



**Citation:** Q. Petit Dit Duhal (2020) De masques et de costumes. La mascarade identitaire des artistes femmes aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. *Lea* 9: pp. 415-422. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12446>.

**Copyright:** © 2020 Q. Petit Dit Duhal. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

## De masques et de costumes. La mascarade identitaire des artistes femmes aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles

*Quentin Petit Dit Duhal*  
Université Paris Nanterre (<[quentinpetitdd@hotmail.fr](mailto:quentinpetitdd@hotmail.fr)>)

### *Abstract*

If Carnival seems to participate in the establishment's reversal, appealing to its codes in the field of representations would then be a tool for the emancipation of women artists, who have historically struggled to have their places in the world of art governed by men. The matter is the different reformulations of Carnival from the angle of the gender studies in the case of the duo Claude Cahun and Marcel Moore's play on the mask, Deborah de Robertis' disguise, as well as ORLAN's manipulation of genetics through new technologies, that invests the figure of the Arlequin directly from the Italian *Commedia dell'arte*. Therefore, this article attempts to show the conditions in which the development of a Carnival aesthetics allows these artists to challenge femininity.

*Keywords:* feminism, gender, identity, masquerade, women artists

Selon le théoricien Mikhaïl Bakhtine (1982), les participants du carnaval s'affranchissent, le temps de la célébration, des frontières entre les classes sociales et des rôles entre dominés et dominants. Si l'on considère comme lui cette fête populaire issue de la culture médiévale comme une temporalité qui permet un renversement de l'ordre social établi, faire appel à ses codes dans le champ de la représentation serait alors un outil d'émancipation pour les artistes femmes. En effet, ces dernières peinent historiquement à se faire une place dans un monde de l'art régi par les hommes, comme l'atteste Linda Nochlin en 1971 en démontrant le fait que le système masculin dominant ne permet pas aux femmes de réussir dans le milieu artistique (Nochlin 1993 [1971]). Le carnaval peut être alors appréhendé ici comme un procédé esthétique de déstabilisation du système binaire de genre: à partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, dans le contexte où les artistes participent à la *sculpture sociale*, concept promu par l'artiste allemand Joseph Beuys selon lequel l'art peut transformer la société et améliorer le système vivant (Bertrand Dorléac 2004,

118), l'utilisation du travestissement et de l'esthétique carnavalesque par des artistes femmes dans une visée féministe semblent ainsi susceptibles d'interroger le pouvoir, les différences et les normes.

Afin d'appréhender au mieux les différentes stratégies de représentations, le corpus traité correspond à des artistes qui mettent leur corps au service de l'art selon un travestissement carnavalesque par le biais de différents médiums, comme la photographie, la vidéo, l'installation et la performance. À partir de la production photographique de Marcel Moore et Claude Cahun<sup>1</sup>, pionnière dans le champ du travestissement qui fréquente à la fois le groupe surréaliste et l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR) prônant un art engagé contre le fascisme montant et le conformisme artistique dans le contexte antisémite du début des années 1930 (cf. Gianoncelli 2019, § 5), il serait intéressant de voir comment l'approche du carnaval évolue avec des artistes contemporaines, telles que la française ORLAN<sup>2</sup>, artiste féministe et pluridisciplinaire qui interroge depuis les années 1960 le corps féminin et les pressions qui s'y inscrivent, ainsi que la luxembourgeoise Deborah de Robertis<sup>3</sup>, qui travaille depuis 2014 sur les modèles féminins. Il s'agit donc de rapprocher des médiums et des pratiques artistiques diverses qui s'inscrivent dans des contextes différents pour dégager les éléments conceptuels que les œuvres ont en affinité.

