

Théia

ISSN : 3074-5527

Éditeur : Université Lumière Lyon 2

2 | 2025

Trouble dans le visuel

Introduction. Trouble dans le visuel

Introduction. Visual trouble

Damien Delille

🔗 <http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=472>

DOI : 10.35562/theia.472

Référence électronique

Damien Delille, « Introduction. Trouble dans le visuel », *Théia* [En ligne], 2 | 2025, mis en ligne le 12 mars 2026, consulté le 16 mars 2026. URL : <http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=472>

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 4.0



Introduction. Trouble dans le visuel

Introduction. Visual trouble

Damien Delille

NOTES DE LA RÉDACTION

Ce numéro thématique de la revue *Théia* émane de la journée d'études « Trouble dans le visuel. Ambiguïtés de genre et de sexe dans les arts et les sciences, des Lumières à Stonewall » qui s'est tenue à la MSH Lyon Saint-Étienne le 25 janvier 2024. Sous la direction scientifique de Damien Delille et Emmanuelle Retaillaud, l'évènement scientifique a été organisé par le laboratoire LARHRA. Cette introduction propose une synthèse historiographique en regard des enjeux soulevés par les articles parus dans ce numéro.

TEXTE

- 1 Il y a trente-cinq ans paraissait l'ouvrage fondateur de Judith Butler, *Trouble dans le genre*, traduit en français en 2005¹. Marquant le tournant queer des études gay et lesbiennes, féministes et de genre, l'opus a connu une fortune critique inégale dans les sciences humaines et sociales, notamment en histoire de l'art², ouvrant de nouvelles interprétations sur les rapports sociaux de genre dans les cultures artistiques et visuelles. S'il s'agissait pour Butler d'« établir un rapport bien plus troublant entre pratique lesbienne et théorie féministe³ », l'ambition s'est élargie à la contestation de la binarité masculin/féminin et à la volonté d'appliquer ces grilles de lecture déconstruites à de multiples enjeux. L'étude des identités, des styles de vie non-(hétéro)normatifs et des binarités de genre a permis d'interroger nos modalités de regards sur des productions visuelles issues, ou non, des minorités sexuelles et de genre⁴. Comment interpréter ces ambiguïtés visuelles de genre ? La binarité est-elle irréductible ? Comment comprendre ces résistances à l'identification ? Comment aborder et (re)lire tout un pan de l'histoire de l'art et de la production artistique à l'aune de cette vision « queer » ?
- 2 Le trouble, ce qui altère la vue, crée la confusion, le désordre et l'égarement, est devenu un élément paradigmatique de la modernité,

associée aux nouvelles technologies de genre qui se sont développées au ^{xix}^e siècle. Fondatrice de la théorie queer, l'universitaire d'origine italienne Teresa de Lauretis place ces techniques visuelles, surtout le cinéma, au centre d'une dialectique complexe entre normes dominantes et résistances, à travers des procédés de subjectivation alternatifs. Associée au contexte des *culture wars* étatsunienne des années 1990⁵, l'autoreprésentation devient selon Lauretis un vecteur de résistance face aux stéréotypes homophobes véhiculés par les médias de masse : « Le problème est que la plupart d'entre nous, lesbiennes et gaies, ne connaissons pas grand-chose à nos histoires sexuelles, nos expériences, nos fantasmes, nos désirs ou nos modes de théorisations respectives⁶ ». Comment ces enjeux de visibilité et d'invisibilisation des minorités ont-ils été réinvestis dans d'autres périodes historiques ? De quelle manière ces expressions conscientes ou inconscientes, ces intentionnalités et ces représentations fluides et mouvantes de genre ont-elles bousculé l'histoire de l'art comme discipline ? Quel sens donner au tournant queer du visuel des années 1990, qui a contesté le principe même de champ disciplinaire ?

- 3 La multiplication de synthèses sur le sujet, ces dernières années, a permis de conforter l'idée selon laquelle les études LGBTQIA+ dans le champ des arts visuels se sont fondées sur un refus de tout déterminisme ou catégorisation historique, conduisant au trouble du et dans le visuel. À cela s'ajoutent différentes initiatives de groupes de recherche francophones, ce champ d'études étant dominé par les mondes académiques anglo-saxons⁷. Tandis qu'en 2024, la revue britannique *Art History* réunissait des articles publiés depuis 1981⁸, l'ouvrage collectif de Daniel Berndt, Susanne Huber et Christian Licclair offrait la même année un dialogue fécond entre les études queer allemandes et étasuniennes, à partir des croisements entre culture visuelle et *Bildwissenschaften*⁹. Ces publications, centrées sur l'art contemporain, se sont opposées aux normes et politiques homophobes et transphobes qui ont conduit à condamner, cacher, détruire ou rendre invisibles les artistes et leurs créations au fil de l'histoire. D'une vision binaire, marquée par les discours scientifiques et médicaux, à l'expansion épistémologique des régimes de visualités et des usages multiples de l'image, la dimension interdisciplinaire des cultures visuelles a permis d'articuler l'étude

des corps dits anormaux au régime du biopouvoir, propre aux réflexions de Michel Foucault¹⁰. Par effet d'adhésion, de retards ou de décalages avec ces méthodes, le tournant queer du visuel entendait dépasser certaines lectures identitaires gays et lesbiennes, afin de mieux troubler notre rapport aux images et aux représentations.

