

Réapparaître, faire corps pour exister

Océane Halm

Diplômée d'une licence en arts plastiques au sein de l'université de Strasbourg, Océane Halm poursuit un master « Écriture critiques et curatoriales de l'art et des cultures visuelles » à l'université de Strasbourg. Son mémoire porte sur l'hybridation corporelle dans les performances queer.

Mots-clés : corporéité, performance, visibilité, reconnaissance, survivance, queer

À travers l'étude des performances *Hair Paintings and Other Stories* (2018) et *Becoming an Image* (2012), Océane Halm explore la manière dont Jarrett Key et Cassils, deux artistes queer, rendent visibles les minorités qui ont été oubliées et effacées. Le concept de *space of appearance* (espace d'apparition), développé par Hannah Arendt puis repris par Judith Butler, permet de révéler la façon dont ces œuvres deviennent des lieux où les individus se rendent visibles et se manifestent par leurs actes. Le corps y devient politique par sa présence même ; il témoigne du fait que toutes les vies méritent d'être reconnues ou même vues. Entre indignation et fierté, indifférence et délivrance, la corporéité s'inscrit dans la matière et affirme le droit des existences réprimées à se dire, à se redéfinir et à s'inscrire dans l'espace public.]

Comment rendre visibles celles et ceux que l'histoire a relégué dans l'ombre ? Les existences queer¹ demeurent peu visibles et sont souvent oubliées ou effacées de l'espace public. Les formes sous lesquelles elles sont autorisées à apparaître restent soumises aux normes de la société actuelle, ce qui limite l'expression de la pluralité de leurs identités. Judith Butler, dans

1. *Queer* en anglais signifie « bizarre », « inadapté », et est utilisé à la fin du XIX^e siècle tel une insulte pour désigner les personnes stigmatisées pour leur genre et/ou leur sexualité. Aujourd'hui, le terme queer désigne les personnes dont l'orientation ou l'identité sexuelle ne correspond pas aux modèles dominants.

son ouvrage *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*², s'est précisément intéressée aux mécanismes de marginalisation qui touchent les minorités de genre, de sexe et d'ethnie. Ces groupes, souvent relégués à la périphérie de l'espace social, font l'objet de formes d'exclusion, de stigmatisation et de discrimination. Mais en se rassemblant, ils peuvent parvenir à contester la position subalterne qui leur est imposée : ils rendent visibles leur existence et remettent en cause les normes qui restreignent leur présence : « Lorsque des groupes se rassemblent pour exprimer leur indignation [...], écrit Judith Butler, ils formulent également des revendications plus larges : ils exigent d'être reconnus, d'être valorisés, ils exercent leur droit d'apparaître, d'exercer leur liberté, et ils revendiquent une vie digne d'être vécues³ ».

Dans le champ de l'art contemporain, la pratique de la performance est particulièrement mobilisée par les artistes queer. Elle apparaît comme un moyen favorable à la visibilisation de leurs expériences et à la revendication de leur droit d'exister. En nous penchant sur les œuvres de Jarret Key (née en 1990 aux États-Unis) et Cassils (né en 1975 au Canada), il s'agira, dans les pages qui suivent, de montrer comment la pratique de la performance permet aux deux artistes une mise en jeu de leur présence, de leur corps et de leur parole en tant qu'actes politiques remettant en question les cadres de visibilité établis. Nous nous appuyerons principalement sur le concept de *Space of Appearance* (« espace d'apparition ») théorisé par Hannah Arendt en 1958⁴, et défini par la philosophe comme « *le lieu où j'apparais aux autres et où les autres m'apparaissent*⁵ ». L'acte même d'apparaître, de rendre son corps visible, de revendiquer une présence devient, sous les mots de la philosophe, un geste politique. Apparaître suppose nécessairement d'être perçu : un corps doit être vu, entendu et reconnu dans sa présence physique. Appliquée au corps queer, cette opération perturbe les normes et conteste les hiérarchies de visibilité. Le corps queer ne se contente plus d'être regardé mais agit,

2. Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge, Harvard University Press, 2015, p. 25.