Même si les productions de ces artistes ont déjà fait l'objet d'écrits d'histoire de l'art selon les thèmes du travestissement, de la mascarade<sup>4</sup> et du masque<sup>5</sup> de manière isolée, aucune étude d'ensemble n'a réellement traité le sujet du carnaval dans le cas du corpus proposé. Il s'agit alors de saisir les conditions dans lesquelles l'élaboration d'une esthétique carnavalesque permet à ces artistes de mettre en crise la féminité. À partir de sources de première main telles que des textes d'artistes, d'une conférence et d'une performance, il est ici question d'étudier les représentations par le biais des études de genre, qui définissent le genre non pas de manière biologique, mais comme une construction sociale déterminant les comportements et les rôles attribués aux hommes et aux femmes (cf. Dumont, Sofio 2011).

Il est alors nécessaire d'analyser d'abord la conception de la féminité comme un costume qui permettrait une certaine position féminine dans la société, puis de poser la question de la puissance subversive de l'artifice mis en œuvre dans les images, avant d'examiner la spectacularisation du corps en tant que mise en scène festive renversant l'ordre établi.

### 1. *La féminité comme costume*

Le monde du carnaval semble se caractériser en premier lieu par le travestissement, le costume, le jeu de rôle, qui peut permettre par exemple, le temps de la célébration, de changer de sexe, ou au contraire d'accentuer un rôle de genre spécifique, ce qui laisse penser le genre comme

<sup>1</sup> En lien étroit avec la communauté lesbienne parisienne de l'entre-deux-guerres, Claude Cahun (1894-1954) pratique la photographie, le dessin ainsi que l'écriture et s'engage notamment dans la Résistance sous l'Occupation, avec sa compagne Suzanne Malherbe, dite Marcel Moore (1892-1972).

<sup>2</sup> Née en 1947 sous le nom de Mireille Porte, ORLAN est une artiste subversive qui utilise son propre corps comme médium, comme lorsqu'elle a vendu ses baisers à la FIAC de 1977 pour dénoncer la marchandisation du corps des femmes, ou lorsqu'elle s'est fait poser des implants sur le visage signe de rébellion contre les dictats de la beauté féminine pendant ses performances chirurgicales au début des années 1990.

<sup>3</sup> L'artiste féministe Deborah de Robertis, dont la pratique touche la performance, la vidéo et la photographie, s'est fait connaître du grand public en 2014 grâce à sa première performance publique au musée d'Orsay pendant laquelle elle a exposé son sexe.

<sup>4</sup> Pour ORLAN, voir: Chevalier 2013, 99-110.

<sup>5</sup> Pour Claude Cahun, voir: Alfonsi 2019, 40.

un costume. Il s'agit précisément d'une question analysée par la psychanalyste anglaise Joan Riviere, qui publie en 1929 *La féminité en tant que mascarade* (Riviere 1994 [1929], 197-214): cette dernière s'appuie sur l'expérience de ses patientes pour affirmer que la féminité n'est non pas authentique, mais une image qui permettrait, dans la société patriarcale de l'époque, à des femmes exprimant un intérêt pour des activités dites masculines de dissimuler leur masculinité derrière le masque de la féminité. En d'autres termes, les femmes se font reconnaître comme femmes, en exprimant des valeurs qui sont traditionnellement associées à la féminité comme la naïveté ou la douceur, afin de ne pas contraindre les hommes dans leur virilité. Ainsi, cette mascarade suggère un aspect social que l'on retrouve dans le cadre subversif du carnaval, plus précisément ici avec la vulnérabilité des femmes dans une société conçue par et pour les hommes.

Cette idée de féminité comme mascarade est mise en scène deux ans avant la publication de Riviere par Claude Cahun, née Lucy Schwob, aidée par Marcel Moore, pseudonyme de son amante Suzanne Malherbe (cf. Gianoncelli 2019, § 1), dans une photographie intitulée *I am in training, don't kiss me*<sup>6</sup>. Il est possible d'y voir Cahun assise sur un tabouret devant un fond noir, en costume de culturiste les mains posées sur de faux haltères et le visage maquillé avec des cœurs sur les pommettes. L'artiste semble plutôt ici mettre le costume de la masculinité, portant une coupe de cheveux de dandy ainsi qu'un vêtement feignant un torse d'homme sur lequel est inscrit le titre de l'œuvre. Pourtant, cette mascarade n'efface pas son genre assigné à la naissance, d'autant plus qu'elle accentue sa féminité par le maquillage et la pose avec sa tête légèrement baissée et ses jambes croisées. Cette ambiguïté pourrait donc révéler le fait que l'idée de la féminité comme costume permet à l'artiste de s'éloigner de son assignation sexuelle et de composer avec le genre masculin.