- 4 Il y a d'abord eu une appréhension internaliste à la discipline, avec la publication dirigée en 1994 par Whitney Davis des *Gay and Lesbian Studies in Art History*, sur les représentations des désirs du même sexe, de la période antique aux expressions plus contemporaines liées à l'épidémie de VIH/sida¹¹. Publiée dans *Journal of Homosexuality*, cette quinzaine d'articles s'est débarrassée de la conception pathologique de l'homosexualité pour encourager une image plus positive, même si encore marquée par un certain essentialisme, de l'homoérotisme et des liens homosociaux en art. Dans son introduction, Davis rappelait l'hostilité du milieu académique à publier sur ce type de sujet susceptible d'engager la vie privée des artistes, des critiques et des universitaires, interrogeant de la sorte notre subjectivité au regard de la réception homoérotique de certaines représentations, notamment de nus¹². Nourrie par les études en psychanalyse, par le poststructuralisme et les nouveaux médias, la démarche foncièrement autoréflexive devait être « comme l'un des accomplissements logiques nécessaires de l'histoire de l'art elle-même, plutôt que comme une simple excroissance sur ou à l'intérieur d'elle-même¹³ ».

- 5 Dans cette continuité, Jonathan Weinberg et Flavia Rando coordonnèrent en 1996 un numéro spécial d'*Art Journal* sur les présences gaies et lesbiennes, s'appuyant sur le slogan « We're Here, We're Queer, Get used to it! » du groupe activiste Queer Nation¹⁴. Assimilant les théories butleriennes de la performativité et de la confusion des genres, ces études se sont aventurées sur le terrain complexe de la modélisation historique de l'ambiguïté figurative. Le trouble de la perception, dans l'identification des figures masculines néo-classiques de Girodet, a ouvert un champ inexploré jusque-là sur les masculinités en représentation¹⁵. L'étrangeté des mises en scène homoérotiques de l'artiste américain Duane Michals, notamment sa série photographique *Things Are Queer* (1973), inaugurerait de son côté une compréhension du médium photographique comme outil de fierté et de transformation de l'identité¹⁶. Weinberg soulignait à quel

point le terme queer était « plus englobant. Il peut être considéré comme faisant référence à toute une gamme d'identités possibles – gay, lesbienne, bisexuelle et transgenre, voire à une sorte d'état fluide entre ces orientations¹⁷ ». Sortir les artistes du placard face aux systèmes artistiques et sociaux normés de genre, c'était rejoindre la critique féministe de l'artiste mâle, blanc, hétérosexuel et occidental. Les rapports entre sexe, genre et sexualité pouvaient alors se complexifier à mesure que l'interprétation des images et des objets s'appuyait sur celles et ceux qui les avaient créées, mais aussi celles et ceux qui les regardaient et en faisaient usage.

- 6 Dès lors, il y eut un second renouvellement externaliste d'interventions queer en histoire de l'art, pour reprendre les positions féministes de Griselda Pollock¹⁸, à l'intersection des conditions matérielles des luttes politiques et des pratiques artistiques. À travers les relectures d'artistes canoniques et oubliés des grands récits, le modernisme, souvent accusé de formalisme décontextualisant, se prêtait aux dialogues avec une histoire des émancipations féministes et homosexuelles, dans le contexte pré-Stonewall américain ou durant la période d'entre-deux-guerres en Europe. Il ne suffisait pas de déconstruire la métaphore du placard, structure épistémologique forgée par la théoricienne queer Eve Kosofsky Sedgwick¹⁹ ; il devenait nécessaire d'analyser les intentions psychologiques liées aux sexualités non normatives dans la création, en s'appuyant sur les formes de dévoilement et d'opacité vécues par les artistes. Dirigé par Jennifer Doyle, Jonathan Flatley et José Esteban Muñoz, l'ouvrage *Pop Out: Queer Warhol* replaçait l'artiste pop et son œuvre au cœur des constructions identitaires des années 1960, au moment où d'autres historiens comme Douglas Crimp réclamaient une interprétation de Warhol plus queer que moderniste²⁰. En adoptant une perspective marquée par la performativité des discours et des images, il s'agissait de valoriser la photographie érotique et la cinématographie de l'œuvre de Warhol, les deux étant des médias de masse reproductibles et industriels, bien plus que sa peinture, médium autographe émanant de la culture d'élite moderniste ; en somme, sa vie intime d'homosexuel plus que ses postures publiques dissidentes²¹. Ces relectures déplaçaient d'autres classifications élitistes associées au style *camp* typiquement homosexuel, forgé par Susan Sontag dans ses fameuses notes

publiées en 1964²² : cette sensibilité ironique, trouvant dans les célébrités hollywoodiennes un objet de fascination et de moquerie, se reconfigurait à l'aune des politiques queer de lutte contre le VIH/sida. La performativité artistique queer s'appuyait plus volontiers sur la fierté des représentations identitaires des corps gays et lesbiens.

- 7 La querelle autour de la réception de Claude Cahun, artiste lesbienne surréaliste dont les photomontages et les poèmes constituent des formes précurseurs à la critique queer, confrontait finalement les méthodes et les limites disciplinaires en France et aux États-Unis²³. Le versant post-féministe du tournant queer de l'art était conduit par Amelia Jones²⁴, dont la lecture postmoderne de l'œuvre de Marcel Duchamp replaçait la fameuse photographie de l'alter ego Rose Sélavy (1920), par Man Ray, en parangon de la performativité de genre queer²⁵. S'agissait-il de relectures ou de mise en crise des définitions de la modernité ? En posant les limites de la perception comme fondement de son esthétique, le tournant queer s'associait aux politiques visuelles de décentrement des regards développées par le postmodernisme des années 1980. La contestation de l'originalité de l'œuvre, son unicité et sa portée narrative, rejoignait la crise psychique de François Lyotard et Fredric Jameson, conduisant à des formes de perception hallucinatoires et paranoïaques dans le champ visuel. Pour Norman Bryson, à mesure que le modernisme tentait de dévoiler les structures de pouvoir, se développait une folie du voir qui permettait à notre regard de se décentrer de la vision monoculaire et stable héritée de la Renaissance. Cet essor du désir de voir, pulsion scopique identifiée par les théoriciens du cinéma comme Christian Metz²⁶, a paradoxalement provoqué selon Bryson une dés-érotisation progressive des corps. « L'absorption de la sexualité dans le champ visuel a fermé la question de la différence sexuelle²⁷ ». À partir de cette évolution décrite par Bryson, s'est cristallisée une abstraction progressive des corps dans les pratiques artistiques, qui a conduit à l'émergence de politiques d'indistinction des genres propres au tournant queer de l'art des années 1990.

