La performance queer : une expérimentation érotique

Antoine Alario

Abstract: This article aims at defining queer performance in its specificity in order to give an account of its political efficiency. To do so, I rely on two queer aesthetic theories, namely Muñoz's disidentification and Lorenz's radical drag, in order to show that queer performances are political experiences to the extent that they are also ethical: they want to play with the limits of norms which define identities. This result is taken a step further to demonstrate that performances act at a foundational level that produces identity norms, that is to say, the deeply normative nature of desire, whereby desires are both products and producers of norms. By addressing our normative affects and seeking to transform them, queer performances can politically resist the norms shaping us. This result is finally understandable thanks to a spinozean-deleuzean conception of desire as a normative force of production, as opposed to a psychoanalytic conception of desire, and leads us to define queer performance as the experimentation on the normative limits of our desires, and queer as this *desire-other* of norms.

Résumé : Cet article a pour but de définir la performance queer dans sa spécificité afin de rendre compte de son efficacité politique. Pour ce faire, il part de deux théories esthétiques queer, celle de Muñoz sur la désidentification et celle de Lorenz sur le drag radical, afin de montrer à partir d'elles que les performances queer sont des expériences politiques dans la mesure où elles sont aussi éthiques : elles visent à tester les limites des normes qui définissent les identités. Ce résultat est approfondi pour montrer que les performances agissent au niveau de ce qui fonde ces normes identitaires : nos désirs dans leur nature profondément normative, nos désirs comme produits et producteurs des normes. C'est en s'adressant à nos affects normatifs et en cherchant à les transformer que les performances queer résistent politiquement aux normes qui nous traversent. Ce résultat est finalement intelligible grâce à une conception spinoziste-deleuzienne du désir comme force de production normative, contre une conception psychanalytique

du désir, et conduit à définir la performance queer comme ce qui expérimente les limites normatives de nos désirs, et le queer comme ce désir-autre des normes.

Keywords: Queer, performance, desire, erotic norms, politico-ethic experience

Mots-clés : Queer, performance, désir, normes érotiques, expérience politico-éthique

Introduction

Qu'il s'agisse des drag shows de plus en plus répandus depuis la fin du XIXe siècle, des défilés de la *ballroom culture* notamment développés dans les années 1980, ou encore des *die-ins* spectaculaires d'Act Up sous l'épidémie du SIDA, les performances qui sont au cœur du queer semblent être et avoir toujours été profondément politiques. Les critiques notoires du mouvement queer ont largement soutenu cette idée : Butler affirme très tôt que séparer le théâtral et le politique dans les politiques queer contemporaines est une impossibilité (1993 : 232), Romàn montre que la performance a été un mode d'intervention politique privilégié pendant la crise du SIDA (1998), Muñoz consacre un ouvrage à la théorisation de la force politique des performances queer (1999) et Lemoine a déterminé ce qu'il y a de radicalement politique dans le rire queer occasionné par les performances comiques (2019).

Nous proposons de réfléchir à cette idée partagée, non pas pour la remettre en question, mais pour comprendre d'où vient cette force politique des performances queer. En interrogeant, à travers des outils philosophiques et esthétiques, notamment forgés par la théorie queer, la spécificité des performances queer, nous souhaitons définir ce phénomène artistique afin de comprendre d'où il tire son efficacité politique. Notre projet est en somme de proposer une conception philosophique des performances queer afin de rendre compte de leur capacité à subvertir les normes.

Rappelons tout d'abord que le queer renvoie, avec sa première conceptualisation philosophique par Halperin, à une position de résistance aux normes (2000 : 76). D'inspiration foucaldienne, cette définition suggère que le queer n'est pas une identité mais une position à partir de laquelle il est possible de problématiser les normes qui pèsent sur les identités, les normes qui définissent ce que sont et doivent être les identités. Le collectif anarcho-queer *Bash Back !* dit du queer qu'il est "une identité qui problématise les limites maîtrisables de l'identité" (Baroque et Eanelli 2016: 25). Il est un geste de transgression des normes identitaires, voire de renversement subversif de celles-ci ; dans ce geste réside la force politique du queer et de ses performances. L'introduction à la revue de 2015 par Wiegman et Wilson déconstruit l'idée selon laquelle le queer désignerait ce qui échappe aux normes, est en opposition à elles. En effet, si nous revenons à la conception foucaldienne des dispositifs normatifs, dont partait Halperin, il est clair qu'on n'échappe pas aux rapports de pouvoir qui nous traversent. Résister ne veut pas dire s'opposer, mais justement jouer avec les normes qui nous traversent, tenter de les subvertir du dedans. Le queer ne s'oppose pas d'ailleurs aux normes mais au straight[1], aux normes rigides et majoritaires ; il ne s'agit pas de se situer hors des normes, mais de problématiser les normes qui, par leur aspect hégémonique, génèrent des violences et excluent des modes de vie. Le queer est ce qui traverse les rapports de pouvoir, les normes majoritaires et hégémoniques, pour y résister du dedans.[2]

