

*Magali Nachtergaeel*

Université Bordeaux Montaigne

UR Plurielles / BIG - Bordeaux Interdisciplinaire Genre

 <https://orcid.org/0000-0001-7084-4442>

[magali.nachtergaeel@u-bordeaux-montaigne.fr](mailto:magali.nachtergaeel@u-bordeaux-montaigne.fr)

## Le sexe féminin dans l'art contemporain : un organe en performance

### RÉSUMÉ

L'article s'intéresse à un panorama occidental des mises en performance du sexe féminin depuis la fin des années 1960. La représentation du sexe féminin dans l'art contemporain a été un mode d'expression du féminisme par des artistes cherchant, entre autres, à échapper à l'hypersexualisation du corps des femmes. Le sexe féminin engage aussi les organes reproducteurs femelles dans un processus de réappropriation du corps : en devenant objet, voire sujet de création, cette partie du corps matricielle retrouve ses qualités d'élément organique vivant, producteur de fluides, constitué de muscles et lieu possible de la jouissance. Ces images engagent donc ce qui était le sexe féminin vers une autre représentation corporelle dégagee des fonctions reproductrices et libidinales instituées par le regard masculin hétéronormé de l'histoire de l'art.

**MOTS-CLÉS** – sexe féminin, art contemporain, performance, études en genre, corps

### The Female Sex in Contemporary Art: A Performing Organ

### SUMMARY

The article examines a Western panorama of performances of the female sex since the end of the 1960s. The representation of the female sex in contemporary art has been a mode of expression of the feminism of artists seeking, among other things, to escape the hypersexualization of the female body. The female sex also engages the female reproductive organs in a process of reappropriation of the body: by becoming an object, or even a subject of creation, this part of the matrix body



© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)  
Received: 04.04.2025. Revised: 13.07.2025. Accepted: 05.08.2025.

**Funding information:** Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication.

rediscovers its qualities as a living organic element, producer of fluids, made up of muscles and a possible place of pleasure. These images therefore engage what was the female sex towards another bodily representation free from the reproductive and libidinal functions instituted by the heteronormative male gaze of art history.

**KEYWORDS** – female sex, contemporary art, performance, gender studies, body

Lorsque Carolee Schneemann performe *Interior Scroll* (1975), elle retire progressivement de son vagin un texte qu'elle lit à haute voix et en public, s'inscrivant dans la tradition féministe de la vulve parlante (ou de son homologue, le vagin pensant). Cette mise en scène spectaculaire du sexe féminin a fait l'objet de plusieurs reprises, notamment au sein du mouvement post-pornographique dont le but n'est pas tant d'assouvir le voyeurisme masculin que de permettre aux femmes de mieux connaître et s'approprier leur propre corps. Aussi, les dispositifs de monstration du sexe féminin, comme le speculum, sont détournés de leurs fins de contrôle gynécologique pour en faire un lieu d'observation esthétique, militant et réflexif. Réduites à l'image de leur sexe, les femmes artistes ont participé, à travers des œuvres et des performances, pourtant soumises au régime du spectacle, à leur émancipation. Sans revenir sur les œuvres emblématiques de Niki de Saint Phalle, *Hon* (1966) ou la célèbre *Dinner Party* de Judy Chicago (1979), où chaque femme artiste est « représentée » par un portrait peint de sa vulve, nous analyserons des œuvres produites récemment sur les scènes européennes. Nous tenterons de comprendre comment par la représentation du sexe en photographie, peinture ou performance, les artistes réinvestissent le corps en dehors de canons esthétiques sexualisants pour redynamiser de façon organique le lien avec un sexe créatif et non procréatif dans le système d'hétérosexualité obligatoire, pour reprendre l'expression de Monique Wittig.

On verra d'un côté que le sexe peut être plus proche de l'idée d'un « féminin matrixiel », au sens de l'artiste et théoricienne Bracha L. Ettinger, qui se situe dans la lignée de Luce Irigaray<sup>1</sup>. D'un autre côté, la dynamique visuelle et performative autour du sexe féminin le ré-organise de façon très littérale : il retrouve son rôle *organique* en dehors de la sexualité normée, pour devenir une extension créative du corps. Dans *Testo Junkie*, Paul B. Preciado, qui mène sa réflexion depuis le corps trans, compare le régime des organes du corps humain où les « organes génitaux sont encore enfermés dans un régime pré-moderne et quasi-souverain de pouvoir »<sup>2</sup>. Le sexe représenté en art n'est pas qu'un sexe voué à l'hétérosexualité, offert au regard masculin. C'est aussi une image du *Corps lesbien*, énoncé par Monique Wittig comme composition corporelle et visqueuse, productrice de liquides, vivante, entre

<sup>1</sup> G. Pollock, « Différence et unité : le féminin et le planétaire », in *Constellations subjectives. Pour une histoire féministe de l'art*, éd. M-L. Allain Bonilla, É. Blanc, J. Renard, E. Zabunyan, Paris, éditions iXe, 2021, p. 40.

