

Cécile Croce

La pensée artistique performative du genre dans l'espace urbain d'aujourd'hui

Art en action directe attaché à son contexte géographique, politique et social, convoquant le public participant, actant, la performance soulève les fantasmes socialement vivaces auxquels la ville donne corps et que la psychanalyse éclaire en remontant aux fantasmes originaires (Duparc). Elle repose du même coup la question de l'esthétique (dans l'articulation du réel et de l'illusion) repérée historiquement : cette pratique artistique a déjà un passé, à l'instar de l'engagement féministe relayé aujourd'hui par la pensée philosophique du genre. Nous envisagerons cette mutation de la pensée artistique performative du genre avant d'aborder les fantasmes (de fin de genre) qui modèlent l'individu dans l'espace urbain et produisent des zones d'ombre, ainsi que le révèlent nos artistes.

### 1 - Trouble dans la ville

Les prémisses de la question de genre posées par les théoriciennes des années 90 (Bourcier, Préciado, Rubin, Butler) travaillant à la déconstruction des catégories genrées (féminin/masculin), ont été mises en action par les artistes performeurs des années 70. Il nous semble que la pratique artistique de la performance permet, par sa forme même, de dépasser les engagements féministes de l'époque dès l'instant où elle sort de l'espace semi-privé de la galerie ou concernant un public invité, pour s'engager dans l'espace public. Là, elle oblige à repenser, performativement, les assignations identitaires (genrées) socialement (collectivement) prescrites.

Lorsqu'Adrian Piper se travestit en un personnage peut-être masculin dans son apparence mais assurément dans son comportement (*L'Etre mythique. Draguer les femmes blanches*, 1975, Cambridge, Massachussets), elle ne remet pas seulement en cause son identité sexuelle (et « raciale ») accolée à une sexualité supposée (hétérosexuelle), ni même seulement une attitude déterminée (qui, performativement, définirait un genre, ici masculin) mais elle interroge aussi sa position dans l'espace public où se déroule sa performance. Il semblerait qu'elle anticipe une articulation entre les deux domaines où s'effectue l'assignation (sexuelle) en termes de genre selon B. Préciado<sup>1</sup>, l'espace géographique, architectural, et le corps, en opérant à leur croisement. Non seulement l'individu est consigné dans certains espaces en fonction de son repérage genré, mais, inversement, ces espaces le déterminent. Une femme n'a pas à être là (assise sur le trottoir, dans cet accoutrement, à draguer les filles) et si elle est là, c'est que ce n'est pas une femme (sinon un homme, au moins un entre-deux... un ( e ) artiste !). Son « trouble dans le genre », <sup>2</sup> bouleverse notre appréhension de l'espace public. La performance est donc aussi un trouble dans la ville ou plus exactement un trouble dans le genre que la ville définit (partagé par le passant-spectateur). Cette performance en particulier marque trois dépassements de la problématique féministe en direction de la question de genre: tout d'abord, l'ouverture du questionnement identitaire sexuel à l'espace public par un

---

<sup>1</sup> « L'architecture en soi est politique », *Manifeste contra-sexuel*, Balland, 2000, p. 27.

<sup>2</sup> J. Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Editions La Découverte, 2005.

travestissement en action (ce que l'on retrouve chez Journiac dans *24 heures de la vie d'une femme ordinaire*, 1974). Puis, la performance d'A. Piper permet le passage des assignations genrées de la sphère privée à la sphère publique telles qu'inscrites corporellement (*Catalysis*, 1970 ; V. Export, *Cinéma tactile*, 1968). Enfin, elle souligne le conditionnement du repérage identitaire par le contexte (articulé à l'identification connotative du genre Rimma Gerglovina et Valéry Gerlovin, *Hiver-été 1976-77* ; ou selon le repérage sexuel du corps, *Costumes performance*, 1977).