Il nous faut également préciser, de fait, ce que l'on peut entendre par norme, notamment dans la théorie queer : il s'agit d'un principe régulateur déterminé par des pratiques et des discours, qui est reproduit par des actions quotidiennes et auquel on s'identifie. Si ces pratiques et discours sont majoritaires, répandus et en position de domination, bénéficiant d'institutions de pouvoir qui les soutiennent, on parlera de normes hégémoniques.[3]

Le queer désigne ainsi un geste de déplacement voire de renversement des normes qui structurent nos identités, ces dernières étant

une construction à partir de normes de genre, de sexualité, de race et de classe principalement, et ce qui nous intéresse c'est d'analyser la manière dont la performance peut opérer ce déplacement. Le constat dont nous sommes partis pose en effet question : comment la performance, dans ce qu'elle a de temporaire, fragile, minoritaire, peut mettre à mal, voire renverser de grands mécanismes normatifs, produits par des dispositifs de pouvoir hégémoniques et majoritaires ? L'enjeu philosophique qui nous semble crucial est que cette efficacité politique est possible en tant qu'elle est liée à la subjectivité, puisque précisément elle cherche à travailler les normes qui déterminent les subjectivités. Les enjeux politiques des performances queer sont inséparables d'enjeux éthiques concernant la construction de soi par soi à travers l'identification à des normes, et la performance est le moyen privilégié d'articuler ces deux dimensions. Amelia Jones montre dès l'introduction de son livre que la performance queer rend indissociables résistance politique et construction performative des identités (Jones 1-33).

Proposons immédiatement un concept pour penser cette position de résistance qui n'est pas extérieure aux normes majoritaires, mais immanente, qui se joue à même les rapports normatifs en cherchant à en tester les limites. Tester les limites de ce que nous sommes, c'est cette idée que Nietzsche a le premier ramassée sous le concept d'expérience (*Gai Savoir*, §319), repris par Bataille puis par Foucault (Aeschimann 2018:77). L'expérience désigne le fait de tester ses propres limites, de jouer avec les limites qui nous constituent dans l'optique de les dépasser, et donc de se transformer. Peut-on penser les performances queer comme des expériences au sens où elles cherchent à transgresser, à jouer avec les limites des normes qui pèsent sur les identités ? Telle sera notre première interrogation, dans le but de mieux comprendre la spécificité des performances queer. Puis nous approfondirons cette idée en montrant que ce que les performances permettent d'expérimenter, c'est le désir comme fondement normatif de l'identité.

La performance artistique queer : tester les limites normatives des identités

Nous allons d'abord défendre non seulement que la spécificité des performances queer est qu'elles testent les limites des normes identitaires, mais qu'en plus cette thèse peut être élaborée à partir des théories queer qui traitent des performances.

La désidentification comme expérience politico-éthique

Parmi les grandes thèses contemporaines sur la dimension politique des performances queer, celle qui nous intéresse est celle de Muñoz dans la mesure où il associe cette dimension politique à une dimension éthique : les performances sont politiques dans la mesure où elles désidentifient, c'est-à-dire qu'elles permettent de se défaire des identifications majoritaires, et donc des normes qui permettent les identifications – et notons que l'identification est un processus éthique de subjectivation, de constitution de soi.[4]

Les performances queer créent en effet une désidentification d'avec les représentations mainstream ou hégémoniques (3). Pour expliquer, Muñoz prend l'exemple d'un moment dans la performance *Marga Gomez is Pretty, Witty, and Gay*, par Marga Gomez, où elle se remémore l'entretien de lesbiennes à la télévision, auquel elle a assisté lorsqu'elle avait onze ans. Elle partage alors le souvenir de ces lesbiennes butch dépressives, avec leurs manteaux de pluie, leurs lunettes noires, ces lesbiennes qui étaient montrées dans le but de susciter une représentation négative, une répulsion du public. Or, dans l'acte de se souvenir de cette interview lesbophobe, Gomez fait part de son attraction pour ces subjectivités qui, à travers son regard, deviennent érotiques (33). Loin d'éprouver la répulsion attendue par la mise en scène dévalorisante, Gomez a éprouvé du désir pour elles. Cette performance est l'exemple paradigmatique de ce que Muñoz entend par désidentification : il s'agit de se déprendre, à travers une représentation nouvelle (celle d'un désir lesbien pour ces lesbiennes), des représentations homophobes mainstream qui servent d'identifications hégémoniques. Et notons que la performance est le moyen

privilégié pour réaliser une telle désidentification, puisqu'elle est une action par laquelle l'artiste joue avec son propre corps, ses propres limites, les normes qui le traversent.[5] Gomez témoigne à la fois, grâce à sa performance, des normes lesbophobes dans lesquelles elle a évolué, et de la manière dont elle a par son désir résisté à ces normes. Précisons que si Muñoz se concentre sur l'analyse d'artistes *Latino/a*, c'est parce qu'être une minorité raciale rend ces normes homophobes encore plus oppressives, comme le veut la logique intersectionnelle[6]. Ainsi le modèle normatif de la beauté blanche participe d'une répulsion homophobe et raciste vis-à-vis des lesbiennes non-blanches, dont Gomez rend compte à travers la performance sur son propre désir de lesbienne latina.