<sup>2</sup> P. B. Preciado, *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, 2008, trad. de l'esp. de l'auteur, Paris, Points, 2021, p. 114.

bouche et sexe : « LE CORPS LESBIEN LA CYPRINE LA BAVE LA SALIVE LA MORVE LA SUEUR »<sup>3</sup>. Le corps lesbien n'appartient pas seulement à la relation de même genre. Il est aussi le lieu de l'autojouissance, de soi à soi, et dans l'exclusion d'une économie de la jouissance hétérosexuelle. Bousculant les codes de l'histoire de l'art, dénoncés par de nombreuses artistes femmes dans les années 1970 à travers des performances et réappropriations picturales, l'apparition du sexe féminin comme objet et sujet organique implique aussi une réévaluation critique de sa présence sur les cimaises et la scène du *white cube*. C'est donc un sexe en discussion, en recherche, sans définition fixe et qui se voit lui-même selon un spectre critique qui se met en scène dans l'espace artistique contemporain.

### Vulves muséales : le regard de la critique

Dans *Ce que le Sida m'a fait*<sup>4</sup>, la critique féministe et lesbienne Élisabeth Lebovici consacre un chapitre central à l'œuvre installation de Zoe Leonard, *Untitled*, qui avait été présentée à la Neue Galerie à l'occasion de la documenta IX de Kassel en 1992. « Sans titre », voilà une manière de ne pas désigner en quoi consistait l'installation : une collection de photographies de vulves en gros plan, délicatement ouvertes par les doigts de leurs propriétaires, étaient accrochées dans le musée des Beaux-Arts entre les œuvres de la collection. L'artiste états-unienne Zoe Leonard avait retiré certaines pièces de la présentation permanente de la collection pour les remplacer par des photographies de vulves en noir et blanc, dix-neuf, nous explique Élisabeth Lebovici, sous vitre et clouées au mur et à « échelle 1/1 ». Dans sa sélection, l'artiste n'avait conservé que les toiles représentant des femmes pour les mettre en vis-à-vis de ces vulves, exposées comme des documents bruts contrastant très fort avec l'apparat du musée, tentures murales marquetées et cadres baroques pour les tableaux. Cette installation de Leonard, commentée par Lebovici, nous rappelle à quel point, selon Freud, le concept de « beau » a été associé à l'excitation sexuelle, ce que la critique de cinéma Laura Mulvey a pour le cinéma désigné sous le terme de « male gaze » en 1975. Si en retour, on a tenté de parler de « female gaze » ou d'appliquer ce concept symétrique dans le champ de la représentation, il paraît difficile de le transposer littéralement, tant ce « gaze » est chargé par une érotique de la domination et de la réification fétichiste.

Lorsqu'elle pose la question de la vision même de ces « pussy pictures »<sup>5</sup> : « dégoûtant ? sexy ? les deux à la fois ? ou encore autre chose ? »<sup>6</sup>, Lebovici dit clairement ce qui articule notre perception culturelle du sexe féminin : la première impression est une formulation de rejet, de dégoût, dégoût lui-même instruit par une

<sup>3</sup> M. Wittig, *Le Corps lesbien*, Paris, Minit, 1973, p. 22.

<sup>4</sup> É. Lebovici, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Zürich, JRP Ringier – Paris, La maison rouge, 2017.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 97.

culture qui a rendu tabou la vision des organes génitaux primaires et secondaires. La seconde impression induit immédiatement l'idée d'une désirabilité de la vision de cet organe interdit, comme s'il avait un attrait en lui-même. Mais surtout, la critique nous invite à reconsidérer cette « autre chose » qui surgit en même temps que la représentation dans son dispositif de monstration, en l'occurrence le musée, lieu de l'institution et de la patrimonialisation. L'apparition de la vulve ne produit pas les mêmes effets selon les dispositifs d'exposition. Lebovici montre comment le sexe féminin a servi la cause politique féministe, et révèle tout l'arrière-plan militant des collectifs lesbiens et de la lutte contre le SIDA. Elle démontre aussi la force discursive d'un « portrait de vagin » qui devient, avec Susan Bright en 1992, une affiche clamant « Read My Lips » : « les grandes lèvres génitales ont remplacé les lèvres buccales »<sup>7</sup>. Si je me permets de condenser ici une partie de la pensée de Lebovici, c'est pour mettre en avant la réflexion menée depuis longtemps par les artistes femmes et la critique d'art sur la représentation du corps féminin intime dans l'espace public muséal comme un véritable enjeu esthétique-politique, qui acquiert une agentivité concrète dans l'espace public.

