

Mixité sexuelle et identitaire dans la vidéo canadienne

par Joanne Lalonde

La question des brouillages sexuels au sein des pratiques artistiques est pour moi un puissant antidote à la morosité du quotidien. Par la voie de l'humour, de la parodie, de la dérision, plusieurs artistes choisissent de mettre en scène des segments de notre réalité immédiate dénaturés par leur contexte de présentation. L'effort de l'art est, comme le disait Merleau-Ponty¹, de rompre l'adhérence courante à l'enveloppe des choses. Remettre en question nos acquis et certitudes, déjouer notre mode de classification binaire et exclusif, voilà certainement les principales vertus de ces figures du métissage sexuel et identitaire.

Dans l'histoire de l'art vidéo, l'intérêt pour la quête de l'identité est indéniable. La venue de cette nouvelle technologie dans le champ de la production artistique a permis et installé des conditions pour explorer, dans un cadre différent, les natures complexes de la subjectivité et de l'identité et ce, dans leurs diverses possibilités². Se découvrir, se mesurer au monde à travers la caméra a fait et fait encore partie des préoccupations des jeunes vidéastes.

¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1991 (1964).

² Les thèmes de l'intimité, de l'introspection et du subjectif ont été abondamment traités, notamment dans les décennies soixante-dix et quatre-vingt. Le vidéo-gramme *Delicate Issue* (1979, 12 min.) de Kate Graig, présentant un portrait en macro-vidéographie de l'artiste au service d'une caméra occupant une position de voyeur, est un exemple marquant de ce type de réflexion.

Le corps humain, réifié par la pratique esthétique vidéo, est rapidement devenu un lieu fertile pour questionner les traitements traditionnels de la représentation du corps. Ce phénomène se comprend également comme la recherche d'une confrontation au double vidéographique, afin de déjouer la fluidité du schéma corporel et de l'image du corps. Le recours à la vidéographie peut donc être interprété comme un instrument nécessaire à l'élaboration de l'identité du sujet où la médiation vidéo permet la préhension du moi corporel par le moi psychique de l'artiste.

Durant la période pionnière de la production vidéo³, plusieurs artistes ont ainsi utilisé comme matériau premier leur propre image. Plusieurs d'entre eux appartenaient en même temps aux mouvements du *Body Art* ou de la performance. Différentes stratégies de l'autoreprésentation, comme les récits personnels, les confessions vidéo, la mise en scène des activités quotidiennes et autres variations sur le thème de l'intime, connaîtront par la suite un âge d'or. Dans ce contexte général, plusieurs artistes vidéastes canadiens ont travaillé la question de l'autoreprésentation en rapport avec celle de différentes figures de l'altérité sexuelle ou culturelle.

Ce texte propose une analyse de ces différentes pratiques intégrant la figure de l'autre en complément exploratoire de celle du moi, que je nommerai ici la *figure de l'alter ego vidéo*. Par le dédoublement, la scission du moi, l'alter ego est l'autre étranger à moi-même à qui je suis lié. La terminologie du vocable témoigne donc de ces deux pôles réunis dans une même figure, double et souvent transitoire, entre les différents territoires de son identité en construction : l'ego, en continuité avec la tradition de l'autoreprésentation chez l'artiste et des formes de l'autoportrait ; et l'altérité, incarnée à travers différentes personnalités que l'artiste se donne, té-

³ La période pionnière correspond à la décennie soixante-dix.

moignant de ce désir de l'autre, grâce à des images multiples et polyvalentes.

J'aborderai dans un premier temps l'œuvre du vidéaste torontois Colin Campbell, dont le travail présente un intérêt marqué pour le thème de l'identité, plus particulièrement celui de l'identité sexuelle, abondamment traitée dans sa production. Campbell est un artiste pionnier de la vidéo narrative au Canada et un des premiers, avec Lisa Steele, à exploiter les modalités de la vidéo confession : instance narrative à la première personne du singulier, fiction autobiographique, cadrage serré par l'utilisation du gros plan ou du plan épaules, adresse à la caméra, neutralité de la prise de vue et unité de temps et de lieu de la représentation.

On retrouve dans plusieurs des vidéogrammes⁴ de Campbell, des personnages travestis qui interrogent ouvertement les questions du genre et de l'identité sexuelle. Dans ses vidéos, Colin Campbell ne cherche pas à devenir vraiment une femme ou à leurrer le spectateur. En effet, jamais l'identité mâle de Campbell ne lui est cachée, et ce, dans tous les rôles féminins que l'artiste incarnera dans ses bandes. Les personnages de Campbell oscillent au contraire entre plusieurs pôles de l'identité, le sexe biologique et le genre performé ou comportement sexué, proposant des figures mixtes brouillant volontairement les frontières entre les territoires sexuels.

