

ETC



## Mauvais genres

*Fabrications*, Hamish Buchanan, Catherine Opie, David Rasmus; commissaire : Kim Fullerton, Galerie Dazibao, Montréal. Du 6 avril au 5 mai 1996

André-L. Paré

Number 36, December 1996, January–February 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35548ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

### ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

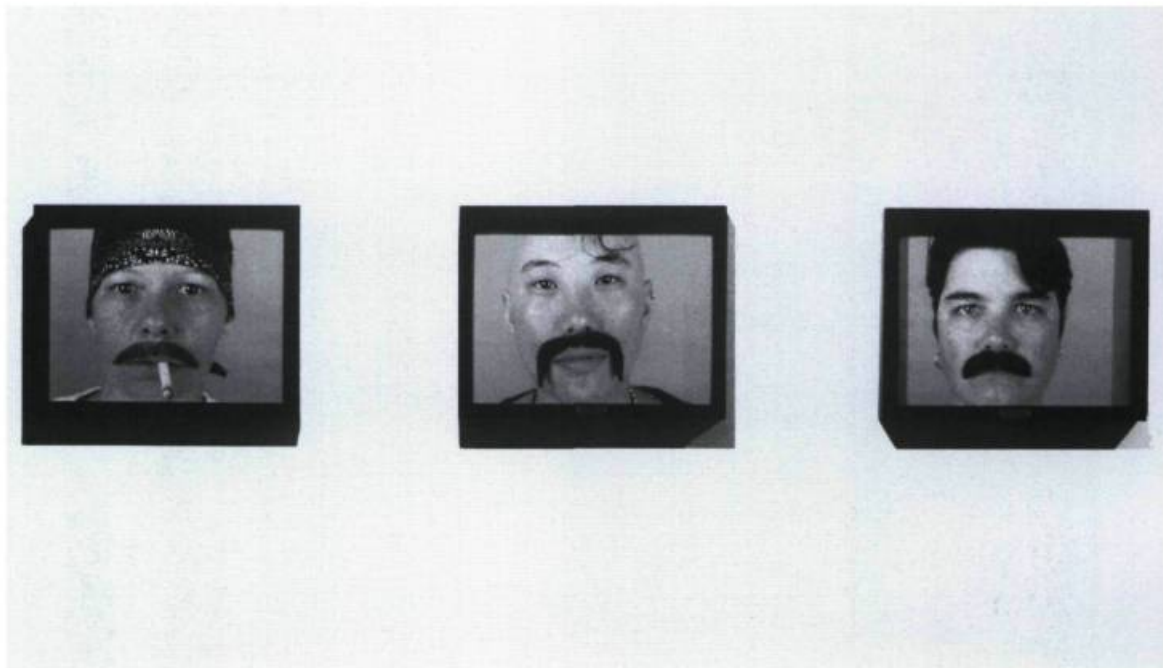
[Explore this journal](#)

### Cite this review

Paré, A.-L. (1996). Review of [Mauvais genres / *Fabrications*, Hamish Buchanan, Catherine Opie, David Rasmus; commissaire : Kim Fullerton, Galerie Dazibao, Montréal. Du 6 avril au 5 mai 1996]. *ETC*, (36), 44–47.

## MONTREAL MAUVAIS GENRES

*Fabrications*, Hamish Buchanan, Catherine Opie, David Rasmus; commissaire :  
Kim Fullerton, Galerie Dazibao, Montréal. Du 6 avril au 5 mai 1996



Catherine Opie, *Being and Having*, 1991.

Depuis l'avènement de la société de masse et « la décomposition des grands Récits »<sup>1</sup>, les questions portant sur l'identité — nationale, culturelle et surtout personnelle — refont surface. Depuis la dissolution des repères qui constituaient l'identité sociale — essentiellement le travail, la famille et la nation — la question du soi, du souci du soi, se tournera vers de nouveaux réseaux d'appartenance. C'est que l'avènement d'une « société » postmoderne déclenchera un bouleversement sans précédent à l'intérieur des anciens rapports qui liaient l'individu à son groupe social. Ces changements seront considérés par certains comme essentiellement néfastes à la formation d'un Moi fort et équilibré; par d'autres, ils seront estimés comme un avantage extraordinaire pour l'émancipation de l'individu au sein de la collectivité. D'ailleurs, c'est grâce à cette libération que se développeront de nouvelles formes de vie reliées à l'orientation sexuelle, lesquelles mèneront éventuellement, au nom d'une éthique de l'authenticité, à la lutte pour la reconnaissance du droit à la différence<sup>2</sup>.