Les artistes plus actuels travaillent la question du genre de façon moins dénonciatrice de l'opposition des catégories genrées qu'ils doublent d'une autre problématique. Daniela Comani (dont la série *Un mariage heureux*, 2009, rappelle les *24 heures de la vie d'une femme ordinaire* de Journiac) présente les photographies d'un couple où l'homme et la femme sont identifiés par leurs déterminations genrées - et par cela seulement, car l'artiste joue en fait les deux rôles, donnant au couple la force profonde du double. Karl Lakolak livre au public le corps de son « modèle » qu'il transmute publiquement en créature artistique, mais qui est aussi capable de prendre vie et autonomie en s'exposant dans l'espace public (Librairie Georges et place du Forum des Arts, Talence, le 3 juin 2008)<sup>3</sup>. Le déplacement des rôles (de l'action performative) de l'artiste au modèle, et le dédoublement identitaire de l'un à l'autre permettent de créer un être d'un *genre* nouveau, entre artiste et œuvre. Enfin, si le genre s'évalue à l'habit que nous portons (comme le montrait Piper) ou nous représente, nous rend plus nus (mais schématiques) que vêtus (Gerlovina et Gerlovin), certains artistes prennent appui sur nos repères identitaires pour les déstructurer. Aline Ribière présente des tissus blancs sur lesquels un schéma corporel féminin se désaccorde dès qu'ils sont portés (ou inversement, *Ordres et désordres*, robes, 2002, toile de lin, cire, 134x130cm). Maroussia Rebecq démonte les costumes caractéristiques d'un rôle professionnel (vêtements de service des employés de la Mairie de Bordeaux, infirmières, policiers, gardiens de musée...) en leur inventant un port original expérimenté par des volontaires lors d'un défilé public (*Uniformes*, jeudi 14 mai 2009, LIMA, Ecole supérieure de design et d'arts appliqués, Bordeaux). Avec nos artistes actuels, le vêtement comme marque identitaire n'est donc plus convié à avouer l'arbitraire de ses repérages genrés mais à les *réinventer* comme matériaux d'une recomposition créative. Comani, Lakolak, Rebecq, Ribière, investissent la marge de liberté créatrice que les traditionnels repérages genrés peuvent autoriser, explorant le trouble dans le genre entré dans l'espace public, parfois depuis l'espace privé, et articulé à un contexte où interfèrent les données corporelles, imageantes (de l'ordre des apparences) et environnementales (dans l'architecture urbaine).

Leurs perturbations suivent quatre axes qui pourraient les relier aux premiers performeurs : celui du rôle social et de l'uniforme (Piper-Rebecq), celui du rôle genré (Journiac-Comani), celui du repérage sexuel (Gerlovina et Gerlovin - Ribière), celui de l'appropriation corporelle (Export-Lakolak). Or, ce contexte a connu une grande mutation par rapport aux années 70 qui

---

<sup>3</sup> S. Sagan considère le travail *en atelier* par K. Lakolak comme un rituel initiatique (des « patients » plutôt que des « modèles »,) à partir duquel la photographie permet de réintégrer le monde de l'art mais perd l'essentielle attention au corps vivant, « Une sage-femme écopoiétique », in *Karl Lakolak, Erographies d'incorporelles*, Everland, 2008. Selon nous, la performance publique résout telle dichotomie.

interdit de penser la portée créatrice des performances d'aujourd'hui comme le seul prolongement de celles d'autrefois. C. Moulène souligne l'épanouissement de l'individualisme (au lieu de l'appartenance de classes), la structuration horizontale en réseaux (et non plus hiérarchique), le système des normes multiples, diversifiées et éphémères (au lieu de repérages stables et définis) et l'importance de la médiatisation, de la séduction par l'image (plutôt que du fondement de la pensée).<sup>4</sup> F. Duparc y entend la disparition de certaines idéologies (comme celles articulées à la transmission, au foyer, à la création et l'engendrement) au profit d'autres (la liberté communicationnelle sans entrave et l'autonomie dans l'individualisme), donnant prééminence à certains fantasmes originaires à la source psychique des idéologies en question : le fantasme de la Scène de Séduction et le Complexe de Castration au détriment du fantasme de Meurtre Cannibalique (avec le déclin de la valeur d'héritage), du fantasme de Retour dans le Ventre Maternel (avec l'éclatement des foyers ou des communautés groupales) et du fantasme de la Scène Primitive.<sup>5</sup> Cette fin des classes accomplirait-elle le rêve des théoriciennes du genre : la disparition des catégories genrées ?<sup>6</sup> Cette promesse illusoire envahit notre espace public urbain dans lequel nous baignons et gomme toute prise de distance (et de conscience) possible ; les artistes interviendront aux lieux de nos aveuglements.