Comme Claude Cahun, ORLAN met en scène son propre corps en formulant une réflexion autour du corps comme vêtement, incorporant dans sa production artistique la problématique de la maîtrise corporelle, thème caractéristique de la liberté sexuelle et des mouvements féministes des années 1960-1970, avec notamment l'avortement et la contraception, dont elle est contemporaine. Telle qu'elle l'affirme pour son œuvre *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau* de 1974-1975, les femmes ne "[peuvent] jamais [se] 'strip-teaser' complètement, il reste toujours quelque chose, [...] [elles sont] habillées d'images qui [leur] précèdent" (Hatat 2004, 174-175). Aucune femme ne pourrait alors être déshabillée, tellement leur corps a été enveloppé de préjugés et de modèles. ORLAN va ainsi se réapproprier le sien et se façonner de nouvelles images à travers la photographie, la performance et la chirurgie entre autres. En 2008, ORLAN semble néanmoins délaïsser son propre corps pour réaliser le costume d'un personnage de la *commedia dell'arte* italienne, avec son œuvre intitulée *Le Manteau d'Arlequin*<sup>7</sup>. Il s'agit d'une installation biotechnologique contenant des cellules animales et humaines, dont celles de l'artiste. En considérant ainsi le corps comme obsolète dans un monde connecté et développé technologiquement (Bader, Viola 2007, 42), ORLAN poursuit la problématique d'une ambiguïté du genre amorcée par Cahun en concevant un corps de toute pièce et réduit à ses cellules.

La conception de la féminité comme un costume ne permet pas seulement de proposer un entre-deux genres, tel que Deborah de Robertis qui donne à voir de manière critique une

<sup>6</sup> *I am in training don't kiss me*, tirage argentique noir et blanc, 12x9 cm, Claude Cahun, 1927, © droits réservés, Musée des Beaux-arts de Nantes, <[https://www.navigart.fr/nantes-cahun/artwork/110000000123756?filters=&page=9&layout=grid&sort=by\\_author](https://www.navigart.fr/nantes-cahun/artwork/110000000123756?filters=&page=9&layout=grid&sort=by_author)> (11/2020).

<sup>7</sup> *Le Manteau d'Arlequin*, installation avec vidéo projection, bioréacteurs contenant des cellules de peau d'ORLAN, de femmes noires et de marsupiaux, ORLAN 2008, © ORLAN-studio, site officiel de l'artiste, <<http://www.orlan.eu/works/bio-art/>> (11/2020).

féminité exacerbée. En 2016, lors de l'exposition sur la Barbie de Mattel au musée des Arts décoratifs de Paris, l'artiste se travestit en parodiant une Barbie "émancipée"<sup>8</sup>, afin, selon elle, de "critiquer la démarche 'marketing' du fabricant de cette poupée, qui n'hésite pas à utiliser un argument féministe pour faire évoluer les personnages de la célèbre poupée" (Robertis 2016). Barbie n'accompagnerait alors pas réellement l'évolution du statut de la femme dans la société, puisque, comme l'indique Luc Schicharin en 2018, le corps de cette poupée est standardisé effaçant ses seins et sa pilosité pubienne (Schicharin 2018, § 2), que De Robertis redonne à voir avec sa combinaison de couleur peau claire. Dans sa performance *Femibarb*, l'artiste porte donc le costume de la pilosité pubienne pour dénoncer la féminité de Barbie comme un idéal à atteindre.

La conception de la féminité comme costume et mascarade, qui peut être appréhendée comme un déguisement dans le cadre du carnaval, suggère ainsi que le système binaire de genre est construit. Ce caractère artificiel permet alors à ces artistes d'opérer un travail sur le simulacre pour refaçonner leurs corps de manière subversive, afin de s'émanciper de l'idéologie dominante comme lors de la célébration du carnaval.

