

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
ÉCOLE DES ARTS DE LA SORBONNE
MASTER 2 EN ARTS ET SCIENCES DE L'ART,
SPÉCIALITÉ DESIGN, ARTS ET MÉDIAS
TRISTAN LE DEM



IDENTITÉ ET PERFORMANCE SOCIALE :

Un oxymore de soi mis en
lumière par l'image !?



Mémoire dirigé par Catherine Chomarat-Ruiz,
Sophie Fetro, Judith Michalet et Antonella
Tufano
Année 2024-2025



Sommaire

Remerciements	1
Introduction : apprivoiser un vice	2
Une identité figée, capturée par l'image	6
Constante naturelle	6
Le mythe d'une essence personnelle	6
L'ancrage du corps	8
Le regard disciplinaire	10
Une projection de l'identité	11
Une mise en scène de soi	11
Le spectacle social	12
La perte du réel	13
Un lien direct	14
L'illusion de transparence	14
La réification du sujet	16
Le corps comme trace	17
Une construction dynamique, en réponse à des attentes sociales	18
Un dialogue	18
La scène sociale	18
Les masques sociaux	20
L'adaptation stratégique	24
Dans tous les sens	25
L'interprétation contextuelle	25
L'écriture de soi par le style	26
Le brouillage des signes	28
Le meilleur et le pire	29
La normativité invisible	30
Les stigmatisations visuelles	31
L'effet miroir des dominations	32
Des auto-auteurs	33
Un jeu	33
La performance de genre	34
Le corps comme laboratoire	35
La fiction comme outil critique	36
Se jouer des non-codes ?	37
Le refus des catégories	37
Les styles dissidents	38
L'humour, le trouble, la surprise	40
Entre liberté et assignation	41
La gestion des impressions	41
Une expérience esthétique ?	43
La tension entre intention et réception	45
Conclusion	46
Bibliographie	47
Annexes	49

REMERCIEMENTS

Je tiens à adresser mes remerciements à toutes les personnes qui ont contribué, de près ou de loin, à la réalisation de ce mémoire.

En premier lieu, je remercie sincèrement Catherine Chomarat-Ruiz, pour son accompagnement et ses conseils avisés tout au long de cette année, ainsi que Sophie Fetro, Judith Michalet, et Antonella Tufano pour la qualité de leur enseignement et pour m'avoir permis d'acquérir les connaissances nécessaires à l'élaboration de ce mémoire.

Un grand merci à Hugo Farel et Luc Younes, pour le temps qu'ils m'ont consacré et pour les informations précieuses qu'ils m'ont fournies, Léa, Klara et Sophie, pour leur motivation et le soutien moral, ainsi que mes proches pour leur patience et leurs encouragements.

Arrachée de ma bulle de confort lors de ma confrontation avec le monde extérieur, je lutte contre ma timidité depuis que mon corps a décidé de faire rougir mes joues à chaque interaction sociale. C'est cette timidité presque malade qui m'a rapidement menée à m'interroger sur ma façon de communiquer, ma façon de me présenter au monde. J'ai dû apprendre à me protéger derrière mes vêtements ; au début basiques, puis de plus en plus originaux, me différenciant progressivement de mes camarades de classe. Forcée de constater que les vêtements banals et communs - qui ne me permettaient pas de me différencier - ne me faisaient pas accéder à une tranquillité sans remarques ou regards, je construisais une bonne raison pour que l'on me remarque : un style. Ce défaut qui n'en est pas un mais est plutôt un trait de caractère - la timidité - a guidé probablement toute ma jeunesse. En tant que personne queer, ce jeu avec mon identité et mon apparence m'a permis de m'adapter facilement à des environnements dans lesquels je n'étais pas spécialement bienvenue. J'apprenais à séduire - à attirer l'attention - par le biais du vêtement, de l'attitude et du mouvement. Expérimentant doucement l'art du maquillage et celui de se vêtir, je m'épanouissais en accédant au milieu de l'art appliqué après avoir quitté le lycée. Ce nouveau milieu scolaire me permettait d'apprivoiser le jeu des identités et des représentations avec plus de légèreté.

En arrivant à l'école Duperré, et à Paris, je fus obnubilée par l'idée d'identité, de métamorphose et des relations entre le corps et l'environnement. Un projet fut déterminant : en m'appropriant les concepts de présence et d'absence, j'imaginais et concevais une combinaison entière avec une cagoule de la couleur de ma peau. Cette combinaison, je l'ai portée pour une série de photographies qui me mettaient en scène tout au long du trajet de mon appartement jusqu'à l'école. De loin, la combinaison donnait l'impression d'être un corps nu, mais finalement, j'étais protégé puisqu'anonyme sous cette combinaison. Le paradoxe entre être à la vue de tous, être au centre de l'attention, et être totalement caché et protégé, invisible, m'a tout de suite fasciné. J'ai donc continué d'expérimenter autour de ce sujet au cours de mon année à Duperré en essayant d'allier la séduction (être vu) et la protection (être invisible). Séduire, au sens large du terme me permettait donc comme le dit Baudrillard de ne plus être réel et de me façonner avec du faux. Je pouvais me produire comme une entité factice. Cela a fortement façonné mon identité au cours des années. L'identité et plus précisément la mienne a toujours été un sujet, je me devais d'expérimenter sur mon apparence pour savoir qui j'étais. L'obligation de s'imposer - dans des milieux professionnels par exemple - m'a poussés à me construire du faux jusqu'à l'apparition du vrai.

« MAIS NON J'RIGOLE. IL FAUT SAVOIR JOUER DES APPARENCES¹. »

**« SÉDUIRE, C'EST MOURIR
COMME RÉALITÉ ET
SE PRODUIRE COMME
LEURRE². »**

¹ GARET Marie. *Secret Story 5*. Paris : TF1, 2011

² BAUDRILLARD Jean. *De la Séduction*. Paris : Galilée, 1980, p.96

C'est tout naturellement que je m'interroge aujourd'hui sur la façon dont le monde façonne l'identité, mais aussi et surtout quelle est la traduction de l'identité dans un environnement social, et quelles sont les relations qui opèrent entre une identité et sa propre relation au monde et aux autres, relation que j'appelle performance sociale. La performance sociale désigne la manière dont une personne se présente et interagit avec les autres en fonction du contexte et de l'environnement social dans lequel elle évolue. C'est la capacité à adapter son comportement, son discours, son attitude, son « style¹ » aux attentes et aux normes sociales d'un groupe ou d'une situation donnée. C'est l'idée d'être en représentation et de faire perpétuellement signe. La performance sociale vient de l'idée de mise en scène de soi : partout et tout le temps, l'Homme se met en scène. Par le vêtement, le langage, le mouvement, on s'adapte à un environnement afin d'apparaître sous son meilleur visage. C'est un phénomène que l'on peut observer avec facilité sur soi lorsque l'on entre dans un environnement ou contexte social inconnu. En effet, il est commun d'essayer d'imiter ou de ressembler à l'idée que l'on se fait des personnes évoluant dans ce contexte. La performance sociale est ainsi un phénomène qui existe dès lors où l'on se trouve dans une société avec ses codes et ses normes sociales. L'identité au contraire désigne chez l'être humain le caractère de ce qui demeure identique à soi-même. C'est en cela que l'idée d'identité est en comparaison avec l'idée de performance sociale. Ces concepts peuvent être considérés comme des oxymores de soi mis en relation et mis en lumière à travers l'image. L'image est définie de manière très large comme d'abord la reproduction d'un objet matériel par la photographie ou tout autre technique similaire. Dans le cadre de mon mémoire, l'image serait plutôt l'aspect sous lequel quelqu'un ou quelque chose apparaît à quelqu'un. Cela peut prendre une forme photographique, physique, en face-à-face, à travers les réseaux sociaux, en vidéo, ou encore dans un imaginaire personnel. L'image ne peut être réduite à une simple représentation visuelle : elle constitue un médium composite, un dispositif de médiation entre un sujet, un support, un regard et un contexte. Marie-José Mondzain² nous dit d'ailleurs que l'image est relation. Cette approche rejoint les théories de Flusser, qui insiste sur l'inscription technique et culturelle des images dans des écosystèmes médiatiques³.

« **FAKE IT TILL
YOU MAKE IT⁴** »

Ce mémoire, ancré dans le champ du design, mais plus particulièrement des arts visuels et des médias, examine la tension intrinsèque à la relation entre identité et performance sociale. J'explorerai ici le rôle central de l'image, et croiserai perspectives théoriques et artistiques pour questionner la manière dont les identités se construisent, mais aussi se projettent, et se performant dans des contextes contemporains.

Identité et performance sociale : un oxymore de soi mis en lumière par l'image ?

¹ MACÉ Marielle. *Styles. Critique de nos formes de vie*. Paris : Gallimard, 2016

² MONDZAIN Marie-José. *Image, Icône, Economie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris : Éditions du Seuil, 2018

³ FLUSSER Vilem. *Into the universe of technical images*. University of Minnesota Press : 2011

⁴ Proverbe américain mettant en avant l'idée de faire semblant pour arriver à ses fins.

Cette problématique interroge la relation entre l'identité, perçue comme un concept à la fois naturel et construit, et sa performance dans des cadres sociaux. Par essence, ces deux concepts sont contradictoires. Il y a une impossibilité d'accepter l'un avec l'autre et il est nécessaire de les confronter. Identité suppose immobilité puisqu'être identique, c'est être égal, c'est être la même chose donc la même personne : une identité est absolue. La performance sociale fait référence aux comportements, aux attitudes et apparences : au « style¹ » que les individus adoptent pour correspondre à certaines situations. Le concept de performance sociale voit la vie sociale comme une scène où les individus, tels des acteurs, jouent des rôles pour se conformer aux valeurs et codes culturels de leur environnement. Dans le cadre de la performance sociale, les individus ajustent leur manière d'être et d'apparaître en fonction de leurs interactions et des contextes dans lesquels ils évoluent. Ils performeraient ainsi leur identité pour être perçus d'une manière favorable, en utilisant des outils visuels comme le langage corporel, le vêtement ou encore les expressions faciales. Cela soulève des questions sur l'authenticité de l'identité et la façon dont l'image peut être façonnée par les attentes sociales. Dans un monde où les individus oscillent entre conformité et singularité, l'image devient un terrain fertile pour explorer l'oxymore identitaire : comment peut-on être soi-même tout en se pliant aux attentes sociales ?

Plusieurs stades de conscience de soi permettent d'avancer dans la vie de façon sereine. D'abord, on peut s'imaginer que nous sommes quelque chose d'immobile et que cela ne changera jamais. L'identité est fixe et la performance sociale n'en est qu'une facette, qu'une projection dans le monde réel. L'identité est naturelle, innée et se présente comme un tout, un ensemble de comportements, de signes. Ces signes sont socialement reconnus et la performance sociale en est une projection : l'identité est fixe, la performance lui fait prendre vie. Ce serait une vision ancrée dans la reconnaissance des normes et de l'interaction sociale courante. Ensuite, si l'on se questionne davantage sur la performance sociale et le fait d'adapter son comportement, l'idée d'identité mouvante et de dialogue perpétuel et d'évolution apparaît et s'immisce. L'identité n'est pas naturelle, elle est construite et n'est pas simplement une réponse à des attentes sociales mais est aussi une construction dynamique et modulable. Selon le contexte, les interactions, l'individu manipule son image pour s'ajuster à des situations sociales : il performe son identité sociale. Identité et performance sociale sont donc deux choses différentes, l'une mouvante l'autre fixe. Cependant, n'oublions pas que notre destin est fortement cadré par le milieu dans lequel nous sommes nés, dans lequel nous avons évolués enfants.. Ainsi, il ne tient qu'à nous d'accepter le fait que notre identité peut évoluer mais restera fondamentalement très peu différente, tout en jouant avec les codes que nous croisons tout au long de la vie. L'identité est finalement en tension constante entre rôle imposé par la société et forme de résistance individuelle entre imitation et différenciation. L'image et la performance sociale révèlent des contradictions entre l'être et le paraître, tout en permettant au paraître de nourrir l'être. Cela ouvre une exploration sur la manière dont les images déjouent ou accentuent cette tension pour rendre la thèse visible. Nous sommes les auteurs de nous-même. Prendre conscience de notre propre jeu, en tant qu'acteur, nous permet de s'accaparer le jeu dans sa généralité. Nos existences sont traversées par le

¹ MACÉ Marielle. *Styles. Critique de nos formes de vie*. Paris : Gallimard, 2016

jeu bien au delà du divertissement, il est une manière d'habiter le monde, de se déplacer au travers des règles sociales tout en les éprouvant. Jouer, c'est essayer, explorer, expérimenter et composer avec l'environnement, l'autre, et soi. Dans le cadre de la vie sociale, le jeu devient un langage : c'est une manière de se présenter, de négocier son rôle et de tester ses limites. Chaque interaction demande une part d'improvisation, de stratégie, mais aussi d'adaptation aux attentes du public. Le jeu n'a pas toujours une part consciente, mais il est structurant. Dans ce sens, il peut être vu comme un mode d'existence souple, très souvent créatif et quelque fois transgressif. Il invite à envisager l'identité autrement que comme une donnée : elle devient quelque chose qui se compose, se performe et se rejoue.

De nombreux artistes visuels contemporains explorent la manière dont les normes sociales, culturelles et esthétiques façonnent les identités visibles. À travers l'autoportrait, le costume, la mode ou le dispositif documentaire, ils interrogent les formes de représentation de soi et les codes implicites qui gouvernent l'apparence. L'image devient alors un espace d'expérimentation, de mise en scène ou de perturbation, où l'identité est moins montrée que jouée, décomposée, détournée. Qu'il s'agisse de se fondre dans des stéréotypes, de les exagérer ou de les rejeter, ces artistes utilisent les apparences comme matière première pour explorer la construction sociale des individus. Parmi eux, des figures comme Cindy Sherman, le duo néerlandais Exactitudes (Ari Versluis et Ellie Uyttenbroek), ou encore Leigh Bowery, ont en commun de mobiliser l'image non pas comme un miroir fidèle de l'identité, mais comme un outil critique pour en révéler les contraintes, les contradictions ou les potentiels subversifs. Leurs démarches constituent autant de pistes pour penser la manière dont la performance sociale s'inscrit dans les corps, les vêtements, les postures et comment l'art visuel peut en rejouer les mécanismes pour mieux les déjouer.

Une identité figée, capturée par l'image

UNE CONSTANTE NATURELLE

L'image, dans sa fonction première, fige un moment, elle semble capturer directement une identité, et en offrir un accès sans détours. Elle montre, elle révèle, comme si elle avait accès à une vérité sur le sujet. Photographier un visage, un corps, une attitude, c'est permettre au spectateur de croire à voir qui quelqu'un est. Cette vision repose principalement sur l'idée que l'identité est une donnée stable, saisissable dans l'instant, comme une substance invisible mais immobile, naturellement rattachée et profondément liée à l'apparence. C'est aussi l'idée réciproque que l'apparence, emprisonnée par l'image, est attachée à l'identité.

Le mythe d'une essence personnelle

Nous naissons sous notre nom, et notre identité nous a été donnée. Toute notre vie, cette identité sera la nôtre et ne changera pas. Le caractère, le comportement, et le statut social servent à définir qui nous sommes, et ils ne changent pas. Le corps est donc essentiellement la projection de l'identité face au monde. L'identité a longtemps été traitée comme un fait relevant de la nature, du naturel, quelque chose d'inscrit dans le corps. On présume, à travers des marqueurs physiques - le sexe biologique, les traits du visage, la couleur de peau - une essence stable et venant de l'âme de la personne. Cette lecture confond souvent biologie et destin social, et croit voir dans le corps une vérité immuable. Dans les arts visuels,

Or, cette conception suppose que l'individu possède une essence figée, durable dans le temps, inscrite dans ses traits et son ADN, dans son style et dans son corps. L'image devient alors un outil de confirmation et de démonstration, un miroir validant une lecture évidente du réel. Comment cette logique d'identité visible et stable structure notre rapport aux images ? L'identité est d'abord perçue en effet comme une constante, liée au corps où à une nature et l'image peut fonctionner comme une projection allant jusqu'à l'idéalisation de soi dans le regard des autres. La performance sociale permet d'interroger les effets de cette apparente transparence entre image et vérité du sujet.

beaucoup d'artistes utilisent cette idée pour incarner des personnages que nous reconnaissons au premier coup d'oeil. Cindy Sherman par exemple utilise son corps, son visage et le maquillage pour incarner des personnages souvent de façon caricaturale et exagérée de la société contemporaine. Ses autoportraits, où elle se met en scène en suivant diverses attitudes, posent question sur les modes de représentation des identités. La série Society portraits en particulier montre comment l'identité sociale est codifiée. Avec des coiffures, maquillages, et vêtements, cette artiste arrive à représenter une catégorie sociale facilement reconnaissable. Ces portraits exposent également l'emprise du culte de la jeunesse sur les femmes. L'artiste, seule modèle, semble vieillie, marquée par l'âge de manière assez exagérée.



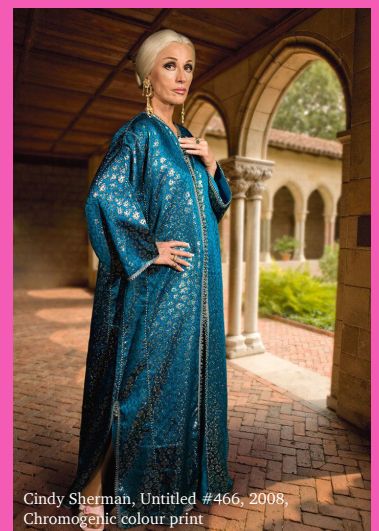
Cindy Sherman, Untitled #468, 2008, Chromogenic colour print



Cindy Sherman, Untitled #474, 2008, Chromogenic colour print



Cindy Sherman, Untitled #475, 2008, Chromogenic colour print



Cindy Sherman, Untitled #466, 2008, Chromogenic colour print

Le vieillissement est surjoué, ironique, mais permet une certaine empathie chez le spectateur. Le stéréotype de la femme bourgeoise de la cinquantaine, en quête de jeunesse, ayant eu recours à quelques interventions chirurgicales, permet à Cindy Sherman de jouer avec tous les éléments de l'apparence. Ceux-ci sont associés à une identité et amènent à appartenir à un groupe, ou au contraire à se détacher et se différencier d'un autre groupe. Cindy Sherman réussit à incarner des personnages archétypaux et à donner vie à différentes identités sociales pour l'imaginaire collectif. Chaque série est prétexte à donner vie à des archétypes sociétaux, pour mieux les interroger. L'image permet ici en effet de capturer frontalement, et le plus crûment possible une identité. Cindy Sherman se grime en personnages stéréotypés que l'image déploie face au spectateur. L'identité apparaît comme une chose définie, inchangée, et très précise : une classe sociale, un rôle.