## 2- La fin du genre

La « castration généralisée des liens affectifs de l'individu en proie à la solitude » et la « séduction généralisée par un libéralisme sauvage »<sup>7</sup> nous semblent servir, dans la globalisation, en deçà des promesses d'autonomie et de valorisation individuelle *pour tous*, une homogénéisation représentationnelle et comportementale des corps pour lesquels la ville se propose lieu d'exposition, voire de surexposition. L'appareil médiatique doublement appuyé par les fonctions publicitaires et les trouvailles technologiques développe la portée imageante de l'illusion séductrice communicationnelle, par delà les différences en termes de genre et de génération (selon une déficience de la transmission héréditaire). Si « tout le monde » buvait « du coca » à l'époque de Warhol, tout le monde aujourd'hui achète des crèmes pour rajeunir et porte, dans le panel des propositions possibles, les mêmes vêtements.<sup>8</sup> Cette globalisation médiatisée tend ainsi à une homogénéisation des individus sociaux qui, bien qu'elle ne soit ni effective ni définitive, n'en est pas moins référée à des modèles.

---

<sup>4</sup> C. Moulène, *Art contemporain et lien social*, Editions Cercle d'Art, 2006.

<sup>5</sup> F. Duparc, *Le mal des idéologies*, PUF, 2004. L'auteur dégage l'idéologie de la libre communication (des idées, des mœurs, des personnes, des marchandises) dans le libéralisme et la mondialisation de l'information ; l'idéologie de la solitude (comme division subjective de l'individu coupé de ses racines) ; l'idéologie de la maîtrise cognitive (les technosciences et l'informatique se substituent au pouvoir centralisateur et héréditaire) ; l'idéologie de l'homme bionique et du cybermonde (comme création de l'homme grâce à la science) ; l'idéologie communautaire (plutôt en déclin, en réaction aux idéologies précédentes, notamment dans les idéaux écologiques et humanitaires), p. 209 à 217. La publicité apparaît, selon l'auteur, la voie royale de l'étude de ces idéologies.

<sup>6</sup> Voir notre article « Enflure fantasmagorique et décrispation politique : esthétique du design des sex toys », *Esthétique du design*, Figures de l'art (à paraître).

<sup>7</sup> F. Duparc, *Le mal des idéologies*, Op. Cit., p. 122.

<sup>8</sup> De tendance mixte, surtout pour la cible au champ de plus en plus large de l'adolescence ; la mode nourrie par les grands couturiers (Gaultier) propose des modèles de jupes pour hommes.

Elle retrouve, selon nous, le fantasme de Retour dans le Ventre Maternel à la vaste échelle de l'ensemble social. Mais son absence de clôture identifiée et son exploitation des côtés attrayant de la Séduction (au détriment de ses côtés effrayant, effractifs), remplaçant les repères générationnels genrés par des figures idéales renouvelables offertes à tous, produit l'individualisme. La ville y devient un circuit commerçant aux trajets obligés, nourrissant ceux qui la pratiquent de ces images idéales en les accueillant en son sein, ou bien elle apparaît, au revers d'une réalité communicationnelle virtuelle, lieu bienvenu d'un *acting out* imaginé créatif. Pourtant, ce faisant, elle dé-identifie les individus sociaux. C'est en tout cas ce que nous montreraient les artistes.