Comme le vidéaste insiste sur le déguisement et sur l'artificialité de la transformation de l'artiste masculin vers le personnage féminin, son travail propose une réflexion sur l'édification sociale des catégories féminin-masculin, opérant en véritable transfiguration du sexuel et proposant des images parodiques qui critiquent la répartition de ces pouvoirs,

⁴ Principalement la série de cinq vidéogrammes *The Woman from Malibu* (1976-77), celle de deux vidéogrammes *Modern Love* (1979) et *Bad girls* (1980), *Dangling by their mouths* (1981) jusqu'à la plus récente série *Rendez-vous* (1997), *Déjà Vu* (1998) et *Dishevelled Destiny* (2000) qui présentent tous des personnages féminins incarnés par Campbell.

phallogocentriques ou encore hétérocentriques. Figures de la mixité sexuelle, les héroïnes de Campbell sont fortement polémiques car elles remettent en question l'exclusivité des éléments relatifs aux classifications des genres.



Modern love (1979), Colin Campbell



Culvert City Limits (1978), Colin Campbell

L'exemple de Campbell sera par la suite suivi par une plus jeune génération de vidéastes explorant la figure de l'alter ego vidéo dans la lignée du *video drag*, par exemple *Stand by your man* (1998) de Stefan St-Laurent/Minnie St-Laurent,



Stand by your man (1998) de Stefan St-Laurent/Minnie St-Laurent

ou encore dans celle complémentaire de la *drag butch* comme dans le vidéogramme *Mr.B* (1994) de Cathy Sisler.



La figure du travestissement peut également être abordée en complément de celle de l'identité culturelle métissée. Le vidéaste Jorge Lazano aborde cette question dans *Samuel et Samantha* (1993) où l'ambiguïté de l'identité des genres sexuels redouble celle de la combinaison des cultures latino-américaine et canadienne. Finalement, le binarisme des oppositions féminin-masculin, orient-occident trouveront un écho particulier dans *Chasing the Dragon* (1993) de Karen Kew et Ed Sinclair, dans *Miss Chinatown* (1997) de Paul Wong ou encore dans *The adventures of Iron Pussy 3* (2000) de Michael Chaowanasai's abordant les stéréotypes et la caricature comme des éléments constitutifs de l'identité.



Le figure double ou l'alter-ego vidéo

Dot Tuer⁵ avait déjà suggéré que les pratiques de travestissement vidéo comme celles que l'on retrouve dans l'œuvre de Campbell témoignent d'un désir du féminin comme désir d'altérité. La représentation donnée dans la figure du travesti donne un point de vue intériorisé de l'autre sexe par une appropriation partielle de ses caractères. C'est ainsi que le travesti transfigure le sexuel en faisant coexister son sexe biologique et des attributs reconnus comme appartenant au sexe opposé, construisant ainsi une figure double. Cette transfiguration témoigne de l'édification sociale des catégo-

⁵ Dot Tuer, « Video in drag : Trans-sexing the Feminine », *Parallelogramme*, vol. 12, n° 3, février-mars 1987, pp. 24-29.

ries de genre qu'elle remet en question dans une nouvelle interprétation du sexe, de la sexualité et du désir.

La notion de l'alter ego vidéo implique donc une mouvance au sein de l'identité, que celle-ci s'édifie à partir de caractères sexuels, comme dans l'exemple donné, ou de tout autre élément culturel. La figure double combine subjectivité et altérité afin d'explorer les fluctuations d'une identité en devenir.

Fortement iconoclaste, la tradition vidéo témoigne souvent d'intentions subversives tant au niveau des types de figures représentées qu'au niveau de la structure narrative de ses productions, parmi lesquelles se retrouvent les diverses mises en scènes du corps présentées ici. Loin d'être innocentes, ces investigations autour de l'image de soi interrogent ouvertement les fondements de plus en plus incertains de nos identités en mutation.

La tradition des héroïnes dans l'œuvre du vidéaste Colin Campbell

À partir de sa première série, *The Woman from Malibu* (1977-78), le vidéaste a produit plusieurs modèles autour du paradigme de l'alter ego féminin et ce, jusqu'à son plus récent personnage, Colleena, de la série *Rendez-Vous* (1997-2000), opérant comme synthèse des diverses figures incarnées par l'artiste.

Cet intérêt pour les questions de l'identité sexuelle chez Campbell trouve son origine dans une réflexion sur l'identité subjective très tôt explorée par l'artiste. L'autoreprésentation et l'utilisation de matériel biographique sont rapidement devenues des leitmotivs importants et ce, dès ses premières œuvres. L'artiste joue ici de manière ironique sur l'ambiguïté entre réalité et fiction, mais exploite également le potentiel d'intimité du médium. Il est cadré en gros plan, de face ou de profil, ce qui favorise un contact direct avec le spectateur.

C'est en ce sens que doit être comprise la notion d'alter ego vidéo qui définit selon moi parfaitement la tradition des héroïnes chez Campbell. Le féminin est ici exploré en dehors de l'exclusivité radicale des catégories sexuelles. L'alter ego vidéo construit par Campbell est une figure énigmatique qui témoigne du phénomène de vacillation entre les pôles féminin et masculin. Campbell transite entre les identités du devenir multiple, sans se fixer complètement sur l'un ou l'autre des territoires sexuels, jouant entre un moi et un autre moi. La notion de l'alter ego vidéo implique, je le rappelle, cette mouvance au sein de l'identité. Dans l'œuvre de Campbell, ce phénomène se trouve reflété dans la représentation de genre ainsi que dans le propos de l'artiste, qui présente à la fois son personnage et sa transformation progressive en persona féminin.

