

# CONCEPTION D'OUTILS COULEUR ET RÉCITS QUEER

---

*De quelles manières la création d'outils couleur peut-elle aider à la visibilité des récits queer ainsi qu'à une sensibilisation aux problématiques sociétales ?*

---

Mélodie Moulin

Sous la direction de Delphine Talbot  
avec l'encadrement professionnel de Céline Caumon

CONCEPTION  
D'OUTILS  
COULEUR ET  
RÉCITS *QUEER*

---

---

*De quelles manières la création d'outils couleur peut-elle aider à la visibilité des récits queer ainsi qu'à une sensibilisation aux problématiques sociétales ?*

---

Mélodie Moulin

Sous la direction de Delphine Talbot  
avec l'encadrement professionnel de Céline Caumon



« What is queer ? Après les Inrocks et Technikart, à notre tour de nous y coller. Queer, queer, queer ? C'est quoi le queer ? Gay, au moins, on connaissait. Les petites marionnettes. Gai, gai, gai, marions-les. C'était nous, c'était moi. Bien que je préférerais pédé. Gay, ça faisait quand même trop clean, trop amerloque. "je suis gueïe, eh toi tu aïe guette aussie?" Pas assez hard. Enfin queer est arrivé j'ai quand même commencé par faire la gueule. Dix ans pour construire une identité et il fallait tout changer ? Et moi alors ? Mais depuis, j'ai super potassé. Et j'ai compris. En fait queer c'est pas anti-gay. Queer, c'est any-way. Queer, ça veut dire bizarre. Queer c'est pour >>>>>Décomplexer. C'est pro-choix. Pro-folles Flamboyantes. Pro-Mecs Virils aussi, mais si et si seulement s'ils sont Kools et qu'ils ont de l'Humour. Queer c'est Pro-tous les sexes. Tous les Genres. Toutes les Couleurs. Queer, c'est un Gouin au cheveux longs. Queer, c'est un Hétéro dont le plus grand plaisir est d'écouter des disques seul le dimanche en buvant du thé et en mangeant des petits Gâteaux. Queer c'est une identité Non-identitaire, Non-directive, Non-excluante;::?! ) - Queer c'est ce que tu veux en faire sans faire chier les autres avec. Queer c'est Toi. C'est :  
Lâche-Toi »

# REMERCIEMENTS

---

L'écriture de ce mémoire n'aurait pas été possible sans le concours de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner toute ma gratitude.

Je voudrais tout d'abord adresser toute ma reconnaissance à la directrice de ce mémoire, Delphine Talbot. Je la remercie de m'avoir encadrée, orientée, aidée et conseillée. Je désire aussi remercier l'encadrement pédagogique et les professeur·es de l'Institut Supérieur Couleur Image Design qui m'ont fourni les outils nécessaires à la réussite de mes études universitaires, et particulièrement Céline Caumon, directrice de mon Projet Professionnel Personnel.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance envers les ami·es et connaissances qui m'ont apporté leur soutien moral et intellectuel tout au long de ma démarche. Un merci tout particulier à mes ami·es queer pour les discussions enflammées, les conseils avisés et la remise en question constante. J'aimerais exprimer ma gratitude à tous·tes les chercheur·euses et spécialistes, trop nombreux·ses pour les citer, qui ont pris le temps de discuter de mon sujet. Chacun de ces échanges m'a aidé à faire avancer mon analyse.

Un grand merci à Béatrice Moulin pour la relecture, les conseils et le soutien moral. Enfin, je tiens à adresser tous mes remerciements à Théo, Sarah et Lionel Moulin pour leurs encouragements et leur confiance inestimable pendant mes années d'étude ainsi qu'à Manon Lopes pour le soutien mutuel pendant cette année difficile. Une pensée particulière à Pauline Mazancieux, j'aurais aimé te faire lire ce mémoire et avoir ton avis éclairé sur le sujet.

---

La rédaction de ce mémoire intégrera l'écriture inclusive, afin de signifier au mieux la présence du féminin, du masculin et du neutre. J'ai utilisé dans la mesure du possible un langage épïcène<sup>1</sup>, afin de ne pas trop alourdir la lecture. Cependant, l'utilisation du point médian à parfois été nécessaire (*certain-es* artistes). J'ai également eu recours aux pronoms neutres tels que *iel* ou *ielles*, pour parler de personnes non-binaires ou dont le genre n'est pas défini. J'ai également choisi de mettre les citations en langue originale dans le texte (citations en anglais et en espagnol). J'accorde une importance primordiale à la linguistique et il me semblait important de ne pas dénaturer le texte d'origine. Une traduction est cependant toujours disponible en bas de page pour les personnes ne parlant pas la langue citée.

J'utilise aussi le terme *queer* tout au long du mémoire. C'est un terme anglais qui porte avec lui de nombreuses revendications et réappropriations. Il existe le terme français *altersexuel·les* parfois utilisé comme synonyme (surtout au Québec), mais ce terme est moins précis et moins politisé. J'ai donc fait le choix d'utiliser le mot anglais *queer*, pour traduire au mieux toutes les notions qui le définissent. Je laisse la parole à Isabelle Alfonsi, qui décrit parfaitement les revendications qui y sont liées :

---

<sup>1</sup> Le langage épïcène comprend les mots n'ayant pas de marqueur de genre, par exemple *les élèves* plutôt que *les étudiant-es*.



# AVANT-PROPOS

---

Le terme “queer” est employé ici dans une perspective politique militante. S'il est vrai que depuis quelques années, il a acquis une certaine popularité qui fait perdre de vue son sens originel, il est essentiel de retrouver son acception première : une insulte réappropriée par des personnes discriminées en raison de leur apparence et de leurs habitudes sexuelles qualifiées de “déviantes” par rapport à une norme. Je me sens proche de la position développée par David Halperin : être queer c'est assumer une “identité désessentialisée et purement positionnelle”<sup>2</sup>. Si identité queer il y a, elle est le résultat de pratiques de résistances aux discours des institutions médicales ou judiciaires sur les sexualités “déviantes”. On ne peut s'installer dans une identité queer ou l'institutionnaliser car elle est d'abord une position marginale depuis laquelle critiquer et analyser. C'est ainsi qu'elle en vient à désigner non seulement une résistance à une labellisation sexuelle mais plus largement à toute création d'identités enfermantes. “Queer désigne ainsi tout ce qui est en désaccord avec le normal, le dominant, le légitime. *Il n'y a rien de spécifique auquel il se réfère nécessairement. C'est une identité sans essence. [...] C'est à partir de la position marginale occupée par le sujet queer qu'il devient possible d'apercevoir une multiplicité de perspectives pour repenser les relations entre les comportements sexuels, les identités érotiques, les constructions du genre, les formes de savoir, les régimes de l'énonciation, les logiques de la représentation, les modes de construction de soi, et les pratiques communautaires - c'est-à-dire pour réinventer les relations entre le pouvoir, la vérité et le désir*<sup>3,4</sup>.

---

<sup>2</sup> HALPERIN David, *Saint Foucauld*. Paris : EPEL. 1995.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 73-75.

<sup>4</sup> ALFONSI, Isabelle. *Pour une esthétique de l'émancipation: construire les lignées d'un art queer*. Paris : Éditions B42, 2019. Culture 04, p. 24.

