



GRAAT On-Line issue #18 - July 2015

**Les performances de Robert Legorreta-Cyclona :
pour une libération du genre, de la race et de la sexualité**

Émilie Blanc

Université Rennes 2

Né en 1952 à El Paso au Texas, l'artiste Robert Legorreta se décrit comme un « live art artist » (Legorreta, n.d., n.p.). Dès la fin des années 1960, il réalise ses premières performances avec l'artiste Mundo Meza. Les deux artistes investissent les rues de East Los Angeles arborant des tenues et un maquillage extravagants, lesquels ne manquent pas d'attirer l'attention des passant-e-s. De la pièce *Caca-Roaches Have No Friends*, écrite par l'artiste Gronk et à laquelle participe Robert Legorreta en 1969, émerge Cyclona, un personnage ambigu et transgressif. Concevant Cyclona comme une œuvre d'art politique, Robert Legorreta continue à mettre en scène ce personnage dans des performances comme *The Wedding of Maria Theresa Conchita Con Chin Gow* (California State University, Los Angeles, 1971). À travers ces œuvres, Robert Legorreta a bousculé les perceptions de la féminité et de la masculinité contestant une conception fixe de l'identité et ouvrant la voie à des multiples possibilités d'être. L'artiste a souhaité provoquer des réactions et agir sur les perceptions des spectateur-trice-s : « Cyclona is perception. Perceive Cyclona as you will! » (*Ibid.*).

Les archives de Robert Legorreta ont été acquises sous le nom de *The Fire of Life: The Robert Legorreta-Cyclona Collection* par le Chicano Studies Research Center de UCLA en 2003. Éclectiques, elles se composent essentiellement de photographies, de textes, de coupures de presse sur sa production artistique et sur celles d'autres artistes chicano-a-s ainsi que de sa collection de disques et de publicités, lesquelles

usent de références et de stéréotypes sur la culture latino-américaine. Cette acquisition a permis une visibilité à la fois de sa collection et de son œuvre grâce notamment aux recherches de Robb Hernandez qui a écrit le texte du catalogue des archives de Robert Legorreta publié en 2009. Ce catalogue, ainsi que l'interview de l'artiste réalisée par Jennifer Flores Sternad et parue en 2006 dans *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, sont venus combler un important vide bibliographique sur l'artiste qui était quasiment invisible dans l'histoire de l'art chicano, mais aussi dans l'histoire de l'art en Californie et l'histoire de la performance. De plus, le travail de l'artiste a souffert d'interprétations erronées. Robert Legorreta a, par exemple, été à plusieurs reprises mentionné comme un membre du collectif d'artistes ASCO (Hernandez, 2009, 3). Ce vide bibliographique évoque également comment le racisme et l'homophobie ont pu affecter sa reconnaissance au sein de l'histoire de l'art.

L'objet de cet article est d'examiner comment Robert Legorreta a questionné les notions construites de genre, de race et de sexualité au sein de la société états-unienne.¹ À ce titre, cette étude propose une analyse des performances de l'artiste des décennies 1960 et 1970 en lien avec le contexte artistique et social. Comment l'artiste a-t-il ébranlé le système binaire féminin/masculin ? En quoi sa pratique artistique a-t-elle contesté le modèle hétéronormatif ? Quelles ont été ses stratégies pour éviter l'essentialisme et la conformité aux stéréotypes qu'ils soient liés à l'invention d'une identité masculine, homosexuelle et chicano, et ainsi défendre une liberté d'être ?

Les premières performances de Robert Legorreta

Robert Legorreta est issu d'une famille de la classe ouvrière à l'héritage basque et mexicain. En 1955, alors qu'il est enfant, sa famille déménage à East Los Angeles, un quartier dans lequel la communauté mexicaine-américaine est prédominante. Le troisième enfant parmi quatre garçons, Robert Legorreta a évoqué qu'il a ressenti un attrait pour les hommes dès son enfance. Il a expliqué qu'au sein de sa famille son comportement était corrigé par son père, qui travaillait pour la marine américaine, et ses frères s'il n'était pas considéré comme suffisamment masculin (Hernandez, 2009, 4). On attendait de lui qu'il se comporte comme un homme à l'identité *straight*,

soulignant ainsi comment à l'intérieur de la famille les normes se transmettent et façonnent les individu-e-s.

En 1966, il fait une expérience qui influence profondément sa carrière. Sa mère, trouvant qu'il a les cheveux trop foncés, décide de les lui décolorer. Mais, le résultat n'aboutit pas à celui escompté : la couleur de ses cheveux a tourné au rouge. Lorsqu'elle le croise, une élève de son collègue lui dit : « Oh, you're a queer! » (Hernandez, 2009, 5).² Il prit à ce moment-là conscience de sa capacité à provoquer des réactions et des interrogations autour de lui. Le contexte de la contre-culture et des mouvements pour la défense des droits civiques des années 1960 aux États-Unis a aussi profondément galvanisé l'artiste qui s'est senti porté par un sentiment nouveau de liberté et de force. Il voulait exercer sa capacité à agir et à apporter des changements dans la société en participant à sa désaliénation (Legorreta, n.d., n.p.).