- 8 Dans cette volonté d'historicisation de la vision, l'on doit à Nicholas Mirzoeff d'avoir tenté d'approfondir les rapports complexes entre vision et visualité, procédé technique objectif et processus psychologique subjectif, à partir de la figure polémique de Carlyle.

Mirzoeff s'est appuyé sur ses textes et sa carrière politique pour démontrer que le ^{xix}^e siècle s'était reconfiguré autour du triomphe éclairant de l'histoire, ce moment des Lumières incarné par le héros viril qui voit l'histoire comme en train d'avoir lieu, tandis que des aspects plus obscurs et invisibles, issus des récits de l'émancipation d'individus anonymes, viennent contester sa vision éclairée. Contre le capitalisme des Lumières, les subalternes – vocable issu, dans le domaine de l'art, de l'école de Birmingham, Raymond Williams en tête, via une lecture marxiste des écrits du philosophe italien Antonio Gramsci²⁸ – celles et ceux qui posent finalement la question du statut de classe dans le devenir marchandise du système capitaliste, incarnent selon Mirzoeff ce que l'on ne veut pas voir, ce que l'on refuse de regarder et qui se cache à la vue des autres. Cette dialectique de la visibilité, qui permet de rendre visible le pouvoir caché, conduisit à la « visibilité inversée » incarnée par Oscar Wilde, contre-héros homosexuel associé à d'autres figures féminines : « Loin de paraître héroïque, l'esthétisme de Wilde était perçu comme une effémination inversée ou invertie, assimilée à une dégénérescence raciale²⁹. » *In fine*, ces narrations historiques ont guidé rétrospectivement la démarche de l'historien qui a choisi ces figures rationnelles comme Carlyle, en agent actif du récit officiel de l'histoire ; celle de Wilde constitue un renversement, car elle cristallise d'autres histoires plus sombres et étranges, propres à la dialectique de résistance des subalternes, de celles et de ceux qui trouvent dans la révélation littéraire et artistique de leur sexualité cachée un élan politique.

- 9 C'est de manière indisciplinée que les critiques internalistes et externalistes en histoire de l'art ont convergé vers deux lignes complémentaires, alimentant la « contre-visibilité³⁰ » identifiée par les cultures visuelles, à savoir le droit pour les subalternes, notamment les pauvres et les esclaves au ^{xix}^e siècle, d'obtenir un droit de regard autonome sur leur propre existence. La contre-visibilité queer s'est associée aux récits avant-gardistes de résistance aux médias de masse, en épousant la dialectique moderniste de transgression wildienne, dans l'apparence hors-norme et la dilution des binarités de genre. Les pratiques de travestissement et d'altération des identités ont été thématisées autour de la posture de l'anormal et du freak³¹, courant le risque d'une marchandisation de

l'étrange/étranger, souvent caricaturé et repris à bon compte par les médias. La résistance à l'identification est passée par ce qui a été occulté, à savoir la façon dont les communautés LGBTQIA+ se sont approprié ces symboles dans leur vie et dans leur chair, en tant que vecteurs de désirs contrariés et complexes à restituer. Comme l'a souligné David Getsy, « une histoire queer de l'art doit s'interroger sur la façon dont les normes sont perpétuées (et modifiables) et comment des perspectives résistantes auraient néanmoins pu être imaginées, établies ou partagées ³² ». L'historien en appelle à des visions perverses et non disciplinées en histoire de l'art, qui permettent de contourner la réimposition de normes historiques dans l'analyse des trajectoires individuelles et artistiques.

- 10 Aussi faut-il tenir compte de différents paramètres d'appréhension individuelle comme la race, la culture ethnique et la classe, vision intersectionnelle présente *ab origine* dans la critique queer de Lauretis. José Esteban Muñoz devait faire entendre cette voix unique pour mettre en avant les *queers of color*, afin de remettre en question la vision dominante de l'art, en particulier celle des pratiques marginalisées de Vaginal Davis, Carmelita Tropicana ou Jack Smith ³³. Deux principes clés de la pensée de Muñoz présidèrent à cette nécessité. D'une part, la « désidentification » désignait les stratégies esthétiques et politiques d'artistes latino et afro-américains, dont les performances ont interagi avec la culture musicale ou télévisuelle dominante, tout en contestant les stéréotypes de genre et l'homonormativité. Muñoz a tenté dans un second temps de relancer l'élan utopique des politiques artistiques queer. Il s'agissait de concevoir non pas un art queer, essentialisant et déterministe, mais un devenir « queerness », conçu comme « illumination anticipatrice de l'art, qui peut être caractérisé comme le processus d'identification de certaines propriétés qui peuvent être détectées dans les pratiques de représentation, nous aidant à voir ce qui n'est pas encore conscient ³⁴. » Ce projet rejoignait le projet avant-gardiste de dialogue entre les médias et les médiums, les arts et les sens, nourri par les politiques d'émancipation de genre et de race associées à celles de classe.