Remerciements	7
Avant-propos	8
Table des matières	10
Introduction	13

## 1. La couleur, un outil polysensoriel 19

1. La couleur sensible	20
Sensibilité et sensorialité, impressions et perceptions	20
Provoquer le sensible par le contrastes	24
Couleur et matériau	26
Nommer la couleur	29
2. La question du genre dans l'histoire de la couleur	32
La symbolique des couleurs	32
La couleur comme distinction sociale et de genre	36
Les influences aujourd'hui	40
3. Exploration colorée des espaces non-dits	46
La couleur comme signifiant d'absence	46
Déconstruire pour mieux reconstruire	50
Couleur et revalorisation des espaces non-dits	54

## II. La sensibilité queer et son apport dans le design 59

1. Les récits des médias et des réseaux sociaux	60
Stéréotypes et injonctions sociales	60
Créer son récit en dehors des injonctions	65
Médias et personnes concernées	71

# TABLE

# DES MATIÈRES

---

78		2. Design et art queer
	78	L'intime est politique
	82	Aller à l'encontre des conventions habituelles de l'art
	85	Construire un art nouveau
90		3. Penser le design à partir des récits queer
	90	Jouer le je(u) du design
	9398	La visibilité seule ne suffit pas
		Design queering

## III. Créer des outils couleur et jouer

### 107 avec les codes du genre

108		1. Design couleur inclusif
	108	Devenir designer couleur engagée
	110	Mon processus méthodologique
114		2. Conception de je(u) et récits queer
	114	Concevoir, créer, jouer
	116	Suivre les règles du je(u)
	120	Jouer le je(u)

132	Conclusion
134	Notions
138	Glossaire
142	Corpus d'œuvres
148	Bibliographie
157	Webographie
160	Annexes
196	Abstract



a ·



b ·



c ·



d ·

**a ·** Andrew McCarthy, *Orange is the new black*, 2013

Vancouver : Lionsgate  
Television

**b ·** Euros Lyn, *Heartstopper*, 2022

Londres : See-Saw Films

**c ·** Ilene Chaiken, *The L word*, 2004

Vancouver : Coast  
Mountain Films Studios

**d ·** Ilene Chaiken, *The L word Generation Q*, 2019

New-York : Showtime Networks

# INTRODUCTION

---

En tant que féministe et membre de la communauté queer, j'ai observé un manque de représentations frappant des personnes marginalisées dans notre société, et notamment des personnes queer. Que ce soit dans les médias, dans l'histoire et l'histoire des arts canoniques, sur les réseaux sociaux, dans la littérature ou le cinéma, les récits qu'on nous présente sont toujours les mêmes : ils émanent de personnes blanches, cisgenres, habituellement hétérosexuelles, valides, minces. Le manque de représentations induit des difficultés pour les enfants et adolescent·es - et même pour les adultes - à faire émerger leur identité et à créer un récit qui soit le plus authentique possible pour chacun·e. Il faut souvent être déjà proche de la communauté queer, faire partie de cette niche pour avoir connaissance des récits queer. J'ai cependant observé récemment une amélioration de cette visibilité, principalement à travers les séries télévisées. On voit de plus en plus de créations intégrant plus facilement des personnes queer comme la série *Orange is the new black* (fig. a), qui met en scène des lesbiennes et des personnes transgenres en prison ou encore *Heartstopper* (fig. b), une

série tout en douceur tirée d'une bande dessinée mettant essentiellement en scène des personnages queer. La série *The L word* (fig. c), sortie en 2004, fait également son grand retour avec *The L word Generation Q* (fig. d). La série propose désormais un panel varié de personnes queer, et plus seulement des lesbiennes cisgenres, blanches et riches. Cette visibilité nouvelle des personnes queer permet également de mettre en lumière les problématiques sociétales qui existent encore, et de trouver des manières de lutter contre l'inégalité des droits entre personnes queer et non-queer.

Pour exposer les récits des personnes queer et sensibiliser aux difficultés sociales qui existent, j'ai choisi de travailler la conception d'outils couleur. La couleur peut servir à déstabiliser les stéréotypes que l'on pense acquis, tout en permettant la construction de nouveaux idéaux, de nouveaux récits. La notion d'outil vient renforcer l'idée de design pluridisciplinaire, ce n'est pas le matériau qui importe mais la réflexion en elle-même autour de cet outil. L'outil n'est qu'un moyen, un dispositif qui permet d'arriver à un but, il n'est pas nommé de manière précise. De cette façon, la conception et le design sont étudiés d'un point de vue global, où l'outil sert à la visibilité des récits. La conception est un processus de

création qui implique la prise en considération de l'environnement dans lequel celle-ci est pensée, et non seulement du but final du projet.

Le concepteur n'est plus seulement créateur de l'objet ; il crée aussi les rapports que ce produit entretiendra avec ses environnements (usage, social, technique) (Levy 1988).

Ainsi, si la complexité ne peut être comprise dans son ensemble, la modélisation aide le concepteur à aménager celle-ci<sup>5</sup>.

Concevoir, c'est donc former le concept, l'idée générale, la démarche d'un projet. C'est voir le processus de création dans son ensemble pour essayer d'apporter une réponse qui soit la plus précise possible. C'est aussi penser au contexte de création, le contexte présent, mais aussi le contexte futur et ce que l'on souhaite apporter à celui-ci.

A travers ce mémoire, j'ai voulu explorer la façon dont sont racontés les récits queer actuellement, et la manière dont ils sont diffusés. Je me suis penchée sur les théories de la couleur, pour comprendre comment celles-ci ont influencé notre perception actuelle des genres et des sexualités. Je me suis également intéressée à l'art queer, mêlant ainsi sociologie et sciences des arts. Les enjeux sont multiples dans cette étude, ils sont sociologiques, écologiques, politiques et artistiques. Quelles sont les répercussions de siècles d'inégalités sociales à notre époque ? Quel est le rôle de la couleur dans ces inégalités ? Que peuvent apporter les récits queer à l'art et au design aujourd'hui ? De quelles manières la création d'outils couleur peut-elle aider à la visibilité des récits queer ainsi qu'à une sensibilisation aux problématiques sociétales ?

Pour m'appuyer dans le traitement de ce sujet, j'ai fait appel aux différentes théories de la couleur élaborées depuis plusieurs siècles, ainsi qu'à l'histoire de la couleur en lien avec la société, c'est pourquoi je me suis majoritairement penchée sur le travail de Johannes Itten et Michel Pastoureau. J'ai aussi utilisé les écrits de plusieurs historien·nes de l'art

---

<sup>5</sup> BOUDON, Philippe et LE MOIGNE, Jean-Louis (dir.). *Conceptions: épistémologie et poétique*. Paris, Budapest, Kinshasa : l'Harmattan, 2006. Ingenium, p. 36.

spécialisé·es dans l'art queer comme Renate Lorenz et Isabelle Alfonsi. Ma réflexion s'est également construite grâce à l'étude de certaines sciences sociales comme l'anthropologie, la philosophie, et surtout la sociologie. J'ai étudié des auteur·ices spécialisé·es dans les études de genre comme Judith Butler. J'ai enfin eu recours à plusieurs médias de communication audiovisuels comme la photographie, le cinéma, la télévision et les réseaux sociaux.

J'ai commencé par étudier les théories de la couleur, ses perceptions et ses impressions, pour comprendre de quelle manière cela a influencé la vision de la couleur que nous avons aujourd'hui. La couleur est un outil polysensoriel car elle porte avec elle des significations qui peuvent être universelles (le rouge est la couleur du sang), communautaires (le bleu est la couleur de la Vierge en Occident) ou individuelles (la couleur brique évoque des souvenirs de ma vie en Angleterre). Ces significations peuvent se rapporter à la couleur en elle-même mais également à son environnement, qu'il s'agisse des autres couleurs qui l'entourent, du matériau qui la supporte ou de la manière dont elle est décrite et nommée. Ces manières de définir et classer la couleur ont permis une distinction sociale des individu·es qui s'est imposée dans la société en fonction des époques, en créant des stéréotypes.