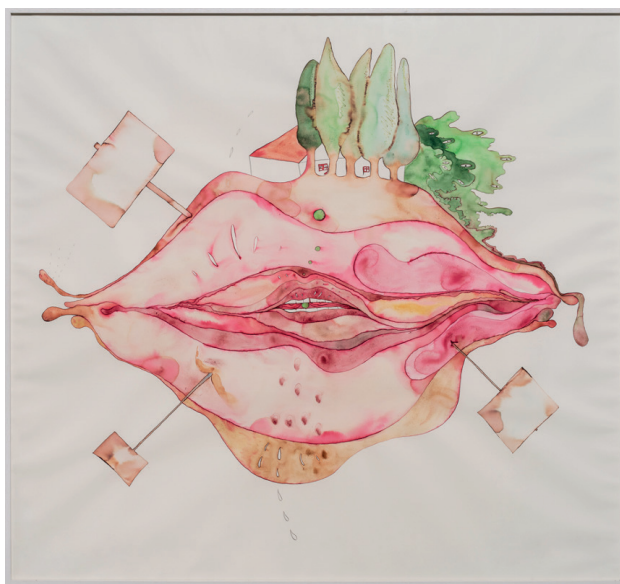
Dans ce chapitre de référence, Lebovici dresse aussi un panorama historique de la représentation du vagin et du sexe féminin dans l'art féministe états-unien, principalement depuis les années 1960. Cette traversée historique montre à quel point l'œuvre de Zoe Leonard entraîne une profonde déconstruction à la fois de la sexualité, de la représentation de la sexualité féminine mais aussi des violences subies par les femmes, depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte, même avancé. Elle articule des revendications à disposer non pas seulement de son corps mais aussi de son image pour les faire parler, de façon parfois littérale comme dans le cas de « Read my lips » : « Reversée à l'actif de GANG », explique-t-elle, « la citation [...] dénonce un interdit, frappant à la fois le corps sexuel des femmes et les énoncés dont elles usent pour en parler ».<sup>8</sup> Revenant sur le backlash des années 1980 aux États-Unis, elle rappelle les menaces permanentes contre l'avortement et le rôle de l'affiche qui demandait très directement de téléphoner à des représentants politiques pour revenir sur une décision juridique visant à bannir l'information sur l'avortement. Le jeu de substitution au musée n'est pas là pour évoquer un jeu de mistigri visuel mais s'inscrit dans une critique institutionnelle plus vaste, illustrant la célèbre expression de Griselda Pollock, « le musée à moitié vide » qui pointait l'absence d'artiste femmes dans les collections. Leonard révèle ces vides et les remplace par des lèvres qui ont manifestement quelque chose à dire, par delà le silence photographique et l'austérité documentaire du noir et blanc. L'œuvre de Leonard et la présence du vagin dans l'espace de la représentation tissent un maillage visuel et discursif politique qui puise sa force dans ses liens avec des luttes sociales : elles brisent la gangue du patrimoine pour inscrire les œuvres et leur « display muséal » dans des enjeux contemporains.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 102.

## Organes actifs

Cette expérience spectaculaire et brillamment commentée par Lebovici ne doit pas être l'arbre qui cache la forêt, bien au contraire. Car les artistes représentant des sexes féminins ne manquent pas, et elles n'inscrivent pas ces représentations dans une perspective de consommation scopique et sexualisée<sup>9</sup>. Les images du sexe féminin et de ses usages sont variées, issues de contextes souvent révélateurs de la vision traditionnelle particulièrement pauvre et monofocale de l'histoire de l'art sur le sexe féminin. L'artiste Béatrice Cussol (aujourd'hui Lussol), choisissant un autre médium que la très directe photographie, peint des formes organiques où les vulves apparaissent ou se forment comme des images sans cesse réitérées, en gros plan ou cachées dans les dessins. Chez C/Lussol, toute forme semble découler plus ou moins d'une matrice vulvaire, et le choix de l'aquarelle ou du stylo bille rouge renforce l'impression de viscosité liquide et molle de ces bouches génitales. Le grand format génère un effet à la fois de gros plan et de paysage charnel, lymphatique et doux, transformant la vision de la vulve en lignes souples quasi décoratives, où un petit détail vient rappeler, avec ironie, l'étrangeté du dessin.



**Illustration 1.** Béatrice Lussol, *564*, 2017, encre et aquarelle, 150 x 150 cm.  
Couverture de B. Cussol, *Eponym e*, Dijon, Presses du réel, 2019.