Cette même année, à l'occasion d'Halloween, Robert Legorreta revêt des ballons remplis d'eau destinés à représenter une poitrine volumineuse et une combinaison-pantalon ainsi qu'un maquillage imitant celui des *cholas* – un profond rouge à lèvres et de l'*eyeliner* noir.³ Il n'a pas poursuivi cette expérience de *chola drag queen* malgré la sensation d'excitation qu'elle a pu lui procurer. Il a également relaté que, lorsque certains hommes ont découvert le subterfuge, ces derniers ont pu réagir violemment allant jusqu'à le menacer avec un couteau (Hernandez, 2009, 5).

L'année suivante, en 1967, l'artiste exécute ses premières performances dans les rues de East Los Angeles en compagnie de l'artiste Mundo Meza qu'il a rencontré au sein d'un collectif d'artistes. Déambulant dans des tenues extravagantes, maquillés, vêtus de vêtements féminins et masculins et portant des fausses poitrines, ils s'autoproclament alors « psychedelic glitter queens » (Hernandez, 2009, 6). Robert Legorreta a expliqué que le fait de se travestir n'était pas une conséquence de son homosexualité. Il a évoqué des influences venant de la musique rock, comme les Rolling Stones, qui ont notamment posé habillés avec des vêtements féminins pour la pochette de leur album *Have You Seen Your Mother Baby* en 1966, et, une des principales figures du *glam rock*, David Bowie. Il a aussi mentionné comme influence Mae West, qui fut une icône du cinéma hollywoodien, ainsi qu'une auteure et une

chanteuse que Robert Legorreta compte parmi ses idoles (Sternad, 2006, 485). Robert Legorreta envisageait la pratique du *cross-dressing* comme une expérience. Mêlant librement des vêtements considérés comme masculin à d'autres attribués au féminin, il ne cherchait pas à affirmer une de ces deux identités codifiées par des attributs, mais de les faire coexister dépassant ainsi le système binaire du genre et remettant en question le fait d'envisager les catégories féminin et masculin comme exclusives.

L'artiste a aussi évoqué comme première influence pour ses performances le film *The Gay Deceivers* réalisé par Bruce Kessler en 1969 dans lequel deux hommes cherchent à éviter l'appel de l'armée en prétendant qu'ils sont gais. Il a expliqué, toutefois, que cette comédie maintenait les stéréotypes de la féminité et de la masculinité comme ceux de l'hétérosexualité et de l'homosexualité :

There's a movie called *The Gay Deceivers*, and it influenced me and Mundo when we were teenagers, about seventeen and eighteen. Of course, it takes place in Hollywood and it was Hollywood gays at that time, so they were very feminine and very oriented to who was like the man and who was like the woman in a relationship. (Sternad, 2006, 485)

Le film a fait l'objet de protestations d'activistes gais qui critiquaient sa représentation efféminée des homosexuels.⁴ Il révèle comment les homosexuels ont été représentés par les médias dominants qui évacuent une véritable transgression des normes et maintiennent la construction du genre, évoquant comment ce dernier s'inscrit comme le produit de technologies sociales.⁵

Ces expériences de *self-fashioning* menées par Robert Legorreta et Mundo Meza font écho aux performances de la troupe de théâtre *The Cockettes*, active de 1969 à 1972 à San Francisco. Issu-e-s du mouvement hippie, les comédien-ne-s de la troupe se produisaient sur scène ainsi que dans la rue avec un maquillage exubérant et portant des vêtements extravagants et fantasques qu'ils-elles confectionnaient eux-elles mêmes et mettant également en scène une forme d'indétermination du genre.⁶

Les performances de Robert Legorreta s'inscrivent aussi au sein de la scène artistique états-unienne des années 1960 et 1970. En effet, de nombreux-ses artistes renversent les frontières traditionnelles de l'art occidental, cherchent des modalités d'expression à l'extérieur des galeries et des musées et souhaitent rapprocher l'art de la vie. Plusieurs d'entre eux-elles investissent l'espace public et bousculent les

conventions du genre, de la race et de la sexualité. Pour la série de performances *Chicken Dance: The Streets of San Francisco* réalisée en 1972, Linda Montano arpente les rues de San Francisco avec une coiffe confectionnée de plumes de poulet et d'un faux bec, une robe en tulle bleue et des claquettes, et danse de manière spontanée. Une des photographies, documentant les performances, la montre aux côtés d'une autre femme habillée selon les conventions sociales (un chapeau, un manteau long arrivant en dessous des genoux, des gants, un sac à main). Le contraste entre les deux femmes est assez saisissant, la performance de Linda Montano pouvant être interprétée comme un symbole de la volonté d'indépendance et de désaliénation portée par la contreculture et les mouvements politiques et sociaux – comme le mouvement féministe – qui ébranlent les valeurs de la société américaine dominante (Bryan-Wilson, in Lewallen & Moss, 202).⁷ Sur la côte Est des États-Unis, l'artiste Adrian Piper a aussi investi l'espace public lors de performances. En 1973, au sein de la série *The Mythic Being*, elle prend les traits d'un homme à l'aide d'une moustache, d'une perruque « afro » et d'imposantes lunettes de soleil et reproduit les codes comportementaux attribués au masculin, interrogeant ainsi les stéréotypes de la masculinité africaine-américaine.⁸

En troublant les catégories du féminin et du masculin dans l'espace public, Richard Legorreta et Mundo Meza se sont heurtés aux insultes et aux violences physiques des passants ainsi que des policiers (Hernandez, 2009, 6). Il est intéressant de noter que, bien que cette pratique du travestissement n'était pas pour l'artiste lié à son homosexualité, il était identifié comme gai. Le fait de penser que le comportement sexuel était déterminé par l'identité de genre évoque les « invertis », terme qui caractérisait les homosexuels au tournant du XX^e siècle aux États-Unis.