Toutefois, contrairement à d'autres revendications, celles qui sont liées à l'homosexualité connaissent certaines difficultés dont l'origine remonte à un vieil atavisme,

présent dans la plupart des morales mais bien enraciné dans le judéo-christianisme : celui de la nature et de la fonction des genres masculin et féminin. Aussi, malgré une tolérance de plus en plus grande face aux comportements « contre nature », demeure implicite le fait qu'il y ait sexuellement une bonne nature humaine. Et même si la modernité a théoriquement détruit, au nom de l'égalité, la hiérarchie fondée sur les anciens privilèges, un ordre prévaut toujours lorsqu'il s'agit de l'orientation sexuelle. Or cet ordre n'est pas, bien sûr, le résultat d'une mystérieuse volonté de la nature, mais uniquement la conséquence d'une politique des genres. Plus précisément : d'une politique fondée sur la question de l'identité sexuelle à partir de laquelle on a pu prescrire un supposé droit naturel.

*Fabrications*, exposition mise en circulation par le Toronto Photographers Workshop et présentée le printemps dernier chez Dazibao, traitait justement, par le biais du langage artistique, cette question des genres liée à l'orientation sexuelle. Réunissant des photographies extraites de la série d'oeuvres de trois artistes : celles des torontois David Ramus et Hamish Buchanan, respectivement intitulées *Legacy* (1993-1994) et *Veiled Man* (1994-1995) et de la californienne Catherine Opie, ayant pour titre



Homish Buchanan, *Untitled*, from the series *Veiled Men*, 1994/95.

*Being and Having* (1991), cette exposition donnait en effet à voir vingt-neuf portraits de formats variés — 60 cm x 50 cm 8 pour les plus petits et 101 cm 6 x 76 cm 2 pour les plus grands — d'hommes et de femmes qui, par leur attitude théâtrale, brouillent les préjugés liés au désir *queer*<sup>3</sup>.

Bien sûr, par leurs propos, l'esthétique de ces artistes s'inscrit dans la perspective des revendications identitaires propres au contexte de la culture de soi. Par leur intention, la photographie devient ici un outil de transmission et de discussion, désireux qu'ils sont de témoigner à leur manière du besoin de reconnaissance<sup>4</sup>. Et même si, selon le contexte, ce genre de démarche risque parfois de tomber dans le reportage — ce qui aurait pour effet de réduire le langage de l'art à du simple journalisme — le point de vue esthétique mis en place ici écarte toute confusion. Or, que cette manoeuvre se fasse par l'entremise de la photographie n'a rien d'étonnant. Après tout, contemporaine de la culture de masse, c'est grâce à elle que se concrétisera sur le plan de l'image l'idée d'une démocratisation de la représentation

chère à l'égalitarisme de la modernité. C'est par son intermédiaire que l'art moderne entrera dans une nouvelle phase, ébranlant du coup le monde des beaux-arts et sa traditionnelle hiérarchie. C'est également par sa prétention au regard artistique que l'image photographique sera considérée comme parasitaire et obligera le monde de la peinture à une réflexion esthétique sur sa propre spécificité. C'est la photographie enfin qui, s'instituant comme « art de la personne », aura pour sujet exemplaire la notion d'identité<sup>5</sup>.

Bref, voici des portraits d'hommes et de femmes appartenant au monde gai, lesbien et transsexuel. Voici des personnes photographiées de face à partir du buste ou des épaules et qui de leurs regards nous interpellent. Des regards qui entretiennent d'entrée de jeu avec le spectateur qui le voudra bien une étrange relation : celle créée par l'intrigant face à face qui s'établit entre lui et ces images, et par où surgit d'abord la question de l'identité sexuelle. Et même si, en tant que spectateur, on a le privilège de la refuser en se dérochant au visage, en se détournant du regard



afin de se maintenir dans ses propres certitudes; il est plus prometteur de faire place à la rencontre, d'accueillir ces visages qui exposent, par un travestissement incertain chez Ramus et Opie et à travers la symbolique du voile chez Buchanan, les rapports ambigus du féminin et du masculin.