Bien comprendre ce concept suppose d'entendre la subjectivité comme une "fiction" (5), c'est-à-dire le produit de représentations normées, de récits historiques, d'images qui construisent un idéal normatif de la subjectivité.[7] La subjectivité n'est rien d'autre qu'un jeu d'identifications : la subjectivité états-unienne hégémonique est la fiction produite à travers l'histoire majoritaire de l'indépendance, de la fin de l'esclavage, de même que la subjectivité masculine en Grèce antique est la fiction produite par le récit des guerriers victorieux et courageux, de l'individu libre et modéré, maître de ses pulsions. Mais toutes ces fictions identitaires ne sont commodes que pour les sujets majoritaires, les straight notamment : qu'en est-il des sujets queer et racisés, auxquels pense Muñoz ? À quels récits se référer pour construire sa subjectivité en tant qu'américaine mais lesbienne et noire, et non hétérosexuelle et blanche ? Pour construire de telles subjectivités queer, en marge du majoritaire, il existe en soi deux possibilités : soit se fondre dans les représentations majoritaires, tâcher de se conformer aux normes mainstream,[8] et alors ne pas mettre à mal leur hégémonie ; soit tâcher de contester cette hégémonie. Et c'est cette deuxième possibilité qu'on est en droit d'attendre de représentations queer, résistantes. Or comment les contester ? À travers des contre-représentations, des contre-modèles, des contre-performances. C'est ce que Muñoz appelle la désidentification. La théâtralité queer est politique dans la mesure où elle conduit à refuser des identifica-

tions majoritaires, en produisant des subjectivités autres – celle d'une lesbienne latina attirée par les butch.

À partir de Muñoz, il nous est possible de définir la performance queer désidentifiante comme une expérience permettant de tester les limites des normes identitaires hégémoniques. À travers la performance, qui est en ce sens autant politique qu'éthique, ces normes sont déplacées et revisitées : les normes majoritaires lesbophobes et racistes qui déterminent la lesbienne, qui plus est latina, comme repoussante sont renversées avec la performance de Gomez qui la montre comme attirante.

Expérimenter les normes identitaires : le drag radical

Afin d'aller plus loin dans cette conception de la performance queer comme expérience, référons-nous à l'ouvrage de Renate Lorenz, *Art queer*, qui définit l'art drag comme un art de l'expérimentation. Cette thèse repose sur une pensée du drag comme ensemble des "pratiques artistiques queer" qui "permettent de rompre ou de déplacer" les limites qui constituent les sujets (35), donc l'ensemble des performances expérimentales. Lorenz analyse à cet égard ce qu'elle nomme le "drag radical" (40).

Lorenz analyse une performance de Ron Vawter, intitulée *Ron Cohn/Jack Smith* (1993), qui met en confrontation la vie de deux hommes gay ayant vécu à la même époque : le conservateur homophobe Ron Cohn et l'illustre performeur queer Jack Smith, les deux étant morts du SIDA à la fin des années 1980 (69).

S'il s'agit d'une performance drag selon Lorenz, c'est parce que Ron Vawter, lui-même gay et atteint du SIDA, se travestit, joue à la fois ces deux autres rôles et le sien, "coprésence de Ron Vawter et en même temps de 'drag Ron Vawter'" (75). Cette ambiguïté d'un autoportrait qui passe par le portrait des autres, et de deux figures radicalement opposées, rend la performance drag radicale car elle est chargée d'interrogations concernant la vie gay, ou plutôt les vies gay possibles, celles vécues par Cohn et Smith, et celles à vivre. Vawter ne cherche pas vraiment à incarner ces deux figures, ni à s'en dissocier,

mais il “réinterprète sur scène” sa rencontre avec elles (77). Ainsi le spectacle présente ses souvenirs, son rapport affectif à eux, et cette mise en scène de sa propre subjectivité d’homme gay séropositif, en miroir de deux hommes opposés partageant pourtant cette condition, permet d’interroger l’identité gay à la racine. La performance produit un individu ambigu qui tantôt incarne le discours homophobe de Cohn, tantôt porte les tenues de Smith. À travers un travail archivistique poussé sur les vies de ces deux personnes, mettant en scène des détails de leur existence, l’artiste projette et commente des photos de Smith, l’enregistrement d’une de ses performances, et le discours politique réécrit de Cohn à la Société américaine pour la protection de la famille (79).[9]

Ce contact ambigu et ténu que la performance opère entre la vie de Vawter et celles de Cohn et Smith produit scéniquement “un être qui prend corps, qui se trouve relié à maintes reprises à une personne ou à une autre, ainsi qu’à des documents, des actions, des objets et des situations, et qui s’en voit ainsi transformé” (81). La coprésence scénique Vawter-Smith est radicale dans la mesure où elle produit quelque chose de nouveau, qui n’est ni Vawter ni Smith, une représentation scénique qui n’existe que dans la rencontre ponctuelle entre les deux. Et c’est cela qui rend le drag radical expérimental : il permet de produire de la nouveauté, il ne se contente pas de parodier des modèles, de subvertir des normes préexistantes. Il invente un monde autre par la performance, par la juxtaposition d’éléments et l’incarnation ambiguë.[10] L’expérimentation désigne le fait que la performance est productrice de nouveauté, et cette nouveauté réside dans la subjectivité élaborée, ce “corps collectif” Vawter-Smith nouveau “qui reste en mouvement” par et dans la performance seulement (82).