Vingt cinq ans après le texte fondateur de Rosalind Krauss «*Video : the aesthetics of Narcissism*»⁶, la question du narcissisme vidéo demeure toujours aussi percutante et mérite d'être considérée dans une perspective élargie, celle d'une investigation générale du soi à travers la fascination exercée par l'image, plutôt que dans la seule optique classique de l'amour de soi et de l'investissement libidinal pour sa propre image.

Une des hypothèses parmi les plus intéressantes de révision de la perspective psychanalytique est celle accordant au « conflit narcissique » (tensions et rivalité entre l'ego et la représentation que celui-ci se fabrique de lui-même) une dimension aussi importante que celle que Freud reconnaissait au « conflit œdipien »⁷. Dans une société régie par une mo-

⁶ *October 1*, printemps 1976, pp. 51-64.

⁷ Voir Jean-Claude Stolloff, *Interpréter le narcissisme*, Paris, Dunod, 2000, 163 p. L'auteur examine la pertinence de ce glissement où la psychanalyse actuelle ne serait plus exclusivement préoccupée par le *sujet coupable* de Freud, prisonnier de conflits entre pulsions et interdits, mais également par le *sujet tragique*, habité par un malaise existentiel et des problèmes d'accomplissement et d'image de soi.

rale rigide, il était cohérent de penser les conflits psychiques en fonction de la répression des désirs. Mais le bouleversement survenu au cours du siècle dernier dans nos repères identificatoires qui « assuraient jusque-là la régulation des idéaux ne pouvait rester sans conséquences sur le rôle joué par ces mêmes idéaux dans la constitution de la personnalité et le maintien de l'estime de soi »⁸. Comme l'image de soi se développe dans un contexte social qui véhicule des modèles et des types conventionnés, cette image évoluera nécessairement avec ce contexte. N'est-il pas alors plausible de penser la perte de plusieurs repères identificatoires comme siège d'une nouvelle inquiétude dont témoignerait la pratique vidéo ?

La WFM⁹ est le premier des modèles d'alter ego féminin, qui perpétue les formes de l'autoportrait vidéo exploitées par Campbell. Cette femme, Mildred est, à première vue, très différente du vidéaste, sociologiquement du moins. L'artiste dénie même toute intention biographique au départ en insistant sur le contexte accidentel de sa performance¹⁰, mais la WFM ressemble physiquement à Campbell et mon intention est de pointer ici cette dimension d'autoreprésentation que reflète précisément le traitement du travestissement.

En général, les travestis fabriquent une image et un comportement de genre contrastant avec leur identité sexuelle biologique. Le prestige du *performer* s'établira à partir, d'une part, de la valeur de l'image choisie et, d'autre part, de la réussite à incarner cette image. C'est pourquoi il est fréquent de recourir à des modèles féminins glorieux qui ont existé ou qui existent toujours. L'utilisation de ces différents attributs peut toutefois se présenter sous divers aspects pour repré-

⁸ Ibid, p. XII.

⁹ WFM désignera dans le texte le personnage de la *Woman from Malibu*.

¹⁰ Dans une entrevue qu'il m'a accordée, Campbell précise avoir incarné l'héroïne accidentellement, c'est-à-dire par manque d'argent pour embaucher une actrice.

senter, soit partiellement, soit de manière plus complète, une figure féminine. Campbell par exemple choisit d'incarner une figure banale de la femme américaine qu'il crée par des voies factuelles¹¹ et verbales contradictoires, où les catégories de genre se retrouvent sans cesse permutées.

Les trois figures de travestis

Parmi les grandes catégories de travestis déterminées par Richard Docter¹², et dont l'objectif ultime n'est pas le transsexualisme, je retiens les trois types génériques qui suivent.

- *Drag Queens* : mode d'appellation «*slang*» désignant les prostitués travestis, élargi par la suite pour les travestis en général, ainsi que ceux œuvrant dans le monde du spectacle – exemple : *Drag show*. Certains de ces travestis ont recours à la thérapie hormonale ; on les désigne sous le nom d'*hormone queens*. Le terme *drag* n'est pas nécessairement lié à un genre spécifique, même si traditionnellement il est utilisé pour désigner les travestis de masculin à féminin. Le mot *drag* véhicule une forte connotation d'homosexualité et parfois l'expression est considérée comme synonyme de «*female impersonators*». Malgré la connotation d'homosexualité, beaucoup d'homosexuels tiennent à se distinguer des *drags queens* auxquels ils préfèrent, précise Esther Newton¹³, les hommes affichant leur virilité. «*Being gay and doing drag are not the same. The relationship between homosexuality and sex role identification is complicated*»¹⁴. Elle ajoute que dans la terminologie homosexuelle, une *drag queen* est un mâle homo-

¹¹ Recours à des marqueurs culturels du genre, tels que le maquillage, les vêtements et accessoires conventionnés comme étant féminins.

¹² Richard F. Docter, *Transvestites and transsexuals*, New York et Londres, Plenum Press, 1988.

¹³ Esther Newton, *Mother Camp: Female impersonators in America*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1972, p. 3.