- 11 Ces contre-discours critiques ou visualités inversées se sont enrichis d'un renversement épistémique des corpus étudiés, face au tournant matériel amorcé depuis les années 1980 ³⁵. En 1996, Muñoz signait un

article liminaire sur le statut des *ephemeras*, ces documents éphémères et fragiles des cultures queer, à partir de la pratique conceptuelle de Tony Just³⁶. Ces archives précaires du temps présent (facture, dépliants, posters, t-shirts, badges, notes), souvent écartées des lectures officielles, devaient au contraire révéler la présence fantomatique d'interactions sexuelles disparues. De là pouvait s'envisager une archive de *queerness* qui se fonde sur le potentiel performatif des actes et des relations interdites (potins, insinuation, gestes affectifs). Le tournant queer de l'archive devenait aussi affectif, comme le révélait en 2013 un numéro spécial d'*Art Journal* sur le sujet. Citant les démonstrations éclairantes d'Ann Cvetkovich, Tirza True Latimer rappelait que pour « les queers, la "fièvre de l'archive" déclenchée par le silence, la négligence et la stigmatisation des histoires queer est une force particulièrement puissante, faisant écho à la férocité et à la perversité du désir sexuel queer³⁷ ». Rendre visible les objets et les émotions qu'ils portaient n'a pas seulement permis de découvrir des protagonistes jusque-là oubliés. L'impulsion de l'archive queer rendait visible les processus de visibilités et d'invisibilités, d'émissions et de silences qui ont marqué ces vies, celle de relations interraciales dont la charge érotique a souvent été négligée, celle aussi de la pluralité des désirs au-delà des identités fixes.

- 12 C'est à cette intersection que s'est jouée la reconfiguration critique des méthodes issues des études transgenres. En s'appuyant sur la représentation des « féminités masculines³⁸ », Jack Halberstam a su caractériser le regard trans* analysé dans l'apparence et l'expression de non-binarité de genre³⁹. Le cinéma queer des années 1990 constituait un terrain favorable à l'émergence de ces visibilités et temporalités divergentes, dont les écarts ont été révélés par les différents personnages trans* de films comme *Boys Don't Cry* (1999), *The Crying Game* (1992) ou *By Hook or by Crook* (2001). Les métamorphoses de genre dans ces images filmiques ont créé des déplacements physiques et temporels qui ont remis en question la capacité du cinéma à construire une narration cohérente :
- 13 Lorsque nous « voyons » le personnage transgenre, nous assistons en réalité à un tour de passe-passe cinématographique. La visibilité, dans ces circonstances, peut être assimilée à un danger, à une mise en exposition, et il devient souvent nécessaire pour le personnage

transgenre de disparaître afin de rester viable. Le regard transgenre devient difficile à suivre car il dépend de relations complexes dans le temps et l'espace, entre voir et ne pas voir, apparaître et disparaître, savoir et ne pas savoir.⁴⁰

- 14 La singularité de l'expérience des personnages trans* fut aussi celle de leur histoire, lorsque Halberstam a redonné vie par écrit aux archives personnelles de Brandon Tina, homme trans violé et tué en 1993, sujet du film *Boys Don't Cry*. Loin de récits nourris par la violence ou le rejet, il s'agissait d'entrevoir pour Halberstam d'autres géographies, celle rurale des petites villes de l'Amérique profonde, et celle, intérieure, de personnes en conflit avec elles-mêmes, face aux injonctions sociétales.
- 15 D'autres réseaux complexes ont été révélés à travers différents films et expositions, à l'instar de la Casa Susanna, lieu américain ouvert durant les années 1950 et 1960, ayant accueilli des hommes blancs de la classe moyenne vêtus en femmes, exprimant une variance de genre (personnes dont l'expression de genre diffère des normes assignées à la naissance). Comme le soulignait Susan Stryker dans la préface du catalogue, « la transidentité des personnes assignées hommes à la naissance se décline en une multitude de variations⁴¹ », de la performance drag au travestisme de cabaret et à la féminité trans. Au-delà de la dimension performative et artistique, le caractère mobile des visibilités trans*, à la fois multiple, transformatif et créatif devait guider l'interprétation de ces corpus visuels, à l'image de l'histoire des artistes de spectacle au Canada durant la période d'après-guerre étudiée par Vivian Namaste⁴² ou de la photographie trans*, par Jay Prosser⁴³.
- 16 Comme l'a rappelé Getsy dans sa relecture trans* de *l'Olympia* (1863) d'Édouard Manet, l'aventure moderniste du nu fut aussi celle de la dissociation picturale dans l'identification entre genre, sexe et sexualité : « Je ne propose pas de lire la figure d'Olympia comme trans ou non binaire. Je soutiens plutôt que l'archive associée à ce tableau a été en partie déterminée par des récits sur la multiplicité, la mobilité, le non-binarisme, la visibilité contingente et la transformabilité du genre. Une capacité transgenre est proposée à travers l'interrogation que propose Manet au sujet du statut du nu en tant que signe⁴⁴ ». L'auteur invite à explorer le potentiel émancipateur des lectures

transgenres à travers celles, historiques, des caricatures qui se sont moquées de la peinture ambigüe de Manet, mais aussi celles, plus contemporaines, qui interrogent les limites de l'identification et de la visibilité.

- 17 Du passé restitué au présent revendiqué, se situe la délicate relecture des œuvres et des archives. Celle menée par Butler a permis de replacer le témoignage de l'« hermaphrodite » Herculine Babin dans son contexte médical et religieux au XIX^e siècle, contredisant la lecture romantique de Foucault, consistant à retrouver le vrai sexe dans les « limbes heureuses d'une non-identité⁴⁵ ». Si, selon Butler, le dispositif social et législatif fut une machine à produire des subjectivations par effets de réitération, défaire le genre revenait à expérimenter ce processus dans la parole et la chair. Comme Butler l'a toujours soutenu, « la théorie queer s'oppose par définition à toute revendication identitaire, y compris les assignations à un sexe stable⁴⁶ ». Comment relire ces violences du passé⁴⁷ ? Quelle vision des corps dits « anormaux » offre-t-on à l'interprétation du lecteur contemporain ? Que peut-on encore voir et comment le regarder ? Ces questions délicates se posent au sujet de l'imagerie médicale qui a su imposer, à partir du début du XIX^e siècle, un genre et une sexualité sur des réalités dites « biologiques » insaisissables, comme celles de l'hermaphrodite photographiée par Nadar et révélée dans l'analyse de Magali Le Mens⁴⁸. Comme l'a soutenu Jean-Luc Nancy en postface à cette étude : « Ce qui fait le charme équivoque, le trouble et l'inquiétude, parfois jusqu'à l'angoisse, du spectacle, de la pensée ou de la rencontre de l'hermaphrodite, c'est précisément l'impossibilité de départager et de répartir sans reste Hermès et Aphrodite. L'un et l'autre font plus que se toucher : ils se mêlent, ils s'indiscernent sans se confondre⁴⁹ ». De la nécessité de la différence sexuelle vient ce trouble de la reconnaissance primitive en une entité masculine et féminine, qui se joue dans l'espace et le temps, dans ce décalage constant qui est le signe, suivant les traces philosophiques de Jacques Derrida, de la différance, à savoir « ce qui n'a lieu qu'à ne pas *aboutir*, ce qui *n'advient* qu'à ne pas se *produire*⁵⁰ ».
- 18 L'instabilité de sens se retrouve au cœur des ambiguïtés de genre révélées par le médium photographique. Ces figures chimériques de l'art proviennent de contextes historiques hostiles, souvent vécues comme des formes d'objectification par les personnes trans⁵¹. La