Ces stéréotypes sont toujours présents de nos jours et influencent l'occupation de l'espace par les individu·es. L'espace est aujourd'hui occupé de manière inégale entre les personnes majoritaires et les minorités. Le fait de (re)prendre ces espaces et de prendre la parole permet la visibilisation des personnes queer dans la société et la considération de leurs problématiques.

Je me suis ensuite interrogée sur la place des médias actuels et des réseaux sociaux, et de quelle manière ils permettent aujourd'hui de faciliter la visibilité des personnes queer. Les médias ont longtemps servi à véhiculer des stéréotypes et des idées rétrogrades, mais les réseaux sociaux et les nouveaux médias ont permis à chacun·e de prendre la parole pour diffuser des récits différents et favoriser la représentation des personnes concernées. J'ai ensuite examiné l'impact des récits queer dans les arts et l'importance qu'il peut y avoir pour les artistes queer de raconter leur histoire. Les artistes queer ont mis leur vécu et leur passé au centre de leur création, afin de mettre en avant un art différent, plus inclusif, dans la lignée des féminismes et des arts féministes. Je me suis demandée pourquoi la diversité d'expériences au sein des arts et du design est importante. Enfin, je me suis penchée sur la place du genre dans le processus réflexif et de conception. J'ai

réfléchi à différentes manières de mettre en lumière des récits oubliés dans ma pratique artistique afin de permettre une nouvelle approche du design et la création de nouvelles réponses aux problématiques.

Pour terminer cette étude, je me suis demandée comment la couleur, qui a longtemps été - et est toujours un peu - un facteur important dans la dualité de genre permet aujourd'hui de s'affranchir de cette binarité tout en proposant un design nouveau. Je suis revenue sur la définition du métier de designer couleur engagée et ce que cela implique dans mon processus de réflexion actuel. J'ai ensuite lié la couleur et le queer à ma propre pratique artistique pour créer des outils colorés qui peuvent contribuer à la visibilité des récits queer. Je me suis interrogée sur la manière dont le jeu permet de façon ludique d'aborder les problématiques queer actuelles. Pour cela, j'ai réalisé un kit de jeu appelé *(Dé)genrer le je(u)*, qui conduit à la réflexion sur les récits queer.







PARTIE 1.  
LA COULEUR,  
UN OUTIL  
POLYSENSORIEL

# Chapitre 1. La couleur sensible

---

## Sensibilité et sensorialité, impressions et perceptions

La couleur a été la cible de nombreuses théories et représentations. Ces théories ont influencé la manière dont elle est perçue, reçue et identifiée. Au fil de ces représentations, la couleur a été appréhendée comme un outil vecteur de sensibilité. Il convient ici de définir la notion de sensibilité, souvent liée et confondue avec la sensorialité. Un objet sensoriel concerne les sens, la sensation, il est donc associé aux organes procurant les cinq sensations identifiées : la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher et le goût. Ces organes nous permettent de comprendre le monde, ils deviennent l'intermédiaire de messages codés transmis au cerveau. Sensible est un adjectif se rattachant à la sensibilité, à ce qu'on pourrait appeler un sixième sens. Il y a donc ici la notion de sensation, comme pour la sensorialité, mais également d'impression. Ce sont les *impressions* que nous procure un objet qui importent. Nous percevons ces impressions à travers nos sens,

mais également grâce à notre vécu, à notre histoire, à la société dans laquelle nous évoluons. La sensibilité peut aussi se rattacher à l'intuition ; c'est notre intuition qui prédomine sur la réflexion pour nous fournir un aperçu sensible de l'objet que nous regardons, touchons, sentons, entendons ou goûtons.

Les couleurs sont perceptibles grâce à nos sens et réveillent également une part sensible en nous. En parlant des contrastes de couleurs et de couleurs juxtaposées, Chevreul dira que la modification d'une couleur sur une autre n'est jamais une action physique ou chimique entre deux couleurs, « elle ne s'applique réellement *qu'à la modification qui se passe en nous*, lorsque nous percevons la sensation simultanée de ces deux couleurs<sup>6</sup> ». La couleur provoque donc une modification sensible de nos perceptions, nous poussant à évaluer chaque couleur en fonction de ce qui l'entoure, et en particulier des autres couleurs qui se trouvent à proximité. Chevreul dans son ouvrage *De la loi du contraste*

---

<sup>6</sup> CHEVREUL, Michel-Eugène et CHEVREUL, Henri. *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*. Ebook : Collection XIX, 2016, p. 25.

*simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* théorise les modifications perçues par l'œil lors de la juxtaposition de zones colorées. Selon lui, la juxtaposition de deux couleurs a un impact sur la perception de chaque couleur séparément et de l'impression qu'elles dégagent, en termes d'intensité, de luminosité, voire même de teinte : « comme ces modifications font paraître les zones, regardées en même temps, plus différentes qu'elles ne le sont réellement, je leur donne le nom de *contraste simultané des couleurs*.<sup>7</sup> »

Certaines couleurs vont jusqu'à provoquer physiquement des sensations. Les couleurs que l'on appelle froides ou chaudes sont ainsi nommées par l'impression tactile qu'elles provoquent, par le ressenti que reçoit la personne qui les contemple. Comme le dit Maurice Dérivé dans son ouvrage *La Couleur*,

[les couleurs] agissent sur notre esprit, sur notre état d'âme. [...] [elles peuvent] agir sur l'individu en dehors de son sens visuel et se manifester par des sens tactiles [...] [ou] des liaisons entre les sons et les couleurs, parfois osées ou fantaisistes, mais qui se manifestent néanmoins par la synesthésie par laquelle certaines personnes sont plus ou moins sensibles à une association où des sonorités [...] évoquent des couleurs<sup>8</sup>.

La synesthésie est un phénomène d'association d'impressions produites par des sens différents. Les personnes sujettes à la synesthésie vont ainsi lier la perception d'une couleur à une odeur, un goût, une sensation physique. Ici, les notions de sensation et de sensibilité sont poussées encore plus loin, c'est une véritable réaction physiologique qui est provoquée par la stimulation d'un sens. Le corps réagit en associant une odeur à une couleur (on parle donc de sens) mais cette odeur est liée à une certaine couleur grâce à la sensibilité, au vécu, aux souvenirs de la personne.