La performance queer crée un individu unique, un personnage qui n’existe pas en-dehors d’elle ; et cela devient subversif lorsque ce personnage nouveau témoigne par son existence scénique des limites de certaines normes. Ce que cherche à faire toute performance queer artistique, c’est de tester les limites des normes identitaires, à commencer par celles auxquelles l’artiste est lui-même soumis. La performance

de Vawter vise ainsi à problématiser les limites des normes de l'identité gay américaine, pour reprendre les termes de Baroque et Eanelli (25).

Nous avons défini la performance queer comme un mode d'expérimentation des normes identitaires. Toutefois il nous faut comprendre de manière plus précise ce qui se joue dans cette expérience : comment précisément les normes sont-elles transformées, comment agit la performance queer ?

Comment la performance queer expérimente les normes identitaires ?

Notre analyse esthétique a été jusqu'ici limitée à l'expérience faite par l'artiste même, alors que la performance implique un public qui vit également cette expérience. Nous allons donc tâcher de comprendre comment précisément cette expérience modifie les subjectivités réunies dans la performance.

La performance queer comme "travail du désir"

La performance, en tant qu'art théâtral, est relation de l'artiste à un public, en plus d'être relation intime de l'artiste à son œuvre. Sans pouvoir prendre en compte toute la complexité des théories de la réception (Bennett), notre propos exige d'interroger l'expérience occasionnée par la performance non pas seulement comme une expérience menée par et sur l'artiste, mais également sur le public. Ainsi Lorenz défend que la communication au public, que Vawter ne ménage pas mais trouble en ne rendant pas son œuvre accessible, peut être qualifiée de "drag comme travail de désir" (93). La relation que la performance établit avec le public fonctionne sur un plan pulsionnel comme attraction et répulsion, plaisir et inconfort. Le drag de Vawter travaille le désir en suscitant à la fois plaisir et colère, possibilité et difficulté "de rejoindre Ron Vawter, Roy Cohn, ou Jack Smith", c'est-à-dire de s'identifier (93). Les limites de l'identité sont testées à travers le désir travaillé chez le public et l'artiste lui-même : tantôt le public est amené à s'identifier à Vawter, à l'aimer, tantôt à être repoussé par lui.

Ainsi comment des normes peuvent-elle être déplacées à travers une simple performance ? Dans la mesure où cette performance agit au niveau des affects, au niveau du désir comme produit et producteur de ces normes – ce qui a du sens puisque la performance est entièrement une pratique sensible, qui s'adresse à nos sens, à nos affects nourris de normes. C'est aussi ce que l'on pouvait comprendre en lisant l'exemple de la performance de Marga Gomez : celle-ci est subversive dans la mesure où elle présente un désir autre, une attraction inattendue, et la performance sert à communiquer ce désir-autre à un public. Les normes majoritaires façonnent nos désirs : en les suivant le public straight est discipliné de manière à éprouver de la répulsion pour une lesbienne butch. Or la performance queer refaçonne ces désirs normatifs, en mettant en scène une attraction pulsionnelle pour cette lesbienne butch. Cela rejoint la conclusion de Ahmed (2006) : les désirs queer ont pour effet de désorienter les désirs *straight*, c'est-à-dire d'agir dessus de manière à tester les limites des normes qui les orientent. Notre thèse est que c'est par la performance que cette désorientation a lieu, en opérant une communication intense et unique entre désirs straights et désirs queer, désirs normés et désirs que l'on pourrait dire dénormés.

En relisant Muñoz et Lorenz, il est donc possible de formuler l'hypothèse suivante : les performances queer sont politiques dans la mesure où elles transgressent les normes qui structurent nos désirs, nos pulsions, nos affects – ce qu'on peut appeler les normes érotiques ou la normativité du désir. La performance queer cherche à tester les limites des corps et des identités certes, mais plus profondément surtout de ce qui constitue les corps dans leur rapport aux normes, ce que les normes construisent dans les corps pour les faire agir : les désirs, les pulsions, la sensibilité. La performance queer est une expérience érotique car elle cherche à transformer les désirs normatifs qu'elle réunit (Dolan 1993).

Pour comprendre cette thèse, je souhaite relater une expérience personnelle vécue face à une performance queer. La première fois que j'ai assisté à un *drag show*, c'était lors d'une soirée queer au Elsker

Club à Oslo, en octobre 2017. Je me souviens particulièrement d'une performance qui a eu lieu ce soir-là : celle d'une femme grosse qui, en s'effeuillant sur scène, à travers le dispositif scénographique (la musique, les lumières) et la danse saccadée et lascive, a rendu son corps profondément attractif et désirable. Pourtant les normes gay, profondément grossophobes, qui structurent mon désir non seulement excluent les corps féminins, mais également les corps gros, jugés non-désirables. Cette expérience érotique rendue possible par la performance a donc permis de me faire éprouver une attraction pour un corps qu'en-dehors de la performance je ne suis jamais amené à désirer, que les normes érotiques m'empêchent de désirer. La performance a été le moyen privilégié d'agir sur mon désir, en produisant de l'attraction, comme le faisait Marga Gomez.