¹⁴ *Ibid.*, p. 34.

sexuel habillé en femme alors que la *drag butch* désigne une lesbienne qui s'habille en homme.

- *Female Impersonators* : ils sont souvent, mais pas exclusivement, homosexuels. Le travestissement est considéré comme un mode de vie. Ils sont en général plus à l'aise dans leur rôle féminin et ne visent pas un changement de sexe. Souvent leur situation sexuelle est liée à l'univers du spectacle, mais leur style de vie peut persister au-delà de leur carrière. Précisons que les rôles féminins adoptés par les personnificateurs sont souvent parodiques et représentent la féminité par des types conventionnels (stéréotypes). Il ne s'agit pas de reproduire le comportement d'une femme en particulier mais plutôt d'imiter une catégorie artificielle – le féminin – comme si cette dernière se présentait de manière homogène. « *Femininity can only be acted by a man* »¹⁵. Cette catégorie est culturellement produite et reflète son contexte de production, ainsi les personnificateurs féminins nord-américains auront recours à des symboles spécifiques à notre culture.

- *She-males* : comme le nom l'indique, ces travestis portent ouvertement les attributs des deux sexes. Ce type de travestissement ouvertement ambigu insiste sur l'indétermination des catégories sexuelles en faisant coexister des types conventionnels normalement pensés comme exclusifs.

Dans le cas de Campbell, tout au long de ses prestations, il conserve des marqueurs anatomiques masculins forts, la voix, la pilosité apparente, l'absence de poitrine, et se présente comme *she-male*, la figure travestie exploitant le plus

¹⁵ Jan Kott, *The Theater of Essence*, Evanston, Northwest University Press, 1984, 124 p., cité par Alisa Salomon, « It's never too late to switch. Crossing toward power » dans *Crossing the Stage*, New York et Londres, Routledge, 1993, p. 145. Salomon fait également remarquer que les comportements caricaturaux se retrouvent peu chez les femmes personnificatrices masculines, qui tentent davantage de performer le genre masculin plutôt que de le parodier.

ouvertement la représentation subversive de l'identité de genre car elle conjugue des caractères masculins et féminins.

L'image de Campbell demeure saillante, image vocale, à travers la performance même de Mildred dont l'action principale est de raconter sa vie. Il y a, dans ce personnage de Mildred, toutes les formes de l'alter ego qui deviendront par la suite récurrentes : *she-male* conservant des éléments communs avec le sujet Campbell¹⁶, appropriation du féminin par le biais de marqueurs culturels, vidéo de type confessionnel et scission du moi exposée par les propos sur le travestissement¹⁷.

Ce dernier élément est important car il amplifie le dédoublement apparent dans l'alter ego vidéo. Campbell ne se contente pas d'explorer un autre aspect féminisé de sa personnalité ; il commente également, dans un esprit de distanciation et de réflexivité par un effet spéculaire du langage verbal, le processus même du travestissement. Ce dernier redouble cette première scission du moi, déjà présente dans l'alter ego.

Réduplication du double, le spectateur se retrouve face à deux univers complémentaires mais antinomiques où l'artiste oscille entre deux positions. Tantôt il est Mildred, tantôt il est Colin devenant Mildred. C'est encore une fois d'une structure transitoire dont il est question ici, les différents tableaux de la représentation oscillent entre les deux images de l'artiste, privilégiant parfois le personnage, d'autres fois la figure de l'acteur, afin de rompre la cohérence de la fiction diégétique.

¹⁶ Ces éléments peuvent aller des marqueurs anatomiques jusqu'à l'homonymie.

¹⁷ Les vidéogrammes *The Temperature in Lima* et *Hollywood and Vine* présentent des séquences explicites de travestissement. Ainsi le spectateur se trouve confronté à la double nature paradoxale du personnage incarné par Campbell, à la fois Campbell lui-même et Campbell devenant progressivement la WFM.

Lorsqu'on considère, au sein de ces différentes pratiques, la dualité féminin-masculin du point de vue de la répartition des rapports de pouvoir, le pôle masculin se présente la plupart du temps comme entité de contrôle occupant une position hiérarchique supérieure. Esther Newton fait remarquer que ce privilège hiérarchique est en fait relativement fragile quant à l'image donnée de la masculinité, dans la mesure où par exemple, un seul élément féminin réussit à faire basculer l'identité masculine d'un personnage. Dans le cas de Robin¹⁸, seconde héroïne incarnée par Campbell, le fait de porter un costume masculin ne remet nullement en cause l'identité féminine du personnage, fortement établie par la chevelure, la gestualité et les accessoires.

De la catégorie générique des personnificateurs féminins, apparaissent des sous-catégories comme *street* ou *stage*¹⁹ ou encore *drag* et *camp*. La sous-catégorie *drag impersonator* désigne les transformations générales d'un sexe vers l'autre, en général masculin vers féminin alors que la sous-catégorie *camp impersonator* travaille dans le même sens en exploitant davantage les incongruités dans la présentation du personnage, par exemple les caractères affectés et poseurs.

Les personnificateurs *drag* ou *camp* jouent sur la théâtralité de leurs rôles, insistent sur l'artificialité des caractères et en ce sens deviennent des agents forts de la distanciation²⁰. L'incarnation ou la définition du personnage se fera par l'ap-

¹⁸ Robin est l'héroïne de *Modern Love* (1979) et *Bad Girls* (1980).