Certains artistes ont également tenté de théoriser la couleur en comparaison à d'autres outils sensibles, comme la musique. En effet,

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>8</sup> DÉRIVÉ, Maurice. *La couleur*. Paris : Presses universitaires de France (PUF), 1985. Que sais-je ?, 220, p. 85.

nombreux sont les liens concernant ces deux disciplines : un ensemble de couleurs est nommé une gamme ; une note correspond à un ton ; les notes sont au nombre de sept, tout comme les couleurs composant le spectre de la lumière blanche ; les accords musicaux peuvent être agréables ou désagréables à l'oreille, tout comme les accords colorés le sont à l'oeil. Cependant, il s'agit plus de hasards que de véritables similitudes. En effet, le chiffre sept étant à l'époque de Newton un nombre divin rapporté au céleste et à la religion, ce n'est pas étonnant qu'il ait souhaité que ses couleurs soient au nombre de sept. Albers dira dans son ouvrage *Interaction of color: unabridged text and selected plates*<sup>9</sup> :

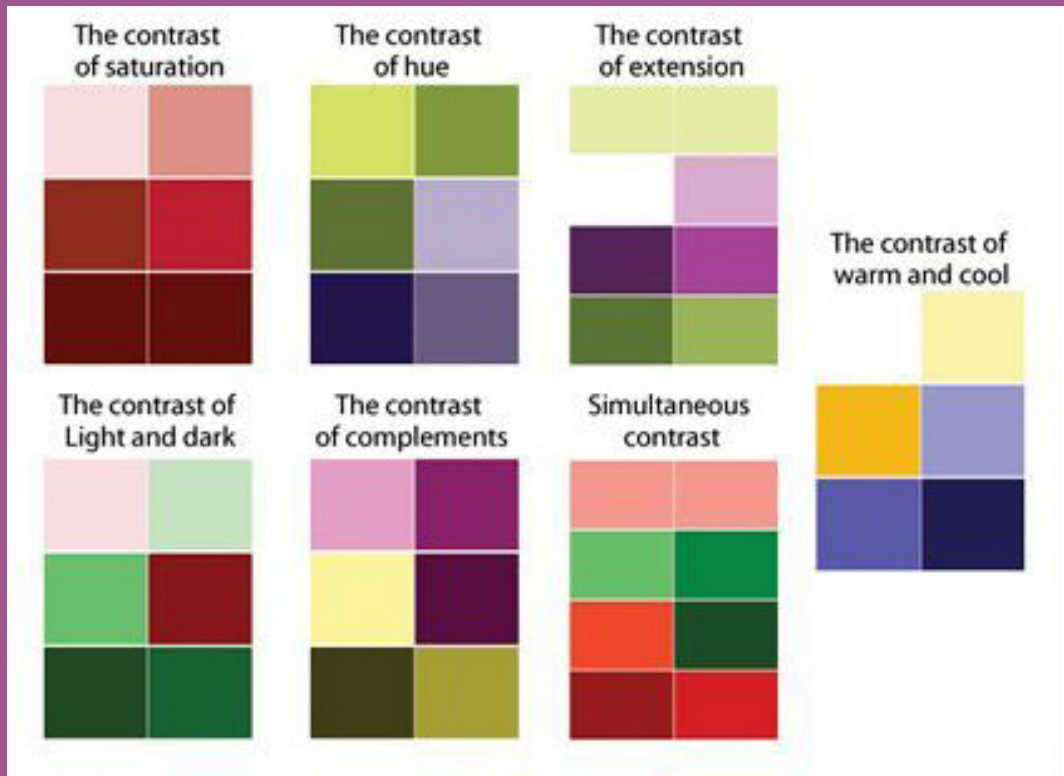
*As harmony and harmonizing is also a concern of music, so a parallelism of effect between tone combinations and color combinations seems unavoidable and appropriate. Although a comparison of composed colors with composed tones is very challenging, it should be mentioned that, while it can be helpful, it is often misleading.*<sup>10</sup>

Albers pense déjà que chercher à lier couleur et musique est une fausse piste, même s'il est indéniable que les deux disciplines se recoupent en de nombreux points.

---

<sup>9</sup> ALBERS, Josef. *Interaction of color: unabridged text and selected plates*. Revised edition. New Haven : Yale university press, 1975, p. 39.

<sup>10</sup> « Comme l'harmonie et l'harmonisation sont aussi une préoccupation en musique, un parallélisme d'effets entre la combinaison de tons et la combinaison de couleurs semble inévitable et approprié. Même si une comparaison de couleurs composées avec des tons composés est très ambitieuse, il doit être mentionné que, si cette pratique peut être utile, elle est souvent trompeuse ». [Traduction personnelle].



1 · Johannes Itten, *Les 7 contrastes de couleur*, 1961

Il est donc important de lier les réactions sensorielles provoquées par la couleur aux réactions sensibles qu'elle peut aussi apporter. La perception physique que l'on a de la couleur est complétée par les impressions émotionnelles qu'elle suscite, ce qui fait que chacune la reçoit à sa façon. Bien entendu, l'aspect matériel et physique de la couleur peut être employé pour susciter certaines impressions, comme l'utilisation de contrastes.

## Provoquer le sensible par les contrastes

De nombreux·ses théoricien·nes ont axé leurs recherches sur les contrastes de couleurs, cherchant à provoquer une impression sensible via la juxtaposition de couleurs. Comme je l'ai précisé plus haut, les couleurs juxtaposées provoquent avant tout des réactions sensibles, plus que physiques. Johannes Itten a identifié sept contrastes (*fig.1*) : le contraste de la couleur en soi, le contraste clair/obscur, le contraste chaud/froid, le contraste des complémentaires, le contraste de qualité, le contraste de quantité et le contraste simultané. Pour chacun de ces contrastes, plus la différence entre les couleurs est grande, plus le contraste est fort. Il faut cependant conserver certains points communs entre les couleurs utilisées ; par exemple, pour un contraste des complémentaires du plus bel effet, il est nécessaire que la saturation et la clarté soient sensiblement les mêmes, afin que les complémentaires se distinguent facilement. Ces contrastes font naître des impressions différentes

chez les personnes les contemplant. Selon Itten, « Une couleur ne peut prendre de valeur que par rapport avec une absence de couleur, telle que le noir, le blanc ou le gris ou bien avec une seconde couleur ou même plusieurs couleurs<sup>11</sup> ». Il compare la réalité de la couleur et l'effet coloré qu'elle produit, c'est-à-dire sa réalité physicochimique et sa perception psychophysique. C'est la perception psychophysique d'une composition de couleurs qui lui donne son aspect sensible.

Michel-Eugène Chevreul a approfondi le contraste simultané des couleurs dans son ouvrage *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*. Il s'agit d'un contraste perçu lorsque deux couleurs sont vues simultanément. Il met surtout l'accent sur « *L'arrangement complémentaire [qui] est supérieur à tout autre dans l'harmonie des contrastes*<sup>12</sup> ». Avec cette théorie, Chevreul souhaite créer les harmonies les plus efficaces possibles, et acceptables par le plus grand nombre. Or, Johannes Itten dans son ouvrage *Approche subjective et description*

<sup>11</sup> ITTEN, Johannes. *Art de la couleur : approche subjective et description objective de l'art*. Edition abrégée. Paris : Dessain & Tolra, 2018, p. 18.

<sup>12</sup> CHEVREUL, Michel-Eugène et CHEVREUL Henri. *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, op. cit.*, p. 189.



*objective de l'art* nous montre qu'il est difficile de trouver des accords harmonieux admis par le plus grand nombre. Il explique dans ce livre une expérience qu'il a menée avec une de ses classes en 1928 sur ce qu'il appelle les couleurs subjectives. Après avoir dicté des accords de couleurs harmonieux à ses élèves, ces dernières lui affirmèrent que les accords dictés étaient désagréables et discordants. Itten demanda alors à chacune de peindre les accords les plus harmonieux et agréables à leurs yeux. À la fin de l'exercice, aucun accord n'était semblable. Itten conclut en disant que : « Les groupements de couleurs que chacun d'entre vous a réalisés représentent une impression subjective. Ce sont des couleurs subjectives.<sup>13</sup> » Itten nous montre ici que chaque harmonie possède un aspect subjectif et qu'un ensemble de couleurs paraissant harmonieux aux yeux d'une personne semblera discordant aux yeux d'une autre.