3. Judith Butler, *Ibid.*

4. Hannah Arendt, *The Human Condition*. Chicago, University of Chicago Press, 1958.

5. Katie B. Howard, « The apparitions of emotion: Toward a performative affect-theory of assembly », *Raisons politiques*, 76, 2019, <https://doi.org/10.3917/e.rai.076.0107>.

se métamorphose et revendique sa pluralité. Cette notion nous permettra d'analyser comment Jarret Key et Cassils se rendent visibles par la performance et par le discours qu'ils véhiculent pour revendiquer leur existence. Jarret Key, dans *Hair Paintings and Other Stories* (2018), explore les thèmes de la mémoire et des identités. À l'aide de ses propres cheveux, iel cherche à rendre visible l'oppression raciale subie par les personnes noires. Cassils, quant à lui, en utilisant son propre corps comme médium, dénonce les violences subies par les communautés LGBTQIA+⁶ ainsi que leur visibilité. Sa performance *Becoming an Image*⁷ témoigne d'une lutte violente, matérialisée dans l'œuvre par l'argile, utilisée comme support et comme trace. À travers leurs performances, ces deux artistes se rendent visibles et revendiquent leurs manières d'exister. Il s'agira dans un premier temps d'interroger ce que l'acte performantiel rend possible : une présence incarnée, située, qui engage le corps, qui permet aux artistes de rassembler et de faire advenir une communauté autour d'elles-eux. Dans un second temps, nous analyserons comment la fusion entre le corps de l'artiste et la matière se déploie pour former une unité. Le médium devient un prolongement du corps, dont les gestes performantiels survivent dans la matière comme une archive vivante.

Apparaître : être vu·e, entendu·e et reconnu·e

Pour les artistes queer contemporains, « apparaître » ne se réduit pas simplement à l'acte de se montrer. « Apparaître » consiste également à créer des zones dans lesquelles les existences peuvent se déployer hors des normes qui tentent de les contenir. L'apparition n'est pas une donnée, c'est un acte : elle suppose une scène, un regard, un corps situé. La présence des artistes devient ainsi une manière d'habiter le monde.

6. Le terme LGBTQIA+ regroupe une communauté d'individus aux sexualités et aux genres différents, situés en dehors de la norme hétérosexuelle. Le + permet de rassembler toutes les personnes en dehors des normes. Le sigle signifie : Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer, Intersex, Asexual.

7. Cassils, *Becoming an Image*, 2012-présent, performance, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, États-Unis.

Jarret Key et Cassils se manifestent comme des acteur·ices doté·es d'une puissance d'agir dans le monde commun, une idée que la notion de *Space of Appearance* élaborée par Hannah Arendt permet d'éclairer. Leurs œuvres, en effet, ne se contentent pas de représenter mais produisent un espace-temps de présence où s'affirment des identités marginalisé·es. Cet espace d'apparition engage une dimension politique car il conditionne la possibilité même d'exister publiquement. Or apparaître ne suffit pas toujours à garantir la reconnaissance pleine et entière des existences. Il faut que ces vies soient perçues comme dignes d'attention et de mémoire. Afin de considérer plus précisément la spécificité corporelle de leur pratique, le concept de *grievability* (pleurabilité) forgé en 2004 par Judith Butler⁸ s'avère pertinent. La politique ne naît plus seulement de la parole articulée, mais de la matérialité même des corps en présence, c'est-à-dire de leur capacité à être reconnus comme des vies dignes d'être pleurées. Cette approche déplace la réflexion vers les structures de pouvoir en demandant « qui peut apparaître ? » c'est-à-dire, qui a réellement accès à la visibilité et à la reconnaissance ? Cette perspective permet de comprendre que la visibilité n'est jamais neutre et qu'elle est conditionnée par des normes sociales, politiques et culturelles qui déterminent quelles existences sont considérées comme dignes et donc comme susceptibles d'être pleurées. Judith Butler révèle les mécanismes d'exclusion (genre, sexe, ethnies) qui organisent et hiérarchisent les rapports de pouvoir de notre société. Les personnes queer ont historiquement été marginalisées au sein d'un ordre hétéropatriarcal⁹ qui agence les corps et les identités. À l'instar de Jarret Key et Cassils, leur « apparition » n'est jamais neutre ni garantie, leur présence dans le monde n'est pas totalement libre. Elle est restreinte, surveillée et conditionnée par des normes sociales qui déterminent qui peut apparaître, comment et dans quelles conditions. Même lorsqu'elles sont visibles dans l'espace social, médiatique et culturel, elles le sont à travers des représentations stéréotypées qui ne permettent pas une réelle représentativité. Elles deviennent des figures caricaturales