¹⁹ Contrairement aux *street impersonators*, les *stage impersonators* interprètent réellement les pièces de leur numéro.

²⁰ Newton ajoute que la catégorie *camp* désigne d'abord la relation d'incongruité entre les éléments, elle peut s'appliquer à des éléments hors du contexte de la dualité des genres, mais implique toujours un haut niveau d'artificialité, *op. cit.*, p. 104-107. On pourrait faire un lien avec l'appellation plus actuelle de *queer*. « *Queer...means to fuck with gender...It concerns "gender fuck", which is a full-frontal theoretical and practical attack on the dimorphism of gender-and sex-roles...* » Voir Stephen Whittle, « Gender fucking or fucking gender ? » dans *Blending Genders*, New York et Londres, Routledge, 1996, p. 202

parence construite opposée au donné biologique de base. L'ordre du genre est culturel.

Du *she-male* au *she-man*

Les pratiques parodiques liées au travestissement, telles que les présentent les personnificateurs féminins, exploitent les frontières tenues entre les pôles masculin et féminin et pointent du même coup la dimension artificiellement fabriquée des catégories de genre, qui apparaissent affranchies du déterminisme sexuel. En ce sens, ces propositions visent une transgression des codes sexuels légitimés. Le cas en est encore plus flagrant chez le *she-male* qui est bisexué et présente des marqueurs de genre très prononcés des deux sexes. Il ne tente pas de camoufler les marqueurs biologiques masculins (barbe ou pilosité de la poitrine et bien sûr le pénis) par-dessus lesquels il place en général de flamboyants ornements conventionnels du féminin (maquillage, accessoires, vêtements). Le *she-male* manipule ouvertement les codes sexuels et se présente comme une figure subversive.

Contrairement aux personnificateurs féminins, le *she-male* ne camoufle pas la nature masculine de son sexe biologique pour ensuite le révéler dans un effet choc pour clore le spectacle. Le sexe mâle est affiché dès le départ. Le *she-male* exploite l'incongruité entre les marqueurs culturels du genre et le sexe anatomique. Il joue sur son identité double.

La figure du *she-male* résume bien le phénomène de vacillation entre les genres. Ce processus peut s'étendre au-delà de l'apparence et investir également la sphère de l'identité générale. Se référant à la tradition de travestissement en vidéo, Chris Straayer²¹ raffine la catégorie *she-male* en proposant la notion de *she-man*, pour appuyer la dimension de pouvoir donnée à la figure mixte lorsque l'anatomie masculine se

²¹ Chris Straayer, *Deviant Eyes, Deviant Bodies. Sexual Re-orientations in Film and video*, New York, Columbia University Press, 1996.

présente comme autorité sexuelle. Le *she-man* a complètement subordonné les éléments féminins à sa puissance masculine. Cette dernière contraste avec la dimension émasculée qui pouvait persister autour de la figure du *she-male*.

Le *she-man* est une figure nouvelle de la culture populaire, élargie, fortement bisexuée plutôt qu'androgynie²², où les attributs du sexe et de la sexualité féminine sont complètement intégrés par le *performer*. Le *she-man* n'est pas efféminé, il peut être incarné autant par des artistes hétéros ou homosexuels. La spécificité du *she-man* se trouve au niveau de son potentiel sexuel fort et de la puissance attribuée à son image.

Ces nouvelles figures de pouvoir — et subversives — sont apparues surtout dans les productions de cinéma expérimental et en vidéo d'art. Straayer se réfère à l'esthétique du narcissisme et à la tradition d'intimité en vidéo pour expliquer ce phénomène. Depuis ses débuts, le médium vidéo a été un véhicule privilégié pour explorer les questions de l'identité tout en se proposant en contre-discours face aux grandes tendances mass médiatiques, exploitant, nous le savons, son potentiel subversif. Beaucoup de thématiques y témoignent de préoccupations diverses autour de la question de l'indéfinissable et des frontières indistinctes. La figure du *she-man*

²² Le terme « androgynie » comporte une connotation d'absence de sexualité et est rarement employé pour désigner un individu fortement sexué. Le terme de bisexualité, qui implique ouvertement l'activité sexuelle, me semble plus adéquat. Marjorie Garber ajoute sur ce sujet : « ... *androgyny as a metaphor. A metaphor... consists of two parts : the word being used figuratively (the vehicle) and the idea that it is meant to convey (the tenor). Androgyny is sexy when it is the vehicle (the physical form of performance we see) and not sexy when it is the tenor (the idea or the idealization). When the performance is androgynous, it is frequently erotic; and its eroticism is often bisexual, appealing both to men and to women* » ... « *When "androgyny" was not the vehicle of a metaphor but its term, however — when it denoted something like "wholeness" or "integration" of personality — it was determinately unsexy. It meant, or said to mean, or was said only to mean, stasis, not movement, and union, not desire. In other words, not lack but fullness* », dans *Vice Versa. Bisexuality and the Eroticism of Every Day Life*, New York, Touchstone, 1996, pp. 233-234

peut alors être comprise comme emblème de cette tradition iconoclaste en vidéo.