Cindy Sherman, Untitled #470, 2008,
Chromogenic colour print

L'ancrage du corps

Le corps est perçu comme un support évident et naturel de l'identité. Il semble exprimer, et être la physicalité de l'identité. Il semble dire à lui seul qui nous sommes : notre genre, notre origine, notre âge, voire notre orientation ou nos appartenances culturelles. Le corps est la justification apparente de l'identité. Cette lecture très spontanée repose sur une croyance universelle : celle que le corps serait une donnée brute, stable et complètement transparente. Le corps serait un référent certain et fiable pour comprendre au premier coup d'oeil un sujet. C'est l'idée que la biologie, ou l'apparence physique « parlent » d'elles-mêmes. Elles révèlent une essence intérieure, une identité préexistante. L'essentialisme applique et colle au corps la fonction de décodeur. Ce courant de pensée montre que certaines caractéristiques physiques ou biologiques déterminent l'identité. Il suppose donc que le corps dit une vérité naturelle de l'individu, que l'identité découle de données biologiques immuables comme le sexe, l'ADN, les hormones, et que l'individu est ce que son corps est. Ce modèle est surtout répandu dans les discours médicaux, mais aussi dans certains discours éducatifs ou médiatiques. En sociobiologie et psychologie évolutionniste, Edward O. Wilson¹ défend par exemple l'idée que le comportement humain est déterminé génétiquement, aussi dans les différences de genre ou dans les différences de rôles sociaux. Aujourd'hui très critiquée, cette vision biologiste et déterministe peut cependant permettre de comprendre en quoi la performance sociale est inévitable. Ancrée dans les institutions classiques, cette pensée a orienté l'esprit de tout un chacun et nous a éduqué à analyser les corps. Inconsciemment, le corps de l'autre est une donnée à lire et à déchiffrer. Tout les corps sont des images qu'il faut interpréter pour avoir accès à l'identité, et à un passé.

« L'AMOUR, LUI AUSSI, COMME LE MIROIR ET COMME LA MORT, APAISE L'UTOPIE DE VOTRE CORPS, IL LA FAIT TAIRE, IL LA CALME, IL L'ENFERME COMME DANS UNE BOÎTE, IL LA CLÔT ET IL LA SCELLE. C'EST POURQUOI IL EST SI PROCHE PARENT DE L'ILLUSION DU MIROIR ET DE LA MENACE DE LA MORT ; ET SI MALGRÉ CES DEUX FIGURES PÉRILLEUSES QUI L'ENTOURENT, ON AIME TANT FAIRE L'AMOUR, C'EST PARCE QUE DANS L'AMOUR LE CORPS EST ICI². »

¹ WILSON Edward. *L'humaine nature : essai de sociobiologie*. traduit de l'américain par Roland Bauchot. Paris : Stock, 1979

² FOUCAULT Michel. *Le corps utopique, suivi de Les hétérotopies*. Paris : Lignes, 2009

Notre corps nous est tellement familier qu'il devient ombre, il disparaît avec l'usage. Le corps est indissociablement visible et invisible : je le vois mais ne le regarde pas, et il n'apparaît qu'à travers le mirage des miroirs. Il est voué à être regardé, scruté. Dans cette conférence radiophonique pour France culture, en 1966 : *Le Corps Utopique*, Foucault explique :

« NON, VRAIMENT, IL N'EST PAS BESOIN DE MAGIE NI DE FÉERIE, IL N'EST PAS BESOIN D'UNE ÂME NI D'UNE MORT POUR QUE JE SOIS À LA FOIS OPAQUE ET TRANSPARENT, VISIBLE ET INVISIBLE, VIE ET CHOSE : POUR QUE JE SOIS UTOPIE, IL SUFFIT QUE JE SOIS UN CORPS¹. »

Pour être utopie, il suffit d'être un corps. Le maquillage, les masques, les tatouages, comme les vêtements, ce n'est pas acquérir un autre corps, ni l'embellir. Se maquiller, se tatouer, se masquer, c'est faire entrer le corps en communication avec des pouvoirs secrets et des forces invisibles. Le corps est arraché à son espace propre, et projeté dans un autre espace. Mon corps, dans la perspective de Foucault, est aussi toujours « ailleurs » et c'est de lui que sortent et rayonnent tous les lieux possibles. C'est du corps même que proviennent toutes les utopies, Foucault parle ainsi d'un corps « autotopique », en opposition aux « hétérotopies ». Le corps tatoué, maquillé, sublimé, ou métamorphosé se projette ainsi dans une multitude de scènes et de possibilités. Se maquiller, s'habiller, se coiffer, permet d'amener son corps et par prolongement son identité vers l'utopie dont on souhaite se rapprocher.

Comme le montre Michel Foucault, le corps n'est jamais neutre : il est inscrit dans des rapports de pouvoir qui façonnent ce que l'on croit « naturel ». Dès lors, les identités corporelles sont autant des constructions sociales que des réalités biologiques. Le corps devient un lieu d'assignation, mais aussi de résistance. Certains artistes contemporains questionnent justement cette visibilité présumée du corps : que voit-on, et que projette-t-on, quand on regarde un corps ? Que suppose-t-on de son identité ? Et dans quelle mesure le corps peut-il échapper à cette lecture normative ?

¹ FOUCAULT Michel. *Le corps utopique, suivi de Les hétérotopies*. Paris : Lignes, 2009

Depuis le XVIII^e siècle, l'école, l'armée, l'hôpital, la prison ou encore l'usine, adoptent des dispositifs qui visent à observer, à surveiller et à classer les individus. C'est par l'intermédiaire des registres, des fiches, des notes, des diagnostics ou encore des archives que ces institutions peuvent produire des identités assignées. Ces identités sont très largement figées, selon des critères standardisés ; le normal et l'anormal, le malade ou le sain, le productif ou le déviant. Cette histoire de l'identité est liée à l'émergence de ce que Foucault¹ appelle les sociétés disciplinaires. Ce regard que posent les institutions sur nos corps, et qui structure la vision sociale de celui-ci, ne se contente pas simplement de décrire : il produit.

Être vu, c'est être défini - souvent réduit - dans une catégorie, sans pouvoir y échapper. À travers cette surveillance constante, à travers l'évaluation constante, l'individu devient un objet de savoir, saisi par des logiques de contrôle. L'artiste Hito Steyerl explore cette mutation contemporaine de la discipline à l'ère numérique. Dans ses vidéos et installations, elle interroge la manière dont les technologies visuelles — caméras, algorithmes, reconnaissance faciale — prolongent cette volonté de rendre les corps lisibles, repérables, identifiables. À travers l'humour et la critique, elle révèle combien notre image est aujourd'hui intégrée

dans des réseaux de surveillance et de catégorisation invisibles, où l'individu devient data, code ou cible.



Vue de l'exposition « Hito Steyerl. I Will Survive. » Centre Pompidou, 2021

« LA “DISCIPLINE” NE PEUT S'IDENTIFIER NI AVEC UNE INSTITUTION NI AVEC UN APPAREIL ; ELLE EST UN TYPE DE POUVOIR, UNE MODALITÉ POUR L'EXERCER, COMPORTANT TOUT UN ENSEMBLE D'INSTRUMENTS, DE TECHNIQUES, DE PROCÉDÉS, DE NIVEAUX D'APPLICATION, DE CIBLES ; ELLE EST UNE “PHYSIQUE” OU UNE “ANATOMIE” DU POUVOIR, UNE TECHNOLOGIE². »



¹ FOUCAULT Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, collection Tell, 1975

² FOUCAULT Michel. *Surveiller et punir*. op. cit., p.251

UNE PROJECTION DE L'IDENTITÉ

Dans nos sociétés entourées d'images, l'identité ne se contente plus d'être seulement perçue ou assignée. Le capitalisme nous oblige à nous vendre et nos identités sont fabriquées, projetées et mises en scène. L'individu contemporain n'est plus seulement regardé, il participe activement à sa mise en visibilité. L'identité est transformée par cette dynamique en une représentation stratégique pour séduire, convaincre et exister. Ainsi, l'image de soi devient le support d'un récit de soi, idéalisé. La réalité est elle-même représentation, dans un monde où tout est image. L'identité se joue sur une scène sociale permanente, où chacun est à la fois acteur, metteur en scène et spectateur de sa propre existence. La performance sociale sert donc d'idéalisation de son identité. Elle permet de projeter le récit de soi face à l'autre, dans une idée de spectacle. L'individu construit son identité comme un produit, l'image est marchandisée, la personnalité est un contenu et la vie est une performance constante.

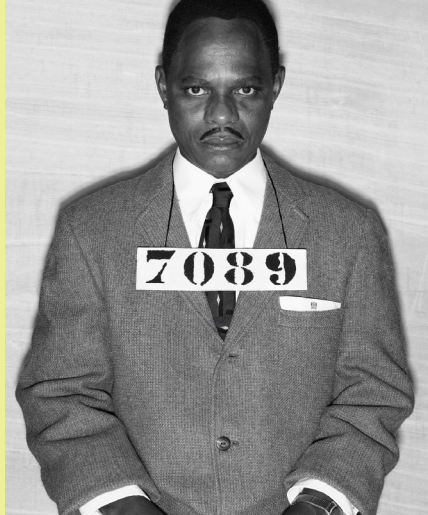
Une mise en scène de soi

Dans les sociétés contemporaines, l'image reflète donc une version éditée, amplifiée, souvent idéalisée de celle-ci. L'identité devient matière première. Construite comme un outil narratif, l'image sert aussi de récit visant à incarner des valeurs - d'une classe sociale, d'un idéal - une esthétique, ou un statut. Cette tendance repose sur une dynamique de capital symbolique. En effet il ne s'agit plus seulement de se montrer mais de raconter à travers le corps, l'habit, le style, ce que l'on veut être. À travers des codes maîtrisés - esthétiques, émotionnels ou sociaux - les images personnelles deviennent des récits visuels, souvent alignés avec les attentes de la société - désirabilité, reconnaissance ou cohérence identitaire. Dans la mise en scène de la vie quotidienne¹, Goffman montre que tout individu ajuste son comportement pour se présenter sous une certaine version de soi. L'image prolonge ce travail d'ajustement et de sélection puisqu'elle sert de décor, de script et de posture dans le rôle que l'on endosse. Nous sommes tous et toutes des acteurs et actrices sur la scène sociale. Cette logique de présentation de soi qui nous oblige à nous vendre et nous montrer sous notre plus beau jour, ou en tout cas notre face la plus adaptée à la situation trouve écho dans l'œuvre de Samuel Fosso. Photographe Camerounais des années 80, il est connu pour ses autoportraits transformistes. Dans ses séries Autoportraits et African Spirits, il incarne successivement des figures historiques, des figures culturelles ou des figures imaginaires. Chacune de ses figures incarne une strate identitaire, une posture particulière. En utilisant la fiction, Fosso ne cherche pas à révéler un « vrai moi », mais plutôt à démontrer que le moi est présenté et négocié. L'image devient vraiment un outil de mise en scène. C'est un masque conscient que l'artiste peut manipuler à sa guise pour révéler le sujet. Les frontières entre identité vécue et identité projetée deviennent ainsi floues.

Samuel Fosso, Autoportrait Série « Tati », Le Golfleur, 1997



Samuel Fosso, Autoportrait Série « Esprits Africains », 2008



Samuel Fosso, Autoportrait Série « Tati », La femme libérée américaine dans les années 70, 1997



Samuel Fosso, Autoportrait Série « Esprits Africains », 2008



¹ GOFFMAN Erving. *La présentation de soi. La mise en scène de la vie quotidienne I*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1973

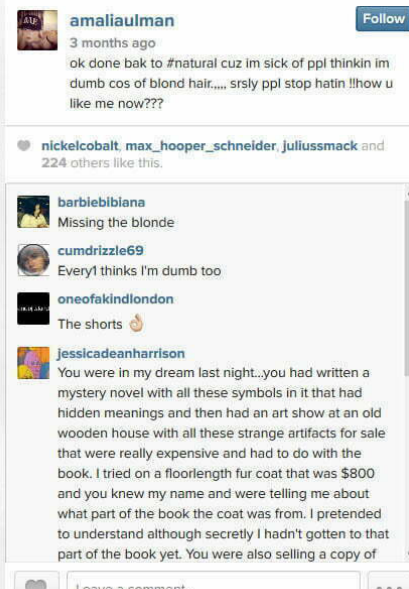
Le spectacle social

Avec *La société du spectacle*, Guy Debord¹ analyse la transformation du monde en une accumulation d'images. Tout ce qui était vécu, est éloigné dans une représentation qui met à distance. Dans la société capitaliste, la vie devient un amas de simulacres, d'images médiatisées. Tout cela modèle les désirs des uns et des autres, modèle les comportements et les identités. Le spectacle n'est plus seulement une distraction, il régit désormais l'existence sociale.

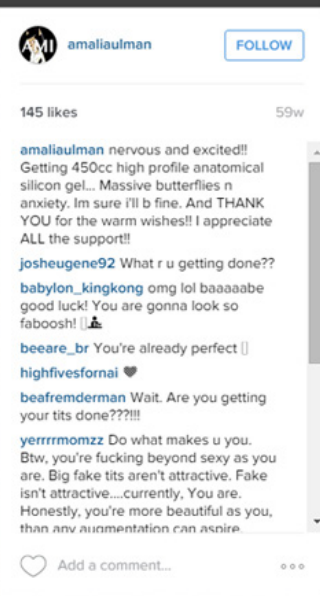
Cette logique de spectaculisation de soi se manifeste dans la performance de l'artiste Amalia Ulman « Excellences et perfections ». Plusieurs mois de suite, l'artiste a incarné une influenceuse stéréotypée en reprenant tout les codes propres à l'influence. Filtres parfaits, selfies de chirurgie esthétique, poses suggestives et hashtags parfaitement choisis, tout semblait se conformer aux codes d'un certain idéal féminin. Cet idéal féminin est largement promu par les réseaux sociaux. Cette vie entièrement fictive visait à démontrer à quel point la visibilité contemporaine repose sur des archétypes encore très difficiles à déconstruire. A travers cette performance, Ulman met en scène l'idée que l'image précède la réalité, et qu'elle la modèle. L'identité sociale devient une fiction efficace imaginée à partir de son identité. L'individu doit s'inspirer de son identité pour performer celle-ci de façon à entrer dans les codes de la société. L'artiste révèle aussi d'ailleurs que cette mise en scène n'est pas imposée que par les médias, mais est surtout intériorisée - chacun devient acteur et public de sa propre image.

« LE SPECTACLE N'EST PAS UN ENSEMBLE D'IMAGES, MAIS UN RAPPORT SOCIAL ENTRE DES PERSONNES, MÉDIATISÉ PAR DES IMAGES². »

Amalia Ulman, Excellences et perfections, 2014



Amalia Ulman, Excellences et perfections, 2014



Amalia Ulman, Excellences et perfections, 2014

¹ DEBORD Guy. *La société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1992

² DEBORD Guy. *La société du spectacle*. op. cit., p.4

La perte du réel

Dans une logique poussée à l'extrême, Jean Baudrillard¹ introduit le concept d'hyperréalité. Il définit ce concept comme :

**« LA SIMULATION DE
QUELQUE CHOSE QUI N'A
JAMAIS RÉELLEMENT EXISTÉ². »**

Les signes ne renvoient plus au réel mais à d'autres signes, de façon infinie. Ce qui est représenté n'a jamais existé mais semble plus vrai que vrai. L'individu devient donc un ensemble de simulacres qui remplacent le réel plutôt que de le reléguer.

L'univers visuel de Laurie Simmons illustre très bien cette idée puisque dans ses séries photographiques, on peut retrouver une mise en scène de poupées, de mannequins ou d'objets anthropomorphisés, dans des décors stylisés. Dans *The Love Coll* ou *Walking Objects* par exemple, l'humain est absent et remplacé par des figures artificielles. L'identité devient une coquille vide, un décor habité par des êtres factices. Les images de Laurie Simmons provoquent un trouble, elles semblent familières mais leur artificialité les éloigne de toute expérience pouvant être partagée. Simmons interroge ainsi le devenir-image du sujet dans une société remplie de représentations. Là où Goffman montre une théâtralisation plus ou moins consciente, Baudrillard va

plus loin : il suggère que nous ne pouvons même plus distinguer le faux du vrai. Dans l'hyper-réalité, l'image a pris le pouvoir et l'artifice se fond avec la réalité, l'identité se dilue dans une infinité de faces et de reflets.