De manière générale, quel est l'effet de cette pratique drag si répandue, l'effeuillage ? Il s'agit de travailler le désir du public, de le provoquer et jouer avec. Combien de straight se surprennent à éprouver du désir pour un homosexuel en queen, combien de gay pour une lesbienne en king ? Il m'est souvent arrivé, au cours d'une performance drag, d'éprouver du désir pour des seins par exemple, à rebours des normes gay *cisnormés* qui conditionnent mon désir.

La mise en scène de soi en tant que queer est une représentation de son désir-autre pour tenter de le communiquer à un public. Cette communication devient subversive lorsqu'elle parvient à modifier les affects *queerphobes* dudit public comme la haine, la peur ou le rejet au profit d'affects positifs à l'égard des subjectivités queer, comme la sympathie, l'amour ou la contemplation érotique. L'exemple très actuel des représentations positives des identités trans nous montre que l'intérêt des performances queer réside dans leur capacité à susciter autre chose que des affects négatifs.[11]

Tâchons, une fois cette idée bien comprise et posée, de la rendre intelligible sur un plan philosophique : comment entendre qu'en effet nos désirs, ciblés par les performances queer, sont profondément construits par des normes ?

La normativité du désir

Il faut ici préciser ce que nous entendons par désir ou éros. Éros désigne tout ce que nous éprouvons en nous du fait de notre situation d'êtres sensibles et corporels, l'ensemble des sentiments, pulsions, affects qui nous agitent, qui sont cachés en nous et nous déterminent à agir. Notre concept de subjectivité est lié aux concepts de norme et de sensibilité : il s'agit d'un ensemble de normes intériorisées qui produisent une sensibilité, de même qu'une sensibilité produite qui génère et reproduit des normes. C'est en ce sens qu'identité et subjectivité s'articulent comme nous l'avons évoqué dans un premier temps.

L'idée que nous défendons véhicule une conception originale du queer, et pas seulement des performances queer. Le queer aurait bien une définition, qui est le désir-autre, le fait de désirer autrement. Si "l'homoïté" est désir du même selon Bersani,[12] on peut dire que la *queerïté* est désir-autre. La différence entre la définition de Bersani et la nôtre, c'est la conception du désir : Bersani reprend une conception psychanalytique du désir sexuel, qui tend d'ailleurs à le naturaliser, à en faire l'élément essentiel d'une identité, alors que nous nous référons à une conception constructiviste du désir comme construction de normes, conception que nous explicitons ici. Désirer autrement signifie désirer autre chose que les normes hégémoniques. Précisons que le désir ne se limite pas aux désirs sexuels, mais renvoie à toute l'activité pulsionnelle qui vit en nous et nous pousse notamment, comme en témoigne la performance de Marga Gomez, à apprécier ou à rejeter une chose.

Ainsi genre et sexualité sont le produit de nos désirs. Les corps assignés homme à la naissance qui désirent que leur genre soit déterminé par d'autres normes que cette norme cisgenre hégémonique "pénis = homme" sont des corps queer. L'identité trans est le fait de désirer le genre autrement. Les hommes qui désirent *relationner* sexuellement et affectivement avec d'autres corps que ceux déterminés par cette norme hétérosexuelle hégémonique "homme = relation avec femme" sont des hommes queer. L'identité gay est le fait de

désirer la sexualité et l'amour autrement. Il y a bien un lien profond entre normes de genre et normes sexuelles, ces deux grands types de normes straight ciblées par le queer. Toutes sont produites par des désirs, et produisent des désirs en retour : identités trans et gay sont des désirs-autres. Notons que nous ne faisons qu'approfondir ce qui est déjà contenu dans l'ouvrage de Muñoz lorsqu'il remet en cause la distinction freudienne entre désir et identification, pour montrer que l'identification et le désir sont liés, et que la désidentification consiste précisément à jouer sur notre désir des normes qui est au cœur de l'identification. S'identifier à l'idéal (raciste) de la beauté blanche c'est désirer cet idéal (15). Si le queer désigne une position de résistance aux normes identitaires hégémoniques, cette résistance repose sur le désir-autre, le fait de désirer autrement les normes. Ainsi les désirs queer se désidentifient dans le sens où ils désirent cet idéal mais différemment (15) : dans la *ballroom culture* on peut chercher à imiter les normes de la bourgeoisie blanche, mais pour inventer un autre rapport identitaire à ces normes.[13]

Cela nous permet aussi d'affirmer que l'acte du spectacle, l'acte de se rassembler dans une même pièce pour assister à une performance, contribue à produire une communauté d'affects partagés (Dolan, 2005), à établir ces "groupes structurés par des relations érotiques" dont parlait déjà Brecht (30). Nos vies pulsionnelles sont limitées par les normes, principalement straight et racistes, mais aussi capitalistes (Bourcier), qui nous environnent et définissent les corps et les vies désirables, et la performance permet, par sa double dimension de présence physique et d'expérience collective, de transgresser ces limites normatives.

