

Boys keep swinging

par Frank Lamy, chargé des expositions temporaires au MAC VAL

« Ils aiment parler des femmes, les hommes. Ça leur évite de parler d’eux. Comment expliquer qu’en trente ans aucun homme n’a produit le moindre texte novateur concernant la masculinité ? Eux qui sont si bavards et si compétents quand il s’agit de pérorer sur les femmes, pourquoi ce silence sur ce qui les concerne ? Car on sait que plus ils parlent, moins ils disent ? De l’essentiel, de ce qu’ils ont vraiment en tête. […]

De quelle autonomie les hommes ont-ils si peur qu’ils continuent de se taire, de ne rien inventer ? De ne produire aucun discours neuf, critique, inventif sur leur propre condition ?

À quand l’émancipation masculine ?

À eux, à vous de prendre votre indépendance. »

Virginie Despentes, *King Kong Theory*, Paris, Grasset, 2006, p. 152-154.

L’exposition « Chercher le garçon » réunit une centaine d’artistes mâles qui, d’une manière ou d’une autre, interrogent et déstabilisent les modèles établis. Rejetant tout autoritarisme, questionnant les valeurs traditionnellement associées à la masculinité (efficacité, autorité, héroïsme, conquête, force, puissance, etc.), les œuvres rassemblées proposent toutes des stratégies de résistance et de redéfinition du paradigme masculin. Celui-ci y est proprement *mis en questions* dans toute sa plasticité.

L’anthropologie nous a appris que la différence minimale et irréductible entre le mâle et la femelle tient aux différents rôles occupés dans la chaîne de procréation. Le reste est construction sociale et culturelle, ancré et dépendant des lieux, des époques, des cultures. Hommes et femmes sont donc des constructions idéologiques, des « fictions politiques » pour paraphraser Beatriz Preciado, et, à ce titre, sont analysables.

Privilégiant la lenteur, la chute, l’échec, l’inframince, l’invisible, jouant des codes de représentation de l’idéal masculin qui, selon George L. Mosse,

« imprègne toute la culture occidentale », mettant en crise l’histoire utopique et moderniste de l’art, questionnant ainsi les place et fonction de l’artiste, ces œuvres font *bégayer* l’histoire de l’art et se situent plutôt du côté du mineur (Gilles Deleuze) et des révolutions moléculaires chères à Félix Guattari. L’exposition développe une approche tournée vers des artistes et des œuvres que l’on peut appréhender à partir des théories et postures féministes développées depuis les années 1960. Ou comment le féminisme, envisagé comme une entreprise de déconstruction des systèmes de domination de tous ordres, irrigue la création contemporaine suivant une perspective nécessaire d’ancrage de l’art dans un espace de réflexion et d’analyse du réel.

Dans son introduction à l’ouvrage de Carla Lonzi *Autoportrait*, Giovanna Zapperi formule l’apport des études féministes à l’histoire de l’art comme le passage de « l’énoncé d’un moi autoritaire à l’expression d’un sujet multiple et fragmenté ». Elle poursuit : « Produire de la connaissance à partir de l’expérience subjective est un des traits distinctifs des pratiques féministes » qui s’ancre dans

« le récit de soi, la primauté de la subjectivité et le plaisir de la conversation »¹. Les œuvres ici rassemblées ressortent de cette dynamique : les artistes s’y expriment à la première personne du singulier, prenant en charge la narration de leur propre subjectivité. Ils jouent le jeu du je.

Car, comme l’écrit Virginie Despentes : « Le féminisme est une révolution, pas un réaménagement des consignes marketing […] . Le féminisme est une aventure collective, pour les femmes, pour les hommes, et pour les autres. Une révolution, bien en marche. Une vision du monde, un choix. Il ne s’agit pas d’opposer les petits avantages des femmes aux petits acquis des hommes, mais bien de tout foutre en l’air »².