Dans l'œuvre du vidéaste Campbell, le travestissement reste toujours évident. Le personnage de la WFM ne se présente jamais comme une *drag queen*, ne joue pas sur le leurre, porte à la fois des caractères appartenant aux deux sexes : accessoires et postures féminines, pilosité et timbre de voix masculins. En ce sens le personnage est beaucoup plus près du type *she-male* ; il n'a pas le pouvoir attribué au *she-man*, ni son potentiel sexuel. Au contraire, la dimension sexuée de la WFM se trouve plutôt annulée dans l'ambiguïté de son identité de genre.

J'ai mentionné plus haut que l'aspect physique de Mildred était similaire à celui de Colin, comme si, à travers le brouillage des genres, persistait la nature mâle de l'artiste dont la voix et le corps témoignent. La masculinité du corps n'est donc pas niée, similaire au *she-male* et plus encore au *she-man* qui précisément exploite le potentiel érotique du corps masculin. Le corps masculin demeure présent et ne se trouve pas inféodé aux marqueurs culturels du genre. Il existe en lui-même, dans une masculinité active au sein de l'expérience du monde et par extension, dans l'expérience du genre. Et c'est là que se trouve la richesse de la représentation donnée par Campbell. Le corps masculin n'y est pas considéré comme un outil passif, ni même comme un matériau facilement modelable. Sa présence indomptée installe une fissure dans la vraisemblance de la représentation.

Les trois autres personnages féminins incarnés par l'artiste, Robin, Anna ou Colleena²³ se construisent à partir du type de travestis auquel appartient la WFM. Campbell n'incarnera jamais un véritable personnage de *drag queen*. Les différentes représentations ne seront pas vraisemblables. L'acteur insis-

²³ Anna est le personnage du vidéogramme *Dangling by Their Mouths*, 1981 et Colleena, l'héroïne de la série *Rendez-Vous* (1997-2000).

tera toujours sur les marqueurs anatomiques masculins, voix mâle, pilosité, absence de poitrine, qui demeurent présents pour distancier les marqueurs culturels, vêtements et accessoires, auxquels il a recours.

Une visée rétrospective permet de constater une évolution dans les images féminines utilisées par Campbell. Sa première héroïne, Mildred, la WFM, est une femme américaine moyenne et dépendante, au caractère psychologique instable, un premier personnage très distinct culturellement de la personnalité de l'artiste. Robin et Anna représentent des modèles transitoires, les figures féminines se développent davantage, s'affranchissent peu à peu, s'épanouissent à travers leurs activités professionnelles et innovent dans leurs expériences amoureuses. Le dernier personnage, Colleena, alter ego féminin ouvertement revendiqué, est largement biographique et inspiré directement du mode de vie de Campbell.

Ce qui conduit à questionner le travail sur l'identité et l'effet de réalité dans l'œuvre de Campbell. Dès les premières productions d'art vidéo, les artistes ont remis en question la prétendue transparence de la télévision. Campbell s'inscrit dans cette logique, il joue sur l'ironie, installe une distance face à la vraisemblance et pointe fermement la dimension construite du discours vidéo. La caméra ne ment pas, mais ce que le spectateur voit est faux. Un des enjeux des vidéogrammes de Campbell est précisément de questionner la capacité du médium à transmettre une réalité objective. Du moins tente-t-il constamment de construire une fissure dans l'illusion de la représentation ou dans l'effet de réalité, notamment à travers la représentation et la subversion des catégories de genre.

Exhibition du processus de travestissement

Poursuivant cette logique, le vidéaste Jorge Lazano reprend dans *Samuel et Samantha* (1993) la mise en scène du processus de travestissement tel qu'exploité par Campbell. Le vidéo-gramme repose sur la prestation du personnage à double figure, Samuel Lopez, étudiant et réfugié politique salvadorien et son alter ego Samantha Trench, travesti et artiste de la scène. Les premières séquences présentent Samuel racontant son histoire (défis relatifs à sa condition homosexuelle, difficultés à concilier les identités canadienne et latino-américaine, rupture avec le père) sous le mode confessionnel tel qu'élaboré par Campbell et Steele.

Tout au long de son témoignage, Samuel se maquille pour se transformer progressivement en Samantha, tout en conservant sa tonalité de voix masculine. Sa prestation semble très naturelle. Le féminin s'y trouve par contre construit par des voies factuelles et verbales contradictoires, le récit demeurant toutefois celui de Samuel, avec la voix de Samuel, entrecoupé d'images de spectacles ou de fêtes parmi lesquelles figure Samantha.

Une des forces du médium vidéo est sa puissance dénotative. Les images et la voix, travaillées ici dans la tradition confessionnelle, amplifient l'impact narratif de la représentation. Toujours grâce au mode confessionnel, le narratif de l'auteur, autant sous l'aspect de Samuel que de celui de Samantha, revêt un fort effet de vérité. Nous parlons ici d'effet de vérité. Ce que la caméra enregistre semble vrai, parce que la vidéo, tout comme le cinéma, a un effet naturalisant. Mais en fait, ce que la caméra enregistre, c'est davantage une naturalisation mondaine de l'idéologie dominante²⁴.