Dans son essai « Genre, identités sexuelles et conscience homosexuelle dans l'Amérique du XX^e siècle », Georges Chauncey explique :

Le désir sexuel des « tapettes » pour les hommes n'était pas considéré comme une caractéristique singulière qui les distinguait des autres hommes, comme c'est en général le cas aujourd'hui, mais comme un des aspects de l'inversion (ou renversement) d'un rôle sexuel qu'on s'attendait aussi à les voir manifester par le fait d'adopter des vêtements et un maniérisme féminins. (Chauncey, in Eribon, 1998, 101)

Leurs performances de rue attirent également l'attention d'un autre artiste Gronk - un des futurs membres du collectif d'artistes ASCO - qui leur propose de jouer dans une pièce qu'il vient d'écrire : *Caca-Roaches Have No Friends*.

Caca-Roaches Have No Friends : l'émergence de Cyclona

La pièce se joue à l'automne 1969 à Belvedere Park à East Los Angeles. Le titre de la pièce, *Caca-Roaches Have No Friends*, indique une satire. Métaphoriquement, il fait référence aux indésirables et aux laissés-e-s-pour-compte de la société.⁹ Gronk attribue à Robert Legorreta le rôle de Cyclona. Ce personnage lui a été inspiré par une Chicana lesbienne qu'il avait rencontrée à une fête à East Los Angeles.¹⁰

Robert Legorreta est vêtu d'une chemise de nuit noire et d'une écharpe de fourrure. Il porte un maquillage, réalisé par Gronk, qui deviendra caractéristique de Cyclona : un visage blanchi, des yeux fortement maquillés de noir et une bouche d'un rouge puissant. Ce maquillage peut avoir différentes interprétations. Gronk a très certainement cherché à exagérer le maquillage typique des *cholas*. La peau blanchie de Cyclona évoque également les *calaveras*, les squelettes associés à la célébration du *Día de los Muertos* et réinterprétés dans des dessins satiriques par l'artiste mexicain José Guadalupe Posada, qui est une source influente pour les artistes chicano-a-s.¹¹ Le fait de se blanchir le visage rappelle aussi le *minstrel show*, un spectacle apparu aux États-Unis au XIX^e siècle. Les personnages étaient interprétés par des comédiens blancs dont les visages étaient peints en noir. Les *minstrel shows* ont diffusé et perpétué de nombreux stéréotypes racistes à l'égard de la communauté africaine-américaine.¹² À ce propos, il est intéressant de relever que Robert Legorreta a la peau claire (*light-skinned*), ce qui lui avait valu le surnom de « The Irishman ». Il a souligné l'ambivalence d'être trop blanc pour être Mexicain et trop sombre pour être Blanc (Sternad, 2006, 480). À propos de son apparence, Robert Legorreta a évoqué le personnage de l'opéra *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo. Il considère aussi Cyclona comme une préfiguration du personnage du Dr. Frank-N-Furter du film *The Rocky Horror Picture Show* réalisé par Jim Sharman en 1975. Enfin,

Cyclona fait aussi écho au personnage *drag* Divine incarné par Glen Milstead dans les films de John Waters dès le milieu des années 1960 (Sternad, 2006, 476).

Dans une scène intitulée *Cock Scene*, Cyclona déshabille un autre acteur, casse les deux œufs qui lui font office de testicules, puis mord et fait éclater le ballon d'eau représentant le pénis qu'il porte entre ses cuisses. L'artiste décrit cette scène comme une protestation contre la gérontocratie (*Ibid.*). Cette critique du pouvoir dominant anticipe le *Chicano Moratorium*, une marche qui s'est tenue en 1970 à East Los Angeles pour protester contre la guerre du Vietnam, et plus particulièrement le nombre disproportionné de soldats latino-américains parmi les victimes du conflit. La scène s'apparente à une métaphore incitant à la libération et à l'« encapacitation » (*empowerment*). L'audience, composée essentiellement de familles latino-américaines du quartier de East Los Angeles - le spectacle ayant été annoncé comme un divertissement familial - réagit violemment à cette scène burlesque de castration aux connotations homoérotiques. La police finit par venir arrêter le spectacle (Hernandez, 2009, 8). Cette réaction reflète la résistance aux représentations de l'homosexualité au sein de la communauté chicano. Ce rejet peut s'expliquer par l'influence importante de l'Église catholique ainsi que par l'assimilation de l'homosexualité à la culture anglo-américaine.¹³ De plus, alors que le *Chicano Movement* défendait une politique de libération, l'idéologie nationaliste du mouvement excluait les gays et lesbiennes en se concentrant uniquement sur les questions liées à la classe et à la race et défendant les valeurs traditionnelles de la famille patriarcale ainsi que les normes de la féminité et de la masculinité (Sternad, 2006, 476-477).