Les contrastes de couleur et leur juxtaposition créent des impressions différentes en fonction des personnes, de leur vécu et de leur ressenti. Il est aussi possible de jouer avec le matériau servant de support à la couleur pour amener des impressions particulières et recherchées.

---

<sup>13</sup> ITTEN, Johannes. *Art de la couleur : approche subjective et description objective de l'art*, op. cit., p. 23.

---

## Couleur et matériau

La corrélation entre la couleur et le matériau qui la porte est essentielle, comme le remarquent François Delamare et Bernard Guineau dans leur ouvrage *Les matériaux de la couleur*. La couleur détachée de son matériau perd tout son sens, elle est intrinsèquement liée à son support et ne peut exister sans lui. Ils soulignent que

dans ce foisonnement actuel de couleurs, semble de plus en plus se diluer notre relation avec les matériaux de la couleur, une sorte de contact intime à la fois matériel et affectif qui excite tous nos sens et non pas seulement l'œil le plus sensible<sup>14</sup>.

C'est le matériau associé à une couleur qui donne la part sensible à l'une et l'autre et permet à la personne qui l'observe de ressentir une impression, une sensation. Le jeu qui se crée entre la couleur et son matériau va chercher au plus profond de chacun·e de nous et apporter une plus grande richesse au matériau. Maurice Dérivé précisera que la couleur est forcément liée à trois dimensions importantes : « - la nature de l'objet ; - la lumière qui l'éclaire et qui permet à l'œil d'en recevoir le message ; - l'œil qui perçoit ce message et le communique au cerveau.<sup>15</sup> »

Selon Jun'ichirō Tanizaki, c'est non seulement le matériau mais aussi l'environnement complet qui entoure une couleur qui va en influencer notre perception, et cela jusque dans les impressions qu'elle va provoquer. En parlant de la pâtisserie japonaise le *yōkan*, il dira :

Et la couleur de peau du *yōkan* devient plus méditative encore quand celui-ci est dressé dans un plat couvert, en laque, dans

---

<sup>14</sup> DELAMARE, François et GUINEAU, Bernard. *Les matériaux de la couleur*. Paris : Gallimard, 1999. Découvertes Gallimard Sciences et techniques, 382, p. 126.

<sup>15</sup> DÉRIVÉ, Maurice. *La Couleur*, op.cit., p. 8.

la pénombre de laquelle il se distinguera à peine. Lorsque l'on porte en bouche cette chose fraîche et lisse, c'est comme si la pénombre de la pièce entière se transformait en masse de douceur fondant sous la langue, et quand bien même le *yôkan* ne serait pas si bon que cela, sa saveur touche à une sensation de profondeur presque extra-ordinaire<sup>16</sup>.

Finalement, le *yôkan* surpasse la fonction qui lui est originellement associée. Il n'est plus seulement là pour nourrir la personne qui le déguste, il apporte en bouche tout un lot de *sensations* et d'*impressions* présentes dans l'environnement dans lequel il se trouve. C'est la pénombre de la pièce, la laque recouvrant le plat que l'on vient déguster en mangeant ce *yôkan*. Ce dernier se retrouve alors au deuxième plan derrière la couleur, le matériau et la luminosité qui l'entourent.

François Delamare et Bernard Guineau évoquent, quant à eux, la peur de perdre l'impression du réel au profit du virtuel, que l'on néglige de nos jours en faisant un usage immodéré des nouvelles technologies. Ils écrivent :

On peut craindre cependant à juste titre une certaine confusion entre le virtuel, qui n'est en définitive qu'un codage d'informations, et une réalité visuelle qui nous maintient dans une relation affective avec les matériaux eux-mêmes. [...] De tels savoir-faire immémoriaux, descendants d'arts et de traditions populaires, mettent beaucoup mieux en valeur les qualités, les attributs affectifs ou symboliques de nombreux matériaux de la couleur, trop rapidement oubliés et probablement de nos jours un peu trop négligés<sup>17</sup>.

En utilisant la couleur seule, informatisée, elle perd de son sens et surtout de son côté affectif et sensible. La couleur n'est plus brute, symbolique et matérielle, elle devient alors seulement visuelle, codée, presque irréelle.

<sup>16</sup> TANIZAKI, Jun'ichirō et 谷崎潤一郎. *Louange de l'ombre*. Arles : Éditions Philippe Picquier, 2017. Collection Gingko, p. 49.

<sup>17</sup> DELAMARE, François et GUINEAU Bernard. *Les matériaux de la couleur*, op. cit., p. 127.

Il est primordial de penser la couleur, non comme un objet singulier et distinct, mais bien comme faisant partie d'un ensemble parmi lequel se trouvent son environnement et son matériau. Afin de dégager tout le potentiel sensible d'une couleur, il est essentiel de penser à la façon dont elle va être reçue, et ce jusque dans sa nomination.

## Nommer la couleur

Pour Maurice Dérivé, la couleur se définit et se nomme selon trois caractéristiques :

- Son intensité, c'est-à-dire sa luminance. « Elle se traduit [...] pour une source, par les adjectifs intense ou faible et par le substantif luminosité ; pour un objet par les adjectifs clair ou foncé et par le substantif clarté.<sup>18</sup> » ;
- Sa couleur pure, ou celle dont elle se rapproche le plus. « Cette caractéristique [...] se traduit par des adjectifs tels que : violet, bleu, vert, jaune, orange, rouge, pourpre [...] et par le substantif teinte.<sup>19</sup> » ;
- La manière dont une couleur se rapproche de la couleur pure correspondante, c'est-à-dire sa saturation. « cette caractéristique [...] se traduit par le mot pureté et par les adjectifs pur (ou saturé) et lavé de blanc (ou plus brièvement lavé).<sup>20</sup> »

Il ajoute que

- si la couleur d'un corps est à la fois claire et saturée, elle est dite vive ; - si la couleur d'un corps est à la fois claire et lavée, elle est dite pâle (voisine du blanc) ; - si la couleur d'un corps est à la fois foncée et saturée, elle est dite profonde ; - si la couleur d'un corps est à la fois foncée et lavée, elle est dite rabattue (voisine du noir)<sup>21</sup>.

Ces trois caractéristiques permettent de qualifier et de nommer une couleur d'une façon presque mathématique. En français, il y a 6 termes de couleur principaux (bleu, rouge, vert, jaune, noir, blanc), qui

<sup>18</sup> DÉRIVÉ, Maurice. *La Couleur*, op.cit., p. 12.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>21</sup> *Ibid.*

n'ont pas de référent dans la nature et sont des termes abstraits, et 5 termes de couleur secondaires (orange, marron, violet, rose et gris) qui ont un référent dans la nature. Ces termes peuvent être associés (vert bleu), il peut y avoir une couleur majeure et une mineure (vert bleuté), on peut ajouter un paramètre (vert clair) ou encore un référent (vert sapin). Il existe également des termes indirects, qui n'ont aucun terme direct dans leur composition (couleur taupe ou canari). La terminaison des mots de couleur est également très importante et signifie toujours quelque chose. On peut citer par exemple les termes « rougir », « rougeaud » et « rougeâtre » qui utilisent tous trois le terme direct rouge mais avec trois définitions très différentes selon la terminaison. Le vocabulaire entourant la couleur est donc très vaste et infini en fonction des référentiels utilisés et du contexte dans lequel une couleur est nommée.