démarche de Rachel Mesch pose l'épineuse question d'une visualité trans avant la lettre, dans sa lecture des photographies qui témoignent de pratiques de travestissement des femmes de lettres Jane Dieulafoy, Rachilde et Marc De Montifaud⁵². Alors que la loi française impose la norme, l'expression de non-conformité au genre féminin se teinte d'une singularité que Rachel Mesch étudie dans le cas des campagnes archéologiques au Moyen-Orient, où Jane Dieulafoy a investi le changement d'identité à travers un imaginaire orientaliste encore plus ambigu. La traduction en français que nous proposons de son article paru dans *Yale French Studies* renvoie à une réalité complexe à l'époque, où le travestissement couvrait des définitions moins définitives. Comment interpréter ces apparences souvent confinées au cadre privé ? Quel regard porter sur ces images restées cachées sous le poids des convenances ? Dans ces historiographies déviantes dont parle Jennifer Terry, se situe l'histoire des subjectivités homosexuelles opposée à l'homophobie et la transphobie⁵³. Quels héritages retenir ?

19 Si les représentations et les discours ont tenté de fixer les imaginaires occidentaux de l'« entre-deux » (troisième sexe et hermaphrodite, gynandre et androgyne, travesti, eunuque, inverti et uraniste, garçonne), ces vocables historiques ont tantôt été revendiqués, tantôt rejetés par les individus et les groupes militants et activistes, les écrivains et les artistes⁵⁴. Retracer cette histoire du trouble visuel revient à plonger dans le regard mouvant d'un passé en constante reconfiguration. C'est à ce titre que l'article de Samy Lagrange consacré à l'imaginaire des amazones dans la seconde moitié du XIX^e siècle interroge l'investissement d'un vocabulaire et de pratiques venues des mythes antiques, par des courants associés aux mouvances féministes de l'époque. Dans la continuité du numéro spécial de *Clio* consacré au « Femmes travesties » et coordonné par Christine Bard et Nicole Pellegrin⁵⁵, l'étude des représentations et des visualités dissidentes s'est fondée sur la complexité intentionnelle de l'identification, dont les usages ont varié en fonction des événements révolutionnaires. S'habiller en homme pour une femme revient-il uniquement à affirmer une dissidence, une praticité ou un droit à l'égalité ?

20 L'extension du domaine visuel à d'autres champs de la sensibilité s'est complexifiée au contact des pratiques « réparatives » du passé qu'a

engagé Kosofsky Sedgwick⁵⁶. Il ne s'agissait pas seulement d'analyser la relation sémiotique entre celui qui regarde, celui qui est regardé et celui qui crée les regards. Il fallait aussi développer une vision matérielle des corps et des émotions en les ouvrant à de nouvelles formes de reconnaissance, contre la simplification des expressions de la sensibilité. Dans ce nouveau partage du sensible, au cœur de la pensée de Jacques Rancière, ce qui relia « des manières de faire, des formes de visibilité de ces manières de faire et des modes de pensabilité de leurs rapports⁵⁷ », ce fut une conception politique des affects⁵⁸. Comme l'envisage Jasmine Laraki dans son étude, le détournement de l'olfaction est devenu un champ d'investissement des affects et des émotions contradictoires pour les esthètes homosexuels victoriens du passage du xx^e siècle. Leur façon d'embrasser des formes invisibles d'esthétisation de la vie quotidienne par l'odeur interroge la subversion du trouble des sens.

- 21 Si les cultures visuelles ont envisagé ces interfaces médiatiques entre public et privé, les espaces de *queerness*, considérés comme des futurs utopiques pour Muñoz, se sont ouverts à d'autres partages des regards et des sensibilités. Tour à tour perçus comme lieu de désir, *safe space* ou environnement alternatif, les espaces queer sont devenus visibles au moment de l'émancipation politique des communautés gays et lesbiennes du tournant des années 1970⁵⁹. En amont, durant l'entre-deux-guerres, certaines utopies urbanistiques avant-gardistes ont éclos en Europe, comme celle de l'artiste d'origine norvégienne Hendrik Christian Andersen. L'étude de Sara Vitacca permet d'envisager à nouveaux frais le projet non réalisé de la Cité mondiale de l'artiste associé à la dramaturge Olivia Cushing. Les réseaux homosociaux auxquels l'artiste et sa belle-sœur ont participé à Rome nourrissent un projet mystique d'harmonie entre les corps masculins et féminins, liée à la régénérescence de l'humanité. Ces espaces de *queerness* représentent un potentiel pour l'avenir, qu'il reste encore à explorer, dans une Europe enflammée de l'entre-deux-guerres marquée par le fascisme.
- 22 Ces manières de voir et de sentir le trouble des images et des choses ont accompagné le renouvellement des façons de voir le corps des femmes, thématiques par Laura Mulvey avec le « *male gaze*⁶⁰ ». Il est difficile d'envisager l'économie culturelle des visualités queer, sans reprendre les réponses critiques adressées à sa théorie du regard