Commençons avec *Legacy* de Ramus. Il s'agit d'une série de photos d'hommes et de femmes posant tous de manière similaire, soit le torse nu placé au trois-quart, la tête tournée vers l'objectif et ayant pour seul décor un rideau de douche d'un blanc laiteux. Mais au premier regard, ces postures qui imitent celles des photos dites commerciales ne sont pas ce qui attire le plus notre attention. Celle-ci est surtout sollicitée par le port de perruques blondes mal placées, par le fard blanc grossièrement posé sous les yeux et le rouge à lèvres également mal appliqué, le tout venant appuyer la mélancolie qui se lit dans les regards ternes et les airs déconfits. De toute évidence, cet étrange accoutrement compromet le supposé naturel de la prise de vue plutôt classique. Et paradoxalement, alors que la photo d'identité s'efforce d'embellir tout en voulant faire vrai, ici, c'est par le travestissement qu'une étrange vérité tente de se révéler. Vérité que le titre des oeuvres, correspondant à chaque fois à un prénom, peut nous aider à découvrir. En effet, qu'il s'agisse de Lori, Andy, Grant, etc., chaque prénom particularise l'individu au sein de sa famille naturelle. Chaque prénom signale en règle générale un sexe. Outre cette loi, il est permis autrement de le trafiquer ou de le modifier. Ainsi, le prénom est-il plus personnel que le nom propre, celui de la filiation paternelle. Depuis la Rome ancienne, le droit est, comme on sait, intimement lié à la question des noms attribués à la personne. Or, le prénom parle peu lorsqu'il est question d'identité civile. Il est déficient lorsqu'il est question de travestissement. C'est pourquoi ces images de personnes bizarrement déguisées se détournent par leur prénom de la Loi du père, mais également, par le travestissement, de la loi des genres.

Dans *Being and Having*, de Opie, ces détournements d'identité seront encore plus vivement ressentis, puisque ses photos suggèrent ironiquement qu'elles pourraient servir à l'administration judiciaire, dans le but d'identifier des hors-la-loi. D'abord, contrairement aux photos de Ramus, ses portraits offrent au regard uniquement des visages de jeunes femmes prises en gros plan sur fond jaune. De plus, contrairement à celles de Ramus dont l'impression première est la solitude due à la marginalité, ici, le sentiment de solidarité est manifeste. Par la présentation, sans doute, avec des cadres noirs de mêmes dimensions et fixés au mur à la même hauteur, mais aussi sur le plan de la représentation, avec des visages aux regards vifs et déguisés d'un artifice commun : une moustache noire. Et malgré certains signes particuliers tels la casquette, le foulard, les lunettes

noires, les anneaux aux oreilles ou à la narine, le crâne rasé, etc., qui marquent pour chacune d'entre elles leurs fausses identités, l'esprit de gang demeure intact. Pour le confirmer, sont gravés, sur des pièces de métal en forme de lame de rasoir placées sur chaque cadre, les surnoms suivants: Whitey, Wolfe, Oso Bad, Jake, Con, Bo, Ingin et Chief.

Le surnom est un nom trafiqué. C'est un artifice qui défie la loi de la filiation naturelle. En ce sens, il n'a aucune valeur juridique. Il symbolise plutôt, pour l'individu, une nouvelle appartenance. C'est pourquoi il est un des éléments essentiels du monde des clans. Toutefois, dans le contexte présent, il vient aussi parodier ce phénomène principalement masculin. L'image stéréotypée de la lesbienne, n'est-ce pas celle du garçon manqué ? De la « butch » ? De celle qui, n'acceptant pas le rôle dévolu au genre féminin et surtout à ses caractéristiques souvent associées au fantasme masculin, se trouve à agir comme un garçon ? Or, ici, il est moins question de vouloir imiter le modèle masculin que d'ébranler certains présupposés et surtout manifester l'appropriation d'un nouveau territoire consacré à un espace de désir différent, lequel échapperait à l'opposition masculin-féminin.

Cette relation, *Veiled Man* de Buchanan nous la montre sur des plans esthétique et symbolique tout à fait différents. Il s'agit de photos déposées sur des tablettes noires fixées au mur et présentant, comme le titre l'indique, des hommes voilés. Contrairement aux photos de Ramus et Opie, le décor dans lequel figurent les individus photographiés est à chaque fois modifié. Tissus brodés, voiles perlés, soieries aux couleurs variées, les corps s'y glissent, s'y drapent, s'y dissimulent sous diverses postures, laissant parfois paraître une sensualité toute féminine, parfois aussi une attitude bien virile. Pourtant, le tissu appartient traditionnellement à l'univers féminin et de le mettre ainsi dans l'entourage de corps masculins situe rapidement le propos. De toute évidence, le voile obscurcit le sens normalement accordé au genre masculin. Le voile masque l'identité fondée sur la différence des genres. Il rappelle ce que Derrida commentant Nietzsche nous avait déjà signalé : qu'il n'y a pas de vérité de la femme ou de l'homme en soi<sup>6</sup>. Il n'y a que le jeu à partir duquel sont mises en perspective les multiples dimensions de la réalité sexuelle. Dimensions qui font que l'identité n'est jamais première. Elle est de l'ordre d'une construction, d'une fabrication. Elle est imbriquée dans un réseau de différenciations qui constitue à partir de relations qui importent une définition jamais achevée de soi. Cette identité, par conséquent, est toujours traversée par l'altérité. L'identité, elle-même, toujours s'altère. Bien que dans ce réseau de relations, il y ait des éléments plus constitutifs que d'autres. La sexualité, en appartenant à notre être au monde le plus intime, en est un.