8. Judith Butler, *Vie précaire : Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*. Paris, Éditions Amsterdam/Multitudes, 2005.

9. Paul B Preciado, *Dysphoria mundi : le son du monde qui s'écroule*, Paris, Éditions Points, 2022.

qui s'insèrent facilement dans notre société, sans pouvoir subversif. Or, la performance a pour effet d'afficher la pluralité des identités queer, des expériences de vies, des corps et des manières d'exister. Jarret Key est un·e artiste queer non binaire issu·e d'un milieu rural du sud des États-Unis. Iel s'inspire de son héritage familial, notamment celui transmis par sa grand-mère, pour créer des œuvres qui interrogent les réalités de la migration, de la surveillance et de la dépossession. Iel a performé à la Mama Galleria de New York, un lieu pensé comme un refuge pour les artistes sous-représenté·es, où il est possible d'expérimenter sans subir les pressions du succès commercial ni les mécanismes de la censure institutionnelle. À travers *Hair Paintings and Other Stories* (2018), Jarret Key réinscrit dans l'histoire ses origines, son genre et sa spiritualité afin d'examiner l'héritage et la résistance culturelle des personnes afro-américaines. Dans son œuvre, iel contribue à déplacer les cadres symboliques qui déterminent quelles vies comptent et lesquelles restent invisibilisées. Au centre de l'espace trône une grande toile blanche, prête à être recouverte de peinture. L'artiste plonge ses cheveux dans la matière et sa chevelure devient un pinceau vivant. La peinture ne crée pas une simple image figurative, elle enregistre l'intensité du geste et sa surface conserve la trace et la mémoire du contact direct entre le corps de l'artiste et le support. Son geste est à la fois pictural et performantiel, car chaque trace laissée par ses cheveux est l'empreinte d'un mouvement du corps, d'une émotion. Ses cheveux dessinent des traînées irrégulières qui mêlent frottement et projection, tantôt larges, presque violentes à travers une dynamique spontanée. La performance mêle voix et chant : l'artiste y chante et raconte des histoires personnelles. Son corps et ses paroles deviennent par la suite elle-même archives et témoins grâce aux traces laissées, et rendent visible des vies marginalisées et des expériences qui ont été effacées. Pour iel, apparaître signifie rendre visible des histoires marginalisées, mais aussi faire communauté. L'œuvre ne se réduit pas à une peinture abstraite, mais à un acte de réappropriation corporelle et mémorielle. Pour Judith Butler, apparaître est une condition de l'existence politique. Dans