<sup>9</sup> Agathe Champagnol, artiste et chercheuse, a réalisé un mémoire portant sur « Les représentations des sexes dans l'art contemporain des années 1970 à nos jours », Master en études de genre, Université Bordeaux Montaigne, mai 2025, où elle dresse, en plus de ses propres pratiques plastiques, une typologie fort utile de ces images du sexe féminin dans l'art contemporain occidental.

On se souvient peut-être du *Red Flag* (1971) de Judy Chicago, une photographie de tampon ensanglanté en train d'être extrait d'un vagin anonyme, image familière et pourtant taboue, qui pour le public constitue une provocation par sa trivialité. La représentation des menstruations est un corollaire récurrent de l'imaginaire du sexe féminin. En même temps que la photographe Marianne Rosenstiehl qui avait exposé *The Curse* (2015), une série sur les règles, cette fluidification du sexe féminin, souvent synonyme de rejet visuel, est au cœur d'un autre projet photographique d'Arvida Byström, artiste postdigitale qui a réalisé une série d'images, *There Will Be Blood* (2015) montrant non pas le sexe féminin mais ses traces menstruelles. Reprenant les codes de la photographie publicitaire et en particulier des influenceuses sur Instagram, on y voit du sang qui coule ou des taches sur une culotte, petit détail qui rappelle l'activité physique et productive du sexe féminin. L'historienne de l'art Charlotte Foucher Zarmanian parle de « panique génitale » pour désigner la part négative qu'occupent les fluides issus du sexe féminin. Elle emprunte à la performance de Valie Export ce titre pour revenir sur la figure « moins connue, mais tout aussi « utéro-centrique », de la femme comme sujet actif et créatif, subissant le discours médical sur les fluides génitaux qui prend place dans le débat normatif autour du binarisme création/procréation ; masculin/féminin »<sup>10</sup>. Les fluides et menstruations jouent un rôle important dans l'imaginaire de la « panique génitale » qui ont conduit à hystériser et rejeter le vagin comme organe de sécrétion organique dans le domaine de l'ignoble, les menstrues constituant un trouble généralisé, de la psyché jusqu'à perturber l'ordre public<sup>11</sup>. Le discours porté sur le sexe féminin, de l'hystérie à la pathologisation du genre, comme l'explique Foucher Zarmanian à propos des créatrices, suspectes de faiblesses de constitution et par extension, incapables de génie artistique, s'origine dans la conception médicale du sexe lui-même et ses possibles troubles. Cette connaissance phallogocentrique du sexe féminin, pour reprendre une expression de Luce Irigaray, a nécessité de la part des féministes, en particulier chez les scientifiques, comme Anne Fausto Sterling de déconstruire la notion biologique de genre et chez Sandra Harding de démontrer que le postulat de l'objectivité neutralisante scientifique reconduit le point de vue dominant du masculin sur la science<sup>12</sup>, et ne reflète en aucun cas la réalité médicalement perçue et vécue des sujets, féminins et au-delà, notamment pour le corps trans.

<sup>10</sup> Ch. Foucher Zarmanian, « Panique génitale. Fluides menstruels et psychopathologie de la créativité féminine au passage du siècle (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles) », *Actes de la Journée d'Études* « Les fluides corporels dans l'art contemporain » tenue le 29.06.2010, éd. C. Paulhan, M. Alluchon, URL: <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/PANIQUE%20GENITALE%20Fluides%20menstruels%20et%20psychopathologie%20de%20la%20cr%C3%A9ativit%C3%A9%20f%C3%A9minine-Charlotte%20Foucher.pdf>, consulté le 13.04.2025.

<sup>11</sup> On pense aux images commentées par G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, Scènes, 1982.

<sup>12</sup> Voir S. Harding, *The Science Question in Feminism*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.