Comme c'était le cas pour la WFM, le spectateur se trouve confronté à la double nature paradoxale du personnage, qui

²⁴ Voir à ce propos Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

oscille entre ses deux identités sans jamais se fixer complètement sur un territoire sexuel ou identitaire spécifique. Le jeu d'ironie face à la vraisemblance de l'image, qui exploite les stratégies classiques du traitement documentaire, doublée par cette artificialité revendiquée du personnage construit demeure frappant. Reduplication du dédoublement et stratégie de la césure. Samuel/Samantha se présente comme un être transitoire, divisé entre plusieurs identités, sexuelles et culturelles. La scission vécue par le personnage se trouve appuyée par la suspension sémiotique, cette fissure dans l'illusion de la représentation ou dans l'effet de réalité par des éléments forts de la distanciation tels que le processus même du travestissement.

Comme le corps travesti, l'instance énonciative est bipolaire, oscillant entre masculin et féminin sans se départir complètement de la trace de l'altérité, reprenant la condition de l'alter ego vidéo. Dans ce contexte, la figure du travesti est polémique. Le travesti refuse d'obéir aux normes conventionnelles du sexuel. La transgression permet de reconsidérer ces normes et, comme le fait remarquer Judith Butler à propos du film *Paris is burning*, « *a distance will be opened up between that hegemonic call to normativizing gender and its critical appropriation* »²⁵.

Dans ses séries vidéo, Campbell a beaucoup travaillé l'appropriation critique de la normativité des genres par la libre circulation des artifices. Comme chez Lazano, la voix était l'agent principal de la dissonance au sein de la représentation. La voix de Mildred c'est la voix du narrateur Campbell, seule à ne pas être déguisée. La voix de Mildred est déjà une interprétation qui déconstruit la représentation donnée par la caméra et en un sens contredit la dénotation. La voix insiste : ceci n'est pas une femme. En ce sens, il ne peut y avoir de pure dénotation car l'identification immédiate pose un

²⁵ Judith Butler, *Bodies that Matter*, New York, Routledge, 1993, p. 137.

problème. Par l'énigme, le spectateur doit outrepasser l'effet de réalité du médium, reconnaître le faux. C'est par la dissonance que la voix devient instance interprétative et critique.

L'autre étranger à moi-même à qui je suis lié

Autre figure double, autre confession vidéo : celle de Stefan St-Laurent/Minnie St-Laurent, *Stand by your man* (1998). Toutes les caractéristiques de la confession vidéo y sont respectées, dans une mise en scène minimale. Un personnage masculin travesti, Stefan/Minnie, chante en *lip sync* et dans son appartement (*street impersonator*), le tube de Tammy Wynette au nom éponyme. C'est principalement la voix de la chanteuse qui est mise en valeur, bien qu'on entende la voix du comédien à une ou deux reprises dans de très brefs commentaires sur sa performance qui agit comme élément de distanciation.

Le *performer* reprendra sa prestation plusieurs fois, dans une boucle temporelle qui devient dérangement. Outre son image féminine très peu soignée, qu'il affiche combinée avec des marqueurs anatomiques masculins importants (pénis, poitrine plate), le personnage porte une prothèse dans la bouche qui entrave son articulation. La maigreur de Stefan/Minnie, son allure négligée et la prothèse dentaire contribuent à vider de tout érotisme ou désirabilité la figure du travesti. La répétition compulsive des séquences amplifie l'aspect parodique voire pathétique du travestissement.

Cathy Sisler présente dans *Mr B.*, le personnage féminin plus rare de la *drag butch*. Mr B. ne parle pas et déambule anonymement dans la ville. Les types normatifs du masculin auxquels Sisler a recours concernent autant les accessoires (paleto ample pour cacher le corps, chapeau) que les comportements (cracher, fumer). Peu de marqueurs anatomiques sont exploités, le personnage a simplement les cheveux coupés très courts et se gratte la joue comme si sa barbe le piquait.

Il est évident que lorsque l'on fait l'exercice de démarquer ce qui appartient à l'univers masculin et ce qui appartient à l'univers féminin, le recours aux stéréotypes devient inévitable. Le cas est d'autant plus aigu en ce qui concerne les marqueurs culturels du genre qui sont hautement conventionnels, ainsi que nous l'avons vu dans les exemples choisis. Cette question est délicate et peut comporter des irritants, d'autant plus que certains des éléments typés appartenant à une catégorie de genre peuvent glisser dans l'univers de l'autre genre suite à un phénomène de mode, par exemple la boucle d'oreilles appartenant au féminin et la cravate au masculin. La présence de ces types est néanmoins inévitable pour circonscrire les personnages et nous les considérerons ici comme des conventions sociales du genre et non comme caractères essentialistes précédant l'existence individuelle.

Afin de mieux camper son personnage dans un contexte masculin qui agira comme marqueur de son identité, Sisler exploite plusieurs de ces stéréotypes culturels dans une fiction du genre masculin où se côtoient la pornographie et Bogard, *GQ* et *Modern Bride*. La catégorie prime sur l'individu, le type sur la personnalité. Mr B est un *homme* parmi d'autres dans le flot urbain. L'ego est ici dilué dans la multiplication de ses alters. Ces hommes se confondent autour d'un prototype à première vue homogène, ils portent des vêtements semblables et adoptent les mêmes postures. Seuls quelques regards de surprise au passage de Mr B nous rappellent la nature ontologiquement féminine du personnage, auquel il demeurera difficile de s'identifier, pas tant pour son aspect masculinisé que pour son absence d'individualité.