mâle et hétérocentré, par de Lauretis ou Judith Mayne⁶¹. Qu'il s'agisse de l'identification gay et lesbienne, du caractère hétérocentré de la pulsion scopique propre à l'œil cinématographique, ou encore, de l'absence de rapport de race dans la théorie du regard mâle, en écho aux « regards oppositionnels » des écrits de bell hooks, récemment traduits en français⁶², les visualisations queer interpellent les regardeurs, spectateurs ou publics, à travers le plaisir à regarder les images. La lecture de Catherine Gonnard, dans son article consacré à l'évolution de la visibilité lesbienne, des portraits et autoportraits d'artistes femmes de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux images cathodiques de la télévision française d'après-guerre, offre de ce point de vue une perspective éclairante. Par la subtilité d'un geste échangé entre femmes, d'une apparence identifiée de manière cryptée, se lisent les émotions liées à un espace intérieur commun, discrètement exposées en public.

- 23 Les objets sont témoins de passés en constante reconfiguration, évoluant au gré des manières de les percevoir et les rendre vecteurs d'une histoire en train de s'écrire. Ces méthodes confondant personnel et public rentrent parfois en conflit, souvent en dialogue, avec d'autres histoires plus officielles. C'est ce pivotement temporel queer qu'il s'agit d'interpréter à partir des différentes couches historiques accumulées par le passé. « Vivre avec le trouble » de ces identifications, selon Donna J. Haraway⁶³, signifie accepter des mondes où les dualismes n'existent plus, car ils sont le résultat de constructions artificielles de la modernité qui ont séparé les hommes et les femmes, les homosexuels et les hétérosexuels, les vivants et les non-vivants. À l'heure de l'Anthropocène, Haraway enjoint son lecteur de se plonger dans le trouble interspécifique des espèces animales, au sein d'une coexistence des espaces et des temps qui fasse advenir des « enfants du compost » ! C'est aussi à ce prix que le trouble dans le visuel pourra renouveler notre regard sur le visible et l'invisible.

NOTES

1 Judith BUTLER, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion* (trad. Cynthia Kraus), Paris, La Découverte, 2005. Voir Donald HALL, *Queer Theories*, New York, Palgrave, 2002 ; Noreen GIFFNEY et Michael

O'ROURKE (dir.), *Ashgate Research Companion to Queer Theory*, New York, Routledge, 2009. Sur la situation en France, Sophie NOYÉ, « Matérialisme et queer dans la troisième vague féministe française », dans Karine BERGÈS, Florence BINARD et Alexandrine GUYARD-NEDELEC (dir.), *Féminismes du XXI^e siècle : une troisième vague ?*, Rennes, PUR, 2017, p. 235-246.

2 Nous renvoyons le lecteur à notre synthèse sur le sujet : Damien DELILLE, « Pour une histoire queer de l'art : récits alternatifs et expériences de déplacement », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 2, « Raconter », 2022, p. 229-248, DOI : [10.4000/perspective.27985](https://doi.org/10.4000/perspective.27985).

3 Judith BUTLER, « Preface (1999) », *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 30.

4 Voir notamment Catherine LORD et Richard MEYER, *Art & Queer Culture*, Londres, Phaidon Press, 2013.

5 Henry Louis GATES Jr., *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1992.

6 Teresa de LAURETIS, « Théorie queer : sexualités lesbiennes et gaies. Une introduction », dans *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg* (trad. Sam Bourcier), Paris, La Dispute, 2007, p. 106.

7 Mentionnons notamment le collectif ARQ (Arts et représentations queer, <https://arqueer.hypotheses.org/>) et le projet de recherche « Queer attitudes, images subversives et persistance des codes de la binarité féminine / masculine XX^e-XXI^e siècles », HEAD Genève, mené par Magali Le Mens et Elizabeth Fischer, qui ont participé à notre journée d'études, mais n'ont malheureusement pas pu contribuer à ce numéro.

8 Voir Rebecca WADE, « Queering Art's Histories in Art History », *Art History*, numéro virtuel, 2024, <https://academic.oup.com/arhistory/pages/queering-arts-histories-in-art-history>.

9 Daniel BERNDT, Susanne HUBER et Christian LICLAIR, *Ambivalent Work*s. Queer Perspectives and Art History*, Zurich, Diaphanes, 2024, p. 40-44. Voir notamment Johanna SCHAFFER, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit: Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld, Transcript, 2015 ; Barbara PAUL et Josch HOENES, *Un/verblümt: queere Politiken in Ästhetik und Theorie*, Berlin, Revolver Publishing, 2014.

10 Voir Maxime BOIDY, *Les Études visuelles*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2017. Voir aussi Griselda POLLOCK, « Feminism/Foucault, Surveillance/Sexuality », dans Norman BRYSON,

Michael Ann HOLLY, Keith MOXEY (dir.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Middletown, Wesleyan University Press, 1994, p. 1-41.

11 Whitney DAVIS, « Introduction », dans Whitney Davis (dir.), *Gay and Lesbian Studies in Art History*, New York et Londres, The Haworth Press, 1994, p. 2.

12 Voir le dernier débat dans la presse qui a contesté l'interprétation homoérotique des nus de Gustave Caillebotte, suite à l'essai du catalogue de l'exposition du musée d'Orsay, André DOMBROWSKI et Jonathan D. KATZ, « Peindre des hommes nus », dans Scott ALLAN, Gloria GROOM et Paul PERRIN, *Caillebotte. Peindre les hommes*, Paris, Hazan et musée d'Orsay, 2024, p. 158-167.