## Sexe festif et fluide

L'artiste transmasculin Wells Chandler a choisi l'art du crochet pour réaliser des tableaux sculptures à placer au mur. Le choix d'un art minoré et associé par stéréotype à une activité féminine domestique s'apparente à une pratique urbaine courante, le *yarn bombing*, qui à la manière des graffitis redécote le mobilier ou l'environnement urbain. Dans le cas de Wells Chandler, les tricots tapissent les murs du *white cube* de haut en bas, saturant l'espace visuel de corps écartant les jambes pour arborer une fente rouge gigantesque, ornée de cercles colorés : pénis, fesses ou vulves sont représentés dans un continuum graphique et une explosion des corps, inspirée du Retable d'Issenheim, pour donner à l'exposition *Saint Antoine's Fire* cette impression dynamique et festive mais aussi mystique au corps. Ses compositions, comme cette origine du monde plasmatisée (voir Ill. 2), créent des êtres chimériques aux visages indistincts et aux organes génitaux visuellement frappants. Pourtant, il déclare lui-même mettre l'accent sur la joie et la gaieté des couleurs comme force déstabilisatrice du pouvoir et de la norme<sup>13</sup>. Cette subversion parodique rappelle la dernière partie de *Trouble dans le genre* de Judith Butler, qui fondait sa conception performative du genre sur le détournement des codes vestimentaires et visuels dans le cadre de la représentation spectaculaire des drags. Selon elle, « cette déstabilisation permanente des identités les rend fluides et leur permet d'être signifiées et contextualisées de manière nouvelle ; la prolifération parodique des identités empêche que la culture hégémonique ainsi que ses détracteurs et détractrices invoquent des identités naturalisées ou essentielles »<sup>14</sup>. Mais c'est dans l'acte parodique répété, le spectaculaire factice du drag que l'illusion de stabilité éclate dans l'ordre du visible. Le sexe parodique s'inscrit dans un esprit similaire d'anti-naturalisme de la représentation sexuelle.

Dans le cas de Chandler, il ne s'agit pas d'habits qui font le genre, bien que l'usage du tissage l'évoque en filigrane, mais plutôt une jouissance très foucauldienne de l'exhibition du sexe dans un mouvement de danse ou de gymnastique acrobatique. Le sexe féminin se fait ici a-génital ou dans une génitalité fluide : les corps ne s'opposent pas, le féminin comme le masculin porte des couleurs non-naturelles, indiquant que l'un comme l'autre peuvent être vus, perçus et construits culturellement, dans un chatolement et non des oppositions binaires. Ce qui frappe bien plus dans les œuvres de Wells Chandler, c'est la posture des corps et leurs attitudes hyperboliques : l'oblong qui figure la vulve, ou la courbe qui fera pénis ressemblent à la bouche d'un visage,

<sup>13</sup> P. Lièvre, texte de présentation, « W. Chandler, *Saint Anthony's Fire* », Paris, Galerie Éric Mouchet, 1<sup>er</sup> février au 7 mars 2020, URL : <https://www.ericmouchet.com/gem/st-anthonys-fire-caroline-wells-chandler/>, consulté le 13.04.2025.

<sup>14</sup> J. Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], Paris, La découverte, Poche, trad. de l'angl. par C. Kraus, 2006, p. 260-261.



où les seins joueraient le rôle des yeux. Cette paréidolie facétieuse, comme l'iconique canard lapin qui fait voir l'un et l'autre en alternance dans la même image, s'accorde bien avec la réversibilité de cette figuration excentrique des corps. Dans ces attitudes exubérantes, le sexe féminin existe aussi dans une dynamique créative, qu'elle soit faite de fluide ou d'une chorégraphie particulière.



**Illustration 2.** Wells Chandler, *Born again*, laine crochétée, 2020. Courtesy de l'artiste et de la galerie Eric Mouchet



**Illustration 3.** Wells Chandler, *Mr. Roger's Neighborhood*, laine crochétée, 2020. Courtesy de l'artiste et de la galerie Eric Mouchet

La vulve se fait alors burlesque et, on le constate, joue un rôle dans la version parodique d'un grand tableau mythologique – le retable consacré à Saint Antoine « peint par Matthias Grünewald entre 1512 et 1516 », nous explique l'artiste Pascal Lièvre<sup>15</sup>. Chez Chandler, il s'agit aussi de tableaux dédiés à la Vierge Marie, une figure sacrée et à la virginité légendaire. Choissant une interprétation profane de la vulve rituelle, l'artiste Carol Bîmes a proposé sa version du traditionnel sapin de Noël, transformé au féminin, par un jeu de mots volontairement de mauvais goût, la *Sapine de Noël*. Installée dans l'entrée du monumental bâtiment du Frac Meca Nouvelle Aquitaine à Bordeaux, l'œuvre est le fruit d'une commande dans le cadre de l'exposition *Narcisse, ou la floraison des mondes* (2019). L'artiste décide d'installer dans le rond central du hall d'entrée de ce bâtiment alors à peine inauguré une vulve géante en branches de sapin