Cyclona, le nationalisme chicano et le Chicano Art Movement

Le *Chicano Movement* naît au milieu des années 1960 à la conjonction des mouvements des ouvriers agricoles menés par Dolores Huerta et César Chávez, des revendications étudiantes, des manifestations contre la guerre du Vietnam et des protestations contre les discriminations et les violences subies par les Chicano-a-s. L'artiste est alors inscrit au Garfield High School qui fut un lieu névralgique de l'activisme politique de la jeunesse mexicaine-américaine de Los Angeles. Il participa aux *Chicano Blowouts*, une série de manifestations contre le racisme et les inégalités

du système éducatif qui éclatèrent à Los Angeles en 1968. L'artiste a raconté qu'il a lui-même subi des actes de violence raciste par ses professeurs (Legorreta, n.d., n.p.).¹⁴ Ces expériences ont participé au développement de sa conscience de l'injustice sociale.

Le *Chicano Movement* est à la fois un mouvement de résistance à l'oppression anglo-américaine, d'affirmation d'une identité et de lutte pour les droits civiques. *El Plan de Aztlàn*, adopté en 1969 à la *First National Chicano Youth Liberation Conference* à Denver, défend l'idéologie nationaliste du mouvement. Le document présente le rôle des artistes dans le mouvement :

CULTURAL values of our people strengthen our identity and the moral backbone of the movement. Our culture unites and educates the family of La Raza towards liberation with one heart and one mind. We must insure that our writers, poets, musicians, and artists produce literature and art that is appealing to our people and relates to our revolutionary culture. Our cultural values of life, family, and home will serve as a powerful weapon to defeat the gringo dollar value system and encourage the process of love and brotherhood. (<http://www.sscnet.ucla.edu/00W/chicano101-1/aztlan.htm>, consulté en octobre 2014)

La famille est évoquée comme valeur fondamentale, tout comme la fraternité, affirmant ainsi un discours aux accents patriarcaux et valorisant un sujet homme hétérosexuel unifié. Yvonne Yarbrow-Bejarano, dans son article « The Female Subject in Chicano Theatre: Sexuality, "Race," and Class », résume la situation de la manière suivante :

Chicano culture as a whole was exalted in opposition to Anglo-American culture, which was perceived as materialistic and impersonal. Such an emphasis was important in creating a sense of cultural pride to counter the years of lived experience in a society permeated with degrading stereotypes of Mexicans. On the other hand, it led to a static view of culture, including the uncritical affirmation of the family and the gender roles. (Yarbrow-Bejarano, 1986, 390)

Bien que Robert Legorreta ait défendu les droits des Chicano-a-s, ce contexte permet de comprendre pourquoi l'artiste ne pouvait pas s'identifier au mouvement (Sternad, 2006, 480).

Au sein du *Chicano Art Movement*, qui constitue la politique artistique du *Chicano Movement*, de nombreux-ses artistes ont cherché de nouvelles références dans la culture mexicaine.¹⁵ Le *Chicano Art Movement*, à travers essentiellement les posters et les *murals* destinés à être largement accessibles aux membres de la communauté, s'est aussi attaché à représenter les problèmes sociaux et les injustices des Chicano-a-s. Les performances de Robert Legorreta s'inscrivaient dans cette optique à la fois en agissant dans l'espace public de East L.A. et en souhaitant lutter contre les oppressions. Mais, ne répondant pas à l'idéal hétérosexuel, l'artiste a été exclu de l'histoire de l'art chicano. En effet, l'artiste ne fait pas partie des artistes exposé-e-s dans les expositions des années 1970 consacrées à l'art chicano.¹⁶

Bien que ne défendant pas le séparatisme, les artistes chicanas ont aussi adopté une position critique vis-à-vis du sexisme du mouvement. En effet, les Chicanas se voyaient attribuées deux représentations opposées : la *Virgen* - qui associe la femme à un idéal de dévotion et d'amour - ou la *Malinche* - qui à la fois symbolise la trahison et une sexualité passive.¹⁷ En réaction à ces représentations, des artistes chicanas ont cherché à bousculer ces stéréotypes associés à la féminité. Las Mujeres Muralistas, un collectif d'artistes femmes initié à San Francisco en 1973 par Graciela Carrillo, Irene Pérez, Consuelo Mendes et Patricia Rodriguez, se consacre à la réalisation de *murals*. Le collectif souhaitait démontrer que les peintures murales sont un médium artistique qui peut aussi être développé par des femmes, et inclure de nouvelles représentations au sein de l'imagerie dominée par les hommes.¹⁸ Les artistes Ester Hernández (*La Virgen de Guadalupe Defendiendo los Derechos de los Xicanos*, 1975) et Yolanda M. López (*Portrait of the Artist as the Virgin of Guadalupe*, 1978), quant à elles, se réapproprient l'image soumise de la *Virgen de Guadalupe* pour la transformer en une femme active et puissante.¹⁹