Laurie Simmons, *Walking House*, 1989



Laurie Simmons, *The Love Doll/Day 30*, 2011



¹ BAUDRILLARD Jean. *Simulacres et simulation*. Paris : Édition Galilée, 1981

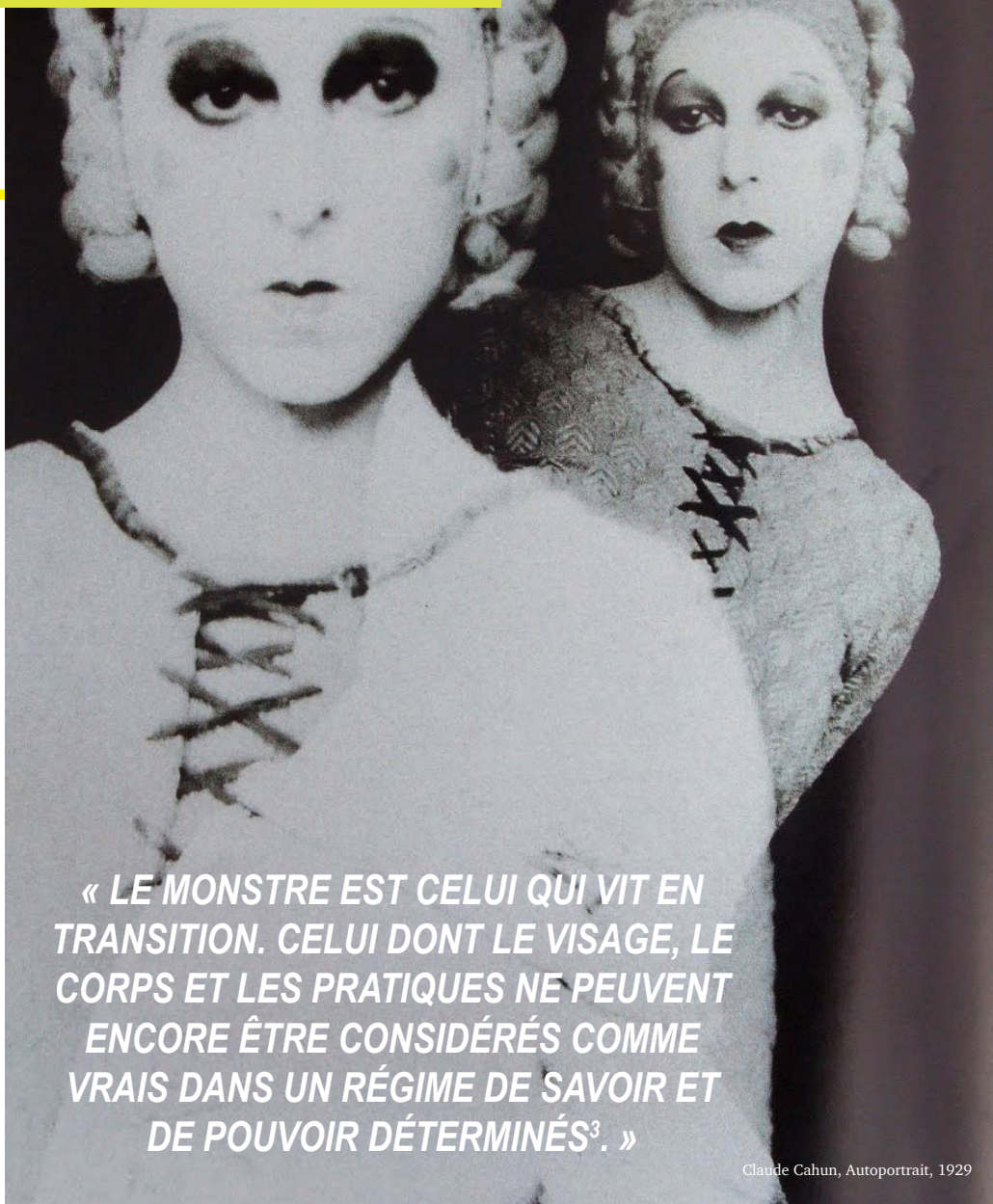
² BAUDRILLARD Jean. *Simulacres et simulation*. op. cit.

Une forte croissance persiste à exister : celle que l'image serait une preuve, un miroir ou même une fenêtre sur l'identité. Photographies, autoportraits, stories instagram, portraits documentaires ou encore selfies sont facilement perçus comme des messages de sincérité. Ces médias révèlent un soi profond, stable ou authentique, alors que cette supposée transparence de l'image reste très illusoire encore une fois.

L'illusion de transparence

L'image, en tant que média, qu'elle soit animée, imprimée, numérique, figée, est investie d'une illusion de transparence. On croit qu'elle montre fidèlement ce qui est, qu'elle transmet la réalité telle qu'elle se donne. Cependant, toute image - de toute forme - est le résultat d'un regard construit, filtré par des choix à la fois techniques, esthétiques et culturels. Ce que l'on croit voir directement, est toujours médiatisé, encadré par des contraintes et des codes liés au média lui-même. Comme le souligne Paul Virilio¹ toute vision technologique est en même temps une vision conditionnée : chaque dispositif de représentation a sa propre vérité. L'image n'est donc jamais simplement un miroir du réel, ou une captation du réel de la façon la plus neutre, mais bien un dispositif d'interprétation. L'image oriente le regard, valorise certains éléments, et en dissimule d'autres. Les performances d'identité donc, notamment sur les réseaux sociaux, sont filtrées, cadrées, mises en scène à travers une scénographie visuelle qui participe

à construire un sens délibérément choisi et réfléchi. L'apparente immédiateté de l'image fait disparaître la possibilité de lecture autre que l'illusion de la réalité. Les médias donnent une impression de transparence. Dans ses textes théoriques, Paul B. Preciado² questionne les normes de visibilité imposées aux identités dissidentes et minoritaires - trans, non-binaires, queer. Il montre que l'image, loin d'être neutre, est constamment chargée de codes culturels. La société attend une lisibilité de l'image, pour une reconnaissance sociale rapide et efficace. Ainsi, vouloir montrer qui l'on est suppose déjà rentrer dans un cadre normatif, pour se plier aux codes culturels communs, et universels. Refuser cette lisibilité est alors un acte politique.



« LE MONSTRE EST CELUI QUI VIT EN TRANSITION. CELUI DONT LE VISAGE, LE CORPS ET LES PRATIQUES NE PEUVENT ENCORE ÊTRE CONSIDÉRÉS COMME VRAIS DANS UN RÉGIME DE SAVOIR ET DE POUVOIR DÉTERMINÉS³. »

Claude Cahun, Autoportrait, 1929

¹ VIRILIO Paul. *Esthétique de la disparition*. Paris : LGF, 1994

² PRECIADO Paul B. *Je suis un monstre qui vous parle*. Paris : Grasset, 2020

³ PRECIADO Paul B. *Je suis un monstre qui vous parle*. op. cit.

Ce refus est incarné par l'œuvre de Claude Cahun, artiste surréaliste des années 1920-30. À travers ses autoportraits photographiques aux identités mouvantes – tantôt masculine, tantôt féminine, tantôt androgynes ou théâtrales – Cahun défie toute tentative de classification. En brouillant volontairement les signes de genre, elle refuse d'être saisie par un regard normatif. Ses images revendiquent l'ambiguïté comme espace de liberté. Preciado insiste d'ailleurs sur la nécessité de résister à la demande de transparence identitaire. L'image ne montre pas « qui l'on est », elle montre une version de soi toujours située, construite, traversée par des tensions. Le masque, loin d'être un obstacle à la vérité, devient ici un outil d'émancipation.



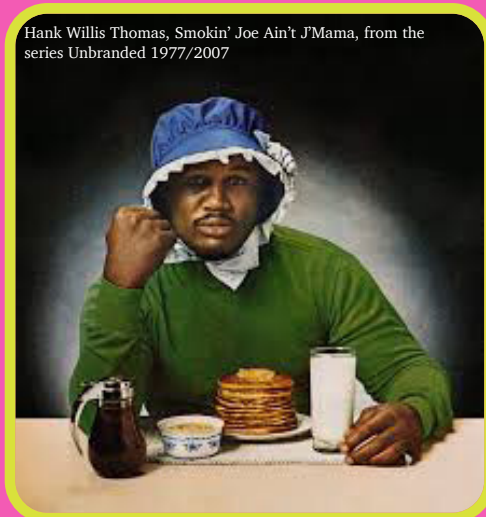
Claude Cahun, Autoportrait, 1930

Le concept de réification désigne le fait de transformer quelque chose, une relation, un processus, ou encore une personne, en objet, en une chose fixe ou matérielle. La personne réifiée perd sa complexité et son humanité. Le terme est d'abord théorisé par Georg Lukas¹, inscrit dans une conscience marxiste de la société capitaliste. Il la définit comme :

**« LE PROCESSUS PAR LEQUEL
DIFFÉRENTES EXPÉRIENCES
QUALITATIVEMENT DIFFÉRENCIÉES SE
RETROUVENT RÉDUITES À LA RÉALITÉ DE
“CHOSSES” OBJECTIVÉES, STANDARDISÉES
ET QUANTIFIÉES PAR L'ABSTRACTION DE
L'ÉCHANGE MARCHAND². »**



Hank Willis Thomas, The Mandingo of Sandwiches, from the series Unbranded 1977/2007



Hank Willis Thomas, Smokin' Joe Ain't J'Mama, from the series Unbranded 1977/2007

Ll analyse la réification comme un effet de l'économie capitaliste dans laquelle les relations sociales entre humains, peuvent prendre la forme de relations entre choses. Dans un monde dominé par le salariat, un employé peut être perçu et utilisé comme une simple force de travail plutôt qu'un individu. Le monde du travail salarié lui fait perdre son humanité et le transforme en outil utile. Dans une perspective plus psychologique ou philosophique, la réification peut être l'expérience d'être traité comme un objet. L'image fixe d'une personne dans une identité immobile, nie sa pluralité. L'image assigne dans ce cas une forme figée, un stéréotype et une identité assignée à la personne médiatisée. Elle peut non seulement échouer à dire la vérité d'un sujet, mais peut aussi participer à sa négation, à sa réduction. L'identité devient alors une surface de projection pour les stéréotypes. Le regard devient capture, et la visibilité peut se transformer en une forme de violence. Cette objectification du sujet par l'image persiste aujourd'hui dans les médias, dans la publicités, mais aussi certaines formes d'art visuel. L'image sociale écrase alors toute les complexités individuelles.

L'artiste Hank Willis Thomas explore précisément cette dynamique. À travers ses œuvres photographiques et sculptures, il détourne des images publicitaires pour dénoncer la manière dont les corps noirs sont fétichisés, réduits à des fonctions : sportifs, criminels, consommateurs. Dans sa série Unbranded, il efface les slogans des publicités ciblant la communauté afro-américaine, révélant ainsi leur message implicite et leur pouvoir normatif. L'image, au lieu de rendre visible une identité, construit une fiction imposée, un rôle social attribué de l'extérieur.



Hank Willis Thomas, Many Happy Returns, from the series Unbranded 1977/2007

¹ LUKÁCS Georg. *Histoire et conscience de classe*. Traduit de l'allemand par Kostas Axelos et Jacqueline Bois. Paris : Les Éditions de Minuit, 1960

² LUKÁCS Georg. *Histoire et conscience de classe*. Traduit de l'allemand par Kostas Axelos et Jacqueline Bois. *op. cit.*, p.24

Face à ces illusions de lisibilité ou face à la réification, le corps peut parfois redevenir un lieu de résistance. Pour David Lebreton¹ le corps n'est pas seulement un objet biologique, mais un espace symbolique, un langage. Il est la trace d'une présence, d'un vécu, d'une mémoire. Aujourd'hui saturés d'images numériques et sans incarnations, les pratiques artistiques qui réinscrivent le corps dans la matière - la terre, la peau ou encore le geste - peuvent permettre de redonner une densité au sujet. C'est ce qu'incarne Ana Mendieta dans ses performances et photographies des années 1970. Dans sa série *Silueta*, elle imprime par exemple la forme de son corps dans des éléments naturels comme le sable, la terre, l'herbe ou encore la pierre. Elle capture ensuite cette impression en la photographiant. Ces empreintes sont à la fois une disparition - le corps n'est plus - et une inscription - il laisse une trace. Mendieta, en tant qu'artiste exilée, femme, et non-blanche, utilise cette esthétique pour exprimer un sentiment d'appartenance, d'ancrage dans le monde, au delà des catégories visibles et nommées.

« DANS NOS SOCIÉTÉ LE CORPS TEND À DEVENIR UNE MATIÈRE PREMIÈRE À MODELER SELON L'AMBIANCE DU MOMENT². »

Avec LeBreton et Mendieta, l'image devient moins un portrait qu'une archive sensible. L'image est non pas un miroir du sujet, mais plutôt une empreinte de sa présence dans le monde. Le corps y est une interface entre soi et l'environnement, entre le visible et l'invisible. Ce n'est plus la lisibilité identitaire qui importe mais plutôt l'expérience vécue, la relation, la mémoire corporelle. La croyance en la capacité de l'image à être transparente, fidèle, ou révélatrice d'un soi en puissance se heurte à des critiques philosophiques, mais aussi esthétiques. Que ce soit par la fuite volontaire des normes de lisibilité, la dénonciation de l'objectification ou la réinscription du corps comme trace, les pratiques nous révèlent que l'image ne donne pas accès à un soi stable, mais témoigne au contraire d'une tension entre apparence, regard et subjectivité. Loin d'un lien direct, l'image produit toujours une médiation, une mise en scène, ou une absence. L'identité performée à travers l'image est donc paradoxalement rendue plus visible, tout en étant insaisissable. L'idée d'une identité unique et définie qui pourrait être capturée par l'image est donc tout à fait impossible. La performance sociale étant la physicalité de l'identité, et n'ayant qu'une seule forme, l'image en devient sa capture. Prenons un diamant : plusieurs faces mais une entièresité riche et homogène. L'identité est à la manière d'un diamant composée de plusieurs faces, projetées face au monde en fonction des contextes et des enjeux sociaux. En fonction du contexte, une nouvelle face est projetée, ainsi, personne n'a accès à l'entièresité de l'identité d'une personne, mais peut quand même observer son intérieur.



Ana Mendieta, Série «Silueta works in Mexico», 1973



Ana Mendieta, Série «Silueta works in Mexico», 1976

¹ LEBRETON DAVID. *Signes d'identité : Tatouages, piercing et autres marques corporelles*. Paris : Métailé, 2002

² LEBRETON DAVID. *Signes d'identité : Tatouages, piercing et autres marques corporelles*. op. cit.

Une construction dynamique, en réponse à des attentes sociales

L'identité peut être comme nous l'avons vu, innée, inéchangeable et immobile. Le corps en est alors une représentation physique, une interface de l'identité sur le monde physique. La performance sociale en est une représentation précise, la présence physique de l'identité dans le monde réel. Mais si l'image peut suggérer une essence de l'identité, elle est aussi et surtout un lieu de construction relationnelle. Loin d'être figée, l'identité s'invente et se transforme au contact du regard des autres, dans des contextes sociaux changeants, toujours marqués par des normes et des attentes. La performance sociale est dès lors autre chose que du mensonge ou de la dissimulation mais plutôt une réponse située et stratégique. L'identité est peut-être brouillée, floutée ou jouée par l'image à travers les mécanismes d'interactions ou contextuels.

UN DIALOGUE

Étymologiquement issu du grec dialogos - dia signifiant à travers et logos signifiant parole, ou raison - le dialogue désigne une interaction verbale ou symbolique entre deux entités ou plus, qui implique une écoute réciproque. Un dialogue est une prise en compte de l'autre, une création de sens à plusieurs. Un dialogue ne se limite pas à la parole seulement, il peut prendre une forme gestuelle, visuelle, performative ou imagée. Il peut être un dispositif, ou un regard. Dans un sens plus large il renvoie à toute relation dynamique marquée par un va-et-vient entre les positions, les rôles et les représentations. Contrairement à une communication unidirectionnelle, le dialogue suppose une grande ouverture, une co-présence et très souvent une part d'imprévisibilité. Dans le cadre de performance sociale, il devient un outil d'adaptation et parallèlement un outil de friction entre normes sociales et expressions individuelles. Le dialogue engage donc à la fois l'ajustement et le conflit, ou la conformité et la mise à distance. L'identité ne se constitue pas seule, mais toujours en relation. Elle se constitue dans un mouvement d'adresse, de réponse, de reconnaissance, de dialogue. Qu'il s'agisse de l'échange entre individus, ou d'échange entre un sujet et son image, le dialogue désigne toujours cet espace de tension et de construction où se négocient les formes d'apparition, d'être et de compréhension. C'est en ce sens que le dialogue est au cœur de toute performance sociale. Il permet de se positionner, de répondre aux attentes, mais aussi de les subvertir ou les reformuler.

La scène sociale

Goffman¹ compare les échanges sociaux à une scène théâtrale. Il distingue ainsi l'« avant-scène », où l'individu se conforme au rôle attendu, de l'« arrière-scène » où il peut se relâcher. Il nous donne les clés pour comprendre la façon dont l'humain interagit. Le décor, les acteurs, la façon dont les groupes se forment, et comment définir un groupe en tant qu'un objet ou plusieurs identités. En tant qu'acteur dans une situation, et lorsque l'on se présente, la conviction de l'acteur permet aux autres de garder la face. En arrivant dans une situation sociale, l'on se colle nous même un rôle social : être un père, être un professeur, être un fils, être un client, etc... La scène sociale est établie par tout ce qui fait scène : le décor, les acteurs en jeu, le public, et le temps. Lorsque'un individu est mis en présence d'autres personnes, celles-ci cherchent à obtenir des informations à son sujet ou bien mobilisent les informations dont elles disposent déjà.

¹ GOFFMAN Erving. *La présentation de soi. La mise en scène de la vie quotidienne I*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1973

« ELLES S'INQUIÈTENT DE SON STATUT SOCIO-ÉCONOMIQUE, DE L'IDÉE QU'IL SE FAIT DE LUI-MÊME, DE SES DISPOSITIONS À LEUR ÉGARD, DE SA COMPÉTENCE, DE SON HONNÊTETÉ, ETC¹. »



L'installation d'Inside out au Brooklyn Museum, en 2021

Erving Goffman² l'exprime clairement en faisant une analyse des comportements humains et des relations, toutes ces informations ne sont pas recherchées simplement pour le plaisir, mais surtout pour aider à définir une situation, une scène. Cela permet à tout les autres acteurs en jeux de prévoir ce que chacun attend, et ainsi, savoir de quelle manière agir de façon pertinente. L'identité est donc en permanence négociée, entre affirmation personnelle et adaptation aux normes.

C'est ce que mets en oeuvre l'artiste JR, qui installe de gigantesques portraits photographiques dans l'espace public. L'inside Out project, présente des images anonymes, exposées sur des murs, des escaliers ou encore des toits. Ces images provoquent un dialogue avec les passants, et redonnent visibilité à ceux que l'espace social invisibilise. L'image devient un outil : un outil de rencontre, de parole, de socialisation. Elle permet une reconnaissance mutuelle et une revalorisation des identités plurielles et subjectives souvent réduites au silence. Ce projet révèle aussi que toute identité est co-construite : elle prend son sens à travers le regard de l'autre. C'est le regard de l'autre qui nous construit.



L'installation d'Inside out au Palais de Tokyo, en 2013

¹ GOFFMAN Erving. *La présentation de soi. La mise en scène de la vie quotidienne I*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1973, p.11

² GOFFMAN Erving. *La présentation de soi. La mise en scène de la vie quotidienne I*. op. cit.