François Delamare et Bernard Guineau déplorent un appauvrissement du langage lorsqu'il s'agit de nommer et de qualifier la couleur et les matériaux. Au lieu de se fier aux *impressions* données par telle couleur ou tel matériau, la science préfère se référer au nom de son inventeur·ice, ou à des termes complexes et scientifiques.

Les mauvaises habitudes [...] persisteront [comme] celles qui consistent à donner à un nouveau matériau le nom de son inventeur [...] plutôt qu'un terme rappelant la véritable composition du matériau. Dumas : "J'aimerais mieux en vérité la méthode d'Adanson [botaniste], qui tirait au sort les lettres qui devaient former le nom dont il avait besoin !"<sup>22</sup>.

On perd ici également la notion poétique qui pouvait être associée aux couleurs et aux matériaux. En nommant une couleur on peut chercher à retranscrire les *impressions* et les *sensations* qu'elle procure. Qualifier un gris coloré de « vert foncé désaturé » ne procurera pas la même impression que s'il s'appelle par exemple « vert de brume ».

La manière de nommer une couleur est aussi transmettrice d'une sensibilité relative à une certaine époque ou lieu. La nomination d'une

<sup>22</sup> DELAMARE, François et GUINEAU Bernard. *Les matériaux de la couleur*, op. cit., p. 137.

couleur permet de mieux comprendre le monde tout en provoquant des *impressions* et des *sensations*, qu'elles soient personnelles ou collectives. Jun'ichirō Tanizaki ajoute que « c'est sans doute là l'un des rôles de l'écrivain, bien qu'ils soient rares à s'en montrer capables, que de noter et transmettre une sensibilité par-delà son époque : c'est par elle que l'on comprend le monde<sup>23</sup> ».

Certaines expressions sont propres à une certaine culture, à un certain lieu et à une certaine époque. Ainsi, Kévin Bideaux parle du Millennial Pink, ce camaïeu de roses actuel et associé à une idée, celle d'une nouvelle couleur neutre et androgyne<sup>24</sup>. Tanizaki quant-à-lui mentionne un effet de couleur appelé le *brillant des mains*. Cette expression utilisée en Chine se rapproche de ce qu'on peut qualifier de sentiment de familiarité. « Ce mot exprime l'idée que quelque chose a été touché et caressé pendant tant d'années que le gras, autrement dit ce qu'il faut bien appeler la crasse des mains, l'humecte naturellement.<sup>25</sup> » C'est ainsi l'*impression* dégagée par la couleur qui est retranscrite à travers sa nomination.

La manière dont est nommée une couleur est fondamentale dans la façon dont celle-ci va être perçue. Il est possible d'apporter une part poétique et sensible avec le langage de la couleur, afin d'évoquer des sentiments et des émotions propres à chaque personne.

La couleur se compose d'une part physique et sensorielle, ainsi que d'une part sensible, qui est différente pour chacun·e en fonction de son histoire et de son vécu. La sensibilité peut également être induite par l'artiste, en fonction des contrastes reproduits, du matériau utilisé et de la notion transmise au moyen de la nomination des couleurs. Ces données vont influencer la façon dont la couleur est perçue dans les différentes sociétés et la manière dont elle va ordonner et régir ces sociétés.

<sup>23</sup> TANIZAKI, Jun'ichirō et 谷崎潤一郎. *Louange de l'ombre*, op. cit., p. 14.

<sup>24</sup> BIDEAUX, Kévin. Millennial pink: From iPhone to Rihanna. Dans : MARCHIAFAVA, Veronica et LAUZ-ZATO, Lia (dir.), *Conferenza del Colore*. XIV B [en ligne]. Florence, Italy : Gruppo del Colore - Associazione Italiana Colore, 2018, pp. 293-302.

<sup>25</sup> TANIZAKI, Jun'ichirō et 谷崎潤一郎. *Louange de l'ombre*, op. cit., p. 40.

# Chapitre 2. La question du genre dans l'histoire de la couleur

---

## La symbolique des couleurs

Le lexique des couleurs est le reflet d'une époque et d'une société, apportant au monde actuel un bagage culturel et sensible. D'après le CNRS, la couleur est, par elle-même, un langage permettant de communiquer, impliquant nombre de conventions d'ordre psychologique, symbolique ou religieux et qui varie de lieu en lieu et d'âge en âge. En effet, c'est un langage élaboré par l'être humain, un ensemble de codes qui vont être différents en fonction du lieu et de l'époque à laquelle ils sont choisis. Ces couleurs et la façon dont elles sont nommées illustrent les rapports entre elles et une certaine civilisation, tout en influençant la perception contemporaine que l'on peut en avoir. La symbolique des couleurs a marqué notre vision actuelle de celles-ci, mais les préoccupations contemporaines peuvent aussi avoir un impact sur leur interprétation. Comme le dira John Gage dans *Colour and culture: practice and meaning from antiquity to abstraction*<sup>26</sup> :

*it was within the Christian Church that the expressive value of colour in vestments had been most commonly recognised. Yet the history of the liturgical colours shows that there was similarly little agreement about their precise connotations.*<sup>27</sup>

Même s'il est difficile d'être sûres de leur signification exacte, certaines couleurs sont devenues de vrais vecteurs d'idées et d'intentions.

---

<sup>26</sup> GAGE, John. *Colour and culture: practice and meaning from antiquity to abstraction*. Londres : Thames & Hudson, 1993, p. 84.

<sup>27</sup> « C'est au sein de l'Église catholique que la valeur expressive de la couleur dans les vêtements religieux a été la plus communément reconnue. Cependant, l'histoire des couleurs liturgiques montre dans le même temps, qu'il y avait peu d'ententes sur leur connotation précise ». [Traduction personnelle].



Les couleurs les plus chargées historiquement et symboliquement parlant sont le rouge, le noir et le blanc. Ce sont en effet les trois couleurs les plus utilisées pour leurs significations pendant l'Antiquité et le Moyen-Âge. Brent Berlin et Paul Kay les classent également dans les premiers groupes de nomination de couleurs<sup>28</sup>.

Le blanc tout d'abord, est associé à la lumière, il est la « couleur de l'absolu, de l'idéal, celle du Paradis, des êtres surnaturels<sup>29</sup> ». Il symbolise à la fois un état neutre et de paix mais également le vide, l'absence, le vieillissement. Le blanc est de multiples natures, il fascine autant qu'il terrorise. Le noir est généralement associé à l'ombre, à la nuit, aux enfers et au mal. Il est la couleur du deuil mais aussi de l'élégance ou de la rébellion. C'est une couleur pleine de paradoxes, entre tradition et modernité qui s'est notamment révélée au cours du XXe siècle. Le rouge complète ce trio de couleurs fondamentales, en étant une couleur particulièrement ambiguë, à la fois symbole de courage, d'interdit et de séduction. Le rouge a longtemps été utilisé pour montrer la puissance, l'efficacité guerrière et le prestige (couleur des Empereurs romains ou de l'Église), étant une couleur forte et dominante. Il a ensuite été adopté par les

mouvements révolutionnaires comme le communisme et l'antifascisme.