<sup>15</sup> P. Lièvre, *op. cit.*



sur deux mètres, directement posée au sol. Ornée d'une guirlande clignotante, et de couleurs chatoyantes, la vulve festive attire l'œil tout en suscitant des émotions contradictoires : ce qui devrait être la douce mollesse de la muqueuse est en rideaux lamelles, ces petits films en plastique brillant finement découpés, tandis que la toison est composée de milliers de petites épines d'épicéa. Jouant sur la même dynamique d'attraction et de rejet que Zoe Leonard, mais dans un tout autre registre, la sapine est une œuvre pleine d'humour, esthétiquement frappante, déroutante, tout en étant résolument décorative. L'artiste explique s'être inspirée d'un poème de Katharine Lee Bates, écrit en 1889, et dans lequel la mère Noël se plaint de ne pas être créditée dans les grandes œuvres de son célèbre mari. Elle déclare également avoir souhaité coucher le sapin pour le mettre à terre, et abattre ainsi sa dimension phallique, dans un geste parodiant aussi les minimalistes américains, principalement des hommes. Le sapin, devenu sapine (grossièrement, « pénis »), s'ouvre alors laissant apparaître la lumineuse fente, ornée de boules de Noël posées sur la toison verte qui entoure les lèvres faites de guirlandes roses et rouges. Plus proche de la fête païenne de Yule que de la célébration de la naissance de Jésus, la *Sapine de Noël* révèle le caractère très factice d'un rituel qui glorifie de façon manifeste l'avènement de la masculinité, tant par la naissance d'un sauveur homme que par l'intervention d'un « père » qui apporte à cette occasion des cadeaux dans le monde occidental. La vulve vient complètement contrecarrer la fable : la présence de ce sexe ouvert pourrait être entendu comme un hommage à une féminité particulièrement mise à l'écart, la virginité de Marie revenant ici au cœur de la représentation matricielle dans un retournement spectaculaire et résolument kitsch.



**Illustration 4.** Carol Bîmes, *Sapine de Noël*, branches de sapin, décorations de Noël, guirlandes et lumières électriques, 2019, Frac Meca Nouvelle Aquitaine, Bordeaux, crédit photo : Céline Musseau

## Le sexe animé : une conférence-performance

Les exemples présentés sont des œuvres d'artistes femmes nées en Europe ou aux États-Unis depuis les années 1960, travaillant dans le champ de la figuration plastique, et nous laissons volontairement de côté toutes les représentations de vulves venues des cultures autochtones ou rituelles. Pourtant, et Carolee Schneemann évoquée au début de cet article en témoigne, le sexe féminin a été particulièrement visible et actif dans les performances féminines et féministes, elles aussi rituelles. Il faut dire que la pensée matrixielle du sexe (pro)créateur a été récupérée, selon le procédé de l'inversion du stigmate, comme un instrument de création plastique et performatif. Dans la lignée du *SCUM Manifesto* de Valérie Solanas (1967), le *Cyberfeminist Manifesto* de VNS Matrix (1991) déclare cette prise de pouvoir du « vagin » dans l'espace créatif, un an après la parution originale de *Trouble dans le genre* de Judith Butler. Le collectif produit une œuvre numérique sphérique composée d'un texte programmatique, énoncé à une première personne du pluriel qui reste cependant non-identifiable : « we are the modern cunt / positive anti reason (...) we see art with our cunt we make art with our cunt ». Cette association du « we » au « cunt » lui-même, ironiquement désigné comme « modern », intègre non seulement la capacité du « cunt », le vagin ou littéralement le « con », à voir tel un œil, « we see art » mais aussi à créer, à faire de l'art « make art », avec son vagin.

Cet œil vaginal qui observe de loin avait déjà été rencontré dans les actions performances de VALIE EXPORT et son emblématique *Aktionshose : GenitalPanik (Action Pantalon – Panique Génitale, 1967)*. Jambes écartées, pantalon ouvert sur le sexe, fusil à la main et cheveux en bataille devant un cinéma d'art et d'essai en Autriche, l'artiste attend que l'on vienne regarder, mais sans toucher. Mais qui regarde qui ? Se rendant au cinéma, les spectateurs participent à l'économie du « male gaze » et de l'érotisation fétichiste du corps féminin, le sexe restant pudiquement caché ou alors tombant dans le registre de la pornographie. Déssexualisé, le sexe féminin redevient un organe comme un autre. Œil, fente, bouche, muscle, le vagin sert à faire de l'art : l'artiste Shigeo Kubota avait deux ans avant VALIE EXPORT réalisé la performance *Vagina Painting* lors du Perpetual Fluxus Festival (4 juillet 1965, New York), montrant que l'expressionnisme abstrait n'était pas réservé aux seuls hommes et à la jouissance éjaculatoire du dripping<sup>16</sup>. Cette pièce physiquement intense avait eu lieu, ironie supplémentaire, le jour de la fête nationale américaine, en guise de geste héroïque de célébration artistique. Dans le livre anthologie de Tracey Warr, *Le Corps de l'artiste*, l'œuvre est commentée comme une critique du « machisme de l'action painting ». L'image est présentée comme « rappelant métaphoriquement les menstruations », mais ici d'un point de vue positif et

<sup>16</sup> T. Warr, *Le Corps de l'artiste*, Londres, Phaidon, 2011, p. 63.

créatif. La légende poursuit : « elle montrait que le vagin pouvait être une source d'expression artistique ayant son propre langage, à l'encontre de la conception occidentale du sexe féminin considéré comme lieu du manque (de phallus), où le langage s'abolit »<sup>17</sup>. Cette critique du sexe faible et de la conception très freudienne du sexe féminin comme lieu de la castration se joue aussi dans l'utilisation du vagin comme muscle ayant une puissance que l'artiste maîtrise et contrôle, et qu'elle ne subit pas.