Parodie des sexes

Je terminerai par l'aspect parodique et souvent caricatural de plusieurs de ces prestations vidéo avec quelques exemples supplémentaires. Ainsi que nous l'avons mentionné plus

haut, *Chasing the Dragon* de Karen Kew et Ed Sinclair, *Miss Chinatown* de Paul Wong ou encore *The adventures of Iron Pussy 3* de Michel Straowanasai's abordent les stéréotypes et la caricature comme des éléments constitutifs de l'identité des personnages représentés.

Chasing the Dragon interroge ouvertement la notion d'exotisme en proposant d'une part le personnage de Cherry, incarnation féminine des principaux stéréotypes sexuels asiatiques (beauté pulpeuse, douceur et soumission), et d'autre part, la représentation du stéréotype fantasmatique de la femme asiatique à travers des conversations érotiques tenues sur des lignes 1-900-NUMBER. Les vidéastes pointent la dimension factice de l'image vidéo, tout aussi factice que celle de l'image du fantasme de la femme asiatique. Cherry n'est au fond qu'une forme vide que l'utilisateur reconstruira par projections. Encore une fois la catégorie prime sur l'individu, catégorie double, culturelle et sexuelle, insistent Kew et Sinclair : « *Asian woman in pornography for occidental man represent exoticism* ».

Propos semblables dans *Miss Chinatown*. Ainsi que l'indique le titre de l'œuvre, on insiste sur l'artificialité de l'identité de race et le factice des concours de beauté ou des galas de travestis qui se trouvent critiqués, déconstruits et réévalués à partir de plusieurs témoignages superposés en micro-récits cacophoniques. Les identités culturelles, raciales, sexuelles sont placées ici au même plan, toutes aussi fabriquées les unes que les autres.

Véritable cartoon vidéo, *The adventures of Iron Pussy*²⁶ utilise le mode caricatural autant au niveau des personnages représentés et de l'histoire racontée qu'au niveau de la facture du vidéogramme. L'action se déroule à Bangkok²⁷, Iron Pussy

²⁶ Une série de trois vidéogrammes.

²⁷ Plutôt une reconstitution de Bangkok témoignant de la vision occidentale de l'Orient.

porte tout l'attirail flamboyant conventionnel des travestis : perruque, collants roses et chaussures rouges à hauts talons. Les homosexuels y sont représentés tatoués, rasés, musclés. Les gogos boys deviennent de jeunes nymphettes. Les acteurs jouent faux et rien n'échappe à l'humour cinglant de ce mélodrame Kung-fu aux limites du burlesque.

C'est à la fois par la mascarade des sexes présentée par les personnages et par le jeu d'ironie à partir du traitement vidéo et du commentaire sur l'effet de réalité du médium que nous pouvons comprendre les enjeux parodiques des productions analysées. Dans la plupart des cas, les artistes ont installé, par différentes voix, un important système de distanciation au sein de la représentation en insistant sur l'artificialité de la mise en scène, de l'interprétation des personnages et de leurs identités de genre.

Ainsi que le mentionne Linda Hutcheon²⁸, la parodie est une forme d'imitation comportant une distance critique ironique. Elle est une « transcontextualisation », une répétition avec différences et ne comporte pas nécessairement une dimension ridiculisant le référent parodié, ce qui la distingue du burlesque. La parodie ne détruit pas son objet mais en donne plutôt une réinterprétation parfois critique et subversive, parfois plus conservatrice.

La parodie implique donc une structure organisée et reconnue, un référent légitimé, et la transgression de cette structure qui devient par son œuvre dénaturalisée et transcontextualisée. C'est donc par la mise à jour et la transgression de cette forme légitimée qu'opère la distance critique propre à la parodie. Cet aspect est particulièrement important lorsque l'on réfléchit à l'impact subversif de la parodie des genres chez le travesti.

En effet, dans le cas du travestissement, le référent n'est plus ici nécessairement une autre œuvre, mais plutôt une série de

²⁸ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, New York et Londres, Methuen, 1985.

types légitimés servant à délimiter les genres. Pour le travesti, le référent parodié est le code commun naturalisé, c'est-à-dire une série d'artifices ou de comportements acquis qui se présentent comme conditionnés par le sexe donc par extension de la nature. Le travestissement parodique remet en question la prétendue naturalité des catégories sexuelles en pointant à la fois la dimension construite de ces dernières et le contexte naturalisant où elles sont souvent présentées.

La parodie du travestissement vise le contenu de la proposition (la catégorie) mais critique aussi la forme propositionnelle (le contexte naturalisant). C'est d'ailleurs là son plus grand pouvoir de subversion. Ainsi comprise, la parodie des sexes déjoue notre principal schéma cognitif, celui des classifications exclusives, pour proposer une philosophie de l'interstice encore difficile à circonscrire.