## 2. *L'artifice: une mise en scène subversive?*

Selon Mikhaïl Bakhtine, le carnaval met en scène le champ social et montre que les rapports de pouvoir sont culturels et fabriqués. Ce caractère construit et non naturel s'applique de même à l'identité de genre, comme le démontre la philosophe Judith Butler dans son *Trouble dans le genre* publié en 1990. Selon elle, en imitant l'identité de genre avec des éléments physiques et des activités genrées, le travestissement, et plus précisément la pratique du *drag*, révèle que l'identité de genre n'est pas naturelle, qu'elle ne constitue pas un point de départ qui détermine les comportements: au contraire, l'identité de genre est une imitation en tant que telle qui ne s'appuie sur aucun original, c'est-à-dire que les pratiques genrées quotidiennes restent des performances et des répétitions. Ainsi, Butler affirme que "le genre est une parodie" (Butler 2006 [1990], 261), ce qui laisse penser qu'une pratique de travestissement parodique pourrait agir dans le champ social et mettre en crise le système binaire de genre.

Dans leur photographie de 1927, Cahun et Moore semblent élaborer une telle mise en scène parodique. En effet, elles laissent le spectateur comprendre que l'image est une construction, les haltères et le torse s'éloignant du vraisemblable et du principe de la *mimesis*. Montrer que l'image est une parodie permet alors à l'artiste de changer de genre, de s'en construire un autre. Puisque Cahun reste vulnérable en tant que lesbienne juive (cf. Bourse 2012, § 1) dans le contexte de l'entre-deux guerres avec la montée du fascisme, elle choisit dès 1919 un pseudonyme "indéterminé" (Carrié 2011, § 6) pour signer ses œuvres et tente de trouver des références pour s'identifier elle-même: après avoir traduit en 1929 pour la revue *Le Mercure de France* le premier volume de *La femme dans la société* du sexologue Havelock Ellis (Solomon-Godeau 2016, 218), dans lequel les personnes homosexuelles sont considérées comme appartenant à un troisième sexe, Claude Cahun refuse son assignation sexuelle et s'identifie comme "neutre" dans son ouvrage *Aveux non avendus* en 1930, en affirmant "Masculin? Féminin? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours" (Cahun 2011 [1930], 236). Comme l'indique Zoe Adam, cette photographie donne ainsi à voir une "construction de soi, au-delà

<sup>8</sup> *FEMIBARBIE*, vidéo, 1'22", Deborah de Robertis, 2016, © Deborah de Robertis, compte Vimeo de l'artiste, <<https://vimeo.com/183490933>> (11/2020).

des genres et des codes de la séduction” (Adam 2018, 127), le titre *I am in training, don't kiss me* évoquant et annulant dans le même temps le désir du spectateur et de la spectatrice.

Comme Claude Cahun et Marcel Moore, Deborah de Robertis subvertit le genre en donnant à voir un corps artificiel. En effet, celle-ci accentue le simulacre en élaborant une dialectique entre le réel, avec ses vrais seins, et la fiction, avec sa fausse pilosité et sa peau en plastique. Dans son chapitre “#MeToo, l’émancipation par le regard” dans l’ouvrage collectif *Cours petite fille! #metoo #timesup #noshamefist* publié en 2019, l’artiste indique que “[sa] nudité est un trompe-l’œil, un vêtement qui fait référence aux nus féminins” (Robertis 2019, 115). Cette publication participe d’ailleurs aux protestations publiques actuelles du mouvement international *MeToo*, depuis notamment l’affaire de viol incriminant le producteur de cinéma américain Harvey Weinstein en 2017, et semble caractéristique de la libération de la parole des femmes contre les violences sexistes qui constitue la poursuite des revendications féministes des générations passées. Néanmoins, la référence à la poupée Barbie dans la performance de 2016 semble s’éloigner de la notion de copie en faveur de la réinterprétation. En effet, De Robertis porte un élément que le jouet de Mattel ne porte pas et qui fait toute la différence: la caméra GoPro fixée sur son front signifie le “point de vue du modèle” (Robertis 2019, 109), c’est-à-dire que l’artiste ne met pas en scène le *male gaze* de Laura Mulvey (1975), ou autrement dit le regard des hommes qui objectifie le corps des femmes, mais bien un regard “porté par la nudité féminine” (Robertis 2019, 109). En incarnant un corps qui regarde, et plus précisément un corps artificiel, De Robertis tente donc de renverser le régime traditionnel du regard en histoire de l’art ainsi que la conception biologique du genre.