13 Whitney DAVIS, « Introduction », *Gay and Lesbian Studies in Art History*, op. cit., p. 6, « as one of the necessary logical fulfillments of art history itself rather than a mere excrescence upon or within it ». Sauf mention contraire, toutes les traductions ont été réalisées par l'auteur.

14 Voir Michael WARNER (dir.), *Fear of Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 1993.

15 James SMALLS, « Making Trouble for Art History: The Queer Case of Girodet », *Art Journal*, vol. 55, n° 4, 1996, p. 20-27. Cette étude a été concomitante de celle d'Abigail Solomon-Godeau (*Male Trouble: A Crisis in Representation*, Londres, Thames and Hudson, 1997), citée dans l'article. Cette parution connut une réception plus importante, en lien direct avec la thématique butlerienne du trouble.

16 Voir l'inflation éditoriale de ces derniers temps : Flora DUNSTER et Theo GORDON, *Photography: A Queer History*, Londres, Ilex Press, 2024 ; Dominic HAUSER et Martin J.V. MÜLLER, *Deeply Human: Global Queer Photography*, Berlin, Verlag Kettler, 2024.

17 Jonathan WEINBERG, « Things Are Queer », *Art Journal*, vol. 55, n° 4, 1996, p. 12, « lesbian and gay seem tied to an outmoded identity politics. [...] Queer is more encompassing. It can be taken to refer to a whole range of possible identities—gay, lesbian, bisexual, and transgender or even a kind of fluid state between these orientations ».

18 Griselda POLLOCK, « Feminist Intervention in Art History », *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres, Routledge, 1988, p. 1-17.

- 19 Eve KOSOFKY SEDGWICK, *Épistémologie du placard* (trad. Maxime Cervulle), Paris, Amsterdam, 2008.
- 20 Douglas CRIMP, « Avoir le Warhol qu'on mérite », dans Annie CLAUSTRES (dir.), *Le tournant populaire des cultural studies. L'histoire de l'art face à une nouvelle cartographie du goût (1964-2008)*, Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 347-370.
- 21 Jennifer DOYLE, Jonathan FLATLEY, José E. MUÑOZ et al., *Pop Out: Queer Warhol*, Durham, Duke University Press, 1996.
- 22 Voir Fabio CLETO (dir.), *Camp. Queer Aesthetics & the Performing Subject: A Reader*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.
- 23 Laura COTTINGHAM, « Considering Claude Cahun », dans *Seeing Through the Seventies: Essays on Feminism and Art*, New York, G+B Arts International, 1999, p. 189-213.
- 24 Voir en particulier l'introduction d'Amelia Jones avec Jennifer Doyle, « Introduction: New Feminist Theories of Visual Culture », *Signs*, vol. 31, n°3, été 2006, p. 607-615, qui souligne l'importance de l'ouvrage séminal des théories queer de Katy HOMANS et BAD OBJECTS-CHOICES (dir.), *How do I look? Queer Film and Video*, Seattle, Bay Press, 1991.
- 25 Amelia JONES, *Postmodernism and the En-gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- 26 Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, Paris, Klincksieck, 1968.
- 27 Norman BRYSON, « The Gaze in the Expanded Field », dans Hal FOSTER (dir.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, p. 116, « this absorbing of sexuality into the visual field closes off the question of sexual difference ». Voir aussi Maxime BOIDY et Francesca MARTINEZ TAGLIAVIA (dir.), *Visions et visualités. Philosophie politique et culture visuelle*, Paris, Poli Éditions, 2018.
- 28 Raymond WILLIAMS, *Culture et matérialisme*, trad. Nicolas Calvé et Étienne Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.
- 29 Nicholas MIRZOEFF, « On Visuality », *Journal of Visual Culture*, vol. 5, n° 1, 2006, p. 71, « Far from seeming heroic, Wilde's aestheticism was perceived as a reverse or inverted effeminacy that was figured as racial degeneration. »
- 30 Nicholas MIRZOEFF, *The Right to look. A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 22-25.

- 31 Renate LORENZ, *Art Queer. Une théorie freak* (trad. Marie-Mathilde Bortolotti), Paris, B42, 2018.
- 32 « A Conversation Between David J. Getsy and Daniel Berndt. Paradoxes of Queer Visibility », dans Daniel BERNDT, Susanne HUBER et Christian LICLAIR, *Ambivalent Work*s. Queer Perspectives and Art History*, op. cit., p. 191, « a queer art history must interrogate how norms are perpetuated (and modifiable) and how resistant perspectives might nevertheless have been imagined, established, or shared ».
- 33 José Esteban MUÑOZ, *Disidentification, Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 1999 et *Cruiser l'utopie. L'après et ailleurs de l'advenir queer* (trad. Alice Wambergue), Dijon, Les Presses du réel, 2021.
- 34 José Esteban MUÑOZ, *Cruiser l'utopie*, op. cit., p. 3, « anticipatory illumination of art, which can be characterized as the process of identifying certain properties that can be detected in representational practices helping us to see the not-yet-conscious. »
- 35 Gen DOY, *Materializing Art History*, Oxford, Berg, 1998 et Maxime CERVULLE, Nelly QUEMENER et Florian VÖRÖS (dir.), *Matérialisme, culture et communication*, Paris, Presses des Mines, 2016.
- 36 José Esteban MUÑOZ, « Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts », *Women & Performance, Journal of Feminist Theory*, vol. 8, n° 2, 1996, p. 5-16, DOI : [10.1080/07407709608571228](https://doi.org/10.1080/07407709608571228).
- 37 Ann CVETKOVICH, *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham, Duke University Press, 2003, cité dans Tirza True LATIMER, « Introduction. Conversation on Queer Affects and Queer Archives », *Art Journal*, vol. 72, n° 2, 2013, p. 34, « “archive fever” catalyzed by the silencing, neglect, and stigmatization of queer histories is a particularly powerful force, echoing the ferocity and perversity of queer sexual desire ». Voir aussi récemment Sam BOURCIER, *Le Pouls de l'archive, c'est en nous qu'il bat*, Paris, Cambourakis, 2025.
- 38 Jack HALBERSTAM, *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press, 1998.
- 39 Jack HALBERSTAM, *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*, Oakland, University of California Press, 2018.
- 40 « When we “see” the transgender character, then, we are actually seeing cinematic time's sleight of hand. Visibility, under these circumstances, may

be equated with jeopardy, danger, and exposure, and it often becomes necessary for the transgender character to disappear in order to remain viable. The transgender gaze becomes difficult to track because it depends on complex relations in time and space between seeing and not seeing, appearing and disappearing, knowing and not knowing. » Judith HALBERSTAM, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York/Londres, New York University Press, 2005, p. 78.