*Notes Toward a Performative Theory of Assembly*¹⁰, le concept de *Right to appear* (droit à apparaître) désigne le droit fondamental pour toute personne d'être visible, reconnue et de manifester son existence à travers son corps. Être empêché·e d'apparaître, que ce soit par la violence, la norme, la censure ou la marginalisation, revient à se voir refuser cette existence politique, à être exclu·e du champ du reconnaissable. Ces corps produisent un droit à être vu·e et entendu·e. Ce droit à apparaître s'articule étroitement aux affects – colère, honte ou fierté – dans la mesure où ce sont véritablement les affects qui traversent les corps, qui les rendent perceptibles, partageables et qui leur confèrent une portée politique au-delà de la sphère privée. Lorsqu'ils sont exposés, ces corps se transforment en forces politiques capables de créer des liens collectifs et de générer des formes de résistance. Judith Butler décrit la honte comme un affect ambivalent car elle peut contraindre les individus à se cacher, mais elle peut aussi devenir une énergie de résistance et de solidarité, comme l'ont illustré des mouvements tels que #MeToo, au sein duquel le dévoilement public de la honte a permis de contester les structures de domination et de redéfinir les conditions de visibilité. Longtemps intériorisée et dissimulée, la honte est reconfigurée et acquiert une nouvelle portée. Des affects tels que l'indignation s'expriment lorsque le droit à apparaître est nié¹¹. Elle naît de l'injustice vécue dans le corps, de l'effacement, de la violence et devient une réponse affective à l'exclusion politique. Rendue visible et exposée, elle cesse d'être un affect individuel pour se transformer en une force collective, tel un moteur de résistance.

La performance de Cassils réalisée en 2016 à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts (PAFA) à Philadelphie, investit un lieu historiquement associé aux récits dominants de l'histoire de l'art, longtemps consacrée aux discours hétérosexuels, masculins et occidentaux de la sculpture et de la peinture figurative. Cassils est reconnu pour son travail performantiel et visuel qui explore les intersections du genre, du corps et de la mémoire traumatique.

10. Judith Butler, *op. cit.*

11. Laurence Kaufmann, *Indignation*, in Origi Gloria (dir), *Passions sociales*, Paris, Presses universitaires de France, 2019, p. 328-335, <https://doi.org/10.3917/puf.origg.2019.01.0328>.

À travers ses œuvres, il cherche à déstabiliser les perceptions conventionnelles du corps et à proposer une expérience corporelle qui allie force et fragilité. Dans *Becoming an Image*, l'artiste se tient à moitié nu dans l'obscurité face à un bloc d'argile et le frappe à coups de poings, de genoux et de pieds jusqu'à l'épuisement. Les impacts sont répétés, rythmés par la respiration qui s'accélère. Chaque coup est directement absorbé par la matière malléable qu'est l'argile. La salle demeure plongée dans le noir, seuls les flashes d'un photographe révèlent par éclats le corps en action. Les images capturées à « l'aveugle » montrent Cassils en plein effort, son corps transpirant, grimaçant, parfois suspendu dans les airs à la fois vulnérable et puissant.

Fig. 1. Cassils, *Becoming An Image, Performance Still No. 2*, Incendiary, MU, Eindhoven, Netherlands, 2015



Photo : Cassils with Rem Van Den Bosch. Courtesy of the artist.

Le bloc d'argile peut être lu comme une métaphore de la société, une masse imposante qui résiste et impose sa rigidité. Face à elle, le corps apparaît exposé, mais surtout déterminé. L'artiste rejoue symboliquement le combat contre les structures qui invisibilisent les identités dissidentes. La violence du geste devient alors une réponse à cette animosité – aux discriminations, aux agressions et aux exclusions. « Devenir image », c'est lutter pour exister

dans un monde qui refuse parfois de reconnaître ces corps mis à la marge de la société. Ici, l'acte d'apparaître relève d'un processus fragmentaire et discontinu.

La pensée queer peut être envisagée comme une forme de décentrement capable de subvertir et de redéfinir les normes imposées par la société, notamment celles liées au genre et à la sexualité¹². Le travail de Jarret Key et Cassils permet de déconstruire les cadres esthétiques dominants, qui déterminent ce qui peut être visible ou représenté dans l'espace artistique et/ou public. La pensée queer ainsi que les œuvres qui en découlent ne se limitent pas aux identités elles-mêmes mais s'étendent aux conditions de leur apparition. Dès lors, apparaître ne signifie pas uniquement être vu·e. C'est créer les conditions d'une reconnaissance mutuelle. Par leurs gestes, leurs voix et leurs corps, Jarret Key et Cassils ne se contentent pas de revendiquer un droit à la visibilité, mais participent à la construction d'un monde commun où d'autres corps queer pourront à leur tour, apparaître.