Cette idée suppose de comprendre les normes comme ce qui structure nos désirs, dans une perspective proche de celle de *L'Anti-Oedipe* : tout le chapitre 1 reconceptualise le désir, d'inspiration spinoziste, comme le principe de production de la réalité qui est lui-même produit par la réalité, par les normes. Il ne faut plus séparer, comme le fait la psychanalyse, le désir et son objet, le désir psychique et la réalité objective désirable : les deux doivent être pensés ensemble comme

“machine”. La production sociale, tout ce qui est objectivement produit, à savoir les normes, les représentations hégémoniques, les systèmes politiques disciplinaires, doit être comprise comme production désirante, production par des désirs humains (38). Les normes sont ce que les humains désirent, elles sont produites par nos désirs ; et, en retour, nos désirs sont constitués par les normes que nous désirons puisque précisément elles sont l’objet de nos désirs. Le désir est productif de réalité, en même temps qu’il est produit par cette réalité : c’est le principe de la production immanente des normes, nécessaire pour penser leur action, comme tâche de le faire Macherey avec cette même inspiration spinoziste (131).[14]

C’est au désir dans sa conception spinoziste que nous nous référons ici, et non freudienne, contrairement à Bersani ou même à Edelman (2004). Ce désir comme force de production, comme ce qui me pousse à agir, non pas comme produit du manque ou du fantasme mais comme produit des normes, est ce qui structure les subjectivités normées, et qu’expérimentent les performances queer. C’est cela que nous avons montré avec les performances drag qui érotisent les corps gros ou les seins, contre les normes grossophobes et cisgenres qui construisent les désirs gay par exemple. Si en tant qu’homme gay je peux être amené à désirer les seins d’un king, c’est dans la mesure où mon désir pour un torse plat est un désir construit par les normes cisgenres de la masculinité, qui peut être déconstruit grâce à la performance érotique.

Nous pouvons répondre à l’enjeu soulevé en introduction : si les performances queer dans ce qu’elles ont de minoritaire peuvent transformer les mécanismes normatifs majoritaires, c’est dans la mesure où elles peuvent altérer le désir qui est la cible privilégiée de ces mécanismes. On peut toutefois interroger la durabilité de cette transformation érotique : dans quelle mesure mon désir n’est-il pas seulement modifié le temps de la performance queer ? Cette question de la durabilité des effets esthétiques ne saurait être définitivement résolue, néanmoins il nous semble évident qu’à travers la répétition des performances le désir peut être modifié en profondeur. La fréquen-

tation soutenue et répétée des drag shows dans leur diversité depuis 2017 a totalement transformé mon désir pour des corps masculins : mon désir gay ne se porte plus sur des masculinités exclusivement cisnormées, et ce n'est qu'un exemple des capacités politiques de l'art queer à altérer nos normes érotiques.

Conclusion :

Nous nous demandions quelle est la spécificité de la performance queer qui lui donne son efficacité politique. Nous pouvons désormais répondre que ce qui fait la force politique des performances, c'est leur capacité à altérer les désirs réunis par elle. Tel est le premier résultat que nous avançons : les performances queer sont politiques dans la mesure où elles sont éthiques, agissent au niveau de la construction normative des identités, et il est impossible de séparer enjeux politiques et enjeux éthiques dans l'analyse esthétique de l'art queer. Notons que cela suppose de concevoir le désir de manière non-psychanalytique comme produit normatif, contrairement à ce que propose une partie de la théorie queer. Ainsi, deuxième résultat de recherche, nous avons établi une définition non seulement de la performance queer mais aussi du queer. Définir les performances queer permet de repenser le phénomène queer dans sa globalité : la performance queer est expérimentation érotique, et le queer est désir-autre. Or, évidemment, proposer de définir le queer et les performances queer pose problème.

Commençons par le problème qu'il y a à définir la performance queer. Sur un plan esthétique, le queer doit rester indéfinissable et critique, comme le souligne Flore Garcin-Marrou dans la lignée de Muriel Plana (2015). Il faut, nous dit-elle, refuser de fixer une identité esthétique du queer, ce qui est exactement ce que nous venons de faire. Si nous le faisons, nous justifions notre démarche d'au moins deux manières : d'abord le résultat que nous avons établi l'a été grâce à deux grandes théories esthétiques sur le queer, dans leur lignée et à l'aide de leur éclairage. Nous avons donc mis en lumière un aspect du queer déjà présent dans la théorie queer actuelle, qui s'avère dans cette mesure nécessaire pour comprendre et analyser ce phénomène.

Ensuite, le fait de refuser un contenu identitaire au queer ne signifie pas que le queer ne soit rien, qu'il doive être pensé comme un pur néant négatif – à rebours des conceptions de Halberstam[15] et Edelman notamment. Il y a de la positivité dans la résistance, et c'est précisément ce que nous enseignent les performances queer : en résistant aux normes on en produit de nouvelles, moins hégémoniques et plus inclusives, on apprend à désirer autrement. Nous soutenons donc qu'il est possible de donner un contenu aux performances queer, sans pour autant les essentialiser : il ne s'agit pas de délivrer la nature des performances queer, mais de comprendre que leur force réside dans leur capacité à transformer les désirs réunis, à agir dessus. Notre démarche consiste à comprendre la force des performances queer, et non à les enfermer dans un cadre rigide.