ORLAN semble aller plus loin que les deux artistes précédentes dans la conception du genre comme construction et tend même à *dégenrer* le corps par sa réduction aux cellules, mais joue tout de même avec le simulacre. En effet, même si son corps-machine demande des moyens technologiques précis pour maintenir ses composants en vie tels que le bioréacteur qui lui fait office de tête, les cellules restent invisibles à l’œil nu. ORLAN projette alors une vidéo de cellules dans chaque losange du manteau (2011, 67), qui présente chacun une boîte de pétri contenant des cellules mortes teintées. La science se trouve donc relayée par la représentation, l’installation jouant avec les notions de visibilité et d’invisibilité, mais aussi de réel et d’artifice.

La conception du genre comme parodie, à l’instar du carnaval qui révèle le caractère fabriqué des rapports de pouvoir, permet ainsi l’élaboration d’un corps artificiel bouleversant le système binaire de genre, que ce soit à travers la photographie, la performance ou les biotechnologies. Ces artistes vont alors pouvoir mettre en scène le corps selon une posture qui tend à défaire les normes dans un véritable spectacle carnavalesque.

### 3. Une monstration spectaculaire du corps

Le carnaval, en ce qu’il est le lieu de la bouffonnerie qui autorise le renversement de l’ordre établi, pourrait être rapproché du *freak show*, divertissement qui trouve son apogée entre 1840 et 1940 (Lorenz 2018, 43) où l’on exhibait des personnes présentant des anomalies physiques. Dans son ouvrage *Art queer. Une théorie freak*, Renate Lorenz prend la figure du *freak* afin de rendre compte de la manière dont la pratique du travestissement établit une mise à distance du corps quant aux normes liées notamment au genre. Selon elle, le *freak show* met en place une production de savoir douteux, avec de fausses biographies appuyant le fantasme du public. Les performeurs *freaks*, qui sont ordinairement exclus de la société, détiennent alors un pouvoir sur le spectateur et la spectatrice, renversant ainsi les hiérarchies sociales (Lorenz 2018, 55).

Il est possible d'affirmer que Claude Cahun et Marcel Moore s'inscrivent dans une démarche similaire, puisqu'elles donnent à voir un corps déviant des catégories de genre afin de se défaire des normes de manière festive. En effet, les artistes semblent mettre en scène un véritable spectacle en utilisant une lumière qui rappelle le projecteur appuyant le contraste du noir et blanc de la photographie, notamment avec l'arrière-plan constitué de deux rideaux évoquant l'univers du cirque (Adam 2018, 127). Cahun investit la figure sensationnelle du culturiste mais ne parvient pas à produire une impression d'admiration puisque le simulacre n'est pas dissimulé: son visage sur-maquillé, qui s'éloigne d'un maquillage pratiqué quotidiennement pour se situer dans l'évènementiel, fait l'effet d'un masque. Un an avant la réalisation de la photographie, l'artiste décrit, dans son essai "Le Carnaval en chambre" de 1926, un souvenir de jeunesse dans lequel elle observe le défilé du carnaval à Nantes, révélant déjà sa fascination pour le masque (Cahun 2002 [1926]), avant d'affirmer en 1930, dans *Aveux non avenues*, que si l'on ôte le masque, on "enlève la peau" (Cahun 2011 [1930], 26). Le motif du masque permet alors à Cahun de se transformer, de se choisir, affirmant ainsi une identité mouvante. Le spectacle correspond donc ici à la manière de s'approcher au plus près du Moi dans l'altérité. La réception de Claude Cahun et Marcel Moore dans le milieu scientifique semble, en outre, révélatrice de leur capacité à renverser l'ordre établi. En effet, dans les années 1990, les études sur le *queer* qui viennent d'émerger les réhabilitent en mettant en avant leur homosexualité ainsi que les rapports sociaux dans leurs œuvres, faisant de ce duo d'artistes une des références subversives de la déconstruction du système binaire de genre en art (Gianoncelli 2016, § 11).