Les questions liées à l'homosexualité chez les artistes chicano-a-s restent reléguées aux marges de la culture chicano. Une communauté d'artistes chicanos homosexuels, dont font partie Teddy Sandoval, Joey Terrill, Dreva, Gronk et Jack

Vargas par exemple, est pourtant active à Los Angeles.²⁰ Comme Robert Legorreta en réalisant ses performances, les artistes chicanos, qui s'exprimaient sur l'homosexualité, s'exposaient à des réactions homophobes. Ainsi, Jack Vargas a fait l'objet de violences de la part du public lorsqu'il a montré une pièce associant la culture chicano à l'homosexualité dans la cadre de l'exposition *Chicanismo en el arte* en 1975 à Los Angeles : l'œuvre se composait d'un dossier Rolodex contenant des cartes classées alphabétiquement avec des phrases et des mots clés définissant des aspects de la culture chicano qui se référaient à une iconographie homosexuelle (Gamboa Jr., in Preciado, 2011, 93).

Les séances photos et le mariage chicano

Suite à *Caca-Roaches Have No Friends*, Gronk, Mundo Meza et Robert Legorreta organisent des séances photos qui mettent en scène *Cyclona : Madman Butterfly* (1970), *God the Nurturin' Mother* (1971), *Cyclorama* (1972) par exemple (Hernandez, 2009, 8-11). *Madman Butterfly* est une interprétation de l'opéra *Madame Butterfly*. La performance, décrite par l'artiste comme un « art rite », adopte une position politique liée aux conditions sociales des Chicano-a-s. Robert Legorreta décrit :

It was done at Marano Beach in this area under the bridge between Rosemead and Pico Rivera. There's water that flows there and a sign in English that says, "Do not swim," because it's treated water, sewage water. But all the Latins would go in there because they couldn't read English, so they would call it Marano [pig] Beach for that reason. So we took photos at that beach. Mundo did me up and that was my first costume, a butterfly costume. (Sternad, 2006, 483)

Plusieurs *scrapbooks*, documentant les performances de l'artiste, sont consultables au sein de ses archives conservées au UCLA Chicano Studies Research Center à Los Angeles.²¹ Dans l'un d'entre eux, intitulé *Cyclona in Performance on the Beach*, *Cyclona* est vêtu d'une robe en tulle blanche et rose et est coiffé d'un foulard, également en tulle, noué autour de sa tête. Son corps est peint de plusieurs couleurs. Sur certains clichés, l'artiste joue des poses attribuées à la féminité. Il prend aussi parfois des poses suggestives et d'autres plus burlesques. Ces photographies, réalisées dans un

paysage naturel, font écho aux performances d'artistes féministes des années 1970, comme les rituels performatifs de Mary Beth Edelson (*Goddess Head*, 1975).

À travers cette série de photographies, Gronk, Mundo Meza et Robert Legorreta ont disséminé des formes de glamour et de désir qui s'écartent des représentations dominantes. L'artiste a expliqué que ces images, qui ont circulé dans des milieux alternatifs, ont contribué à créer un culte autour de Cyclona (Sternad, 2006, 487). Ces images constituent aussi un contrepoint visuel à la représentation traditionnelle de la masculinité chicano liée à l'idéologie du *machismo*. Pendant masculin du *marianismo*, le *machismo* a été l'objet de plusieurs interprétations. Il a notamment été analysé comme une réaction face à la colonisation, et aussi comme un stéréotype anglo-américain sur les Chicanos. Le *machismo* est notamment associé à la virilité, au pouvoir, à la force et à l'autorité.²² Les performances de Robert Legorreta, et leur documentation, se posent ainsi comme une alternative aux constructions de la masculinité chicano, et invitent à s'en libérer.

En 1971 à California State University, Los Angeles, Robert Legorreta réalise la performance *The Wedding of Maria Theresa Conchita Con Chin Gow*. L'affiche annonce l'organisation d'un mariage chicano sur le campus. Mais, elle ne précise pas que ce mariage ne suit pas l'ordre hétérosexuel : il unira deux hommes, Robert Legorreta vêtu en mariée et son petit-ami en époux. La performance est à la fois une critique du rituel du mariage ainsi que de la norme hétérosexuelle et procréative de la famille promue par le *Chicano Movement*. La performance suscite de nouveau des réactions violentes (Sternad, 2006, 484). Cyclona ne correspond pas à l'image traditionnelle de la mariée. Il porte notamment une barbe comme un attribut de la masculinité afin de ne pas être identifié à une femme.²³ En effet, l'artiste rejette la qualification de *drag queen* pour ses performances à travers lesquelles son objectif n'est pas de performer la féminité. Toutefois, il a expliqué que bien qu'il ne souhaitait pas se transformer en un personnage féminin, les spectateur-trice-s de ses performances l'identifiaient et le percevaient très souvent en tant que tel :

That's what I say about Cyclona: perceive me as you wish. In her eyes she saw me as trying to imitate a woman and that's bad in her eyes. I've had to accept having the image of a woman thrown at me: in my mind

it's an art piece, but in society's mind it's the image of a woman. But I don't wear female clothing: I never wore high heels, I never wore stockings, I never wore a bra, nothing like that. (Sternad, 2006, 486)

Robert Legorreta souligne la difficulté à sortir des cadres interprétatifs de l'identité et à envisager leurs déconstructions afin d'échapper à un système binaire - féminin/masculin et hétérosexuel/homosexuel.