Les individus modelés par la mode (aussi éphémère soit-elle) forment moins de véritables groupes que des ensembles de pièces identiques : le temps de l'action des œuvres de Vanessa Beecroft (VB 35, 1998, Salomon R. Guggenheim Museum, NY.) permet de décomposer la loi de l'identique et d'y laisser venir la lassitude des corps, dé-idéalisante. Terrible humanité du même (l'individu) venant contaminer l'identique pseudo-groupal qui dément la connexion entre Scène de Séduction et Retour dans le Ventre Maternel<sup>9</sup> ! Avec ses photographies de personnes prises au hasard, «sans a priori», dans la ville, Beat Streuli rend les individus à l'indifférence de leur rôle mais les expose démesurément dans l'espace public (à travers les parois vitrées du Kunstmuseum Wolfburg, Mai 2005) ; en lieu et place d'affichages publicitaires (Enghien-les-bains, 1998). L'espace imageant révèle l'écart d'indice de réalité du quotidien vécu et des modèles, le peu de brillance fantasmatique mais le caractère unique authentique de l'individu, saisi dans la traversée des espaces. Car la ville en ses circuits obligés rendus inapparents semble faire disparaître le dépaysement d'un lieu l'autre, d'un individu l'autre, mais aussi des individus dans les lieux : l'esthétique de certaines zones comme les aéroports touche à la fois l'architecture, le mobilier, l'ambiance sonore et le personnel. Mariko Mori (*Last Departure*, Aéroport International d'Hantaï, 1996) se présente comme une sorte d'androïde aux stéréotypes féminins. Cette critique de la réification de la femme (japonaise) en poupée-robot repose la question de la pertinence du devenir cyborg de l'humain selon D. Haraway dans la disparition des catégories genrées. Quoiqu'il en soit, le caméléonisme urbain révélé par M. Mori (si sensible dans les photos d'un David La Chapelle) risque fort de toucher performativement les passagers. La ville nous modèle et ses lieux, insensiblement, nous modulent à leurs images ; aussi, nous y sommes tous *fantasmatiquement idéalement* semblables lorsque nous sommes intégrés à l'ensemble social qu'ils constituent. Dans cette homogénéisation médiatique qui séduit par la confirmation à l'appartenance au groupe référé à un modèle, le réel ordinaire individuel et corporel (Beecroft, Steuli) s'avère exceptionnel (et effractif de l'ensemble). La fin du genre retournerait contre l'individu le revers traumatique de la Scène de Séduction.

De même, la communication en réseau internet donne l'illusion d'une extension communicationnelle sans fin et sans entrave, transcendant les catégories genrées ainsi que la finitude individuelle (en distances, en temps, en quantité de relations) : chacun peut y figurer sous un avatar de son choix et communiquer avec le monde entier. Parallèle à cette

---

<sup>9</sup> L'unité d'ensemble sera retrouvée au sein du tableau que les corps composent dans des œuvres ultérieures (VB 64).

élaboration du fantasme du Retour dans le Ventre Maternel expansif avec la communauté des internautes (et ses sous groupes croisés), la ville devient le lieu de son actualisation, ce dont témoigne le phénomène des *flash mob*. Regroupements ponctuels de masse convenus et orchestrés par un réseau internet, les *flash mob* apparaissent comme les symptômes (corporels urbains) d'une connexion ponctuelle de la communauté virtuelle. Spencer Tunick réalise des performances collectives très semblables à des *flash mob* (Montréal en 2001 ; Mexico en 2007, où il installe 18000 personnes place Zocalo, lieu de sacrifices des Aztèques désormais bordé d'institutions) ; mais ses créations ont une odeur mortifère de manipulation de foule et de traitement de corps comme des matériaux (artistiques, certes) qui renvoient aussi à des images de l'Holocauste. Les corps nus, amoncelés ou juxtaposés très serrés perdent leur identité propre d'âge, de race, de genre, pour se fondre dans la masse, dans l'euphorie de la foule pourtant ici soumise à la volonté de l'artiste qui réifie les individus dans ces *installations*. S. Tunick nous fait douter de la liberté des *flash mob* et soulève, derrière leur apparente créativité sauvage, une idéologie de la communication qui, même re-corporalisée, conserve l'anonymat de chacun et la ressemblance de tous si démunis. Puis, il interroge le lieu architectural empli soudain de chair vivante malléable, le vidant de son sens ordinaire (Stade de Vienne, Autriche, finale de l'Euro 2008, où 1800 personnes semblent ne plus rien regarder, dans une dé-identification genrée forte).