Cette mise en scène du sexe féminin actif et soumis au regard direct du spectateur, trouve son apothéose dans la performance *Post-Porn Modernist Show* d'Annie Sprinkle en 1992, alors que le féminisme prend un tournant dans le sillage de la parution du livre de Butler, qui se fixe pour objet premier de critiquer un féminisme essentialisant et réducteur. Le féminisme troisième vague qui apparaît alors ajoute à sa réflexion la dimension intersectionnelle, raciale, de classe mais aussi transgenre, queer et invite la question du féminisme pro-sexe. Sprinkle fait partie des militantes du porno féministe et ses performances sont informées de ses métiers en lien avec le travail du sexe : strip-tease, prostitution, pornographie et domination alimentent sa réflexion tant critique qu'artistique. Dans le titre, l'évocation du modernisme inscrit la performance du côté de la parodie et du spectacle, à la manière des drags de l'art, car ce type de modernisme n'obtiendrait certainement pas les faveurs d'un Clement Greenberg. Dans cette performance qui est aussi un partage de savoir, le sexe féminin se donne en spectacle complet au regard du spectateur : Sprinkle, après une conférence sur ses activités dans le monde du sexe sous la forme d'une égo-histoire, fait une démonstration en se masturbant jusqu'à l'orgasme. Elle invitait ensuite les spectateurs et spectatrices à venir observer le col de son utérus avec un spéculum médical. Le vagin se fait illustration, spectacle, « caverne platonicienne » inversée, au cœur d'un dispositif tout autant esthétique que pédagogique.

## Conclusion

Comme le souligne Amelia Jones, le corps féminin est au cœur du dispositif de consommation sexuelle et capitaliste. Le sexe y est particulièrement fétichisé, et les groupes d'artistes féministes (Art Workers Coalition, Women Artists in Revolution, Women, Students and Artists for Black Art Liberation, Artist's Protest Committee ou Los Angeles Council of Women Artists<sup>18</sup>) visent à revenir à un « sexe authentique », dégagé de ses atours libidinaux, même si

<sup>17</sup> Les légendes sont sans crédit. Elles se retrouvent de façon quasi identiques dans l'ouvrage *Art et féminisme* de Helena Reckitt, Londres, Phaidon, 2011. Les deux premières éditions étant simultanées, il est difficile d'associer ces textes à l'une ou l'autre autrice.

<sup>18</sup> A. Jones, « Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale », in *Le Corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2011, p. 30.

Jones constate l'inéluctable appropriation de ce corps « naturel » par l'économie visuelle capitaliste, en particulier dans les années 1990, expliquant le tournant parodique souligné par Butler mais aussi le pas de côté vers les technologies du genre (Teresa de Lauretis) et la figure technologique augmentée du cyborg<sup>19</sup>. Dans cette lignée on peut penser autant aux oeuvres d'ORLAN que de Mona Hatoum (*Corps étranger*, 1994) qui mettent en scène le corps soumis à des interventions technologiques et médicales. Cette réévaluation du sexe féminin a aussi changé la focale de la vulve vers le clitoris, particulièrement mis à l'honneur dans le féminisme de quatrième génération, encouragée par une meilleure connaissance de cet organe délaissé et caricaturé. Sylvie Chaperon, dans son article « Organes sexuels » de l'*Encyclopédie critique du genre*<sup>20</sup> indique le succès du « clito » dans les nouveaux collectifs féministes mais aussi artistiques<sup>21</sup>. Mais le sexe reste toujours frappé du sceau du scandale lorsqu'il est dévoilé, Chaperon rappelant notamment la performance de Deborah de Robertis devant *L'Origine du monde* de Courbet en 2014 : celles qui ont suivi lui ont valu des poursuites pénales pour exhibition. Le passage de la vulve au clitoris opère un déplacement visuellement et organiquement subversif : alors que les mouvements féministes des années 1970 souhaitaient, dit-elle, « sortir du phallogomorphisme », le clitoris s'empare de l'imaginaire de l'organe viril pour se le réapproprier mais aussi briser le binarisme de l'opposition sexuelle. De la vulve au clitoris, sur des supports médiatiques aussi variés que le corps lui-même, la peinture, la photographie ou des installations, l'organe sexué assigné femelle recouvre une dimension plastique questionnant les normes sociales et culturelles, et rendant visibles les représentations et réalités alternatives de l'objet « sexe féminin ».