Les masques sociaux

Nous le connaissons tous, le masque de la joie lorsque nous sommes tristes, le masque de la gratitude lorsque nous recevons un cadeau qui ne nous plaît pas, le masque du plaisir alors que nous n'éprouvons qu'un lourd ennui. Dans l'histoire, les masques ont servis à incarner des divinités, à incarner des monstres, devenir terrifiant. Cacher le visage pour devenir autre, transformer les traits et faire apparaître un autre. Voilà ce à quoi servait les masques. Socialement aujourd'hui, on parle de double-visage pour désigner les personnes malhonnêtes, qui mentent et manipulent, les personnes qui « font semblant ». Faire semblant, c'est faire croire, c'est faire sembler que quelque chose est vrai, c'est manipuler la réalité. Mais dans notre cas, pouvons nous nous dire que manipuler la réalité n'est pas justement la réalité. Le masque que l'on présente au monde est à la fois le notre, mais aussi celui du monde. C'est l'extérieur qui nous pousse à choisir notre masque social, adapté à chaque contexte, à chaque décor. Reconnaître de jouer un rôle, c'est aussi accepter la légèreté du monde, accepter le second degré que d'être à un entretien d'embauche et devoir faire tous son possible pour avoir l'air professionnel.



« CE N'EST PROBABLEMENT PAS PAR UN PUR HASARD HISTORIQUE QUE LE MOT PERSONNE, DANS SON SENS PREMIER, SIGNIFIE UN MASQUE. C'EST PLUTÔT LA RECONNAISSANCE QUE TOUT LE MONDE, TOUJOURS ET PARTOUT, JOUE UN RÔLE, PLUS OU MOINS CONSCIEMMENT¹. »

¹ PARK Robert. *Race and culture*. Glencoe : The Free Press, 1950, p. 249.



Marielle Macé¹ défend l'idée que l'individu se constitue par des manières de faire, d'être, de se montrer. Ces styles de vie sont des formes de résistance autant que d'adaptation. Le « masque » chez elle n'est pas hypocrisie mais plutôt un positionnement subjectif dans un monde structuré par des attentes sociales.

Le lien étymologique qui s'effectue entre les mots personne et le masque de théâtre - persona en latin - n'est pas anodin. Il témoigne en effet d'une conception ancienne et toujours pertinente de l'identité comme performance sociale. Comme le souligne Goffmann², ce n'est pas un hasard si ce terme désigne à l'origine un masque : chacun dans la vie quotidienne joue un rôle adapté au contexte. Cette perspective théâtrale des interactions humaines ne remet pas en cause l'authenticité des individus, mais elle insiste sur la dimension relationnelle, située et mouvante de l'identité. Loin d'être une essence fixe, elle est continuellement façonnée par le regard des autres, les normes sociales et les dispositifs de présentation de soi. Ainsi, les images - photographiques ou médiatiques - participent de cette mise en scène : elles peuvent cristalliser une posture, un rôle, voire un stéréotype, au risque de réifier le sujet, c'est-à-dire de le réduire à une apparence figée, à un « masque » devenu visage. Cette réflexion se retrouve dans les pratiques artistiques ou performatives qui jouent volontairement avec cette tension entre identité vécue et identité projetée, et interrogent ce que signifie « être quelqu'un » à travers l'acte même de se montrer.



¹ MACÉ Marielle. *Styles. Critique de nos formes de vie*. Paris : Gallimard, 2016

² GOFFMAN Erving. *La présentation de soi. La mise en scène de la vie quotidienne I*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1973



Dans les yeux sans visage, Georges Franju construit une atmosphère trouble et poétique autour d'un visage absent : celui de Christiane. Défigurée dans un accident de voiture causé par son père, elle se voit être imposée d'un masque de plastique blanc, lisse, inexpressif, qui devient à la fois un outil de dissimulation de ses cicatrices, mais aussi une métaphore puissante de la tension identitaire. Le film interroge en profondeur ce que signifie être « soi » dans une société du visible. Que reste-t-il d'une personne lorsque son visage n'est plus accessible, ni aux autres ni à la personne elle-même ? Le masque ici, opère comme un écran entre le corps et le monde, suspendant les codes habituels de communication passant par le visage. Le masque n'est cependant pas seulement un accessoire de protection puisqu'il est le symbole d'une identité empêchée, figée, réduite à une surface vide. Il fige Christiane dans une présence spectrale, entre vie et mort, entre visible et invisible. Sa voix douce, ses gestes

lents, son regard derrière le masque évoquent aux spectateurs une identité qui est désincarnée, dépossédée. À travers cette figure, le réalisateur déploie une critique du visage comme lieu normatif de beauté, et du rôle imposé aux femmes d'incarner l'image plutôt que le sujet. Ce masque niant les expressions, empêche la performativité sociale. Christiane ne peut plus « jouer » dans l'interaction à travers son visage. Elle devient spectatrice du monde, enfermée dans un rôle silencieux, littéralement privé de visage social. Pourtant, cette absence même devient un langage, un geste de rupture. En dissimulant les expressions, Franju accentue la tension forte entre être et paraître. Le masque renforce l'aliénation imposée par le père, qui incarne le pouvoir médical et patriarcal, mais il ouvre aussi une entrée vers une forme de résistance silencieuse. La disparition du visage devient esthétique. L'obsession du docteur de redonner un « vrai » visage, ou en tout cas un visage expressif et normatif à sa fille relève d'un fantasme. Il souhaite réparer l'accident, reconstruire

Extrait du film «Les Yeux sans visage», de George Franju, 1960



un visage conforme aux standards de beauté, il veut restaurer une identité qui sera lisible. Ce désir est entièrement performatif dans le sens où il impose à Christiane une identité sans lui laisser le choix de la vivre. En ce sens le film illustre la violence du regard social qui exige à tout un chacun d'avoir un visage reconnaissable, classable et à l'extrême, désirable. Ces visages sont donc performatifs. Le masque neutre devient en comparaison un refus d'une assignation visuelle, une forme de résistance à l'injonction d'avoir un visage. Dans la scène finale, lorsque Christiane relâche les colombes et s'avance seule dans la forêt, visage libéré de toute apparence, elle quitte le rôle imposé et entre dans un anonymat poétique. Ce geste peut être lu comme une tentative de retrait de la scène sociale, une libération hors de la performance vers une identité qui restera indéterminée, mouvante, désincarnée même. Mais cette identité sera autonome.

Dans le théâtre quotidien des interactions, l'identité ne se donne jamais de manière brute ou absolue. L'identité s'adapte, se module, se rejoue en fonction des contextes, des regards, des attentes. Cette adaptation stratégique désigne le processus par lequel l'individu ajuste sa manière de se présenter à autrui, non seulement pour être reconnu, mais surtout pour préserver une forme de contrôle sur son image sociale. Ce n'est pas une manipulation ou un camouflage mais bien une stratégie qui s'inscrit dans un dialogue permanent entre performance sociale, identité intérieure et environnement. La performance sociale rappelons le, suppose que tout individu occupe une « scène » dans l'espace social. Il incarne un rôle en respectant ses normes - les normes associées au rôle - implicites. Ce rôle n'est jamais totalement choisi, mais il est plutôt négocié à travers une série d'ajustements en fonction du lieu, des personnes présentes ou encore des enjeux de pouvoir. L'identité n'est ainsi pas figée, mais

bien contextuelle : on ne triche pas en changeant de ton, de posture ou d'apparence selon les milieux, mais on s'adapte. Cette plasticité de l'identité qui prend forme dans la performance est au cœur de la vie sociale, mais elle soulève une tension : la difficulté de maintenir une continuité de soi lorsque chaque situation impose une variation. C'est dans cette tension que l'on peut donc parler d'adaptation stratégique¹. Il ne s'agit pas juste d'un jeu de masques opportunistes, mais d'un mécanisme identitaire par lequel on peut tenter de composer. Sans se dissoudre complètement, l'individu va venir jouer avec les injonctions du monde sans s'y dissoudre complètement. Cette stratégie peut se manifester par l'apparence, le langage ou par l'image que l'on diffuse sur les réseaux sociaux par exemple. L'image joue en effet un rôle central. Elle cristallise une identité qui est à la fois adressée à l'autre et qui reflète un rapport à soi. C'est pourquoi de nombreux artistes visuels ou performeurs mettent en scène cette tension entre visibilité imposée et visibilité choisie.



Victoria Sin, Define Gender, 2017

Par exemple, les vidéos de Victoria Sin qui perturbe les codes genrés et identitaires dans ses performances drag, met en lumière l'adaptation stratégique comme un espace de tension entre norme et déviation. L'adaptation stratégique devient donc un lieu d'ambivalence. En effet, elle permet de circuler dans les espaces sociaux sans danger, mais peut malheureusement provoquer un éloignement de soi. L'image, en figeant certains aspects de ces stratégies, rend visible ces ajustements, parfois subtils, parfois radicaux. Finalement, l'adaptation stratégique n'est pas le contraire de l'authenticité mais plutôt sa condition paradoxale dans un monde social hiérarchisé, et structuré par des attentes performatives. Elle révèle que toute identité visible est en fait une négociation et que l'image devient le théâtre de ces négociations. C'est dans ce théâtre que se compose le soi, qu'il se fragmente, qu'il se masque, mais surtout qu'il se crée.



Victoria Sin, Define Gender, 2017

¹ GOFFMAN Erving. *La présentation de soi. La mise en scène de la vie quotidienne I*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1973

Erving Goffman¹ élabore une théorie interactionniste du soi. Pour lui, l'identité n'est pas une donnée intérieure, mais une construction qui vient émerger dans la relation sociale. À l'image d'un acteur sur une scène, chaque individu se voit attribuer un rôle qui diffère selon le contexte et les interlocuteurs. Ces performances ne sont pas fausses : elles sont la condition même de l'existence sociale. L'image de soi, dans ce cadre, devient un langage partagé entre soi et autrui. Entre identité et performance sociale, il y a donc un dialogue qui s'effectue. La performance sociale, qui s'adapte au cadre, au décor, au public, vient nourrir l'identité et inversement.

L'interprétation contextuelle

Roland Barthes montre comment les images produisent des significations idéologiques. Une photographie n'est jamais neutre : elle devient mythe lorsqu'elle naturalise un discours social. Le sens de l'image répond donc de celui qui la regarde, du public, et du cadre dans lequel elle est présentée et réceptionnée.

« CE QUE LE PUBLIC RÉCLAME, C'EST L'IMAGE DE LA PASSION, NON LA PASSION ELLE-MÊME². »

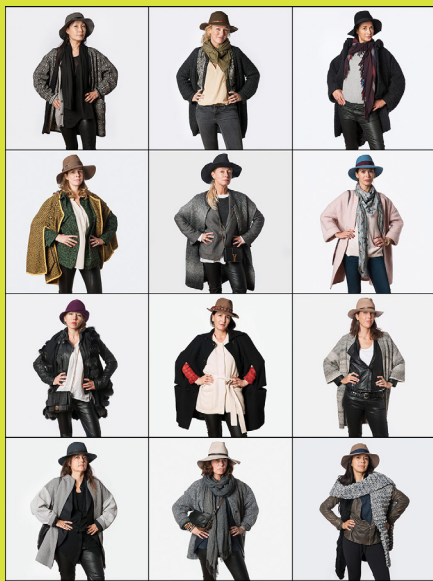
Le corps et son image deviennent un lieu de mise en scène de soi, ils ne sont plus l'incarnation irréductible de soi, mais une construction personnelle, un objet transitoire et manipulable susceptible de maintes métamorphoses selon les désirs de l'individu. Le corps et son image sont investis comme lieu de plaisir dont il faut affirmer qu'ils sont à soi en les sursignifiant. Piercings, tatouages, maquillage, vêtements, etc, tout ces artifices permettent au corps de faire signe et de devenir signifiant, et sur signifiant. Ainsi, plus besoin de paroles, pas besoin de codes oraux, en entrant dans un lieu social, le corps suffit à nommer, à décrire, à parler. Le corps parle à votre place. Sortir de chez soi, ajouter un bracelet, ajouter des boucles d'oreilles, porter un vêtement qui laisse bien voir le tatouage sur les avant-bras, tout ces subterfuges permettent au corps d'être visible.

¹ GOFFMAN Erving. *Les rites d'interaction*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1974

² BARTHES Roland. *Mythologies*. paris : Points Essais, 2014 p.17

L'écriture de soi par le style

Marielle Macé¹ valorise le style comme une manière d'exister, une manière d'inscrire son individualité dans un monde commun. Cette écriture de soi par la forme n'est pas qu'esthétique, elle est aussi politique car elle engage une position forte et assumée. Se créer un style, se différencier des autres par le style, initier les gens qui nous inspirent, permet à l'humain de s'écrire, de s'inventer.



Exactitudes, Ari Versluis & Ellie Uyttenbroeck, 1994-2023

La classe sociale est très importante dans la construction d'une identité. Les vêtements liés à la classe sociale d'une personne sont extrêmement codifiés. Encore aujourd'hui, alors même que l'idée que les barrières sociales soient évincées est très présente, on remarque qu'elles n'ont au contraire jamais été aussi présentes. « Exactitudes » est une série photographique lancée en 1994 par le photographe Ari Versluis et la styliste Ellie Uyttenbroeck. Ce duo documente les similarités visuelles - d'attitudes, de vêtement - entre individus appartenant à différents groupes sociaux. Chaque série présente un rassemblement sériel d'individus partageant une pose similaire, une expression similaire, et un style vestimentaire similaire. Les séries créent une identité de groupe très visuelle qui suggère des codes vestimentaires implicites. L'œuvre met en avant un phénomène sociologique d'imitation : chaque individu se définit à travers une gamme de choix qui le rattachent à un groupe (comportement, vêtements, etc). Les séries de photographies illustrent très clairement le paradoxe d'une identité collective qui se forme, malgré les envies individuelles de différenciation. Elles montrent les normes vestimentaires comme un langage visuel à travers lequel on s'identifie, consciemment ou non. J'apprécie cette œuvre justement pour sa fine démonstration de l'expression personnelle et des contraintes sociales. Sans montrer les individus comme des stéréotypes, le projet « Exactitudes » montre au contraire la richesse et la diversité à travers des choix stylistiques partagés. L'approche sérielle rigoureuse des auteurs souligne aussi la beauté de cette conformité et ce besoin de ressembler. Les auteurs nous invitent donc à réfléchir sur les frontières poreuses entre individualité et conformité. Le projet résonne avec ma question de recherche puisqu'« Exactitudes » montre que l'identité, même sous une apparente conformité, reste une performance. L'esthétique documentaire du projet m'inspire pour aborder l'identité de façon nuancée, en valorisant l'individualité dans la similarité. L'image peut capturer des identités multiples, tout en tenant compte des codes sociaux sans les réduire à de simples signes superficiels. Sur les réseaux sociaux, l'image de soi devient un espace de mise en scène permanente, où se rejoue sans cesse la tension entre identité vécue et identité projetée. Chaque publication, selfie, story ou post contribue à fabriquer une version socialement lisible de soi, soigneusement cadrée, filtrée, narrativisée. Ce que l'on montre de soi sur ces plateformes ne relève pas de l'authenticité brute, mais d'une performance codée, où s'articulent stratégie de visibilité, désir de reconnaissance et gestion du regard d'autrui. L'image n'est pas ici le reflet d'un soi stable : elle devient outil de construction, de modulation et de contrôle.



Exactitudes, Ari Versluis & Ellie Uyttenbroeck, 1994-2023

¹ MACÉ Marielle. *Styles. Critique de nos formes de vie*. Paris : Gallimard, 2016

Cette gestion de la visibilité peut-être interprétée comme une forme d'adaptation stratégique dans laquelle l'individu ajuste son image en fonction des normes de la plateforme ou en fonction des attentes de son public numériques, ou encore des algorithmes. Les nouvelles logiques de « like », de buzz, ou de cohérence de feed, pousse à une esthétisation constante du quotidien. L'image de soi n'est jamais juste donnée, elle est produite, à travers une série de petits choix visuels - cadrage, lumière, retouche, emoji - qui ne relèvent plus du spontané. Pour autant, cette mise en scène peut être un espace d'expérimentation identitaire. De nombreuses communautés minoritaires ou marginalisées (LGBTQIA+, racisées, ou en situation de handicap) utilisent les réseaux sociaux comme des espaces libres d'affirmation de soi. Ces espaces permettent de contourner, ou détourner les normes dominantes. L'image numérique devient alors un terrain de reconfiguration des appartenances : on peut y construire un « soi » qui est public, politique et toujours performatif. Ce « soi » est très souvent donc en tension avec les représentations dominantes. Des figures comme Alok Vaid-Menon par exemple, réinvestissent l'espace social numérique comme un lieu d'activisme visuel, à travers une esthétique queer, à travers la poésie ou la mise en scène de récit de la vulnérabilité.

Cependant, cette liberté apparente s'exerce dans un environnement où les normes sont ultra-présentes, qu'elles soient esthétiques, genrées, ou économiques. Les réseaux imposent un régime de visibilité où l'image devient marchandise. L'individu est obligé de se rendre désirable, et d'avoir une esthétique cohérente, valorisante. Cette dialectique entre autonomisation et aliénation fait de l'image de soi sur les réseaux sociaux quelque chose d'ambigu, entre scène d'expression et surface de projection normative. En ce sens elle prolonge et accentue les logiques de performance sociale, l'image y est à la fois un masque, un manifeste, et un marché.

Le brouillage des signes

Mélanger les signes, brouiller les pistes : riche, pauvre, cultivé, de quel milieu social. Aujourd'hui les signes d'appartenance sociale sont brouillés et permettent à tout le monde de croire qu'il est possible de porter l'image d'une autre classe sociale que la sienne. On croit que l'on peut s'inviter dans des mondanités qui ne nous appartiennent pas en s'affublant d'une robe que l'on croit chic. Personne n'est dupe et tout le monde sait d'où l'on vient malgré nos efforts pour imiter les classes supérieures. Paul B. Preciado¹, en critique des systèmes de genre, appelle à déstabiliser les catégories visibles par le trouble, le flou, l'ambiguïté. L'image devient un espace de jeu avec les signes, et non un lieu de confirmation.