Le fait que l'artiste ait revendiqué un mariage chicano et, non pas un mariage gai, affirme l'existence d'une identité homosexuelle chicano et souligne le fait que l'artiste défend un activisme politique qui ne doit pas se limiter à la race, mais doit adopter une lutte contre les oppressions quelles qu'elles soient. L'artiste a aussi précisé qu'il ne souhaitait pas défendre le mariage en tant qu'institution ou rituel, mais l'égalité des droits (Sternad, 2006, 477).

Dans les années 1960 et 1970, Robert Legorreta a participé aux *love-ins* au Griffith Park, aux premières marches gaies organisées sur Hollywood Boulevard et a été membre du premier *Gay Liberation Front* sur Melrose Avenue (Legorreta, n.d., n.p.). Par la suite, Robert Legorreta ne s'est plus identifié comme gai, préférant le terme d'homosexuel, car il rejetait l'eurocentrisme du mouvement gai. Il considérait que le mot gai avait une connotation efféminée à laquelle il ne souhaitait pas non plus être associé.²⁴ Cette question de la difficulté à se constituer comme sujet politique sans adopter une position essentialiste et excluante, comme c'est aussi le cas au sein du mouvement féministe ou du *Chicano Movement*, est ainsi soulevée par l'artiste.

Après la Seconde Guerre Mondiale aux États-Unis, le contrôle social de l'homosexualité s'est durci. Les autorités ont cherché à contenir l'homosexualité en excluant les homosexuels et leurs représentations de la sphère publique, en multipliant leurs arrestations et en appliquant une politique de répression sur les lieux les accueillant. La diabolisation et la ségrégation croissantes des gais a consolidé le système sexuel actuel dans lequel chacun se définit majoritairement comme hétérosexuel ou homosexuel.²⁵ Le fait que Cyclona ne puisse être clairement identifié ni à une femme, ni à un homme, vient contrarier ces systèmes binaires associés : féminin/masculin et hétérosexualité/homosexualité. Ainsi, l'artiste ne

reproduit pas les normes de genre au service d'une construction et d'une régulation hétérosexuelles de la société. Comme l'a théorisé Judith Butler, il démontre aussi que le genre est performance et performativité.²⁶

Conclusion

Dans les années 1980, Robert Legorreta commence à s'investir dans la lutte contre le sida et à prendre part à VIVA, la première organisation artistique gaie et lesbienne latino-a à Los Angeles (Sternad, 2006, 478). Il continue jusque dans les années 1990 à mettre en scène Cyclona. Les performances qu'il a réalisées dans les années 1960 et 1970 ont permis de décloisonner les frontières des identités, de déconstruire leurs binarités et d'inventer des possibilités d'être alternatives aux normes du genre, de la race et de la sexualité. Elles ont distillé, à la fois dans les marges et dans l'espace public, des formes de résistance subjective aux représentations dominantes. Pour conclure, je souhaite rapprocher les œuvres de Robert Legorreta du concept de « disidentification » développé par José Esteban Muñoz :

Disidentification is the third mode of dealing with dominant ideology, one that neither opts to assimilate within such a structure nor strictly opposes it; rather, disidentification is a strategy that works on and against dominant ideology. Instead of buckling under the pressures of dominant ideology (identification, assimilation) or attempting to break free of its inescapable sphere (counteridentification, utopianism), this "working on and against" is a strategy that tries to transform a cultural logic from within, always labouring to enact permanent structural change while at the same time valuing the importance of local or everyday struggles of resistance. (Muñoz, 1999, 11)

Sources

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

- Bleys, Rudi. *Images of Ambiente: Homotextuality and Latin American Art, 1810-Today*. London, New York: Continuum, 2000.
- Bourcier, Marie-Hélène. « "Femmes travesties" et pratiques transgenres : repenser et queeriser le travestissement », in Marie-Hélène Bourcier, *Queer zones : politique des identités sexuelles et des savoirs*. Paris : Balland, 2001, pp. 153-172.
- Bryan-Wilson, Julia. « To Move, To Dress, To Work, To Act: Playing Gender and Race in 1970s California Art », in Constance M. Lewallen & Karen Moss (eds.). *State of Mind: New California Art circa 1970*. Berkeley: University of California Press, 2011, pp. 196-219.
- Butler, Judith. *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*. Paris : Éd. La Découverte, [1990] 2005.
- Castillo, Adelaida R. Del & Güido, Gibrán (eds.). *Queer in Aztlán: Chicano Male Recollections of Consciousness and Coming Out*. San Diego: Cognella Academic Publishing, 2014.
- Chabram-Dernersesian, Angie (ed.). *The Chicana/o Cultural Studies Reader*. London, New York: Routledge, 2006.
- Chauncey, George. « Genre, identités sexuelles et conscience homosexuelle dans l'Amérique du XX^e siècle », in Didier Eribon (ed.). *Les études gay et lesbiennes*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1998, pp. 97-107.
- Cvetkovich, Ann. *Cruising the Archive: Queer Art and Culture in Los Angeles, 1945-1980*. Los Angeles: ONE National Gay & Lesbian Archives, 2011.
- De Lauretis, Teresa. « Technologie de genre », in Teresa De Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*. Paris : la Dispute, [1987] 2007, pp. 37-94.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité*. Paris : Gallimard, 1976.
- Gamboa, Harry Jr. « Renegotiating Race, Class, and Gender: Street Works, Performance Art, and Alternative Spaces », in Selene Preciado (ed.). *Mex/L.A.: "Mexican" Modernism(s) in Los Angeles, 1930-1985*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2011, pp. 91-101.
- Hames-García, Michael & Martínez, Ernesto Javier (eds.). *Gay Latino studies: A Critical Reader*. Durham: Duke University Press, 2011.