Enfin, le problème qu'il y a à définir le queer, nous y avons déjà en partie répondu : Halperin dit que le queer est certes non-identifiable, au sens où il échappe aux normes identitaires, pourtant il est bien quelque chose : il est ce qui problématise les normes érotiques qui structurent les identités. Le dernier problème tient cependant à l'emploi du terme de désir : en définissant le queer par un rapport au désir, nous sommes en train d'enfreindre l'interdit foucaldien qui mettait en garde face à l'aspect psychologisant et normatif du désir, ce pour quoi Foucault préférait le terme de plaisir, plus neutre selon lui (Le Bitoux 2015 : 50). Ainsi ne sommes-nous pas en train de substantialiser le queer en terme de désir, en le concevant comme une expérimentation érotique ?

Au contraire, tout l'enjeu de notre conceptualisation tient au terme d'expérimentation : le queer n'est pas le désir, il est l'expérimentation sur son propre désir. Le sujet queer n'est pas défini par son désir, mais par le fait qu'il expérimente sur son désir, expérimentation qui passe par la performance – le désir gay est queer dans la mesure où il n'est pas d'abord désir du même genre, contrairement à ce que pense Bersani, mais désir d'autre chose, d'un autre monde, d'autres normes sexuelles et relationnelles. Au fond nous sommes en train d'envisager que la solution face au problème de la subjectivité rendue normative par son

identification psychanalytique en terme de désir n'est pas l'usage d'un autre terme, celui de "plaisir", mais le fait de se déprendre de ce désir normatif, de désirer d'autres normes non-hégémoniques. Et n'est-ce pas déjà ce que Foucault suggérait lorsqu'il appelait, pour résister aux normes sexuelles, à inventer de nouveaux plaisirs "en érotisant ce corps" (Defert et Ewald 2005 : 1557), ou encore le collectif *Bash Back !* lorsqu'il appelait à "ré-érotiser l'espace public" (2016:48) ?

SOURCES CITÉES

AHMED, Sara. *Queer Phenomenology.* Duke UP, 2006.

AILLAGON, Jean-Jacques, directeur. *Les études gay et lesbiennes.* Supplémentaires, 1998.

ANZALDÚA, Gloria et Cherríe MORAGA. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color.* Persephone P, 1981.

BAROQUE, Fray et Tegan EANELLI. *Vers la plus queer des insurrections.* Traduit par Diabolo Nigmon et Decibel Espanto, Libertalia, 2016.

BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure.* 1943. Gallimard, 2020.

BENNETT, Susan. *Theater Audiences: A Theory of Production and Reception*. Routledge, 1990.

BOURCIER, Sam. *Homo Inc.orporated*. Cambourakis, 2019.

BRECHT, Stefan. *Queer Theatre.* 1978. Methuen, 1986.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "sex".* Routledge, 1993.

—. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. Routledge classics, 2006.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *L'Anti-Œdipe.* 1972. Minuit, 2012.

DOLAN, Jill. *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. U of Michigan P, 2005.

—. *Presence and Desire: Essays on Gender, Sexuality, Performance.* U of Michigan P, 1993.

EDELMAN, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke UP, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité 1, La Volonté de savoir*. *Œuvres*, sous la direction de Frédéric Gros, Gallimard, 2015, pp. 617-36.
—. "Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité". *Dits et écrits II. 1976 - 1988*, sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, Quarto Gallimard, pp. 1554-65.
GARCIN-MARROU, Flore. "Le 'performatif' de Judith Butler à l'épreuve de la scène". *Esthétique(s)* queer *dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble,* sous la direction de Muriel Plana et Frédéric Sounac, éditions U de Dijon, 2015.
HALBERSTAM, Jack. *The Queer Art of Failure*. Duke UP, 2011.
HALPERIN, David. *Saint Foucault*. 1995. Traduit par Didier Eribon, EPEL, 2000.
JONES, Amelia. *In Between Subjects: A Critical Genealogy of Queer Performance.* Routledge, 2021.
LE BITOUX, Jean, directeur. "Le gay savoir - Michel Foucault". *Entretiens sur la question gay.* H&O, 2005, pp. 45-72.
LEMOINE, Xavier. "Naissance des comiques gays et lesbiens américains: le rire queer comme performance esthético-politique". *Miranda*, 2019. doi.org/10.4000/miranda.20106. Consulté le 28 juin 2023.
LORENZ, Renate. *Art queer: une théorie freak.* Traduit par Marie-Mathilde Bortolotti, B42, 2018.
MACHEREY, Pierre. *De Canguilhem à Foucault, la force des normes.* La Fabrique éditions, 2009.
MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics.* U of Minnesota P, 1999.
ROMÁN, David. *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, and AIDS.* Indiana UP, 1998.
SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction.* Routledge, 2013.
SUSMAN, Tara. "The Vogue of Life: Fashion Culture, Identity, and the Dance of Survival in the Gay Balls". *disClosure: A Journal of Social Theory*, vol. 9, art. 15, 2000, pp. 117-141.

WIEGMAN, Robyn et Elizabeth A.WILSON. “Introduction: Antinormativity’s Queer Conventions”. *Differences: A Journal of Feminist and Cultural Studies*, Duke UP, 2015, pp. 2-24.
WITTIG, Monique. *La Pensée straight*. Balland, 2001.