Pierre Molinier «moi en 1925» 1960 - 1976



Pierre Molinier «Sans Titre» 1960 - 1976

« SEXE, GENRE, SEXUALITÉ, RACE, SANTÉ, HANDICAP, VOTRE CONDITION DE CORPS VIVANT EST DÉFINIE POLITIQUEMENT PAR CES CATÉGORIES. IL Y A AUJOURD'HUI UNE CONTESTATION DE CES CATÉGORIES QUI SONT AUTANT DE TECHNOLOGIES DE POUVOIR². »



Pierre Molinier en train de se travestir 1960 - 1976

L'artiste Pierre Molinier, dans ses autoportraits travestis, mêle fétichisme, duplicité et fantasme. Il incarne à lui seul l'homme et la femme, sujet et objet, artiste et oeuvre. En photographiant ainsi son propre corps dans des mises en scène sexuelles et androgynes, il détruit et flotte totalement la lisibilité binaire que l'on peut faire de l'identité. Le sujet ne se révèle pas : il se déplie, se masque ou s'invente d'une autre manière.

¹ MACÉ Marielle. *Styles. Critique de nos formes de vie*. Paris : Gallimard, 2016

² DAUMAS Cécile. Interview avec Paul B. Preciado. *Libération*, consulté le 20 mai 2025

LE MEILLEUR ET LE PIRE

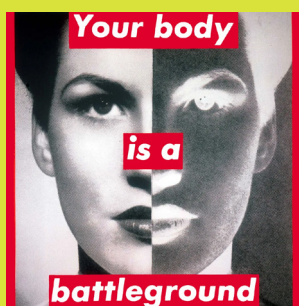
L'impossibilité de changer d'identité nous enferme dans un donjon identitaire à la fois rassurant et torturant. Notre corps est une prison comme le dit Michel Foucault¹, notre identité peut aussi être considérée comme une entité fermée qui ne bouge pas et dont nous sommes presque victime. Le monde entier nous renvoie infiniment à notre identité, par les gestes, les signes, les succès et les échecs. De manière dramatique, l'identité est une fatalité : immuable et inchangeable, nous la subissons malgré nous, et elle ne changera jamais, il faut l'accepter. Notre peau, notre corps, sert de média identitaire, qui retransmets au monde à travers la performance sociale notre identité. Le monde nous renvoie à notre propre identité de façon circulaire en nous obligeant presque à adopter certains comportements, en accords avec notre identité en fonction du contexte social. Par exemple, une femme est renvoyée à son identité de femme en société puisqu'elle est forcée par les codes et morales de se comporter, de s'habiller, de parler d'une certaine manière. Lorsque celle-ci s'éloigne de ces codes, la société la renvoie et la rembarre en la punissant : on lui empêche de garder cette identité de femme si elle ne se cantonne pas aux règles qui en sont liées. A la manière d'un drame théâtral, l'identité nous colle à la peau, c'est ce qui nous construit, ce qui nous permet d'évoluer en société, mais c'est aussi ce qui nous oblige à nous conduire correctement, à nous conduire comme ce que notre identité nous dicte de le faire. Dans ce cas, l'on meurt dans notre identité puisqu'elle nous force à vivre à travers elle, de façon omniprésente.

L'image peut libérer, mais aussi contraindre. Elle peut donner une voix à ceux qu'on n'entend jamais, mais aussi renforcer des normes invisibles déjà bien ancrées. Michel Foucault dans sa critique des dispositifs de pouvoir montre que la visibilité est ambivalente : voir, c'est surveiller. Être vu, c'est être soumis à un regard normatif. C'est cette tension qui est au coeur des luttes identitaires contemporaines.

¹ FOUCAULT Michel. *Le corps utopique, suivi de Les hétérotopies*. Paris : Lignes, 2009

La normativité invisible

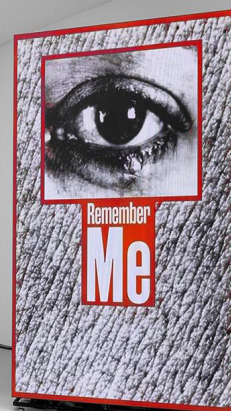
Dans *Surveiller et punir*¹, Michel Foucault montre que le pouvoir moderne ne s'exerce plus principalement par la loi, explicite et répressive, mais par la norme, plus subtile et diffuse. Cette forme de pouvoir agit à travers des mécanismes invisibles : le regard, la classification, la comparaison, l'évaluation. Ces dispositifs façonnent les comportements sans recours direct à la violence physique. Il s'agit d'un pouvoir qui infiltre les corps et les esprits en instaurant des modèles de conduite présentés comme naturels, évidents, ou souhaitables. L'efficacité de cette normativité tient précisément à son invisibilité puisqu'on ne perçoit pas toujours qu'elle agit sur nous, et encore moins que l'on y adhère.



« [...] UNE NOUVELLE FORME DE “LOI” : UN MIXTE DE LÉGALITÉ ET DE NATURE, DE PRESCRIPTION ET DE CONSTITUTION, LA NORME². »

L'artiste Barbara Kruger dénonce cette violence symbolique par son travail visuel, qui détourne les codes de la publicité pour les rendre subversifs. En juxtaposant des images familières à des slogans percutants : « Your Body Is a Battleground », elle rend visible ce qui est habituellement dissimulé : les injonctions à la féminité, à la beauté, à la conformité sociale. Ce retournement du regard permet de prendre conscience que ce que l'on croit choisir librement est souvent le produit d'une assignation – de genre, de classe, de race. La norme se présente comme neutre, alors qu'elle est profondément située et idéologique. Ce phénomène de normativité invisible est d'autant plus puissant qu'il s'accompagne souvent du désir de distinction. Pourtant essayer de se distinguer ne nous fait qu'imiter une grande partie de ceux à qui nous ne voulons surtout pas ressembler. Cette quête d'individualité – promue par les sociétés contemporaines – se heurte au paradoxe d'une standardisation des modes de distinction. Les contre-modèles eux-mêmes deviennent des modèles, recyclés par les industries culturelles. Ainsi, même la rébellion peut être captée par la norme, et l'illusion de la liberté renforcée par la dissimulation des mécanismes de pouvoir. En somme, la normativité invisible agit non pas en interdisant, mais en orientant, en suggérant, en naturalisant certains comportements. C'est cette capacité à s'effacer derrière l'évidence qui la rend si efficace et si difficile à contester. L'analyse de Foucault, prolongée par les pratiques critiques d'artistes comme Kruger, nous invite à déconstruire les apparences, et à interroger ce qui, dans nos désirs mêmes, est déjà façonné par des normes invisibles.

Installation view at David Zwirner, New York



¹ FOUCAULT Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, collection Tell, 1975

² FOUCAULT Michel. *Surveiller et punir*. op. cit.

Dans *Stigmate*¹, Erving Goffman définit le stigmaté comme un attribut qui, aux yeux des autres, discrédite un individu en le faisant apparaître comme déviant, inadapté ou inférieur. Il ne s'agit pas d'une simple différence objective, mais d'un écart perçu par rapport aux normes sociales dominantes, qui produit de l'exclusion. Dans les sociétés contemporaines où l'image occupe une place centrale, cette dynamique se renforce : l'apparence devient un vecteur puissant de stigmatisation. Ce n'est plus seulement ce que l'on fait ou dit qui discrédite, mais ce que l'on montre – ou ce que l'on est perçu comme incarnant visuellement.

L'œuvre photographique de Diane Arbus illustre cette tension entre visibilité et marginalité. En choisissant de représenter des personnes souvent invisibilisées – drag queens, personnes en situation de handicap, individus perçus comme « anormaux » – elle déplace le regard social. Arbus ne cherche pas à embellir ou à normaliser ses sujets, mais à les regarder frontalement, avec une forme d'égalité radicale. Elle donne à voir des corps et des visages que la société tend à cacher ou à caricaturer. Pourtant, ses images suscitent un malaise : elles nous renvoient à notre propre position de spectateur, à la fois fasciné et potentiellement voyeur. Nous pouvons nous demander si nous sommes en train de compatir ou de consommer une altérité exotique.

C'est ici que la photographie opère un double mouvement : elle rendra visible le stigmaté, mais en même temps, elle interroge la frontière entre normalité et altérité. En fixant le regard sur ce qui est généralement évité ou ignoré, l'image ne fait pas qu'exposer des différences, elle met en lumière le regard normatif qui transforme certaines caractéristiques en anomalies. Ce ne sont pas les corps en eux-mêmes qui posent problème, mais le jugement collectif qui les désigne comme tels.

Ainsi, à travers le cadre photographique, ce sont les mécanismes sociaux de stigmatisation qui deviennent visibles. Comme chez Foucault ou Bourdieu, ce qui est en jeu, ce n'est pas seulement l'existence de normes, mais la manière dont elles s'incarnent dans les corps, dans les postures, dans l'apparence – et surtout, dans le regard qui les observe.



Portraits de Diane Arbus - années 1960

¹ GOFFMAN Erving. *Stigmate*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1975

Le regard n'est donc jamais neutre. Il est un espace de pouvoir, structuré par des rapports de domination raciaux, genrés et sociaux. Les corps minoritaires – racisés, féminins, queer – sont fréquemment soumis à des regards extérieurs qui les dépossèdent de leur subjectivité, les réduisant à des objets de fantasme, d'exotisme ou de contrôle. Ce regard dominant fonctionne comme un filtre idéologique : il fige l'autre dans une altérité spectaculaire, dérangeante ou désirable, sans jamais le reconnaître comme sujet. Il ne s'agit pas simplement de produire d'autres images, mais de reconquérir le pouvoir de voir, et de se voir, autrement. Ce regard est un acte politique de résistance, qui refuse la passivité du spectateur et remet en cause les structures implicites du visible. L'artiste Coco Fusco met en œuvre cette critique à travers des performances provocatrices, comme *The Couple in the Cage*, dans laquelle elle se met en scène comme une indigène fictive, enfermée dans une cage aux côtés de l'artiste Guillermo Gómez-Peña. Cette simulation d'exposition humaine évoque les zoos humains coloniaux de l'époque, où les corps non blancs étaient exhibés pour le divertissement des publics occidentaux. En recréant cette scène, l'artiste Fusco révèle la persistance des imaginaires racistes, mais surtout, elle tend un miroir dérangeant au spectateur contemporain. En effet, le malaise que suscite cette performance ne provient pas seulement de la cruauté de la mise en scène, mais du fait que le regard moderne continue de porter en lui les traces du regard colonial. L'image devient ainsi un lieu de confrontation, non pas uniquement avec l'objet représenté, mais avec notre propre position de regardant. Ce n'est plus seulement l'autre qui est observé, c'est le regard dominant lui-même qui est mis en crise.

En rendant visible l'acte de voir, en inversant les rôles entre observé et observateur, Fusco met en place un effet miroir qui trouble les certitudes du spectateur. L'image n'est plus un simple outil de représentation, mais un champ de tension entre mémoire coloniale, pouvoir et résistance. Elle permet de penser non seulement ce que nous voyons, mais ce que notre regard reproduit – ou peut déconstruire.



Coco Fusco, «The couple in the cage» 1992

Atravers les analyses de Foucault, Goffman et les œuvres de Barbara Kruger, Diane Arbus ou Coco Fusco, se dessine une compréhension fine de l'image non plus comme simple reflet du réel, mais comme vecteur actif de normativité, de stigmatisation et de domination. La norme s'y infiltre silencieusement, en façonnant nos corps, nos désirs, nos façons d'apparaître. Le stigmatisme y prend forme par des regards codés, qui transforment la différence en anomalie. Et le regard, loin d'être innocent, perpétue souvent une histoire coloniale, genrée et très codifiée de l'altérité. Mais l'image est aussi un lieu de retournement. Les artistes étudiés détournent les codes visuels pour rendre visibles les rapports de pouvoir, les subvertir, ou les mettre en crise. En ce sens, l'image peut opprimer ou libérer. Tout dépend de qui regarde, de qui est vu, et dans quelles conditions. L'image est un champ de bataille symbolique. Elle peut renforcer les hiérarchies existantes, mais elle peut aussi ouvrir des brèches, créer du trouble, redonner la parole et la visibilité à celles et ceux qui en sont privés. Ce qui se joue alors, ce n'est pas seulement la représentation de l'identité, mais les conditions mêmes dans lesquelles cette identité devient visible. Car toute identité visible est inscrite dans des rapports de pouvoir : sociaux, politiques, culturels. C'est pourquoi théoriciens et artistes s'emploient à interroger le regard, à en révéler les mécanismes implicites, à défaire ce qui semblait naturel. L'image devient ainsi un outil critique, une manière d'apprendre à voir autrement – et peut-être, à faire voir autrement.

Des auto-auteurs

À l'ère des réseaux sociaux, du selfie et de l'exposition permanente de soi, l'image semble offrir une possibilité inédite : celle de se construire librement, de s'inventer et de s'exprimer au-delà des normes préexistantes. Cette vision d'un individu devenu « auteur » de son image, et donc de son identité, repose sur l'idée d'avoir un contrôle absolu sur ce que l'on montre et sur ce que l'on est. Car cette auto-performance, si elle semble émancipatrice, s'inscrit toujours dans un contexte social, historique et politique. Elle oscille entre liberté de se redéfinir et contraintes structurelles. Cette partie s'intéresse à la tension entre auto-détermination et assignation, entre créativité individuelle et normes collectives, en analysant l'image comme un espace de jeu, de subversion mais aussi de reproduction des dominations.

UN JEU

Le jeu peut se définir comme une activité libre, délimitée dans le temps et dans l'espace, régie mais non contrainte, qui possède une fin en soi et ne vise pas une utilité immédiate ou particulière hormis le plaisir. Il implique une forme de séparation du réel, une suspension des règles ordinaires du monde pour entrer dans un espace alternatif, souvent codé, où l'on accepte de « faire semblant » tout en s'investissant pleinement. Nous pouvons mobiliser l'idée de jeu de rôle pour décrire la performance sociale : chaque individu « joue » son personnage en fonction des attentes du contexte, du public, et de la scène sociale. Ici, le jeu n'est pas ludique mais structurel. Dans le champ artistique ou performatif, le jeu devient un moyen d'expérimentation identitaire : jouer un rôle, se déguiser, performer une autre version de soi, c'est déplacer les frontières de l'identité, en assumant la fiction comme outil de vérité. Le jeu est alors une forme de création de soi, temporaire mais révélatrice, une manière d'explorer ce que l'on n'est pas, dans un espace qui autorise la métamorphose. Enfin, le jeu est essentiel au développement du sujet : il est ce « potentiel transitionnel » entre le monde intérieur et le monde extérieur, permettant à l'enfant - et à l'adulte - d'inventer des formes symboliques pour vivre et penser ses expériences.

La question de l'identité se joue de plus en plus comme un acte volontaire de mise en scène. Dans la continuité des travaux de Judith Butler sur la performativité de genre, Paul B. Preciado¹ propose d'assumer cette dynamique non comme une perte d'authenticité, mais comme une potentialité créative. L'identité n'est pas un noyau stable à exprimer, mais un espace d'expérimentation, un processus en perpétuelle (re)composition. Cette perspective ouvre un terrain fertile pour penser l'image non plus comme un reflet de soi, mais comme un médium actif de transformation, de résistance et d'invention de soi. Dans ce cadre, des artistes contemporains, souvent en marge des normes culturelles dominantes, mobilisent la performance, le corps et la fiction comme moyens de se construire, de se défaire, ou de se redessiner.

¹ PRECIADO Paul B. *Je suis un monstre qui vous parle*. Paris : Grasset, 2020

La performance de genre

Judith Butler, dans *Gender Trouble*¹, propose l'idée le genre n'est pas une essence mais un effet de performance répétée. Cette idée est poussée par Paul B. Preciado², qui voit dans l'auto-transformation une forme de résistance politique. Dans ce contexte, la performance devient un outil de déstabilisation du genre. Sasha Velour, artiste drag queer, illustre cette perspective par une approche hautement esthétique et intellectuelle du drag. Sasha Velour se distingue dans le monde du drag par une esthétique conceptuelle, influencée par l'histoire de l'art, la poésie visuelle et les enjeux politiques contemporains. En repensant les codes du drag, elle en fait un art plastique autant qu'une performance critique. Chaque apparition scénique est une mise en exergue du genre : les perruques s'arrachent, les larmes deviennent paillettes, le visage glisse entre les normes. Ce travail incarne la performativité : le genre est mis en scène, répété, stylisé, mais surtout transformé. Cette artiste s'éloigne du drag classique comique ou glamour pour interroger, à travers l'image, les récits imposés au corps queer. Elle performe ainsi un genre qui n'a plus pour fonction de représenter une identité « réelle », mais d'ouvrir un champ de possibilités. Le drag devient une pratique de redéfinition de soi, qui déconstruit les normes en les exagérant ou en les détournant. L'image dans ce cas n'est pas le masque d'un « vrai soi » caché, mais le lieu même où l'identité se fabrique, s'éclate et se libère. La performance sert d'acte politique : produire des images troubles pour faire exister des subjectivités non normées.



Prendre conscience des codes sociaux, des normes, etc, permet de s'appropriier et de jouer avec, avec légèreté et amusement. Avoir plusieurs casquettes : c'est aussi savoir changer d'identité comme de chemise, c'est savoir utiliser les outils visuels (mais pas que) à disposition pour devenir la personne que l'on a envie de faire croire que l'on est.



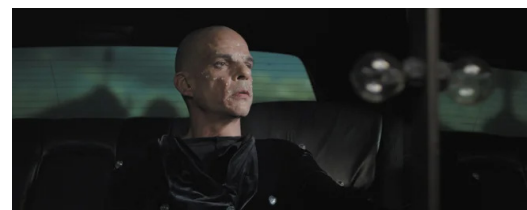
¹ BUTLER Judith. *Trouble dans le Genre*. Traduit par Cynthia Kraus. Paris : La Découverte, 2006

² PRECIADO Paul B. *Je suis un monstre qui vous parle*. Paris : Grasset, 2020

Dans *Testo Junkie*¹, Paul B. Preciado écrit son corps comme un lieu d'expérimentation pharmacopornographique. Cette conception du corps comme champ d'essai pour la transformation volontaire trouve un écho radical dans le film de Leos Carax : *Holy Motors*. L'idée d'expérimentation pharmacopornographique chez Paul B. Preciado désigne une forme d'exploration politique et corporelle où les technologies pharmaceutiques et les dispositifs pornographiques - images, médias, normes sexuelles - deviennent des outils de transformation de soi. Cette expérimentation, loin d'être purement biologique ou médicale, est aussi esthétique, sexuelle et politique. Elle est un acte de résistance contre le biopouvoir et l'assignation identitaire. Le corps devient ainsi un laboratoire critique, un terrain de lutte contre les systèmes de contrôle qui régulent le sexe, le genre et le désir dans les sociétés contemporaines.