Quand le corps et la matière ne font qu'un

La matière – cheveux et argile – offre aux artistes un champ d'expression qui dépasse la simple utilisation d'outils. Elle devient un langage à part entière, manipulée, modelée et incorporée. Elle prolonge le geste, amplifie la présence, agit comme une extension sensible du corps.

Jarret Key fait de son propre corps un instrument pictural en trempant ses cheveux dans la peinture, ce qui donne une dimension symbolique – la chevelure « afro », longtemps stigmatisée comme un marqueur d'altérité négative, soumise à des normes esthétiques eurocentrées, la qualifiait de « désordonnée » et de « non professionnelle ». Ici, l'artiste renverse ce stigmate, ce qui était un outil d'exclusion devient un médium de création. Les cheveux fonctionnent en tant que synecdoques des existences afro-américaines ; ils

12. Frédérique Villemur, « Pensée queer et mélancolie du genre », *Cahiers du Genre*, 43(2), 2007, <https://doi.org/10.3917/cdge.043.0153>.

témoignent de souvenirs oubliés ou niés. Par son geste, l'artiste rend hommage à l'existence des personnes noires stigmatisées pour leur chevelure et les inscrit dans un espace de reconnaissance et de dignité, entre mémoire et résistance. Les cheveux chargés de peinture prolongent le corps au-delà de ses limites biologiques, ils matérialisent une identité en mouvement, en constante recomposition. Le corps n'est plus figé mais devient une surface de transformation. Il se fait mouvant ou, pour le dire avec le philosophe Bernard Andrieu, « transcorps »¹³. Le transcorps désigne un corps hybride, traversé par des flux biologiques et technologiques, qui ne se réduit pas à l'organisme traditionnel, à l'identité ou à une norme préétablie. Le transcorps se construit en interaction avec son environnement, par l'intégration d'éléments extérieurs qui le transforment continuellement. Le geste de Jarret Key peut être rapproché d'une forme de transcorps dans la mesure où son corps n'est plus pensé comme une identité stable mais comme une présence en mouvement. Il ne se limite plus à une présence biologique, mais devient un médium, un instrument et une matière à la fois – les cheveux imbibés de peinture prolongeant le geste au-delà de la main. Le corps queer de Jarret Key, loin des assignations normatives, se déplace et se recompose. Il échappe à l'idée d'une forme figée pour devenir un corps en transformation, capable d'absorber de la matière et revendiquant sa pluralité. Le transcorps, tel qu'il peut être pensé à travers cette performance, ne désigne pas seulement un corps modifié mais un corps qui se construit et se définit dans le processus même de ses actions.

Dans *Becoming an Image*, le corps de Cassils semble se transformer en arme face à l'immense masse d'argile. Il ne s'agit pas d'un simple affrontement car la matière malléable enregistre chaque impact – l'argile se déforme et absorbe la violence du geste. Peu à peu, la fusion s'opère. La matière porte l'empreinte des coups et l'argile devient un prolongement tangible du corps queer qui matérialise les tensions, les luttes et les transformations qu'il traverse. Le corps agit sur l'argile, mais l'argile agit aussi sur le corps, elle

13. Bernard Andrieu, « Révolution et Hybridité : Le transcorps », *Le Portique*, 20, 2007, <https://doi.org/10.4000/leportique.1360>.

le fatigue, le marque et le transforme. « Ce projet de Cassils, écrit Amelia Jones, incarne un nouveau mode de pratiques hybrides qui s'inspire d'un héritage artistique corporel, conceptuel et installationnel pour créer de nouvelles expériences artistiques complexes, à la fois performantielles et matérielles. »¹⁴ À la fin de la performance, il subsiste une trace. Le bloc d'argile déformé est exposé comme une sculpture tridimensionnelle. Cette masse constitue la preuve matérielle de l'action passée ; elle devient une mémoire incarnée de la performance.

