance accordée à la religion catholique dans la construction identitaire d'une identité canadienne-française et dans la libération sexuelle qui aura suivi la Révolution tranquille des années 1960. Cette interconnexion entre la sexualité et le nationalisme s'est forgée dans la conscience nationale. Des cinéastes québécois, comme Denys Arcand, ont utilisé cette relation, où la sexualité, montrée à l'écran, devenait un moyen de mobiliser les discours entourant la construction d'une identité nationale québécoise francophone. Maude Riverin (« "Fils de la Laurentie" : sexualité explicite et malaise identitaire dans Laurentie (2011) ») cherche à comprendre les impacts du dernier référendum de 1995 sur la construction identitaire des jeunes québécois francophones et voir en quoi ces impacts jouent sur la représentation de la sexualité à l'écran. En gardant en mémoire l'importance de la sexualité dans le nationalisme québécois, comment se donne aujourd'hui à voir la sexualité dans un contexte d'incertitude identitaire pour les générations plus jeunes ? Son objectif est de répondre à cette question en examinant le film québécois *Laurentie* (Mathieu Denis et Simon Lavoie, 2011) dans lequel l'érotique se connecte aux récits politiques de l'identité nationale et déstabilise les imaginaires traditionnels de l'identité québécoise francophone.

Le corps « *post* » a fait l'objet de dix-huit explorations multiformes aux pratiques analytiques variées pour tenter de le cerner. Au-delà de leur diversité, tous ces travaux ont en commun d'en identifier les parcours sémiotiques, l'inscription de l'imaginaire sur le corps lui-même par des marquages concrets, matériels et/ou prothétiques et de montrer comment les figures du corps post-féministe et post-porn s'organisent sous diverses formes. Interrogé sous de nombreuses formes, dans des registres variés (symbole, image, objet) et selon des points de vue propres à de nombreuses disciplines, pris entre des dualismes socioculturels et moraux (chair/âme, masculin/féminin, sujet/objet, privé/public, vérité/apparence etc.), il est une question de nature transversale qui intéresse tous les domaines des sciences humaines, les approches narratologiques, sémiologiques, artistiques, sociologiques, psychanalytiques, etc. Et seule l'interdisciplinarité peut tenter de cerner cet objet complexe situé au croisement de la biologie, de la société et de l'histoire d'un individu (Corbin, Courtine & Georges Vigarello, 2006). « Le plus bel objet de consommation : le corps », selon la formule de

Jean Baudrillard, est même, le temps de la lecture des dix-huit articles de ce numéro, un objet de consommation intellectuelle, ce qui n'est guère étonnant puisque, depuis quelques années déjà, les nouvelles humanités (les *Greater Humanities* dont James Clifford a tracé les grandes lignes à Stanford au printemps 2010) se restructurent autour des études culturelles et de leurs diverses déclinaisons dont les *performance studies* et les *body studies* selon l'expression forgée par Margo DeMello (DeMello, 2014). À l'instar de ces disciplines à la fois anti-disciplinaires et trans-disciplinaires (Gorga & Leresche, 2015), le corps constitue, dans les présentes contributions, un objet d'étude privilégié, un observatoire idéal de la littérature, des arts et de la société. Les travaux de ce numéro se sont intéressés au(x) corps décomplexé(s), polémique(s) et subversif(s) représenté(s) dans un contexte post-féministe et post-porn. Aussi s'est-il agi d'interroger cette posture de transgression dans un réseau plus large de mutations sociologiques et socio-économiques, réseau où la libération et la démocratisation de la pornographie et la généralisation des représentations du corps et de la sexualité se banalisent, voire encouragent la monstration de l'intimité et de la nudité (Adriaens, 2009).

Ce corps « *post* » pluriel, multiforme, fascine autant qu'il déroute, évoquant le concept freudien de l'inquiétante étrangeté, et joue le rôle de symptôme révélateur de peurs et de fantasmes. Dans les présents travaux, il a été dénudé, examiné, palpé, ausculté, radiographié et biopsié ; sa signification complexe, souvent métaphorique, ses avatars et ses métamorphoses – désirées ou subies – ont été considérées. Les dix-huit contributions proposent un balisage soucieux d'ouvrir le champ d'investigation à l'ensemble vaste et polymorphe des discours du corps « *post* » – au moins autant qu'à celui des discours « *sur* » ce corps – et sont le reflet d'un état de la recherche universitaire contemporaine dans toute sa diversité et son inachèvement.

BIBLIOGRAPHIE

Adriaens, Fien. « Post feminism in popular culture ». *Politics and Culture* 4, 2009
<http://politicsandculture.org/2009/11/09/post-feminism-in-popular-culture-a-potential-for-critical-resistance/>.

Andrieu, Bernard. « Prendre le parti de la chair ». *Chimères*, n° 65, 2007.