Dans le film *Holy Motors*, de Leos Carax, on assiste à une construction de l'identité changeante, et plurielle. Le personnage principal a une identité multiple, qui prend la forme de plusieurs personnes complètement différentes tout au long du film. Par exemple, lors de son deuxième rendez-vous, M. Oscar, le personnage incarné par Denis Lavant, enfle un uniforme noir avec des points blancs lumineux, qui ressemble à un costume utilisé dans le cinéma pour faire des incrustations de personnages. Il utilise des armes pour doubler un combat simulé, comme dans l'univers des jeux vidéo. Une femme habillée de la même combinaison, en rouge, entre dans la pièce, ils entament alors une chorégraphie contorsionniste et suggestive. Cette scène loufoque évoque tout de même une relation presque charnelle entre les deux personnages, qui sont des acteurs, puisqu'ils servent à mettre en scène des avatars de jeux vidéo. Denis Lavant parle de sa façon d'interpréter tout ses différents personnages: « A chaque fois que je me transformais en mendiant, voleur, etc, j'utilisais ce moment pour scruter et pour voir au fur et à mesure de la séance comment ça retentissait en moi. » L'acteur navigue et flotte entre les rôles qu'il incarne, avec légèreté, mais justesse, comme dans un jeu qui permettrait de s'évader et d'emprunter l'identité de quelqu'un d'autre, le temps d'un rendez-vous. Une identité peut être stable et rester figée tout au long d'une vie mais elle peut aussi être mouvante. Trouver son identité est un cheminement long et fastidieux qui demande quelques métamorphoses, et des essais avant de trouver le corps qui convient, et l'identité qui correspond. La vie permet ces essais, notamment à l'adolescence où le corps change, évolue, et où notre identité en est chamboulée. Il faut se construire, trouver des modèles, ou au contraire s'en détacher.

Le corps est un mélange d'expérimentations. Changer de coupe de cheveux, se maquiller, se tatouer, sert à triturer son corps dans tout les sens et lui donner la forme que l'on veut, la forme qui nous correspondra le mieux nous permet de jouer et de s'en amuser. Par ailleurs, les corps trans sont la parfaite représentations physique du laboratoire expérimental que peuvent être les corps.



Extraits du film *Holy Motors* de Leos Carax, 2012

¹ PRECIADO Paul B. *Testo Junkie*. Paris : Éditions Points, 2021

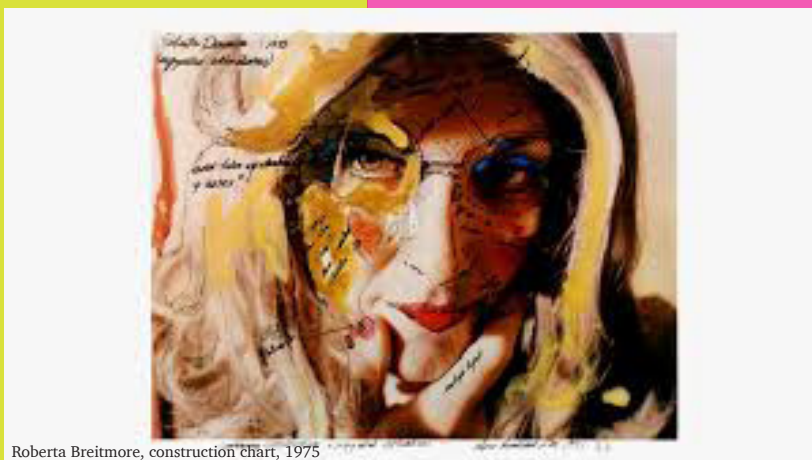
La fiction comme outil critique

Donna Haraway, dans son *Manifeste Cyborg*¹, plaide pour une politique de la fiction : en refusant les récits identitaires fixes, elle ouvre la voie à des subjectivités multiples, hybrides, posthumaines. Cette approche influence des artistes qui, comme Lynn Hershman Leeson, utilisent l'invention de personnages fictifs pour déconstruire la stabilité du sujet. Dans les années 1970, Lynn Hershman Leeson crée Roberta Breitmore, une femme fictive qu'elle incarne pendant plusieurs années. Roberta a des papiers officiels, consulte un psy, vit des relations. Ce projet, entre art et vie, interroge les dispositifs sociaux qui produisent l'identité féminine : bureaucratie, médecine, normes sociales. L'artiste utilise la fiction comme une stratégie critique. Roberta Breitmore permet à l'artiste d'expérimenter les

contraintes du genre, les mécanismes d'objectivation, les attentes comportementales. Cette performance illustre les réflexions de Haraway sur la figure du cyborg : une entité instable, construite, inscrite dans des réseaux techniques et sociaux. En multipliant les couches d'artificialité, Hershman Leeson révèle que toute identité est déjà fictionnelle - produite par les dispositifs sociaux autant que par les imaginaires. La caméra, l'image, le dossier médical, deviennent les outils de cette production. Roberta Breitmore n'est pas une illusion, mais une fiction agissante. Loin de nier la réalité, la stratégie de Hershman Leeson permet d'explorer les contraintes. À travers la fiction, elle expose l'architecture invisible de l'assignation. L'image devient un moyen de faire apparaître les normes, non pour s'y conformer, mais pour les déjouer.



Roberta Breitmore, Archiver le présent, 1975



Roberta Breitmore, construction chart, 1975

Cette partie met en lumière une conception volontaire et critique de l'identité comme performance. À travers les travaux de Butler, Preciado et Haraway, et les pratiques d'artistes comme Sasha Velour, Genesis P-Orridge ou Lynn Hershman Leeson, l'image apparaît comme une technologie du soi : un espace d'essai, de jeu et de subversion. N'étant plus un reflet fidèle, elle devient un outil actif de transformation. Pourtant, cette liberté n'est jamais totale. Elle reste prise dans des réseaux de pouvoir, de reconnaissance et de visibilité. Ces artistes révèlent que l'auto-crédation, loin d'être naïve, est une forme de lucidité radicale sur les conditions de production de l'identité.

¹ HARAWAY Donna. *Manifeste Cyborg*. Paris : Exils, 2007

SE JOUER DES NON-CODES ?

Là où les identités sont codifiées, classées, hiérarchisées, certaines pratiques artistiques et théoriques refusent l'enfermement dans les catégories. Selon Marielle Macé¹, le style est une forme de vie : il n'est pas une manière d'orner une identité fixe, mais un geste pour se situer dans le monde, parfois contre lui. Cette partie s'intéresse à celles et ceux qui brouillent volontairement les signes, qui refusent de choisir un camp ou un genre, qui construisent leur identité dans l'écart, dans l'inattendu, dans la surprise. Ces figures et discours montrent que la subversion peut prendre la forme d'un éclat, d'un trouble, d'un jeu ou d'un éclatement des cadres esthétiques et politiques.

Portrait de Alok Vaid-Menon pour le New York Times



Le refus des catégories

Dans *The Queer Art of Failure*², Jack Halberstam défend une esthétique de l'échec, du refus, de la non-conformité. Refuser les catégories normatives, ce n'est pas nier l'identité, mais au contraire en révéler le potentiel politique. Alok Vaid-Menon, artiste non-binaire, poète et performeur, incarne ce refus des cases binaires en créant une esthétique profondément dissidente et hybride. Iel défie les attentes sociales à travers des performances qui entremêlent poésie, mode, activisme et autofiction. Son corps devient une toile politique : maquillage éclatant, vêtements flous, couleurs saturées. Ce style n'est pas décoratif mais disruptif : il conteste l'assignation binaire de genre, les normes de beauté occidentales, et les critères de lisibilité sociale. Cette démarche rejoint la théorie de Halberstam : l'échec à se conformer est ici un acte volontaire, une tactique de résistance. En échouant à « bien performer » le genre selon les standards dominants, Alok met en évidence la violence contenue dans ces normes. Iel crée des formes nouvelles, illisibles pour la logique identitaire dominante, mais parlantes pour celles et ceux qui vivent dans l'entre-deux. L'image, dans ce cas, devient un espace de collision entre le regard social et le droit à l'autodéfinition. Elle expose le spectateur à sa propre attente normative. En refusant les catégories, Alok Vaid-Menon montre que l'identité ne se définit pas par exclusion ou assignation, mais par prolifération et invention. Son travail visuel et poétique fabrique une image résistante, à la fois vulnérable et radicale. Le refus n'est pas un vide, mais une affirmation : celle d'un style inassignable, inclassable, vivant.

Portrait de Alok Vaid-Menon pour le New York Times



¹ MACÉ Marielle. *Styles. Critique de nos formes de vie*. Paris : Gallimard, 2016

² HALBERSTAM Jack. *The Queer Art of Failure*. Duke University Press, 2011

Pour Marielle Macé¹, le style est aussi une manière de tenir à distance les assignations, d'habiter le monde autrement. Leigh Bowery, performeur inclassable, incarne cette idée avec une intensité rare : il s'invente chaque jour un nouveau corps, un nouveau visage, une nouvelle entité. Chez lui, le style devient une dissidence sensorielle, visuelle et politique. Artiste australien exilé à Londres, il devient dans les années 1980 une figure culte de la scène queer underground. Il ne se contente pas d'adopter des styles : il les invente, les exagère, les fait

exploser. Maquillages outranciers, prothèses, déguisements grotesques ou sublimes : Bowery fait du corps un terrain de mutations permanentes. Cette logique rejoint la conception de Marielle Macé : le style comme puissance d'agir, comme possibilité de construire des formes de vie insoumises. Le style de Bowery est à la fois illisible, dérangeant, spectaculaire. Il refuse la beauté normative et il dérègle les signes. Il ouvre un espace de jeu où l'identité devient imprévisible. En choisissant de ne jamais se répéter, Bowery fait de sa propre image une œuvre toujours en devenir. Il n'a pas une identité à re-

présenter, mais des formes à faire naître. Ce travail de dissidence stylistique échappe à toute tentative de fixation ou de réduction. Leigh Bowery incarne un style radicalement libre, une esthétique du trop, de l'excès et du dérangement. Son travail performatif montre que l'identité peut se dire dans la surprise et dans l'échec à être lu. Son image est pour lui et les spectateurs un champ de tension entre formes sociales et élans de vie.

Portrait de Leigh Bowery par Fergus Greer, 1982

**« EN PERMANENCE
RÉENGAGÉ, DANS
LE SENTIMENT D'UN
PLURIEL RÉEL,
DIFFICILE, QUI NE
SAURAIT LAISSER
INDEMNÉ². »**



¹ MACÉ Marielle. *Styles. Critique de nos formes de vie*. Paris : Gallimard, 2016

² MACÉ Marielle. *Styles. Critique de nos formes de vie*. op. cit., p.279

Le maquillage occupe une position ambivalente, à la croisée de la mise en scène de soi, de la normativité esthétique et de la création identitaire. Il agit comme une interface entre le visage brut et le regard social, permettant à l'individu de négocier visiblement sa place dans l'espace public. Loin d'être un simple artifice cosmétique, le maquillage est un acte performatif : il dit quelque chose de soi, adresse un message, joue avec les codes culturels du genre, de la classe, de l'âge ou de l'humeur. Il est à la fois protection, masque, affirmation et parfois provocation. Dans une perspective goffmanienne, le maquillage participe de la face que l'on présente aux autres : il est une stratégie de présentation de soi, souvent intériorisée, ritualisée, mais aussi hautement contextuelle. Il permet

d'entrer dans un rôle - par exemple celui de la féminité normative, de la séduction, ou du professionnalisme, tout en ouvrant la possibilité d'un jeu avec les normes. Les cultures drag, queer ou artistiques en font un outil de détournement, en exagérant les traits, en dé-genrant les visages, en désidentifiant les apparences. L'artiste performeuse Boychild, ou les travaux de Fecal Matter, par exemple, utilisent le maquillage comme une pratique post-humaine, au croisement du mutant, du monstrueux et du sublime, pour questionner les frontières de l'humain et de l'acceptable. Mais le maquillage n'est pas qu'un terrain d'émancipation : il révèle aussi la pression du visible, l'injonction à paraître sous une forme socialement valorisée. Dans ce sens, il peut être lu comme une forme d'adaptation stratégique, une réponse quotidienne aux normes de

beauté, aux attentes genrées, ou à la surveillance sociale accrue dans une société de l'image. Il devient alors un code visuel incorporé, un langage du visage, mais aussi une contrainte intériorisée. Le maquillage montre que l'image de soi n'est jamais neutre : elle est travaillée, cadrée, exposée — et toujours prise dans un dialogue entre désir de singularité et pression de conformité.

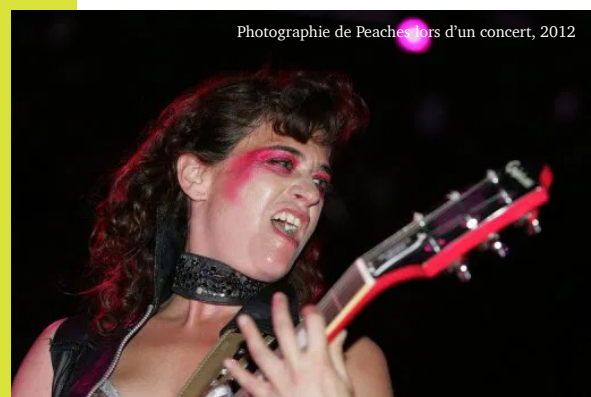


L'humour, le trouble, la surprise

Paul B. Preciado¹, dans ses nombreux essais, insiste sur l'importance du trouble, de l'exagération, de la performance grotesque comme stratégies de désidentification. Loin de la gravité militante, certains artistes mobilisent l'humour, l'outrage ou la provocation pour rendre visibles les contradictions du genre. Peaches, artiste de musique et de performance, incarne ce geste subversif et joyeusement dérangeant.

Musicienne canadienne, elle développe depuis les années 2000 une esthétique punk, queer et sexuelle. Elle s'attaque aux tabous par des paroles crues, des costumes extravagants, des clips volontairement kitsch. Son corps devient une scène de revendication queer : poils, voix criarde, sexualité décomplexée, jeux de rôle genrés. Ce travail rejoint la stratégie décrite par Preciado² : ne pas se battre contre le genre avec les armes du sérieux, mais le retourner contre lui-même, le faire exploser de l'intérieur par le rire, le ridicule, la fiction. Peaches performe un genre libéré des attentes sociales, où le corps est un instrument de provocation joyeuse. Elle introduit une forme d'anarchie visuelle et sonore. Ses images ne disent pas « voici qui je suis », mais « voici

comment je dérègle vos codes ». En ce sens, elle trouble autant qu'elle libère, obligeant à repenser les rapports entre identité, image et pouvoir. Peaches utilise la surprise et le trouble comme des armes critiques. Par ses performances, elle produit un désordre volontaire, jubilatoire, qui rend visibles les mécanismes d'assignation et les subvertit. Son image n'est pas un manifeste, mais un tremblement : une secousse dans l'ordre des genres et des apparences. Refuser les catégories, détourner les styles, subvertir les attentes : telle est la logique des artistes et penseur·se·s de cette sous-partie. En montrant que le style peut être un geste politique, qu'il peut inventer des subjectivités inédites, Marielle Macé, Jack Halberstam, Paul B. Preciado et les artistes qu'ils inspirent dessinent une cartographie de l'identité comme dissidence. Ces pratiques ne cherchent pas à représenter un « vrai soi », mais à perturber l'ordre de ce qui est dicible, visible, pensable. L'image devient un terrain de lutte douce, flamboyante, parfois grotesque, toujours subversive.



¹ PRECIADO Paul B. *Je suis un monstre qui vous parle*. Paris : Grasset, 2020

² PRECIADO Paul B. *Je suis un monstre qui vous parle*. op. cit.

ENTRE LIBERTÉ ET ASSIGNATION

Si l'identité semble aujourd'hui pouvoir être façonnée, revendiquée, mise en scène à volonté, cette liberté reste cependant encadrée, surveillée, conditionnée. Comme l'explique Erving Goffman¹, le sujet social n'agit pas dans un vide, mais au sein d'une « scène » régie par des attentes, des normes, des interprétations. L'individu performe sa singularité dans un théâtre structuré, où il est toujours vu, lu et jugé. Cette tension entre liberté d'autodéfinition et assignation structurelle est au cœur des œuvres et pensées abordées ici. Elles révèlent que derrière chaque geste d'auto-expression se cache une gestion complexe du regard de l'autre.

La gestion des impressions

Dans son ouvrage *Résonance, Une sociologie de la relation au monde*², le sociologue Hartmut Rosa développe le concept de résonance comme réponse critique à l'accélération et à l'aliénation caractéristiques de la modernité tardive. Il le définit comme :

« UN RAPPORT COGNITIF, AFFECTIF ET CORPOREL AU MONDE DANS LEQUEL LE SUJET, D'UNE PART, EST TOUCHÉ [...] PAR UN FRAGMENT DE MONDE, ET OÙ, D'AUTRE PART, IL “RÉPOND” AU MONDE EN AGISSANT CONCRÈTEMENT SUR LUI, ÉPROUVANT AINSI SON EFFICACITÉ³. »

Pour Rosa, l'individu contemporain est pris dans un rapport utilitaire, instrumentalisant et souvent silencieux au monde, dans lequel les objets, les relations et même les expériences sont réifiés, réduits à des fonctions ou des performances. La résonance, à l'inverse, désigne une relation vivante, affective et transformatrice entre un sujet et un élément du monde - autre humain, œuvre, nature, idée. Une expérience est qualifiée de résonante lorsqu'elle déclenche une émotion profonde, suscite une réponse active du sujet et produit un effet de transformation mutuelle entre le sujet et ce qui l'affecte. Cette relation ne peut être entièrement contrôlée ou planifiée : elle suppose un mouvement d'ouverture, de disponibilité à l'imprévu, à l'inaudible, au non-maîtrisé. Rosa oppose ainsi la résonance à la logique de réification, dans laquelle les relations perdent leur sens, deviennent figées, froides, ou purement fonctionnelles.