Ainsi, nos artistes, de Beecroft à Tunick révèlent la valeur mortifère de la répétition de l'identique<sup>10</sup>, pendant de la disparition totale des catégories genrées (et des frontières), et les faces cachées du fantasme de la Scène de Séduction et du fantasme de Retour dans le Ventre Maternel dont le côté effractif du premier est évincé et la clôture du second éliminée. Ils dénoncent la ville comme médiatique et alter-médiatique. D'autres artistes trouvent peut-être réponse à ces idéologies dominantes en tentant de travailler le lien social, auprès de groupes restreints qu'ils sollicitent dans des actions de l'ordre de l'« inframince » (selon une « esthétique relationnelle » (Bourriaud), des « utopies de proximité » (Moulène)<sup>11</sup>). Or, la ville a aussi ses zones d'ombres : à la surexposition des uns (fantasmatiquement fondus dans l'ensemble expansif) répond la dissimulation des autres, leur exclusion et leur dé-identification géographique ; aux pôles d'attractions (axes marchands, de circulations, rendez-vous de masse) répondent des lieux privés de visibilité (pour reprendre l'expression de G. le Blanc<sup>12</sup>), sortant de la couleur générale et souvent réputés lieux de violence. Entre les deux : la difficile résistance de quartiers que les politiques d'urbanisation tendent à faire disparaître.

### 3 - Zones d'ombre

La fin du genre, finalité promise par l'homogénéisation des individus sociaux référés à un modèle inscrit dans l'environnement urbain public n'est qu'un fantasme et a ses zones d'ombre. Celles-ci touchent les individus (privés de géographie) et les (lieux privés d'humanité). Les artistes questionneront leur invisibilité. L'installation vidéographique de Gary Hill, *Viewer*, (Biennale de Lyon, 1997) offre (au regard du spectateur) aux personnes filmées alignées (pour la plupart immigrants illégaux) à la fois une chance d'être ensemble et

---

<sup>10</sup> M. de M'Uzan, « Le même et l'identique », 1969, in *De l'art à la mort*, Gallimard, 1977.

<sup>11</sup> N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 2002 ; C. Moulène, Op. Cit.

<sup>12</sup> G. le Blanc, *L'invisibilité sociale*, PUF, 2009.

un lieu (d'exposition). Pour ses *Ouvriers qui ne peuvent pas être payés, rémunérés à rester à l'intérieur de boîtes en carton* (1999, galerie Peter Kilchmann, Zurich), Santiago Sierra redouble leur disparition de la communauté des individus sociaux par une disparition spatiale qui pourrait métaphoriser le procès psychique (on les en-cerceuille), mais aussi leur (non) place dans la ville (ateliers clandestins, logements illégaux), transformant leur absence de présence (sociale) en présence d'absence (institutionnelle). En diffusant par haut-parleur des blagues en turc en plein centre d'Oslo *Turkish Jokes* de Jens Haaning (1994) offre à des individus en relative invisibilité un lieu de ralliement géographique et sonore. L'œuvre peut aussi révéler des groupes de personnes que les conditions géographico-météorologiques réunissent : Avec *Time lapse*, Francis Alys (et R. Ortega, 1999) suit l'évolution de l'occupation spatiale de la place Zocalo à l'ombre du mat et du drapeau ; le traitement des données se veut « scientifique », diagrammes à l'appui, avec la gravité cachée de l'humour - L'architecture n'est-elle pas politique en ce qu'elle décide du comportement global des individus sociaux ? Et il n'est pas de réel abri dans un espace surexposé. Haaning, Alys, Hill, Sierra apparemment ne travaillent pas la question du genre ; pourtant, fondamentalement, ils conduisent à la revisiter : ils ne révèlent pas des groupes d'individus par leurs points communs, mais éveillent leur convergence en une situation humaine (l'origine, le confort) non prescrite (bien qu'elle puisse être exploitée). A l'opposé des places d'exposition, Lara Almarcegui se passionne pour les trouées urbaines : zones délaissées, bâtiments en friches, lieux en attente de transformations, aux accès interdits, rayés des cartes et des axes de circulation (pour Evento Octobre 2009, Bordeaux, elle ouvre un petit terrain vague (Rue de la Flèche), loin des installations artistiques spectaculaires et des concentrations de spectateurs, le réhabilitant un moment dans la poésie de son incongruité et son désordre). La ville recèle aussi des zones d'invisibilité et d'ombre en fonction du moment : la nuit. Nous pouvons mentionner une action du collectif LuzInterruptus qui souligne les traces d'urine des rues de Madrid en installant des conteneurs médicaux d'urine masculins remplis d'eau jaune, illuminés (*Toilettes publiques*, 28 juillet 2009, Place San Ildofonso). Les rues ainsi marquées signalent une appropriation masculine de l'espace et connectent un groupe dans une même action (uriner contre les murs), genrée. Loin des lieux normés des toilettes publiques, les comportements sont ici réinvestis et la rue elle-même, avec ces nouveaux organes, devient genrée !