L'Autre et la différence semblent aussi célébrés dans l'œuvre d'ORLAN dans une sorte d'atmosphère carnavalesque. En effet, l'artiste élabore un assemblage d'éléments disparates tels que les couleurs bariolées et les cellules de différentes origines. Néanmoins, comme ces dernières ne peuvent coexister ensemble du fait de leur incompatibilité biologique (ORLAN 2009, § 5), cette hybridation reste dans l'ordre du symbolique. Ce métissage métaphorique fait référence à la préface de l'ouvrage *Le Tiers-Instruit* publié en 1991, dans lequel le philosophe Michel Serres conte la transformation d'Arlequin en Pierrot: les multiples couleurs de son costume se mélangent et deviennent blanches, constituant la métaphore de l'acceptation de la différence culturelle (ORLAN 2011, 67). ORLAN semble donc s'attaquer aux phénomènes d'exclusion en donnant à voir une hybridation festive de soi avec l'altérité, selon un fantasme d'un universel qui laisse une place centrale à la différence.

La performance de Deborah de Robertis constitue elle aussi une célébration spectaculaire de l'altérité mais sur un autre mode. En effet, l'artiste intervient dans l'exposition sans invitation, créant l'évènement et renversant les règles de conduite un court instant jusqu'à ce que la sécurité intervienne. Elle crée alors un effet de surprise, plaçant le vivant et le sensationnel dans un lieu dédié à la contemplation passive. Gardée par ses faux vigiles, De Robertis sourit, joue la star en exhibant et distribuant de manière grotesque des poupées Barbie ayant "comme attributs des poils et une GoPro" (Robertis 2016). Elle invoque ainsi une féminité exacerbée, la caricature afin de rappeler qu'avant d'être un lieu de fantasme sexuel, le corps des femmes est un corps, et d'interroger la production capitaliste de corps standardisés évacuant toute diversité<sup>9</sup>.

La mise en avant dans les médias de l'accusation de l'exhibition sexuelle et le prétendu "caractère sexuel" de son œuvre minorisant son aspect artistique (Beaulieu 2016) révèlent que la mise en scène critique de son propre corps porte atteinte au bon fonctionnement de la société

<sup>9</sup> Après que Mattel produise une série de Barbies racisées et de diverses silhouettes, il faut attendre 2019-2020, soit quatre ans après la performance de De Robertis, pour que la société américaine présente des corps non genrés ou handicapés.

et à sa morale. Il est d'ailleurs parfois reproché à l'artiste de véhiculer une vision normative des femmes avec son propre corps qui correspond à un modèle dominant<sup>10</sup>, c'est-à-dire blanc, hétérosexuel, valide et jeune, alors qu'il s'agit d'une démarche de performeuse prenant son propre corps comme matière première et, qui plus est, critique ici la poupée comme objet fabriqué se référant au concept d'une féminité unifiée. Ce serait une méprise d'interpréter sa déclaration "je suis toutes les femmes" (Robertis 2019, 111) comme l'affirmation d'une "universalité féminine" (Schicharin 2018, § 28) qui impose un modèle normatif. En effet, il s'agirait davantage, comme l'annonce Isabelle Alfonsi en citant la philosophe Geneviève Fraisse, d'un "passage vers l'universel, [de] ne pas cantonner le *queer* et le féminisme à un entre-soi mais d'avoir 'la prétention philosophique [...] d'inscrire la pensée féministe dans un cadre universel, de travailler à la sortir de sa particularité supposée'" (Alfonsi 2019, 151). Il s'agirait donc pour De Robertis d'une universalité non pas en ce qui concerne la forme, c'est-à-dire son corps, mais le contenu: l'artiste rend ainsi sa présence spectaculaire pour formuler une réflexion critique sur les corps des femmes et les injonctions et pressions qui s'y inscrivent dans le contexte patriarcal et capitaliste.