Hernandez, Robb. « Performing the Archival Body in the Robert 'Cyclona' Legorreta Fire of Life/El Fuego de La Vida Collection ». *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*. 31.2, 2006, pp. 113-125.

Hernandez, Robb. *The Fire of Life: The Robert Legorreta-Cyclona Collection*. Los Angeles: UCLA Chicano Studies Research Center Press, 2009.

Katz, Jonathan Ned. *L'invention de l'hétérosexualité*. Paris : EPEL, [1995] 2001.

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

Legorreta, Robert. « Cyclona Autobiography », in *The Fire of Life: The Robert Legorreta-Cyclona Collection*, Los Angeles: UCLA Chicano Studies Research Center, Box 2, Folder 16, n.d., n.p.

Lord, Catherine, & Meyer, Richard (eds.). *Art and Queer Culture*. London: Phaidon, 2013.

Muñoz, José Esteban. *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Phelan, Peggy (ed.). *Live Art in LA: Performance in Southern California, 1970-1983*. New York: Routledge, 2012.

Sternad, Jennifer Flores. « Cyclona and Early Chicano Performance Art: An Interview with Robert Legorreta ». *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 12.3, 2006, pp. 475-490.

Yarbro-Bejarano, Yvonne. « The Female Subject in Chicano Theatre: Sexuality, "Race," and Class ». *Theatre Journal*. 38.4, 1986, pp. 389-407.

NOTES

¹ Je souhaite particulièrement préciser que l'emploi du terme de « race » ne renvoie pas à une croyance en l'existence de « races », mais à une catégorie historiquement et politiquement construite.

² Réinvesti par des militant-e-s et intellectuel-le-s dans les années 1990, le terme « queer » est une injure contre ceux et celles qui ne sont pas conformes au système hétérosexuel. Un rapprochement peut être effectué avec le terme « chicano-a » qui a été réapproprié, pendant le *Chicano Movement*, par la communauté mexicaine-américaine alors qu'il était destiné à dévaloriser cette dernière.

³ La culture *cholo-a* s'est développée dès les années 1960 au sein des communautés urbaines mexicaines-américaines. Comme la génération précédente des *pachuco-a-s*, les *cholo-a-s* créent une culture alternative associée à des styles et pratiques qui leur sont propres.

⁴ Les manifestations contre le film, ainsi que d'autres productions cinématographiques, sont mentionnées dans Marc Stein, *Rethinking the Gay and Lesbian Movement*, New York, Routledge, 2012, p. 88.

⁵ Dans son article « La Technologie du genre », Teresa de Lauretis pense le genre « comme (le) produit des technologies sociales variées comme le cinéma et les discours institutionnalisés, les épistémologies et la pratique critiques ainsi que les pratiques de la vie quotidienne » (De Lauretis, 2007, 40).

⁶ Voir Julia Bryan-Wilson, « Handmade Genders: Queer Costuming in San Francisco circa 1970 », in Elissa Auther & Adam Lerner (eds.), *West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America, 1965-1977*, Denver, Minneapolis, Museum of Contemporary Art Denver, University of Minnesota Press, 2012, pp. 77-94.

⁷ Voir aussi le site de Linda Montano : <http://lindamarymontano.blogspot.fr/2012/03/art-on-streets.html> (consulté en octobre 2014)

⁸ Voir John Parish Bowles, *Adrian Piper: Race, Gender, and Embodiment*, Durham, Duke University Press, 2011. Voir aussi Elvan Zabunyan, « Portrait. Adrian Piper », *Critique d'art* [En ligne], 22 | Automne 2003, mis en ligne le 27 janvier 2012, consulté le 15 janvier 2015. URL : <http://critiquedart.revues.org/1871>

⁹ Le titre de la pièce préfigure le roman *The Revolt of the Cockroach People* écrit par Oscar Zeta Acosta en 1973. Voir Max Benavidez, *Gronk*, Los Angeles, UCLA Chicano Studies Research Center, 2007, p. 20.