¹ GOFFMAN Erving. *La présentation de soi. La mise en scène de la vie quotidienne I*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1973

² HARTMUT Rosa. *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*. Paris : La Découverte, 2018

³ HARTMUT Rosa. *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*. op. cit., p.187



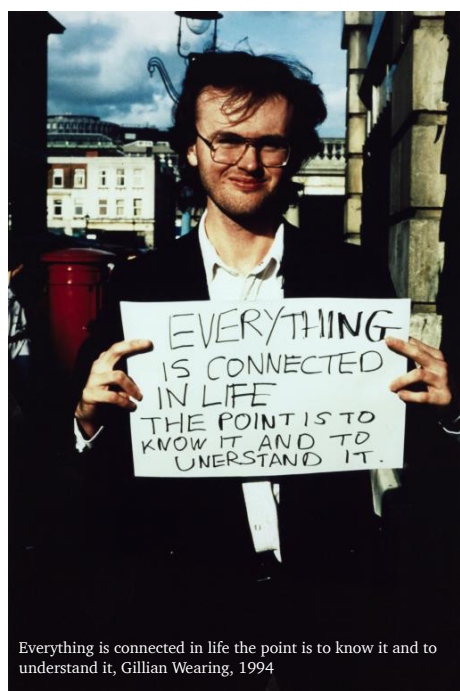
I have been certified as mildly insane !, Gillian Wearing, 1990

Appliqué à notre problématique, le concept de résonance permet de repenser le rôle de l'image dans la construction de soi. Là où la performance sociale peut conduire à une représentation contrôlée, stratégiquement ajustée aux attentes extérieures- ce que Goffman¹ décrit comme un jeu de rôles sociaux, la résonance introduit la possibilité d'un rapport subjectif et vivant à l'image.

En effet, l'image, souvent perçue comme un outil de normalisation ou de réification du soi - en figeant une identité dans une posture ou un style, peut également devenir un espace de résonance lorsqu'elle permet à un individu de se sentir touché, interpellé, et de répondre à ce qu'il voit de lui-même ou des autres. Ce type de relation à l'image - moins stratégique que sensible - ouvre la voie à une forme d'identité qui n'est pas uniquement mise en scène mais éprouvée, dans une tension entre regard intérieur et regard social. Certaines pratiques artistiques ou performatives - photographie documentaire, autoportrait, performance drag, art queer - cultivent précisément cette résonance, en rendant visibles les failles, les nuances, les devenirs, plutôt que de reconduire des rôles sociaux figés. Ainsi, la résonance pourrait désigner une manière de réconcilier l'oxymore apparent entre performance sociale et authenticité du soi, en faisant de la mise en image non pas une trahison, mais une expérience de subjectivation.

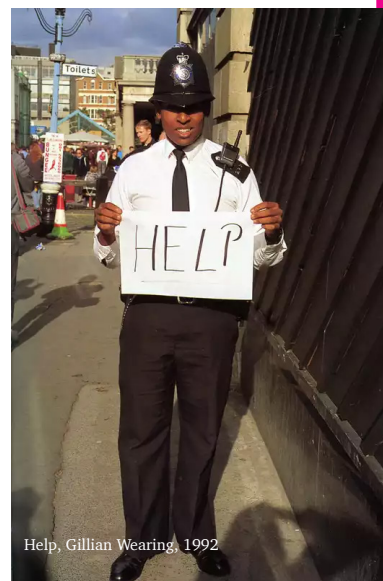


My grip on life is rather loose !, Gillian Wearing, 1992



Everything is connected in life the point is to know it and to understand it, Gillian Wearing, 1994

Dans La mise en scène de la vie quotidienne², Goffman analyse la vie sociale comme une suite d'interactions théâtrales où chacun'e joue un rôle. L'identité n'est jamais exposée telle quelle : elle est encadrée par des règles de présentation, des masques sociaux, des stratégies d'ajustement. L'image devient ainsi un outil de gestion des impressions. L'artiste Gillian Wearing explore cette tension entre apparence et intériorité en rendant visible ce que les visages taisent. La série photographique Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say de Wearing montre des passants portant une pancarte sur laquelle ils ont écrit un message personnel. Le procédé est simple mais d'une grande puissance : il met en crise l'apparence sociale. Le cadre - une personne dans la rue - semble neutre, mais le message surgit comme un trouble. Il déjoue les attentes de lecture. Ce dispositif rejoue la dramaturgie sociale décrite par Goffman : ce que nous montrons n'est jamais « nous » au sens brut, mais une version calibrée pour la scène sociale. Wearing dévoile la dissociation entre surface et intérieur, mais aussi le désir de réappropriation d'un discours propre, même au sein d'un cadre contraint - la photo, l'espace public, la consigne de l'artiste. L'image, ici, révèle un écart : entre ce que l'on perçoit et ce que l'on ressent. Elle montre que même lorsqu'on « choisit » ce que l'on veut dire, ce choix reste encadré. Gillian Wearing met en scène la complexité de la présentation de soi : entre exposition choisie et masques imposés. Son travail rend visible la tension permanente entre la liberté d'expression et les cadres invisibles dans lesquels elle s'inscrit.



Help, Gillian Wearing, 1992

¹ GOFFMAN Erving. *La présentation de soi. La mise en scène de la vie quotidienne I*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1973

² GOFFMAN Erving. *La présentation de soi. La mise en scène de la vie quotidienne I*. op. cit.

Une expérience esthétique ?

L'image ne se réduit pas à une fonction de représentation ou de reconnaissance : elle peut également devenir un espace sensible où s'éprouve une relation singulière au monde et à soi. À ce titre, le concept d'expérience esthétique offre un cadre théorique pertinent pour penser un rapport à l'image qui ne soit ni pure performance sociale, ni pure intériorité exprimée, mais plutôt une forme de subjectivation par la sensibilité. C'est en cela que l'expérience esthétique apparaît comme une modalité possible de résistance à la réification du soi, et une manière de penser une identité qui s'invente dans le regard, dans l'émotion, dans le trouble – plus que dans le rôle ou dans le masque. Développé notamment par John Dewey dans *L'Art comme expérience*¹, le concept d'expérience esthétique désigne une relation intense, qualitative et transformatrice entre un sujet et une forme. Elle mobilise simultanément la perception, l'émotion et la pensée, en suspendant momentanément les cadres utilitaires ou fonctionnels du quotidien. Cette expérience ne repose pas seulement sur une œuvre d'art en tant que telle, mais naît de l'interaction entre une forme et une attention particulière du sujet. Elle survient lorsqu'une image, un geste, une matière ou une scène viennent désorganiser le regard ordinaire, provoquant une forme de décentrement et de résonance intérieure. Philosophiquement, l'expérience esthétique se distingue ainsi d'un simple jugement de goût : elle engage une transformation de la relation au monde, et par là, une transformation de soi.

**« L'ŒUVRE D'ART DÉVELOPPE
ET ACCENTUE CE QUI EST
SPÉCIFIQUEMENT PRÉCIEUX
DANS LES CHOSES QUI NOUS
PROCURENT QUOTIDIENNEMENT
DU PLAISIR². »**

¹ DEWEY John. *L'art comme expérience*. paris : Gallimard , 2010

² DEWEY John. *L'art comme expérience*. op. cit., p.42

Rapporté à la problématique de l'identité en image, ce cadre permet de désamorcer l'opposition binaire entre authenticité et performance. Une image n'a pas besoin d'être « vraie » ou « fausse » pour faire émerger du sujet une relation signifiante. Ce qui importe, c'est la qualité de l'expérience qu'elle suscite, c'est-à-dire sa capacité à troubler, toucher, interroger, à faire résonner quelque chose en nous qui excède les rôles attendus. Dans cette optique, l'image devient un dispositif esthétique, c'est-à-dire un espace sensible où l'individu peut éprouver sa propre présence autrement : non pas comme une essence à dévoiler ou un masque à ajuster, mais comme un processus d'affectation et de construction instable de soi. C'est notamment ce que rendent possibles certaines pratiques artistiques ou performatives, qui sollicitent le spectateur autant qu'elles engagent l'auteur : par exemple les autoportraits troubles et polysémiques de Claude Cahun, les jeux d'incarnation de Cindy Sherman, qui déplacent les catégories de genre, de corps et d'identité à travers une mise en scène intensément chargée de sens et d'affects. Dans ces cas, l'image est moins un outil de reconnaissance qu'un espace d'expérimentation existentielle, où le regard ne confirme pas l'identité, mais la met en tension. En ce sens, l'expérience esthétique permet d'ouvrir un hors-champ de la performance sociale : elle introduit un décalage, un ralentissement, une possibilité d'être affecté autrement. Là où la performance tend à figer le sujet dans des rôles prévisibles, l'expérience esthétique révèle une autre forme de présence – plus floue, plus sensible, mais aussi plus libre. Elle permet d'imaginer un usage de l'image qui ne soit pas seulement stratégique ou normatif, mais expérientiel, fondé sur le trouble, la nuance, le sensible. Dès lors, l'image ne fixe pas le soi, elle le fait vibrer.

Judith Butler¹ soutient que l'identité, notamment de genre, est le résultat d'un « script » social : un ensemble de gestes, postures, langages appris et rejoués. Loin d'être naturels, ces scripts sont imposés par des structures culturelles. Martine Gutierrez, artiste queer et racisée, déconstruit ces scripts en se mettant en scène dans des univers hypercodifiés : publicité, mode, glamour. Dans *Indigenous Woman*, Gutierrez se présente comme modèle, star, égérie dans un magazine de mode fictif dont elle est l'unique protagoniste, modèle, photographe, maquilleuse et directrice artistique. En jouant tous les rôles, elle détourne les codes médiatiques et questionne la manière dont les corps racisés, féminins, queer, sont représentés – ou plutôt stéréotypés – dans les médias. Elle n'invalide pas les scripts sociaux ; elle les rejoue jusqu'à l'absurde, les exagère, les retourne. Le résultat est ambivalent : séduction et pastiche, glamour et critique, visibilité et enfermement. Ce travail rend manifeste ce que Butler appelle la performativité² : l'identité n'est pas une essence, mais une répétition stylisée de normes. L'image, dans cette pratique, devient un outil réflexif. Elle ne montre pas « qui est » Martine Gutierrez, mais comment les images fabriquent les identités. C'est une mise en abyme de la représentation elle-même. En incarnant les scripts sociaux pour mieux les subvertir, Martine Gutierrez démontre que la liberté d'expression identitaire passe souvent par une traversée critique des codes dominants. Son œuvre révèle les mécanismes de fabrication de la norme en même temps qu'elle s'en libère.

¹ BUTLER Judith. *Trouble dans le Genre*. Traduit par Cynthia Kraus. Paris : La Découverte, 2006

² BUTLER Judith. *Trouble dans le Genre*. Traduit par Cynthia Kraus. *op. cit.*

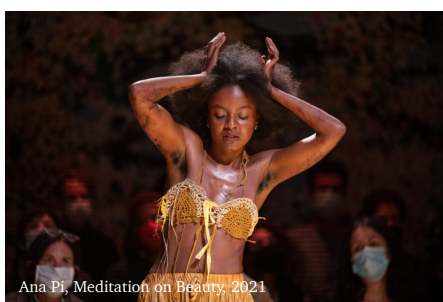


Martine Gutierrez. Demons, Xochiquetzal Flower Quetzal Feather, 2018

La tension entre intention et réception

Michel Foucault¹, dans ses travaux sur le biopouvoir, montre que les corps sont surveillés, classifiés, régulés. L'image du corps, loin d'être neutre, est un vecteur de contrôle social. Ana Pi, chorégraphe et performeuse, met en scène la manière dont les corps racisés sont constamment interprétés, parfois réduits à leur visibilité. Elle interroge l'écart entre ce qu'on veut montrer et ce que l'on projette malgré soi. Dans ses performances, Ana Pi utilise la danse et la lenteur comme résistance. Elle explore les gestes hérités, les postures codées, les circulations invisibles du regard. Son travail questionne la façon dont les corps non blancs sont captés par l'imaginaire occidental : hyper-visibles, mais rarement vus selon leurs propres termes. Là encore, la question de la réception est centrale. Même si l'artiste choisit ce qu'elle montre, elle ne contrôle pas la manière dont cela est perçu. C'est le cœur de la tension analysée par Foucault : les corps sont traversés par des régimes de visibilité qui les définissent à leur place. Le pouvoir ne s'exerce pas par la censure, mais par le cadrage, l'étiquetage, l'interprétation. L'image, dans cette dynamique, peut trahir l'intention, tout en restant un outil de résistance. Ana Pi travaille dans cet entre-deux : elle cherche des formes qui échappent aux assignations, mais qui les rendent visibles. Elle illustre avec force que la liberté de s'autodéfinir se heurte à des systèmes d'interprétation et de contrôle. Son travail sur les corps racisés dévoile les tensions entre l'intention de l'artiste et les lectures imposées par le regard social. L'acte de s'autodéfinir est toujours pris dans une négociation avec des structures sociales. Goffman, Butler, Foucault nous rappellent que l'individu ne performe jamais seul : il est toujours observé, interprété, situé. Les œuvres de Wearing, Gutierrez et Pi soulignent la complexité de cette tension entre la capacité d'agir et la contrainte. Même dans une ère où l'on croit pouvoir « être soi-même », l'image reste un espace de lecture sociale, parfois déformante. Pourtant, c'est dans cette tension même que peut naître une résistance - fine, créative, critique - qui transforme l'image en espace de lutte.

Cette dernière partie montre combien l'image est un lieu d'invention de soi, mais aussi un champ de bataille. La figure de l'auto-auteur, si séduisante, se heurte aux contraintes de la visibilité, aux scripts sociaux et aux dispositifs de pouvoir. Pourtant, les artistes évoqués ici prouvent qu'il est possible de jouer, de détourner, de complexifier les signes. Leur travail révèle que même dans l'assignation, une part de liberté demeure fragile, mais active. L'identité, dès lors, n'est jamais un donné ni un mensonge : c'est un processus, toujours situé entre ce que l'on veut être, ce que l'on montre, et ce que les autres perçoivent.



Ana Pi, Meditation on Beauty, 2021

CONCLUSION

Ce mémoire s'inscrit dans une double dynamique : celle d'un questionnement théorique sur la visibilité de l'identité, et celle d'une démarche artistique expérimentale, ancrée dans des projets visuels qui jouent avec la représentation de soi. C'est à partir de cette pratique - traversée par le maquillage, la photographie, le détournement, le corps queer - que s'est imposée la nécessité de mieux comprendre les mécanismes sociaux et symboliques qui régissent ce que l'on montre et ce que l'on voit. Les réflexions de Foucault sur la normativité invisible, de Goffman sur le stigmat, et de Bell Hooks sur le regard opposé ont permis de construire un cadre d'analyse solide pour penser le pouvoir des images dans les sociétés contemporaines. Ces apports théoriques éclairent les tensions entre identité vécue et identité perçue, entre liberté individuelle et contrôle social, entre regard émetteur et regard reçu. Ils montrent que l'identité visible n'est jamais purement personnelle : elle est façonnée par des normes, des attentes implicites, des systèmes de domination. Les artistes étudiées - Barbara Kruger, Diane Arbus, Coco Fusco - incarnent des formes de résistance visuelle qui rendent ces mécanismes perceptibles. Leurs œuvres interrogent la construction des apparences, la fabrique des écarts, la violence contenue dans le regard, mais aussi les possibilités de le retourner. À travers leurs stratégies plastiques, elles montrent que l'image peut être plus qu'un outil de représentation : elle peut devenir un levier critique. C'est précisément dans cette optique que ces références nourrissent ma propre démarche : non pas pour les illustrer, mais pour en prolonger l'élan. Comprendre la manière dont les images participent à la production des normes sociales me permet d'aiguiser ma posture artistique, de mieux cibler les tensions que je veux faire émerger, et de formuler des propositions visuelles qui déplacent le regard. Les deux entretiens que j'ai pu réaliser avec deux artistes drags me permettent aussi d'avoir des réponses concrètes aux problématiques qui sont les miennes (Annexes). Ces entretiens me serviront d'ailleurs au travers de ma pratique de projet pour enrichir et ouvrir l'horizon des expérimentations. Mon travail ne vise pas à montrer une vérité sur l'identité, mais à dérégler les évidences, à créer des écarts, des malaises, des frottements qui forcent à penser ce que l'on voit — et pourquoi on le voit ainsi. Tout dépend de qui regarde, de qui est vu, et dans quelles conditions. C'est dans cette conscience des rapports de pouvoir que je souhaite inscrire mes expérimentations visuelles : non pas en représentant l'identité, mais en révélant les forces qui la traversent. La performance sociale, comprise comme une mise en scène permanente de soi, devient alors non seulement un objet d'analyse, mais un terrain d'action artistique, un espace de jeu, de décalage, et de liberté.