Ainsi, la conception du carnaval comme la temporalité de l'émancipation de la condition sociale du sujet (Bakhtine 1982) se retrouve dans les pratiques artistiques du duo Claude Cahun et Marcel Moore, d'ORLAN et de Deborah de Robertis. Ces artistes élaborent une esthétique carnavalesque, constituée d'une part de la transformation du corps par la mascarade, le travestissement et même avec l'idée du vêtement comme seconde peau, d'autre part de l'accentuation du caractère artificiel de la représentation en dévoilant l'image comme construction, et enfin d'une mise en scène du sensationnel à travers la plastique de l'œuvre avec les poses, les décors et les couleurs.

La référence au carnaval semble être un processus de subversion à la fois sociale et artistique, mettant en crise la féminité, qui induit de manière réflexive une mise en crise de la masculinité, démontrant que le genre n'est non pas lié à la possession d'organes génitaux mâles ou femelles mais consiste en une construction idéologique qu'il est possible, du moins par l'art du carnaval, de se défaire. En un véritable rituel festif, cette pratique fait parfois appel au grotesque laissant une place prépondérante à la parodie, ce qui permet aux artistes soit d'exacerber leur féminité de manière ironique telle Deborah de Robertis, soit de sortir des genres binaires pour s'en construire un autre à l'instar de Cahun et Moore, soit en *dégenrant* le corps comme ORLAN avec les biotechnologies. La création artistique contemporaine inscrit alors la mascarade et le spectaculaire dans le social, établissant un écart quant aux normes liées au système binaire de genre. Ces différentes reformulations féministes du carnaval donnent ainsi à voir la fragilité de l'idéologie dominante jusqu'à déjouer la construction biologique du corps et renverser en cela les pratiques idéologiques essentialistes.

#### Références bibliographiques

Adam Zoe (2018), *Praxis Queer: les corps queers comme sites de création et de résistance*, thèse sous la direction de Sam Bourcier, Université Charles de Gaulle, Lille III, <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02316195/document>> (11/2020).

Alfonsi Isabelle (2019), *Pour une esthétique de l'émancipation*, Paris, Éditions B42.

Bakhtine Mikhaïl M. (1982), *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, trad. par Andrée Robel, Paris, Gallimard. Ed. orig. (1965), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.

<sup>10</sup> Luc Schicharin évoque sa "féminité hégémonique" problématisant sa revendication "comme représentative de toutes les femmes" (Schicharin 2018, § 28), tandis qu'un récent article de Médiapart lui suggère de prendre une distance avec "la mise en scène d'une 'féminité hégémonique'" (voir Duverger 2020).