Comme Haaning, Alys et Almarcegui, LuzInterruptus renverse les codes de bienséance de la pleine lumière et fouille dans les zones d'ombre de la ville, en tire des traits bien humains de vécus corporels (respectivement : de langage et de rire ; de confort et d'abri ; de liberté sauvage et de solitude ; remontant, avec LuzInterruptus, derrière l'emprise, à l'auto-conservatif), dérangeant l'ordre policé dans ses espaces signifiants, climatologiques, inédits, d'enjeux pulsionnels. Comme Hill, Sierra, Haaning et Alys, LuzInterruptus met en évidence des *groupes humains* : dans la présence de leurs images (Hill), de leur absence spatialement marquée (Sierra), de leurs différences (à valeur renversée, Haaning), de leurs similitude comportementale (Alys), ici genrée ; tandis qu'Almarcegui relève les passages discrets et aléatoires de quelques visiteurs. LuzInterruptus cependant rappelle le marquage de l'individu au corps même de la ville, l'inscription en traces que d'autres pratiques élaborent graphiquement (graffiti), resignifiant la ville en y inventant une identification des lieux, un pointage de certains *spots*, un circuit particulier tel un réseau parallèle, avec ses propres

accents genrés. Avec les graffs, la trace est créatrice à ressort transgressif (pour une appropriation de l'espace) ; elle permet aussi une certaine esthétisation du milieu urbain, opérant une cassure de l'image préformée (ou programmée) des espaces. Les artistes aujourd'hui travailleraient d'une part à éveiller des groupes humains sans la séduction imageante généralisée, et d'autre part à faire surgir l'individu étouffé sous l'individualisme. Ils rappellent les valeurs effractive et interdictrice des deux fantasmes originaires (Scène de Séduction et Complexe de Castration) exploités dans nos sociétés modernes, et sans doute aussi les versants positifs des trois autres fantasmes par la recherche de l'intime touchant à la porosité des frontières entre privé et public, puisant aux données corporelles psychiques profondes. D'autres artistes enfin apportent des solutions poétiques à l'aveuglement des habitudes des pratiques urbaines intégrées, redonnant sens à une réflexion (souple) sur le genre.

#### 4- Problématiques croisées. Le genre inventé.

La prééminence du Fantasme de la Scène de Séduction et du Complexe de Castration en leurs versants positifs prônés par les idéologies d'aujourd'hui se manifesterait donc, selon nous et d'après l'étude de nos artistes, dans quatre champs : la *modélisation*, dans l'exposition notamment publicitaire ; la *massification* du réseau du net ; l'*exclusion* hors critères d'intégration globale ; le *danger* pointé à l'endroit des zones d'ombres. Les deux premiers champs inventent un ensemble social global et monochrome qui suggère la fin des catégories genrées ; ils s'appuient en réalité sur la mise à l'écart d'une frange de la société – façon de rejeter le contenu effractive du fantasme de Scène de Séduction à l'extérieur et d'accomplir le fantasme de Castration selon les deux autres champs. Les artistes y répondent en réinsérant de l'individuation et en réveillant la notion même de groupe. Les performeurs dénoncent la réinterprétation des fantasmes originaires du Retour dans le Ventre Maternel, du Meurtre Cannibalique et de la Scène Primitive par les deux autres fantasmes nettoyés de leurs contenus dangereux, en rappelant de nouvelles identités de groupe, attentives aux transmissions propres et créatives. Ainsi, certains artistes orchestrent une problématisation de ces quatre champs afin de tenter, avec le citoyen participant, de (se) reconstruire (au sein de) son environnement de l'intérieur, depuis son corps propre réinvesti, mettant en circuit habiter la ville-habiter son vêtement-habiter sa maison-habiter son corps.