Fig. 2. Cassils, *Becoming An Image, Performance Still No. 1*, National Theater Studio, SPILL Festival, London, 2013



Photo : Cassils with Manuel Vason. Courtesy of the artist.

Chez Jarret Key et Cassils, la matière apparaît ainsi comme un moyen de transformation grâce auquel le corps marginalisé cesse d'être assigné à une identité fixe. Incorporée, frappée, traversée, elle opère une articulation entre mémoire et création, au sein de laquelle d'une part, la matière conserve la trace d'un geste et d'une lutte et d'autre part, le corps ne se limite plus à une présence biologique stable.

14. Amelia Jones, « Material Traces: Performativity, Artistic "Work," and New Concepts of Agency », *TDR: The Drama Review*, 228, 2015, https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00494. Traduction de l'auteur.

À travers leurs performances, et plus particulièrement par l'engagement direct de leurs corps, Jarret Key et Cassils rendent visible des existences marginalisées. Iels offrent à ces vies la possibilité d'être reconnues comme pleurables : longtemps dissimulées, elles accèdent à la visibilité et deviennent dignes de reconnaissance et de deuil. Par cet engagement corporel, la performance se constitue en un véritable espace critique, dans lequel les normes du visible sont déplacées. Cette démarche peut être mise en relation avec la pensée de Sara Ahmed, pour qui nos façons de nous orienter dans le monde – physiquement, affectivement ou politiquement – sont déterminées par des structures sociales – des normes hétérocentrées qui déterminent ce vers quoi nous nous tournons, ce qui est rendu désirable, légitime ou au contraire marginalisé et invisibilisé¹⁵. Jarret Key et Cassils, en désessentialisant ces normes et ces orientations, mettent en évidence leur caractère socialement construit et plaident pour un monde où les identités et les désirs queer trouvent pleinement leur place. Leurs corps sont traversés par la colère ou l'indignation face aux injustices, et animés par la fierté d'un héritage – ils expriment ce que les discours dominants ont cherché à taire. Ainsi, la performance ne se contente pas de représenter des identités minorées : elle les affirme, les expose et les inscrit dans un espace de visibilité élargi.

15. Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham, Duke University Press, 2006, <https://doi.org/10.2307/j.ctv125jk6w>.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- AMHED, Sara, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham, Duke University Press, 2006, <https://doi.org/10.2307/j.ctv125jk6w>.
- ARENDR, Hannah, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.
- BUTLER, Judith, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*, Paris, Éditions Zones, 2016.
- BUTLER, Judith, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.
- BUTLER, Judith, *Vie précaire : Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*. Paris, Éditions Amsterdam/Multitudes, 2005.
- HALBERSTAM, Jack, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011, <https://doi.org/10.2307/j.ctv11sn283>.
- PETIT DIT DUHAL, Quentin, *Art queer, histoire et théorie des représentations LGBTQIA+*, Paris, Double Ponctuation, 2024
- PRECIADO, Paul B, *Dysphoria mundi : le son du monde qui s'écroule*, Paris, Éditions Points, 2022.

Articles

- ANDRIEU Bernard, « Révolution et Hybridité : Le transcorps », *Le Portique*, 20, 2007, <https://doi.org/10.4000/leportique.1360>.
- HOWARD, Katie B, « The apparitions of emotion: Toward a performative affect-theory of assembly », *Raisons politiques*, 76, 2019, <https://doi.org/10.3917/e.rai.076.0107>.
- JONES, Amelia, « Material Traces: Performativity, Artistic “Work,” and New Concepts of Agency », *TDR: The Drama Review*, 228, 2015, https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00494.
- KAUFMANN, Laurence, *Indignation*, in ORIGGI Gloria (dir), *Passions sociales*, Paris, Presses universitaires de France, 2019, p. 328-335, <https://doi.org/10.3917/puf.origg.2019.01.0328>.
- VILLEMUR, Frédérique, « Pensée queer et mélancolie du genre », *Cahiers du Genre*, 43(2), 2007, <https://doi.org/10.3917/cdge.043.0153>.