Si l’on considère le féminisme comme une entreprise théorique et pratique de résistance à TOUTE forme de domination ; si l’on considère que le patriarcat et la masculinité hégémonique sont des formes idéologiques à combattre ; si l’on estime que patriarcat et capitalisme sont deux faces d’un même régime de pouvoir ; alors il semble important et urgent de questionner le masculin. De le déconstruire. De l’analyser, l’interroger,

le reformuler, avec lucidité et distance. De ne pas l’accepter comme un donné « naturel », « essentiel » et non négociable. Mais bien de le penser en tant que fiction politique. Et d’ouvrir un espace où les hommes parleraient d’eux-mêmes et de leur condition, en toute conscience. Comment les hommes pensent-ils, réfléchissent-ils le masculin ?

Il ne s’agit pas, évidemment, de régler la question – l’exposition est partielle, partielle et subjective –, mais, bien au contraire, d’amorcer une réflexion que l’on espère fertile. L’exposition se veut plurivoque, voire contradictoire. Les œuvres y sont critiques, distancées, analytiques.

Il y est question d’images, de représentations, de déconstruction, de plasticité, de corporéité. Constatant une similarité entre la figure de l’artiste moderne (génial, utopique, conquérant, novateur…) et celle du mâle dominant, il s’agit de les interroger dans un même mouvement. On y mène des attaques en règle contre les figures et formes d’autorité, explorant la plasticité des corps, théâtres des forces idéologiques en présence.

Une exposition est un édifice fragile, construit à partir d’intuitions, de décisions, de choix, de hasards et d’oublis.

Une exposition est toujours un exercice incomplet. Il y a les œuvres exposées. Il y a les autres. Celles qui ne sont pas disponibles (pour toutes sortes de raisons : fragilité, contraintes techniques, budgétaires ou spatiales…). Celles que l’on ne connaît pas. Celles que l’on a oubliées. Il s’agit, toujours déjà, d’une proposition parmi d’autres.

Les œuvres sont certes convoquées pour elles-mêmes mais également appréhendées à l’aune de l’œuvre (au masculin) de leurs auteurs. Il s’agit moins de réunir des objets d’art que d’en appeler à des expériences de l’art.

L’exposition déroule en effet ses questionnements tant à un niveau métaphorique, iconographique et symbolique qu’existentiel et métaphysique.

Les œuvres ne sont en aucun cas réductibles à une interprétation unique. Elles sont toujours multiples. Tandis qu’elles sont prises dans des réseaux tissés, on ne peut leur assigner une signification univoque. J’aimerais dénouer quelques entrelacs, quelques-uns des choix opérés au sein des multiples stratégies, tactiques et techniques développées par les artistes contemporains.

Le genre est affaire de performativité. De théâtre et de masques. C’est une matière en mouvement. Les œuvres ici retenues ont majoritairement à voir avec des pratiques de l’ordre de l’action, de la performance, de l’expérience. Dans cette perspective, il est surtout question d’image. D’image de soi. Travailler l’image même, dans sa fabrique et sa matérialité, revient à troubler, voire abolir les frontières supposées entre soi et images de soi, entre surface et intériorité.

Le corps est, pour la majorité des artistes réunis dans cette exposition, représenté et/ou travaillé. Il est image et matière première. Le corps est, en effet, envisagé comme un espace où se concentrent un certain nombre de forces, de tensions qui l’écartèlent et le constituent. Le corps est un théâtre où se jouent des instances politiques, techniques, sociales, culturelles… Interface. Le corps, chez ces artistes, devient outil. Expérimentant les limites de leur propre corps, ils font fi des frontières supposées entre l’art et la vie. Ils explorent les processus de visibilité et leur économie libidinale.

Ici, le corps est contraint, empêché, formé, déformé,

réformé, déconstruit, reconstruit. Là, il est fragmenté. Ailleurs, hybridé. Le corps peut parfois également être le support, l’outil de réflexion et d’analyse d’une situation politique, sociale, morale et idéologique. Un terrain possible d’enquêtes. Le corps étant codé, celui-ci peut être craqué.

Si le travestissement, sous toutes ses formes, est un possible outil pour combattre toute forme de stéréotype idéologique, le corps est parfois présenté dans sa nudité crue, accentuant sa puissance de présence. Dans l’espace public, la nudité est un geste fort de résistance et d’affirmation. Le corps fait alors irruption, événement, au sens littéral, dans le cours du réel.