## Bibliographie

- Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], Paris, La découverte, trad. de l'anglais Cynthia Kraus, 2006
- Chandler, Wells, texte de présentation, Galerie Éric Mouchet, URL : <https://www.ericmouchet.com/gem/st-anthonys-fire-caroline-wells-chandler/>, consulté le 13.04.2025
- Chaperon, Sylvie, « Organes sexuels », in *Encyclopédie critique du genre*, éd. J. Rennes, Paris, La découverte, 2016, <https://doi.org/10.3917/dec.renne.2016.01.0428>
- Didi-Huberman, Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, Scènes, 1982

<sup>19</sup> T. de Lauretis, *Théorie queer et culture populaire. De Foucault à Cronenberg*, tr. fr. S. Bourcier, Paris, La dispute, 2023.

<sup>20</sup> S. Chaperon, « Organes sexuels », in *Encyclopédie critique du genre*, éd. J. Rennes, Paris, La découverte, 2016, p. 436.

<sup>21</sup> ian Larue, autrice, théoricienne et artiste non-binaire, a lancé une collection de bijoux clitoris et vulves préhistoriques vendus entre 2019-2021 dans la librairie lesbienne et féministe parisienne Violette & Co.

- Foucher-Zarmanian, Charlotte, « Panique génitale. Fluides menstruels et psychopathologie de la créativité féminine au passage du siècle (XIX<sup>e</sup>- XX<sup>e</sup> siècles) », *Actes de la Journée d'Études « Les fluides corporels dans l'art contemporain »* tenue le 29 juin 2010, éd. Camille Paulhan, Marion Alluchon, URL : <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/PANIQUE%20GENITALE%20Fluides%20menstruels%20et%20psychopathologie%20de%20la%20cr%C3%A9ativit%C3%A9%20f%C3%A9minine-Charlotte%20Foucher.pdf>, consulté le 13.04.2025
- Harding, Sandra, *The Science Question in Feminism*, Ithaca, Cornell University Press, 1986
- Jones, Amelia, « Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale », in *Le Corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2011
- de Lauretis, Teresa, *Théorie queer et culture populaire. De Foucault à Cronenberg*, tr. fr. Sam Bourcier, Paris, La dispute, 2023
- Lebovici, Élisabeth, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XXe siècle*, Zürich, JRP Ringier – Paris, La maison rouge, 2017
- Pollock, Griselda, « Différence et unité : le féminin et le planétaire », *Constellations subjectives. Pour une histoire féministe de l'art*, Marie Laure Allain Bonilla, Emilie Blanc, Johanna Renard et Elvan Zabunyan, Paris, éditions iX<sup>e</sup>, 2021
- Preciado, Paul B., *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, 2008, trad. de l'esp. de l'auteur, Paris, Points, 2021
- Warr, Tracey, *Le Corps de l'artiste*, Londres, Phaidon, 2011
- Wittig, Monique, *Le Corps lesbien*, Paris, Minuit, 1973

**Magali Nachtergaele** est professeure de littérature française et études en genre à l'Université Bordeaux Montaigne. Elle est également commissaire d'exposition. Membre du conseil scientifique de l'Institut du genre, elle a été chercheuse associée au Laboratoires d'études de genre et de sexualité LEGS au CNRS (2019-2020 et 2022-2023) et dirige actuellement le master Genres, cultures, sexualités à l'Université Bordeaux Montaigne. Spécialiste de la fabrique visuelle des identités, elle a publié *Les Mythologies individuelles, récit de soi et photographie au 20<sup>e</sup> siècle* (Rodopi, 2012). Ses publications récentes comprennent : *Quelles histoires s'écrivent dans les musées ? récits, contre-récits et fabrique des imaginaires*, MKF éditions, 2023, *Poet against the machine, une histoire technopolitique de la littérature* (Le mot et le reste, 2020) et deux co-éditions, *Le Phototexte engagé, une culture visuelle du militantisme au XX<sup>e</sup> siècle* (Presses du réel, 2021) ainsi que *Un monde en cartes postales. Cultures en circulation* (Le Mot et le reste, 2022). En 2024, elle publie *Soccer Moms, chroniques d'une femme au bord d'un terrain de foot*, Le mot et le reste, 2024, premier livre en français consacré aux femmes supportrices et mères du foot.