Bibliographie

LIVRES

- BAUDRILLARD Jean. *De la Séduction*. Paris : Galilée, 1980, p.96
- BAUDRILLARD Jean. *Simulacres et simulation*. Paris : Édition Galilée, 1981
- BOURCIER Marie Hélène. *Queer zones : identités, cultures et politiques*. Paris : Amsterdam, 2011
- BUTLER Judith. *Trouble dans le Genre*. Traduit par Cynthia Kraus. Paris : La Découverte, 2006
- DARRIEUSSECQ Marie. *Truismes*. Paris : Gallimard, 1998
- DEBORD Guy. *La société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1992
- DEWEY John. *L'art comme expérience*. Paris : Gallimard, 2010
- FLUSSER Vilem. *Into the universe of technical images*. University of Minnesota Press : 2011
- FOUCAULT Michel. *Le corps utopique, suivi de Les hétérotopies*. Paris : Lignes, 2009
- FOUCAULT Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, collection Tell, 1975
- GOFFMAN Erving. *La présentation de soi. La mise en scène de la vie quotidienne I*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1973
- GOFFMAN Erving. *Les rites d'interaction*. Paris : les Éditions de Minuit, 1974
- HALBERSTAM Jack. *The Queer Art of Failure*. Duke University Press, 2011
- HARAWAY Donna. *Manifeste Cyborg*. Paris : Exils, 2007
- HARTMUT Rosa. *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*. Paris : La Découverte, 2018
- LEBRETON DAVID. *Signes d'identité : Tatouages, piercing et autres marques corporelles*. Paris : Métailé, 2002
- LUKÁCS Georg. *Histoire et conscience de classe*. Traduit de l'allemand par Kostas Axelos et Jacqueline Bois. Paris : Les Éditions de Minuit, 1960
- MACÉ Marielle. *Styles. Critique de nos formes de vie*. Paris : Gallimard, 2016
- MONDZAIN Marie-José. *Image, Icône, Economie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris : Le seuil, 2018
- PARK Robert. *Race and culture*. Glencoe : The Free Press, 1950, p. 249.
- PRECIADO Paul Béatriz. *Je suis un monstre qui vous parle*. Paris : Grasset, 2020
- PRECIADO Paul Béatriz. *Un appartement sur Uranus*. Paris : Éditions Grasset, 2019
- PRECIADO Paul Béatriz. *Testo Junkie*. Paris : Éditions Grasset, 2008
- VIRILIO Paul. *Esthétique de la disparition*. Paris : LGF, 1994
- WILDE Oscar. *Le portrait de Dorian Gray*. Paris : Pocket, 1998
- WILSON Edward. *L'humaine nature : essai de sociobiologie*. traduit de l'américain par Roland Bauchot. Paris : Stock, 1979

ARTICLES

- ALESSANDRIN Arnaud. « Identité de genre, transidentité et non binarité : définitions et contexte ». La Revue Sage-Femme. N°23, mars 2024. p10-13
- BORDAS Eric. « Cultures gays et identités queers, ou la pensée d'un style ». Critique : revue générale des publications françaises et étrangères. N°683, 2004. p280-295
- CROWDY Joe. « Queer growth. », Architectural Review. N°1478, Février 2021. p102-106
- DAUMAS Cécile. Interview avec Paul B. Preciado. *Libération*, consulté le 20 mai 2025
- GAUTHIER Yannick. « Devenir quelqu'un ». Participations - Revue de sciences sociales sur la démocratie et la citoyenneté. N°24, 2019. p111-113
- HUSSAIN Jahanzeb. « Entrevue : être queer, c'est révolutionnaire et ça doit le rester. » À Bâbord ! - Revue Sociale et politique. N°97, 2023. p12-13
- SCHNEIER Matthew. « With This Collection, All Genders Belong. », New York Times. N°58084, Septembre 2018. pD7-D7

MEMOIRES

- RAZY, Léa. Identité masquée. Mémoire de master de recherche en Arts plastiques. Création et plasticités contemporaines. Université Paris 1. 2018. 162p.
- SOLINAS, Stéphanie. Photographie et identité : images du corps surveillé. Thèse de doctorat en Arts et sciences de l'art. Université Paris 1. 2008. 2 vol. 412 f.
- FERRET, Stéphane. Identité et individuation. Thèse de doctorat en Philosophie. Université Paris 1. 1991. 4 vol. 562f.

FILMS

ALMODÓVAR Pedro, La piel que habito, Agustín Almodóvar et Pedro Almodóvar, 2011 (117 mn)

CARAX Leos, Holy Motors, Les Films du Losange, 2012 (118 mn couleur - 1,85:1 - 35mm)

CARAX Leos, Merde, Comme des cinémas, 2008, (112mn couleur - 1.85:1)

EIGENDORF Katrin, BABORI Shikiba, Les «Bacha Posh» afghanes, des filles au masculin, Arte, 2013 (43mn)

FRANJU Georges, Les yeux sans visage, Champs-Élysées Productions, 1960 (88 mn noir et blanc 1,66:1 35 mm)

GLAZER Jonathan, Under the skin, Nick Wechsler et James Wilson, 2013 (108 mn couleur 35 mm 1,85:1)

LOCARNO Film Festival, Conversation avec Leos Carax, Locarno Film Festival, 5 août 2020, 54mn, <https://www.youtube.com/watch?v=8ZTaPUjDr7s&t=2381s>

SINGH Anup, Le secret de Kanwar, Heimatfilm, 2014 (109mn)

SPIELBERG Steven, Ready Player One, AMblin entertainment, 2018, (140mn)

TESSA Louise Salomé, Drive in Holy Motors, Petite Maison Production, 2013 (45mn)

WILDER Billy, Fedora, Billy Wilder et I.A.L. Diamond, 1978 (114 mn Couleur (Eastmancolor) - 1,85:1)

Entretien – Identité et Image

Dans le cadre de ce mémoire, j'ai pu m'entretenir avec Hugo Farel, étudiant et artiste drag.

Pour commencer, peux-tu te présenter comme tu le souhaites ?

Hugo F : Hugo farel, aka La Cagagne en drag, 22 ans, étudiant en histoire ancienne et drag au sein de La Gomorrhée.

As-tu le sentiment que ton identité est quelque chose de stable, ou plutôt en mouvement ?

Hugo F : on identité est plutôt stable bien qu'elle bouge beaucoup. J'alterne entre straight passing chez mes parents, Hugo dans la vie de tous les jours et La Cagagne quand je dois être en drag. Mais c'est plutôt mon image qui change, ma façon de m'habiller et de me comporter en société plutôt que qui je suis. Jsp si c'est clair ... c'est que la façade qui change.

Quelle place a l'apparence dans ton rapport à toi-même et aux autres ?

Hugo F : C'est la première fois chose qu'on voit chez quelqu'un donc j'y accorde de l'importance, que ce soit pour moi ou pour les autres. J'aime pas sortir de chez moi en shlag meme pour sortir les poubelles. On sait jamais. Et pour les autres pareil, je tiens ça de ma mère j'aime bcp juger sur l'apparence et sur la manière des gens de se présenter à toi.

Est-ce qu'il t'arrive de sentir un écart entre ce que tu es, ce que tu montres, et ce que les autres perçoivent ?

Hugo F : Oui déjà avec mes études je pense que les gens qui me connaissent peu s'imaginent pas que je fais des études d'histoire du christianisme, que je lis la Bible et que je prends en photo chaque relique que je croise (rires). Pour ceux qui me connaissent un peu plus, je pense qu'on me voit facilement comme quelqu'un de distant ou de cold hearted alors que c'est tout le contraire. Mais je préfère qu'on m' imagine comme ça (histoire de se créer une carapace etc etc)

As-tu le sentiment de pouvoir être pleinement toi dans certains espaces ou contextes ? Si oui, lesquels ?

Hugo F : Oui je pense qu'avec mes amis très proches et quand je suis en drag je suis « pleinement » moi bien que je ne sache pas ce que c'est qu'être pleinement moi je pense.

As-tu déjà eu à détourner les attentes qu'on projetait sur toi ? Comment ?

Hugo F : Je crois qu'avec mes parents c'est ça. Ils m'ont longtemps habillé et présenté comme le petit garçon sage, sans problème, bon à l'école et hétéro. Je sais pas si ça répond à la question.

Est-ce qu'il y a une facette de toi que tu aimerais rendre plus visible, ou qu'on oublie souvent ?

Hugo F : Sincèrement je ne pense pas. Je préfère que chacun se fasse son image de moi plutôt que je change quelque chose pour que les gens pensent que je suis comme ci ou comme ça.

Enfin, à quel point penses-tu à ton image, et comment elle peut être une fenêtre sur ton identité ?

Hugo F : J'y pense des que je me lève le matin quand je me coiffe et m'habille jusqu'à ce que je rentre le soir chez moi. J'essaie de faire attention à ce que je renvoie quand même. Et encore plus en drag où mon image est mon travail. Concernant mon identité je pense que ça se voit assez aisément que je suis pd, pour le reste je pense que mon image est assez « banal » et je préfère ça.

Entretien – Identité et Image

Dans le cadre de ce mémoire, j'ai pu m'entretenir avec Luc Younes, graphiste, et artiste drag.

Pour commencer, peux-tu te présenter comme tu le souhaites ?

Luc Y. : Je m'appelle Luc, j'ai 27 ans pour encore 3 jours, je suis drag Queen, graphiste en Freelance et serveur dans un salad bar car je suis polyvalent et désorganisé. J'habite seul en sous location dans le 18e et sur mon temps libre, je fais de la musique car c'est mandataire pour être un vrai queer. Pour certains, on me regrouperais sous la nomination « d'artiste » et pour d'autre de « raté sans avenir ».

As-tu le sentiment que ton identité est quelque chose de stable, ou plutôt en mouvement ?

Luc Y. : J'ai l'impression que mon identité, sans parler tout de suite d'identité de genre, est plutôt quelque chose en mouvement, en évolution quasi permanente, bien que l'on retrouve certaines constantes, une sorte de fil rouge qui régit cette évolution. Déjà, apprendre à se connaître est une forme d'évolution, parce qu'on passe d'acteur à spectateur de sa propre personne et cela me donne la volonté ou non d'adapter mes comportements par la suite, de les corriger. En ce qui me concerne, j'aime beaucoup m'auto-analyser et je choisis de changer, ou en tout cas de tendre à changer, des choses qui ne me conviennent pas dans ma manière d'agir, d'interagir, ou simplement d'envisager l'entourage dans lequel j'évolue. De fait, la manière dont je me présente à autrui est variable et donc plutôt en mouvement.

Luc : Concernant mon identité de genre, je la vois plutôt comme évolutive, ou en tout cas je ne la vois jamais comme complètement arrêtée. Etant queer, la question de mon identité a toujours été remise en question car mon expression de soi mais aussi de genre a toujours été différente de celle des autres, ce qui m'a toujours forcé à entretenir un regard dessus, et j'ai grandi en essayant de comprendre des choses dont je ne connaissait rien. Comme je ne correspondait pas aux normes qu'on m'avait attribué, j'ai essayé de déceler des pattern, de trouver des arguments, bref de chercher dans quelle case je rentrais afin de pouvoir mieux réussir mon insertion sociale. Bref j'ai jamais vraiment trouvé *rires*, même en temps qu'adulte, quand on se retrouve confronté à la sexualité et au désir, déjà chez soi-même mais aussi chez autrui on se rend vite compte qu'on ne remplit pas les cases stéréotypées qu'on attends de nous. Donc aujourd'hui encore, j'essaie de me positionner par rapport à ça et aux rôles hyper genrés, et je me suis rendu compte au travers de ma vie que j'en piochais à droite à gauche, aussi bien comportementalement parlant que vestimentairement. Long story short, aujourd'hui plutôt que de subir ces codes et d'essayer de m'y assimiler, je joue avec, et mon identité me paraît plus fluide car elle aime voyager plutôt que s'installer.

Quelle place a l'apparence dans ton rapport à toi-même et aux autres ?

Luc Y. : Du coup j'ai déjà esquissé le début de la réponse dans la question précédente, mais c'est en rencontrant d'autres gens queer, alternatifs, avec un parcours et une enfance similaire à la mienne que j'ai réussi à trouver le confort de m'exprimer à travers le modelage de mon apparence. Rencontrer des gens profondément queers, qui n'ont pas peur du subversif, du bizarre, de l'innatendu, et qui en jouent, m'ont poussé à étendre ma vision de toutes ces choses genrées, et de ce qui est considéré comme normal ou bizarre, comme quelque chose de presque banal. Je me rappelle un jour en sortant d'after avec Nour pour aller regarder le coucher de soleil, ou on s'était fait la réflexion que parfois on oubliait qu'on était habillés et maquillés de manière extravagante «(en tout cas pour les autres, moi ça me choque vraiment plus) et qu'on oubliait pourquoi les gens nous regardaient avec curiosité dans la rue. C'est amusant car avant c'était un regard que j'essayais de fuir, et une fois que j'ai pu m'accepter moi-même, ce regard extérieur m'est presque indifférent. Jouer avec mon apparence librement, ça me permet de mieux me comprendre et de mieux appréhender mon rapport aux autres, de me sentir plus libre d'avoir la personnalité que j'ai car elle transparait fièrement à travers mon physique. Même si parfois je m'habille juste très banalement, encore une fois c'est parfois fait sans aucune pensées ou réflexions derrière.

Est-ce qu'il t'arrive de sentir un écart entre ce que tu es, ce que tu montres, et ce que les autres perçoivent ?

Luc Y. : Encore une fois j'ai entamé la réponse à la question précédente, mais cet écart se réduit de plus en plus. Avec le temps et l'expérience, j'ai réalisé qu'intérioriser et garder les choses pour soi était une stratégie à double tranchant, car elle peut isoler. J'essaie donc d'entretenir une transparence avec les autres, et d'exprimer car une fois que c'est dehors, on peut en faire quelque chose. Donc cet écart tends à se réduire. Aussi, partager ce qu'on

est à l'intérieur et ce qu'on ressent permet ultimement de tisser des liens avec autrui, de forger des points de comparaison, bref de s'identifier. Et ça ne nous empêche pas de rester des individus uniques, au contraire on devient des individus plus matures et « well rounded » (j'ai pas trouvé l'équivalent français pardon). J'ai vu des gens très proches de moi détruits par la peur de la perception des autres, de leurs propres sentiments négatifs qu'ils avaient auto-transformé en monstre gigantesque à cacher à tout prix à autrui plutôt que les extérioriser et se rendre compte qu'ils s'agit d'expériences humaines tout à fait courantes et que tous peuvent comprendre. Personne n'est parfait ET C'EST OK. Les voir s'auto-détruire ma juste conforté dans l'idée que je ne devrais surtout pas faire pareil, et que je me devais au moins pour moi-même, de faire éclater cet écart entre moi et les autres en cherchant constamment à exprimer, à comparer les vécus, à relativiser, bref, à me montrer entièrement en tant que personne.

As-tu le sentiment de pouvoir être pleinement toi dans certains espaces ou contextes ? Si oui, lesquels ?

Luc Y. : Bien sûr ! Dans les lieux queers, les lieux d'intimité avec mes amis, bref dans des espaces avec des gens qui me ressemblent car c'est un endroit où je n'ai pas à m'expliquer ni à me justifier de qui je suis et pourquoi je suis comme ça car je sais que les gens auront vécu un parcours similaire. Ça crée une indiscutable zone de confort. Bien sûr, même dans le cadre de mes groupes d'amis « moins queer », le fait qu'on se connaisse et qu'on ait tissé des liens crée un confort similaire sans avoir un besoin nécessaire d'être avec des gens strictement comme moi. À l'inverse, les lieux publics plus officiels peuvent être plus angoissants : hôpitaux, JAPD, l'école à l'époque (mais c'est encore différent parce qu'à cet âge je ne me connaissais pas).

As-tu déjà eu à détourner les attentes qu'on projetait sur toi ? Comment ?

Luc Y. : Bien sûr ! Un exemple typique, au collège/début lycée, c'est à dire juste à la fin de la période de ma vie où je ne me connaissais pas, que j'essayais encore de m'insérer dans le moule sans prendre de décision plus volontaire, plus tranchées, plus personnelles sur ma vie, j'ai simultanément découvert que j'étais queer et que je voulais faire de l'art. J'avais entrevu dans le choix d'un bac Littéraire la possibilité de me retrouver avec des gens comme moi, artistes, peut-être queers, et qui s'en fichait assez de mon côté efféminé et bizarre et au contraire semblait l'apprécier. J'ai su que pour mon bien-être il allait m'être indispensable de forger mon propre chemin car il y avait des variables dans les équations que d'autres personnes que moi n'auraient pas pu prendre en compte. En effet jusqu'alors mes parents et en particulier mon père (matheux) voulaient que je fasse un bac Scientifique car plus prestigieux et qui m'ouvrira toutes les portes etc, ce à quoi je n'étais pas du tout opposé et j'acceptais machinalement car dire oui m'évitait d'avoir à faire des choix. Mais cette fois-ci c'était différent, j'ai immédiatement su que si j'allais en S le terrain social allait m'écraser, je ne pourrais pas exprimer mon identité queer, ma personne, m'explorer et surtout me sentir à l'aise (sans mentionner mon amour des matières littéraires et artistiques bien sûr). Quand j'ai annoncé que je ne ferais pas de première S, ça a été une vraie bataille avec de violentes disputes avec mes parents qui ne comprenaient pas. A ce moment-là je me suis complètement désolidarisé des attentes et des projections qu'on m'attribuait pour prendre en main la personne que je voulais être. Du coup aujourd'hui je suis un gros pédé au sans argent mais au moins je suis HEUREUX.

Est-ce qu'il y a une facette de toi que tu aimerais rendre plus visible, ou qu'on oublie souvent ?

Luc Y. : Pas en particulier, Aujourd'hui j'aimerais bien plus faire quelque chose de mon art, qui est déjà en soit une expression de ma personnalité et des choses qui me composent. Ut-être que ça m'échappe sur l'instant présent, mais je crois que la stratégie de transparence porte ses fruits.

Enfin, à quel point penses-tu à ton image, et comment elle peut être une fenêtre sur ton identité ?

Luc Y. : Comme j'ai grandi dans un foyer qui n'en avait strictement rien à foutre de l'apparence, du vêtement, de la coupe de cheveux, du maquillage, bref assez loin de l'intérêt de l'esthétique de soi, j'ai assimilé que je m'en fiche et bien qu'aujourd'hui mon image soit un jeu constant auquel je joue, je me fiche pas mal de ce que vont en dire les autres donc je ne m'en sens pas prisonnier. En revanche en ce qui concerne le fait d'être désirable aux yeux des autres, c'est toujours un work in Progress, j'ai souvent pensé puisqu'ayant grandi en tant que queer que je ne correspondait pas à ce qui serait glamour pour les autres. Mon image artistique et publique je m'en fout mais dans un domaine plus intime, c'est parfois encore difficile.

Je pense que comme j'aime bien changer d'apparences, de coupes, et tenter des choses que je trouve amusantes stylistiquement, que l'on peut lire à travers moi que j'ai l'âme d'un artsy kid. Ça me rappelle cette DRH qui a dit

l'autre jour dans mon dos que j'avais l'air sale. Ça ne m'a pas atteint en soi mais c'est vrai que ça m'a marqué car je sais intimement que le seul critère sur lequel elle s'est basée, c'est ma coupe de cheveux un peu punk. C'est un peu triste d'être enfermé dans ce genre de vision, et c'est un exemple pour plutôt que de voir les parties positives sous-jacentes à mon apparence, elle s'est appuyé sur les connotations stéréotypées négatives qui peuvent venir avec ma coupe de cheveux (je suis sûr à 100% qu'elle m'a visualisé avec une seringue sur un matelas sale dans un squat). Mais je l'emmerde, en discutant 3 minutes avec elle j'ai clairement compris qu'elle avait un problème avec sa propre image et qu'elle projetait ça sur les autres. Dommage pour elle! Elle n'avait qu'à choisir un bac L au lycée.