*Asalto* 2009 est une vidéo interactive de Canogar mais surtout une création collective où les participants sont appelés à ramper sur une estrade, un par un, filmés en plongée. Projetées sur l'Alcazar de Segovie (Forteresse, Palais, Prison puis Académie militaire, Espagne), leurs images donnent l'effet d'une foule investissant l'espace nouvellement, dans toute la singularité de leurs mouvements corporels, à effet légèrement décalé. Au contraire des *flash mob*, le rassemblement ici est encore illusoire et ne prend corps qu'au sein de l'œuvre (ainsi *Viewer* par Hill). La ville n'est donc pas le lieu d'une re-corporisation alternative mais d'un espace à conquérir fantasmatiquement, un lieu d'inscription passagère de l'image corporelle active des individus qui crée un point d'accroche au vécu commun. Avec ses CLOM (Contre l'Ordre Moral), Joël Hubaut réinvestit l'unité monochrome de la norme pour la faire bouger, la troubler en ses objets de consommation de masse issus d'individus anonymes (ayant apporté un objet) faisant composition (*Bûro Orange pour l'agence CLOM-Troc* (agence C

COMIK), 2000, Centre d'Art Contemporain de Grenoble, exposition Micropolitiques) ; l'œuvre se prolonge dans une installation toujours en devenir (Librairie La Mauvaise Réputation, 12 septembre 2008) ou avec les visiteurs librement invités à s'y rendre vêtus de la couleur d'élection. Ainsi, Hubaut convie une foule d'un type nouveau, apparemment modélisée comme dans la pub et ses objets, mais révélant l'individuation de chacun, perturbatrice de l'ensemble qu'elle construit nouvellement (*Site CLOM vert*, installation vive, Collège Paul Eluard, Lille, juin 2008 ; *Place Rouge Deauville*, 1996). Canogar et Hubaut croisent et débordent la modélisation et la massification. Avec ses collections *Anti Dog*, robes haute couture en tissus de protection militaire, le twaron, anti-balles, ignifuge et résistant aux crocs des chiens, présentées par un défilé de mannequins, Alicia Framis conjoint modélisation et exclusion. Brodées d'insultes ordinairement lancées aux femmes dans la rue, ces robes massives et lourdes, contraignent le corps et le gênent, comme les attaques misogynes peuvent être muselières psychiques (performance à la sortie du stade Ajax à Amsterdam, 2002). *Anti Dog Beauty does not need gender* (28 avril 2003, Barcelone) est semblable défilé de transsexuels. Séduction et violence s'associent, mais le danger a changé de camp. Le vêtement retrouve sa fonction première de protection et les minorités stigmatisées exposent une conformité au système global, en des lieux fortement genrés. Le fantasme confronté au réel en retient la violence selon un procès pervers (*Mini bar (For women only)*, Berlin, 2001). Le regard de l'autre n'est-il pas un vêtement qui détermine aussi le mode d'habiter son corps et d'habiter sa ville ?<sup>13</sup> Or ce regard idéologiquement préformé, peut aussi être réinventé. Ainsi la performance du 9 juin 2011 *X Degrés Déplacements* (Bordeaux) par Muriel Rodolosse (l'artiste) et Emma Carpe (la performeuse, membre de La collective) opère une sorte de contamination au corps de l'artiste par la ville traversée. Nue au départ, la performeuse se greffe, à chaque station (galeries d'art), des planches et baguettes de bois vissées sur son corps. Son devenir cyborg d'apparences lui permettra d'aborder la ville comme une machinerie de plus en plus lourde, contraignante, bruyante. Les spectateurs affluent le long de son chemin de croix et l'accompagnent bientôt en foule dense. L'épreuve est pour tous, en cette longue marche relativement lente, calibrée sur ses pas, mais qui, filtrée par le rythme d'appréhension attentive de l'espace par l'artiste devient exploration plus qu'obligation. Cette performance permet de déstabiliser un caméléonisme à la Mori en élaborant un bricolage bien humain qui invente un genre nouveau, non modélisé, non massifié, transcendant la violence et orchestrant une rencontre, celle de tous ceux qui, autour d'elle, ont fait foule pour une découverte extraordinaire des rues ordinairement arpentées.

A la déconstruction du genre, nos artistes subtilisent désormais une reconstruction d'un genre inédit, réinventant un semblant d'illusion de ce que F. Duparc nomme un « équilibre démocratique des idéologies », tandis que l'esthétique se fait politique.

---

<sup>13</sup> A. Framis travaille le concept d'habitation ; Voir ses *Bilboardhouse*, 2001.