- Beaulieu Cécile (2016), “Que signifiait votre tenue lors de l’exposition Barbie ?”, *Le Parisien*, 14 décembre, <<https://www.leparisien.fr/paris-75/que-signifiait-votre-tenue-lors-de-l-exposition-barbie-14-12-2016-6452871.php>> (11/2020).
- Bertrand Dorléac Laurence (2004), *L’Ordre sauvage: violence, dépense et sacré dans l’art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard.
- Bourse Alexandra (2012), “Claude Cahun: la subversion des genres comme arme politique”, *Itinéraires*, vol. 1, 137-145, <<http://journals.openedition.org/itineraires/1300>> (11/2020).
- Butler Judith (2006 [1990]), *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l’identité*, Paris, Éditions La Découverte.
- Cahun Claude (2002 [1926]), “Carnaval en chambre”, in François Leperlier (éd.), *Claude Cahun. Écrits*, Paris, Nouvelles Éditions Place, 47-50.
- (2011 [1930]), *Aveux non avendus*, Paris, Fayard Mille et une nuits.
- Carrié Jérôme (2011), “Mîrer le genre dans le travestissement: le flou identitaire dans l’art contemporain”, in Daniel Welzer-Lang, Chantal Zaouche-Gaudron (éds.), *Masculinités: état des lieux*, Toulouse, ERES, 163-173, <<https://www.cairn.info/masculinites-etat-des-lieux--9782749213637-page-163.htm>> (11/2020).
- Chevalier Fanny (2013), “Entre art et politique: étude sur la bascule de la mascarade féminine dans l’œuvre d’Orlan”, *Champ psy*, vol. 2, n. 64, 99-110, <<https://www.cairn.info/revue-champ-psy-2013-2-page-99.htm>> (11/2020).
- Dumont Fabienne, Sofio Séverine (2011), “Esquisse d’une épistémologie de la théorisation féministe en art”, *Cahiers du Genre*, vol. 43, 17-43, doi: 10.3917/cdge.043.0017.
- Duverger Sylvia (2020), “On se lève et on se casse du système patriarco-capitaliste”, *Mediapart*, 24 mai, <<https://blogs.mediapart.fr/sylvia-duverger/blog/240520/se-leve-et-se-casse-du-systeme-patriarco-capitaliste-0>> (11/2020).
- Gianoncelli Ève (2016), “Les voies de la (re)connaissance”, *Genre, sexualité & société*, vol. 16, doi: 10.4000/gss.3907.
- (2019), “‘La poudre à canon et la mèche allumée’: Claude Cahun/Lucy Schwob et Marcel Moore/Suzanne Malherbe, un couple de femmes avant-gardiste”, *Les Études Sociales*, vol. 2, n. 170, 179-202, <<https://www.cairn.info/revue-les-etudes-sociales-2019-2-page-179.html>> (11/2020).
- Hatat Brigitte (2004), “Entretien avec Orlan”, *L’en-je lacanien*, vol. 2, n. 3, 165-184, <<https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2004-2-page-165.htm>> (11/2020).
- Lorenz Renate (2018), *Art queer. Une théorie freak*, Paris, Éditions B42.
- Mulvey Laura (1999 [1975]), “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, in Leo Braudy, Marshall Cohen (eds), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford UP, 833-844.
- Nochlin Linda (1993 [1971]), “Why Have There Been No Great Women Artists?”, in Ead. (éd.), *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes, J. Chambon, 201-244.
- ORLAN (2009), “De la self-hybridation aux cellules souches”, *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, vol. 2, s.p., doi: 10.4000/actesbrantly.451.
- (2011), *Ceci est mon corps... ceci est mon logiciel: entre cultures occidentale et non occidentale*, Paris, Al Dante.
- Riviere Joan (1994 [1929]), “Womanliness as a Masquerade”, in Marie-Christine Hamon (éd.), *Féminité Mascarade*, Paris, Le Seuil, 197-214.
- Robertis Deborah de (2016), “FEMIBARBIE”, *la Barbie qui s’émancipe de Mattel*, <<https://vimeo.com/183490933>> (11/2020).
- (2019), “#MeToo, l’émancipation par le regard”, in Samuel Lequette, Delphine Le Vergos (éds.), *Cours petite fille! #metoo #timesup #nosamefst*, Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 109-116.
- Schicharin Luc (2018), “La performativité du corps chez Deborah de Robertis. Ambivalences dans les espaces visuels du féminisme contemporain”, *Genre, sexualité & société*, vol. 3, doi: 10.4000/gss.4522.
- Solomon-Godeau Abigail (2016), *Chair à canons: photographie, discours, féminisme*, Paris, Éditions Textuel.
- Viola Eugenio, ORLAN, éds. (2007), *ORLAN. Le récit. The narrative*, Catalogue d’exposition, Musée d’art moderne de Saint-Etienne Métropole (26 mai-26 août 2007), Milano, Charta.