- Anzieu, Didier. « Le moi-peau ». *Nouvelle revue de psychanalyse*, 9, 1974.
- Arguel, Mireille (dir.). *Danse, le corps enjeu*. Paris : PUF, 1992.
- Bourcier, Marie-Hélène/Sam. « Why my/your body is still a battleground, Performance queer et néolibéralisme. Zorra Bonheur vs Descartes ». *Féminismes du XXI^e siècle*. Rennes : PUR, 2017, p. 105-121.
- Bourcier, Marie-Hélène/Sam. *Queer zones*. Paris : Éditions Amsterdam, 2007.
- Bril, Jacques. *Petite fantasmagorie du corps*. Paris : Fayot, 1994.
- Brossard, Baptiste. « L'automutilation : un rituel à même la peau ? : Modifier l'expérience par la manière dont on l'exprime ». *Enfances & Psy*, 2010, 49, 4, p. 53.
- Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*. Trad. Cynthia Kraus. Paris : La Découverte, 2005 [1990].
- Calle-Gruber, Mireille. *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*. Paris : Maisonneuve & Larose, 2001.
- Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques & Vigarello, Georges. *Histoire du corps*. Paris : Seuil, 2006.
- Creeber, Glen. *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. Londres: British Film Institute, 2004.
- DeMello, Margo. *Body Studies*. Londres & New York: Routledge, 2014.
- Détrez, Christine & Simon, Anne. *À leur corps défendant : les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*. Paris : Seuil, 2006.
- Duncan, Isadora. *Isadora danse la révolution*. Monaco : Anatolia, Editions du Rocher, 2002.
- Fraisse, Geneviève. *Les excès du genre*. Paris : Lignes, 2014.
- Gorga, Adriana & Leresche, Jean-Philippe [éd.]. *Disciplines académiques en transformation. Entre innovation et résistance*. Paris : Archives Contemporaines, 2015.
- Haraway, Donna, *Manifeste Cyborg : Science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle*. Trad. Marie-Hélène Dumas, Charlotte Gould et Nathalie Magnan. Paris: Exils, 2007.
- Huesca, Roland. « Homme, danse et homosexualité ». *Revue d'esthétique*, n° 45, Juillet 2004, p. 139-151.
- Izrine, Agnès. *La Danse dans tous ses états*. Paris : L'Arche, 2002.

Jeffreys, Sheila. « 'Body Art' and Social Status: Cutting, Tattooing and Piercing from a Feminist Perspective », *Feminism & Psychology*, 2000, 10, 4, p. 409-429.

Jost, François. *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*. Paris : CNRS, 2011.

Kempf, Roger. *Sur le corps romanesque*. Paris : Seuil, 1968.

Kosofsky Sedgwick, Eve. *Épistémologie du placard*. Paris : Éditions Amsterdam, 2008 [1990].

Lafargue, Bernard. « Performance de la jouissance, jouissance de la performance ». *La mise en scène du geste*. Bordeaux: Publications du Service culturel de l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 1994, p. 52-53.

Laurentis, Teresa (de), *Théories queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*. Paris : La Dispute, 2007.

Laurentis, Teresa (de). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington : Indiana University Press, 1981.

Le Breton, David. *Sociologie du corps*. Paris : PUF, 1992.

Leiser, Yony. *Queercore, How to Punk a Revolution?*, 2017.

Marquié, Hélène. « Imaginaires et corps : perspectives et enjeux des recherches sur le genre et recherches féministes en France ». Dans Fougeyrollas-Schwebel, Dominique (dir.). *Le genre comme catégorie d'analyse*. Sociologie, Histoire, Littérature. Paris : L'Harmattan, 2002 [1991].

Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.

Merleau-Ponty, Maurice. *La prose du monde*. Paris : Gallimard, 1969.

Michaud, Henri. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1998.

Millett, Kate. *La politique du mâle*, trad. Élisabeth Gille. Paris : Stock, 1971.

Musée du quai Branly. *Qu'est-ce qu'un corps ?* Paris : Flammarion, 2006.

Orlan, « Entretien ». *Libération*, 3 juillet 2004.

Orlan, « Intervention », 1995. Repris en anglais dans *The Ends of performance*, trad. par Tanya Augsberg et Michel A. Moos, éd. Peggy Phelan and Jill Lane. New York: New York University Press, 1998, p. 315-327.

Orlan. « Initiation aux mystères d'Orlan ». Conversation avec Jacques Alain-Miller. Dans *Le Nouvel Âne*, n° 8. Paris : Navarin, 2008.

Orlan. *De l'art charnel au baiser de l'artiste*. Paris : Jean-Michel Place & Fils, 1997.

Paveau, Marie-Anne. *Le discours pornographique*. Paris : La Musardine, 2014.

Pomares, Jean. *Les acquisitions techniques en danse contemporaine*. Paris : Éd. Centre national de la danse, 1999.

Preciado, Beatriz/Paul B. *Manifeste contra-sexuel* (trad. Marie-Hélène/Sam Bourcier), La Laune : Diable Vauvert, 2011 [2000].

Rancière Jacques. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique, 2000.

Roussel, Danièle (dir.). *L'Actionnisme viennois et les Autrichiens*. Dijon : Les Presses du Réel, 2008.

Schilder, Paul, *L'Image du corps. Étude des forces constructives de la psyché*. Paris : Gallimard, 1968.

Segarra, Marta. *Leur pesant de poudre*. Paris : L'Harmattan, 1997.

Sterlac. « Entretien ». Dans Vergne, Philippe. *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*. Marseille : Réunion des musées nationaux, 1996.

Valéry, Paul. *Philosophie de la danse*. Pléiade, t.1. Paris : Gallimard, 1957.

Williams, Linda. *Screening Sex. Une histoire de la sexualité sur les écrans américains*. Nantes : Capricci, 2014 [2008].

© 2019 Régine Atzenhoffer & GRAAT On-Line