41 Susan STRYKER, « Préface », dans Isabelle BONNET et Sophie HACKETT (dir.), *Casa Susanna : l'histoire du premier réseau transgenre américain, 1959-1968*, Paris, Éditions Textuel, Toronto, AGO, 2023, non paginé.

42 Vivian NAMASTE, *Invisible Lives: The Erasure of Transsexual and Transgendered People*, Chicago, University of Chicago Press, 2000 et *C'était du spectacle. L'histoire des artistes transsexuelles à Montréal, 1955-1985*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2005.

43 Jay PROSSER, « Epilogue: Transsexuality in Photography Fielding the Referent », *Second skins. The Body Narratives of Transsexuality*, New York, Columbia University Press, 1998, p. 207-236.

44 « I am not proposing that we read the figure of Olympia as trans or non-binary. Rather, I am arguing that the archive of this painting has been in part determined by accounts of gender's multiplicity, mobility, non-binarism, contingent visibility, and transformability. A transgender capacity is proposed through Manet's interrogation of the nude's status as sign. » David J. GETSY, « How to Teach Manet's Olympia after Transgender Studies », *Art History*, vol. 45, n° 2, avril 2022, p. 363, DOI : [10.1111/1467-8365.12647](https://doi.org/10.1111/1467-8365.12647).

45 Butler se réfère aux deux préfaces de Michel Foucault, *Herculine Barbin* [dite Alexina B], *Mes souvenirs : histoire d'Alexina/Abel B.*, éd. Michel Foucault, Paris, Gallimard, 1978 et *Herculine Barbin, Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-Century Hermaphrodite*, trad. Richard McDongall, New York, Colophon, 1980, p. XIII.

46 Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 19-20.

47 Voir en particulier Beatriz PRECIADO, « Savoir_Vampires@War », *Multitudes*, n° 20, 2005, DOI : [10.3917/mult.020.0147](https://doi.org/10.3917/mult.020.0147).

48 Magali LE MENS et Jean-Luc NANCY, *L'Hermaphrodite de Nadar. Suivi de L'un des sexes*, Grâne, Créaphis, 2009. Voir aussi Magali Le Mens, *Modernité hermaphrodite. Art, histoire, culture*, Paris, Éditions du Félin, 2019.

- 49 Magali LE MENS et Jean-Luc NANCY, *L'Hermaphrodite de Nadar*, op. cit., p. 59.
- 50 *Ibid.*, p. 62.
- 51 Voir Katrina KARKAZIS, *Fixing Sex: Intersex, Medical Authority, and Lived Experience*, Durham, Londres, Duke University Press, 2008 ; Ann FAUSTO-STERLING, *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*, New York, 2000 ; and Alice DOMURAT DREGER, *Hermaphrodites and the Medical Invention of Sex*, Harvard, Harvard University Press, 2000.
- 52 Rachel MESCH, *Before Trans: Three Gender Stories from Nineteenth-Century France*, Stanford, Stanford University Press, 2020.
- 53 Jennifer TERRY, « Theorizing Deviant Historiography », *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 3, n° 2, 1991, p. 55-74.
- 54 Voir Damien DELILLE, *Genre androgyne. Arts, cultures visuelles et trouble de la masculinité (xviii^e-xx^e siècle)*, Turnhout, Brepols publishers, 2021.
- 55 Christine BARD et Nicole PELLEGRIN (dir.), *Clio. Femmes, genre, histoire*, n° 10, 1999, DOI : [10.4000/clio.706](https://doi.org/10.4000/clio.706).
- 56 Eve KOSOFSKY SEDGWICK, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press, 2003.
- 57 Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2012, p. 10.
- 58 Voir Melissa GREGG et Gregory J. SEIGWORTH (dir.), *The Affect Theory Reader*, Durham, Duke University Press, 2010 et Brian MASSUMI, *The Politics of Affect*, Cambridge, Polity Press, 2015.
- 59 Aaron BETSKY, *Queer Space. Architecture and Same-sex Desire*, New York, William Morrow & Co., 1997.
- 60 Laura MULVEY, *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie* (trad. Florent Lahache et Marlène Monteiro, éd. Teresa Castro et Clara Schulmann), Paris, Mimésis, 2017.
- 61 Teresa de LAURETIS, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984 et Judith MAYNE, « Lesbian Looks: Dorothy Arzner and Female Authorship », dans Katy HOMANS et BAD-OBJECT CHOICES (dir.), *How do I look?*, op. cit., p. 103-135.
- 62 bell hooks, *Regards oppositionnels. Se défaire des représentations dominantes* (trad. Pauline Tardieu-Collinet, Louise Cabannes, Leslie Talaga), Paris, Payot, 2025.

63 Donna J. HARAWAY, *Vivre avec le trouble* (trad. Vivien García), Vaulx-en-Velin, Les éditions des mondes à faire, 2020.

AUTEUR

Damien Delille

Maître de conférences en histoire de l'art contemporain, université Lumière
Lyon 2

IDREF : <https://www.idref.fr/172166985>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0001-5087-7706>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/damien-delille>