---

1 Nous empruntons le concept de straight (“droit” en anglais, par opposition au queer comme tordu, en biais) à Monique Wittig avec son célèbre *La Pensée straight*, pour désigner l’hétérosexualité comme système de normes hégémoniques et obligatoires, ainsi que l’ensemble des individus, dits hétérosexuels ou straight, qui les reproduisent.

2 Rappelons qu’étymologiquement queer vient de l’indo-européen twerk, qui a donné le latin torquere (tordre), l’anglais athwart (à travers) et l’allemand quer (transversal). Le queer est étymologiquement ce qui traverse, est tordu, et non ce qui s’oppose. Cela rejoint d’ailleurs la position de Sedgwick dans “Construire des significations *Queer*” (*Les études gays et lesbiennes*, Centre Pompidou, Paris, 1998).

3 Cette conception est largement inspirée par les travaux de Butler (1993 : 14), mais également par ceux de Foucault sur la distinction qu’il fait entre dispositif et résistance : on ne peut analyser les stratégies d’un pouvoir, les mécanismes d’un dispositif sans prendre en compte les points de résistance nécessaires qui s’y logent (2016 : 695).

4 Cette articulation entre identification et subjectivation est notamment explorée par Sara Ahmed au chapitre 2 de son ouvrage *Queer phenomenology*.

5 On trouve dans les performance studies une définition de la performance artistique solo comme un spectacle dans lequel l’artiste est l’objet artistique, autrement dit son corps est l’œuvre qui n’est plus séparée de l’artiste. C’est Rebecca Schneider, citée par Schechner, qui nous explique que “The Solo Artist *making* art became, then, the auratic object himself” (“L’Artiste Solo *créant* l’art devint alors lui-même l’objet de l’aura artistique”, notre traduction) à une époque où, comme le diagnostique Walter Benjamin, l’œuvre d’art avait précisément perdu son aura (Schechner 159).

6 La logique intersectionnelle est au cœur du travail de Muñoz, comme il le déclare en se référant à la grande anthologie de féminisme intersectionnel publiée par Gloria Anzaldúa et Cherríe Moraga en 1981, *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. D’après Muñoz, cet ouvrage critique envers le féminisme blanc défend une politique de désidentification similaire à la sienne (21-23).

7 La fiction ne renvoie donc pas au contraire de la réalité, mais à ce qui est humainement construit, dans un sens similaire à celui qu’entend Foucault

lorsqu'il dit qu'il n'a "jamais écrit que des fictions" ("Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps", dans *Dits et écrits II*, source citée). Les fictions sont des produits humains, et le concept permet donc d'insister sur la dimension constructiviste des réalités humaines, contre l'illusion d'un donné sans histoire.

8 C'est ce qu'on peut appeler l'assimilationnisme, très présent et critiqué aujourd'hui dans le milieu gay par exemple. Voir par exemple la première partie de l'ouvrage de Sam Bourcier, *Homo Inc.orporated*, dans laquelle l'auteur critique l'assimilationnisme des "bons homos" qui se fondent dans les normes néolibérales.

9 Il existe une version filmée de cette performance, réalisée par Jill Godmilow en 1994, intitulée *Roy Cohn / Sam Smith*.

10 Ce pouvoir singulier de la performance dans sa capacité à produire un monde et des subjectivités autres a notamment été étudié par Jill Dolan dans son ouvrage *Utopia in Performance*.

11 Le documentaire Netflix de 2020, *Identités trans : au-delà de l'image* nous montre ainsi l'importance vitale de représentations positives des identités trans, qui s'opposent à des représentations mainstream et souvent transphobes, en produisant de la sympathie pour ces identités.

12 Bersani développe l'idée qu'être homosexuel signifie désirer le même, comme le veut l'étymologie. Or ce désir est précieux selon lui, car il conduit à aimer dans le monde ce qu'il y a en nous, à aimer ce qu'il y a de commun entre moi, les autres et le monde (Aillagon 71).

13 C'est une idée que l'on peut trouver dans l'article de Tara Susman sur les milieux du ballroom, "The Vogue of Life: Fashion Culture, Identity, and the Dance of Survival in the Gay Balls". Même lorsqu'il s'agit d'imiter des normes mainstream dans une catégorie 'realness', c'est la créativité qui est au cœur d'un ball, et non la soumission à un modèle préexistant (120-122). Susman montre notamment que le voguing, danse inventée par ces milieux, est profondément critique envers l'idéal de la féminité blanche (126).

14 Macherey montre en effet que la force des normes, c'est l'action qui est immanente aux forces, l'action qui répète la norme pour la signifier autant que l'action qui institue la norme, l'action singulière du médecin qui déclare "c'est une fille" autant que les actions collectives, historiques, scientifiques qui ont contribué à produire cette norme dyadique (un homme a un pénis, une femme a un vagin). Toute action de désirer est en ce sens normée et normative.

15 Dans son grand ouvrage de 2011, *The Queer Art of Failure*, Halberstam pense le rôle du queer et de son esthétique de façon strictement négative, comme pouvoir de dire non aux systèmes hégémoniques, d'échouer (voir notamment les chapitres 3 et 4).