David Rasmus, *Legacy*.

Ce qui n'a pas empêché, bien au contraire, son contrôle. Par exemple: à l'intérieur d'une politique des genres qui détermine culturellement les comportements sexuels, la société a jusqu'ici confiné l'homosexualité dans une zone ambiguë, floue, pour ne pas dire *queer*. De là les nombreux qualificatifs qu'on lui a réservés, faute de pouvoir reconnaître sa différence.

C'est ici que viennent nous surprendre deux photos de Opie qui, par rapport aux autres, font bande à part. D'abord, elles n'appartiennent pas à la série *Being and Having*. Ensuite, contrairement à celles qui nous présentent des visages travestis, ces deux portraits nous tournent le dos. Mais sont-ce encore des portraits? Sans visages pour nous dévisager, il est à parier que c'est vers eux que le spectateur risquera ses premiers regards. Toutefois, même si elles embêtent moins, ces images de femmes photographiées de dos n'en sont pas moins évocatrices. L'une d'elles présente une jeune femme photographiée sur fond bleu. Elle a les cheveux rasés, des anneaux aux oreilles et sur la nuque est tatoué le mot DYKE. Sur le bras gauche, un autre tatouage est partiellement visible. Le tatouage imprime dans la chair un désir d'appropriation du corps. DYKE reflète cette volonté en mettant principalement l'accent sur le corps sexué affranchi de la culture hétérosexuelle. L'autre photo est un autoportrait. Elle montre l'artiste de dos dans une posture semblable, sur fond vert cette fois. Ce qui captive ici le regard, c'est le dessin fait par scarification, avec ses gouttelettes de sang encore visiblement fraîches. Le tatouage est une marque qui demeure de l'ordre de l'esthétique. L'incision faite directement sur la chair avec une lame amplifie autrement la conquête de soi. Et que nous dit ce dessin? Il rappelle celui de notre enfance, lorsque l'avenir porte encore sa charge de rêve et de bonheur tout simple: une maisonnette, un soleil caché en partie par un nuage,

deux oiseaux et enfin deux figures représentant des fillettes se tenant par la main. Le dessin d'enfant est souvent une révélation inconsciente de notre rapport au monde. Inscrite sur cette chair, il veut surtout donner un visage à une réalité trop souvent vécue dans l'anonymat. Il suggère avec une ironie féroce le besoin de reconnaissance qui, comme toute reconnaissance, requiert le face à face. Un face à face avec l'autre visage. Le mauvais genre.

ANDRÉ-L. PARÉ

#### NOTES

- <sup>1</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Éd. de Minuit, 1979.
- <sup>2</sup> Sur l'éthique de l'authenticité, on pourra consulter *Sincérité et authenticité* de Lionel Trilling (Grasset, 1994) et *Grandeur et misère de la modernité* de Charles Taylor (Bellarmin, 1992).
- <sup>3</sup> Cette notion, qui n'a pas d'équivalent en français et que l'on a adoptée dans le monde anglo-saxon pour désigner les différents aspects de l'homosexualité, fait l'objet de nombreuses études présentement chez nos voisins du Sud. Voir, par exemple, *Queer Studies. A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology* (New York University Press, 1996) et la revue québécoise *Post*, n° 9, automne 95.
- <sup>4</sup> Le texte de la commissaire Kim Fullerton, que l'on peut lire dans le catalogue de l'exposition, est tout à fait clair à ce sujet. Voir *Fabrications*, Toronto Photographers Workshop Ed., 1995.
- <sup>5</sup> Roland Barthes, comme on sait, a rapproché la photographie du théâtre et nous rappelle également que la photographie a commencé par être un art de la personne. Voir *La chambre claire*, p. 124 (*Cahiers du cinéma*/Gallimard/Seuil, 1980).
- <sup>6</sup> Jacques Derrida, *Éprouve. Les styles de Nietzsche*, p. 84 (Flammarion, 1978).