Loin de la représentation d’un corps glorieux, il peut être question de rendre visible les corps vieillissants, défailants, malades, travaillés par la mort et la dégénérescence. C’est-à-dire le corps dans sa corporéité fondamentale. Geste pour le moins transgressif dans la société hygiéniste et jeuniste qui est la nôtre en ce début de xxi^e siècle. Et si le corps est désactivé, incapacité, gauchi, il interroge alors la capacité de l’art à intervenir dans le réel

et à tenter de réfléchir les impératifs sociaux et économiques d’efficacité, de productivité. D’où le recours aux figures de l’anti-héros, du fatigué, du déserteur, à la dynamique de l’échec et du doute, au motif de la chute, du renversement (des corps, des valeurs, des situations).

L’art occidental assigne aux femmes une position passive, entre modèle et marchandise, objet du regard phallogratique. Ce dispositif, mécanique du regard, est ici parfois retourné, par exemple en déléguant au regard de l’autre la responsabilité de la construction de l’image de soi. L’homme quitte alors sa position de *sujet* pour devenir *objet* des regards.

Pour lutter contre l’Ordre Moral, il peut s’agir de multiplier les frasques et les actions proliférantes. De convoquer le burlesque, l’excès, l’idiotie, le mauvais goût, l’excès, la sexualité comme forces perturbantes.

Dans cette histoire, il n’est pas anodin de retrouver certains motifs iconographiques récurrents : le trophée, l’arme à feu, la fontaine, le *bodybuilder*, le marcel, la voiture, le vêtement… Dézinguer les fétiches, les supposés attributs, les symboles et signes de la puissance masculine, mais aussi questionner les

zones et appareils d’exclusion, de compétition et de hiérarchie, de domination et d’affirmation d’une certaine idée du pouvoir (entre autres masculin) comme l’armée ou le sport.

Les corps sont en mutation permanente, les agencements s’y recombinent inlassablement. Ils peuvent être divers et hybrides.

Les clones et autres avatars, les hétéronymes (perturbant notamment la chaîne de filiation traditionnelle) auxquels ont recours les artistes fonctionnent comme autant de fictions de soi, jouant ainsi d’une démultiplication de soi pour une réflexion sur la plasticité de nos identités. Développant une série de troubles visuels dans le genre, toute assignation identitaire fixe est ainsi déjouée, comme, par exemple, dans les œuvres à quatre mains.

S’attaquer aux figures d’autorité. Les déconstruire. Un programme qui réunit de nombreux artistes. Attaquer la peinture héroïque des avant-gardes du xx^e siècle. Pervertir avec humour la rigueur des recherches constructivistes par un travail de sape des fondements mêmes de l’abstraction. S’en prendre à l’héroïsme viril de l’expressionnisme abstrait. S’attaquer à la dimension érectile de

la sculpture. Mettre à mal des figures d’autorité à base de reprises, citations, détournements, *queerisations*. S’attaquer à la mythologie moderniste. Mettre en défaut toute notion d’authenticité. Adopter une posture de non-inventivité affirmée. Refaire. Reprendre. Répéter. Boucler.

Les hommes subissent tout autant le joug du patriarcat, alors même qu’ils en repré-sentent les agents principaux. Il s’agit alors bel et bien, pour les artistes mâles conscients, de lutter de l’intérieur et de démonter l’ordre des choses dans une logique du *pas de côté*, de décalage de point de vue. S’inscrire dans une histoire de l’art, c’est-à-dire dans une relation non amnésique au réel et, dans un même mouvement, adopter des points de vue subalternes, mineurs, pour (en) découdre (avec) l’ordre dominant. Car c’est bien de cela qu’il s’agit. D’une lutte de l’intérieur.

[[]1 – George L. Mosse, *L’Image de l’homme. L’invention de la virilité moderne* [1996], trad.fr. Paris, Abbeville Press, 1997, p. 11.

[[]2 – Carla Lonzi, *Autoportrait* [1969], Zurich, JRP/Ringier, 2013, p. 18.

[[]3 – *Ibid.*, p. 30 et 12.

[[]4 – V. Despentes, *King Kong Theory*, *op. cit.*, p. 156.