Le rouge est aussi une couleur dont la signification varie en fonction du genre de la personne qui le porte. Pendant l'Antiquité, elle est réservée aux hommes, car perçue comme une couleur très digne, de par sa difficulté à être reproduite ; au Moyen-Âge, avec la découverte de nouvelles substances tinctoriales, elle est aussi utilisée par les ecclésiastiques (religion catholique). Lorsque les femmes commencent à porter le rouge, il est tout d'abord symbole de mauvaise vie, de sorcellerie et de tentation charnelle. Comme on le voit dans le tableau de Van Dongen et dans la lithographie de Cecilio Pla y Gallardo (*fig.2 et fig.3*), la couleur rouge est associée à une femme et à des adjectifs rappelant la séduction, voire l'ensorcellement. La première est une *femme fatale*, autrement dit une femme séduisante, à laquelle aucun homme ne peut résister. Elle joue de son charme pour obtenir ce qu'elle souhaite. Le terme *fatale* renvoie à quelque chose d'inévitable, de fatidique. C'est aussi un signe de mort et de désastre. C'est même pire pour la représentation de Pla y Gallardo. Cette femme est une *tentatrice diabolique*, son but est de mener les hommes au péché, de les faire

<sup>28</sup> BERLIN, Brent et KAY, Paul. *Basic color terms: their universality and evolution*. Stanford : CSLI Publications, 1999. The David Hume series philosophy and cognitive sciences reissues.

<sup>29</sup> MOLLARD-DESFOUR, Annie. Chimie et Beauté - Les couleurs du temps. Dans : *CNRS [en ligne]*. [s. d.].



2 ·



3 ·



4 ·



5 ·



6 ·

2 · Kees van Dongen, *Femme fatale*, 1905    3 · Cecilio Pla y Gallardo, *La tentatrice diabolique*, 1900

*Collection particulière*    *Bibliothèque du musée des Arts Décoratifs, Paris*

4 · Philippe de Champaigne, *La Vierge de douleur au pied de la Croix*, XVIIe siècle    5 · Olivier Lincoln Lundquist, *Drapeau de l'Organisation des Nations Unies*, 1947

*Musée des Beaux-Arts, Dijon*

4 · Salvador de Madriga, *Drapeau de l'Union Européenne*, 1955

céder à la tentation, de les obliger à se tourner vers le diable. L'artiste a même choisi de représenter cette femme avec des ailes de chauve-souris, créature associée aux vampires, et donc aux enfers. Notons que ces deux illustrations sont l'œuvre d'hommes cisgenres...

Comme Michel Pastoureau l'explique dans *Bleu: histoire d'une couleur*<sup>30</sup>, le bleu est souvent perçu comme une couleur rivale du rouge. Il a longtemps été une couleur "sans signification propre, associée au vert et au jaune dans la mosaïque avant de servir de couleur de fond (notamment pour la couleur du ciel) ainsi que de rappel divin. Il devient alors lié à la Vierge Marie (*fig.4*) avant d'être perçu comme la couleur royale par excellence, associé à la fleur de lys, à la fin du XIVe siècle. Le bleu est une couleur sage et discrète, souvent qualifiée de couleur préférée et utilisée à de nombreuses reprises comme symbole de paix et d'union (*fig.5 et fig.6*).

La couleur porte en elle un bagage se composant des multiples symboliques qui lui ont été associées au cours des siècles et dans les différentes civilisations. Elle a ainsi fait office de signifiant pour différencier la population, notamment en termes de genre et de classe sociale et culturelle.

---

<sup>30</sup> PASTOUREAU, Michel. *Bleu: histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, 2000.

## La couleur comme distinction sociale et de genre

Avec ces aspects symboliques, la couleur a aussi été utilisée afin d'instaurer une ségrégation en fonction du sexe, du rang ou de la classe sociale notamment à travers le vêtement qui est un signe fort de classification et de distinction sociale. Ainsi, comme le montrent Michel Pastoureau et Dominique Simonnet dans *Les couleurs expliquées en images*<sup>31</sup>, les couleurs trop voyantes sont interdites aux personnes censées montrer une apparence digne comme les membres du clergé ou les veuves, ainsi que les combinaisons polychromatiques ou certains types de motifs. Ces couleurs et ces motifs étaient plutôt associés aux personnes pratiquant des activités dangereuses comme les médecins, malhonnêtes comme les travailleur·euses du sexe ou suspectes comme les musicien·nes. Au cours de l'histoire, la couleur a permis également de signifier à la population les vagabond·es et les miséreux·ses,

les condamné·es, les infirmes et les non chrétien·nes (afin d'éviter les mariages entre chrétien·nes et non-chrétien·nes).

Ces distinctions sociales provoquées par la couleur varient en fonction de la société étudiée. Valérie Bonnardel dans son article « Gender difference in color preference across cultures<sup>32</sup> » revient sur plusieurs études qui ont permis de discerner des différences dans les choix de couleurs en fonction du genre et de la culture. Hubert et Ling en 2007 ont remarqué une préférence pour la couleur rouge chez les femmes britanniques et chinoises, déduisant que les choix de couleur étaient issus d'un mécanisme biologique relié au sexe. Al Rasheed en 2015, en étudiant une population britannique et arabe, a prouvé que la culture et le genre étaient des facteurs faisant varier les préférences de couleur. Bonnardel, en 2006, en réunissant des participant·es britanniques, a observé que les différences de couleur entre les hommes et les femmes se réduisaient avec l'âge et que les choix de couleurs étaient influencés par la

<sup>31</sup> PASTOUREAU, Michel et SIMONNET, Dominique. *Les couleurs expliquées en images*. Paris : Seuil, 2015.

<sup>32</sup> BONNARDEL, Valérie *et al.* Gender difference in color preference across cultures: An archetypal pattern modulated by a female cultural stereotype. *Color Research & Application [en ligne]*. 2018, Vol. 43, n° 2, pp. 209-223.

communication visuelle et le marketing. Enfin, la présente étude a comparé des participant·es britanniques et indien·nes. Là encore, les femmes ont montré une préférence pour des couleurs rosées. Ces différentes enquêtes et études montrent que les choix de couleurs ne peuvent être réduits seulement à des dispositions biologiques ou à une influence culturelle. Il existe de multiples facteurs qui vont entraîner les choix de couleurs. Avec la mondialisation poussée à l'extrême, on retrouve des similitudes dans les choix de couleurs malgré les différences de culture de certaines populations.

Dès l'Antiquité, le rose est considéré comme la couleur du pouvoir, de l'autorité, de la guerre et de la masculinité par excellence. C'est une couleur peu portée jusqu'à l'arrivée en Europe du bois de Brésil à la Renaissance qui va permettre de fixer cette couleur sur les textiles. C'est à ce moment-là que la mode du rose apparaît, réservée aux élites, surtout masculines. Madame de Pompadour va rendre cette couleur populaire à la cour de Louis XV, pour les hommes comme pour les femmes. Même si la dichotomie est moins flagrante qu'aujourd'hui, le rouge - et donc le rose - ont alors une connotation masculine tandis que le bleu - rappelant

le manteau de la Vierge - est une couleur assignée aux femmes. À cette époque, il n'y aucune différence dans la façon dont sont vêtus les enfants, au moins jusqu'à l'âge de 4 ans. La couleur la plus utilisée est le blanc, qui symbolise la pureté et l'innocence. À partir de la fin du Moyen-Âge, la symbolique des couleurs commence à s'inverser, notamment à cause de la Réforme protestante qui qualifie le bleu comme une couleur plus digne que les autres (avec le noir, le gris et le brun). La représentation va donc basculer en assimilant le bleu au pouvoir et aux hommes ; le rouge va alors perdre de son aspect autoritaire pour devenir la couleur de l'amour et des femmes<sup>33</sup>. Avec l'arrivée des teintures chimiques, ces deux couleurs vont se démocratiser et se radoucir pour s'adapter aux enfants : le rouge devient rose et le bleu s'éclaircit. Dans son *Traité des couleurs*, Johann Wolfgang von Goethe va lui-même assimiler le rose aux femmes : « Le sexe féminin dans sa jeunesse est attaché au rose et au vert d'eau, et en vieillissant au violet et au vert sombre<sup>34</sup> ».