¹⁰ Gronk explique : « Cyclona was based on an actual gay *chola* I met at a lesbian party at East L.A. She was real big and had a deep voice. When a carload of *cholos* drove by and shot out the picture window, Cyclona yelled, "Hit the deck!" and threw the lamp on the floor. "Crawl out the back window," she yelled, and we did. I said, "God this is a whole' nother word. I want to do a play about it" ». Voir Linda Burnham, Steve Durland, Lewis MacAdams, « Art with a Chicano Accent », *High Performance*, 1986, Vol.9, n°3, p. 57.

¹¹ La célébration du *Día de los Muertos* a été intégrée en 1973 à Los Angeles par des artistes issus du centre d'art Self Help Graphics & Art.

Voir : http://www.chicano.ucla.edu/files/news/SHG_11213.pdf (consulté en octobre 2014)

¹² Des artistes ont vivement critiqué les *minstrel shows* dans leurs œuvres. C'est notamment le cas de l'artiste Ulysses Jenkins dans la vidéo *Two-Zone Transfer* (1979).

¹³ José Esteban Muñoz évoque le « phenomenom of "the queer is a white thing" fantasy » (Muñoz, 1999, 9).

¹⁴ D'autres artistes ont fait le récit des attitudes et des violences racistes qu'ils ont subies durant leur scolarité. Harry Gamboa Jr., également un membre d'ASCO, décrit l'environnement du Garfield High School comme très raciste. Il raconte : « When I first went to school I was given some construction paper and told to make a cone. The teacher wrote something on it and put it on my head, and told me to sit in front of the class. The word she'd written was Spanish, and she told me I could take it off when I learned to speak English. » Voir Kristine McKenna, « Harry Gamboa's East Side Story, The Artist Works in a Wide Range of Media to Reflect Cultural Politics », *L.A. Times*, 19 novembre 1994, disponible ici : http://articles.latimes.com/1994-11-19/entertainment/ca-64611_1_harry-gamboa-jr (consulté en octobre 2014)

¹⁵ Un parallèle peut être effectué avec le *Black Arts Movement* et le mouvement du *Black Power*.

¹⁶ Je pense, par exemple, aux expositions *Chicanarte* organisée en 1975 à la Los Angeles Municipal Art Gallery et à *Chicanismo en el arte* qui s'est tenue la même année au Los Angeles County Museum of Art.

¹⁷ Ne souhaitant plus être uniquement reléguées à des tâches logistiques au sein du mouvement, les Chicanas, qui revendiquent des positions décisionnelles, sont traitées de *malinchistas*, se voyant reprocher leur manque de loyauté à la cause nationaliste. Voir à ce sujet Yarbrow-Bejarano, 1986 et Maylei Blackwell, « Contested Histories: Las Hijas de Cuauhtémoc, Chicana Feminisms, and Print Culture in the Chicano Movement, 1968-1973 » in Gabriela F. Arredondo, Aída Hurtado, Norma Klahn, Olga Nájera-Ramírez, Patricia Zavella (eds.), *Chicana Feminisms, A Critical Reader*, Durham, Duke University Press, 2003, pp. 59-89.

¹⁸ Voir Terezita Romo, « A Collective History: Las Mujeres Muralistas », in Diana Burgess Fuller, Daniela Salvioni (eds.), *Art/Women, California 1950-2000: Parallels and Intersections*, Berkeley, University of California Press, 2002, pp. 177-186.

¹⁹ Voir Angie Chabram Dernerseian, « I Throw Punches for my Race, But I Don't Want to Be a Man », in Chabram Dernerseian, 2006, pp. 165-182.

²⁰ Teddy Sandoval gérait un bar gai et un espace de performance, The Butch Gardens School of Fine Art sur Sunset Blvd à Silver Lake. Voir Max Benavidez, *op.cit.*, p. 52. Dans le cadre de cet article, je n'examine pas d'artistes chicanas lesbiennes. Toutefois, il me paraît intéressant de souligner que les Chicanas lesbiennes subissaient aussi l'homophobie, ou plutôt la lesbophobie (Anzaldúa, 1987, 19-20). Dans les années 1960 et 1970, en Californie, les artistes chicanas ne se sont pas consacrées aux représentations lesbiennes et aux questions du lesbianisme. Les artistes Judy Baca et Ester Hernández ont, par exemple, expliqué qu'elles ne considéraient pas le lesbianisme comme une question spécifique. Voir Harmony Hammond, *Lesbian Art in America: A Contemporary History*, New York, Rizzoli, 2000.

²¹ Box 5, Folder 5, *The Fire of Life: The Robert Legorreta-Cyclona Collection*.

²² Voir le chapitre consacré au *machismo* dans Alfredo Mirandé, *The Chicano Experience: An Alternative Perspective*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1985.

²³ Hibiscus, fondateur de la troupe théâtrale The Cockettes, portait aussi la barbe qu'il colorait avec des paillettes.

²⁴ Sur la question de l'homosexualité au sein de la communauté mexicaine-américaine, voir Tomas Almaguer, « Chicano Men: A Cartography of Homosexual Identity and Behavior differences », *A Journal of Feminist Cultural Studies*, Été 1991, Vol. 3, n°2.

²⁵ Voir Chauncey, in Eribon, 1998 et Katz, 2001.

²⁶ Voir Butler, 2005 et Bourcier, 2001.