<sup>33</sup> MOURGUES, Elsa. Pourquoi le rose c'est pour les filles ? Dans : *France Culture [en ligne]*. 21 décembre 2020.

<sup>34</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *Traité des couleurs: accompagné de trois essais théoriques*. 4e édition. Paris : Triades, 2000, p. 84.

7 · Raoul Dufy, *30 ans ou la vie en rose*, 1931  
Musée d'Art Moderne de la  
Ville de Paris



Dans le tableau *30 ans ou la vie en rose* (fig. 7) de Raoul Dufy, on voit un camaïeu de roses, avec un motif de fleurs omniprésent. Ce guéridon, ces fleurs, ce papier-peint sont là pour permettre au tableau de dégager une vision féminine, douce et délicate de la couleur. Kévin Bideaux a consacré sa thèse à l'étude du rose. Dans son article *Apprendre le genre avec le rose*, il dira :

Le rose n'est pas un problème en soi : le rose n'est rien de plus qu'une couleur, et il n'y a pas plus de mal à jouer avec un jouet rose qu'avec un jouet vert, orange ou noir. Ce qui pose problème dans la *pinkification*, ce n'est pas tant qu'elle soit rose, c'est qu'elle annihile dans un même mouvement la possibilité pour les filles d'avoir accès à d'autres couleurs. En imposant le rose, la *pinkification* retire aux filles le droit de choisir. Et quel choix : le rose est en effet associé à des valeurs qui forment une représentation stéréotypée et limitée de ce que devrait être une fille (et une femme), et il est ainsi associé à la beauté, la superficialité, la naïveté, la séduction, la passivité, la docilité, la domesticité, l'hétérosexualité, la maternité<sup>35</sup>.

Il parle ici de *pinkification*, soit l'association de la couleur rose aux filles et les stéréotypes de la féminité que celle-ci véhicule : fragilité, douceur, passivité, sexualité. Il explique que lier la couleur rose aux

<sup>35</sup> BIDEAUX, Kévin. Apprendre le genre avec le rose. Dans : *Festival des Jeunes Chercheurs dans la Cité [en ligne]*. Bruxelles, Belgium : Jeune Chercheurs dans la Cité, octobre 2019, p. 5.

objets *de filles* oblige ces dernières à les utiliser, puis à conserver ces habitudes en grandissant. Le fait d'avoir des jouets de couleur rose liés à l'entretien de la maison, à la cuisine ou au paraître n'est pas anodin dans notre société patriarcale, sexiste et misogyne. Cette répartition colorée des jouets entraîne plus tard l'inégalité dans la répartition des tâches ménagères pour les couples hétérosexuels. Cette *pinkification* va également associer les filles à des qualités dites féminines et stéréotypées comme l'infériorité de l'être sur le paraître. Dans sa série de photographie *La couleur des filles* (fig. 8), Julie Maresq appréhende la figure du féminin selon ses divers modes de représentation. Elle utilise la couleur rose comme la métaphore d'une norme qui fixe et décline l'image des filles dans notre société.

Au cours des siècles, les symboliques liées à certaines couleurs ont influencé la manière dont était divisée la société. La perception des couleurs actuelle est donc due à leur histoire dans notre société et aux influences multiples qu'elles ont subies.



8 · Julie Maresq, *La couleur des filles*, 2017  
[www.juliemaresq.com](http://www.juliemaresq.com)

## Les influences aujourd'hui

Durant les années 70, le féminisme a renié la couleur rose, à cause de sa vision traditionnelle de la féminité. Dans les années 80, le rose est de retour, et revendiqué, notamment utilisé par des groupes de punk comme les Ramones (fig. 9). ACT-UP, dans les années 70, a réutilisé la figure du triangle rose porté par les homosexuels durant la Seconde Guerre mondiale<sup>36</sup> afin de sensibiliser à l'hécatombe provoquée par le virus du sida dans la communauté gay (fig. 10). Il est également utilisé dans les Pink Block, un mouvement de résistance festif et coloré, visant à promouvoir le queer. Grâce à ces réappropriations, le rose est désormais vecteur fort de revendications dans les milieux queer. Le bleu quant à lui est une couleur moins protestataire, associée au *Blue Jeans* (fig. 11) de Lévi Strauss, puis devenue une couleur très populaire. Il est l'emblème de la jeunesse et utilisé comme un symbole de paix<sup>37</sup>. De nos jours, la dichotomie entre ces deux couleurs reste forte, comme le montrent les couleurs de l'année 2015

par Pantone (fig. 12). Même si les deux couleurs sont présentées côte-à-côte et forment un dégradé, le choix de deux couleurs à ce point différentes n'est pas anodin. La distinction de sexe par la couleur s'est universalisée au milieu des années 1980, avec les premières échographies permettant de connaître le sexe du bébé avant sa naissance. Même si les vêtements et jouets étaient déjà genrés à cette époque, la couleur n'était pas le plus important. Les stratégies marketing visent alors directement les enfants et vont pousser cette dichotomie à son paroxysme, obligeant les foyers à acheter les jouets en deux exemplaires (par exemple un vélo bleu pour l'aîné, un rose pour la petite sœur)<sup>38</sup>.

La ségrégation par la couleur dès l'enfance a un impact réel à l'âge adulte. Comme le montre Jeong Mee Yoon dans sa série *The pink and blue project* (fig. 13), il ne s'agit pas seulement d'un choix de couleur<sup>39</sup>. Chez les adultes et en Occident, cette division persiste. Le rose est une couleur douce, sensible et féminine, très rarement portée par les hommes. La construction identitaire des filles se voit influencée par ce

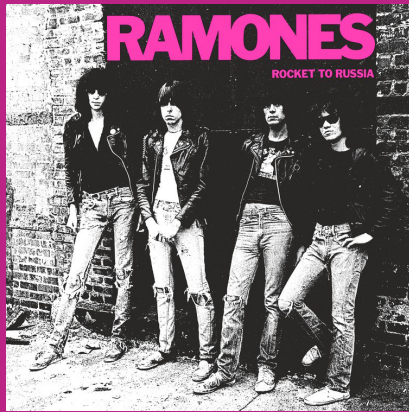
<sup>36</sup> @CHROMETRY. Color history pills: pink (partie 3). Dans : *Instagram* [en ligne]. 21 octobre 2020.

<sup>37</sup> @CHROMETRY. Color history pills: blue (partie 3). Dans : *Instagram* [en ligne]. 25 septembre 2020.

<sup>38</sup> MOURGUES, Elsa. Pourquoi le rose c'est pour les filles ? *op. cit.*

<sup>39</sup> Voir annexe 1.

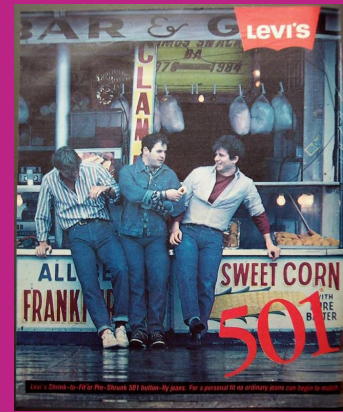




9 ·



10 ·



11 ·



12 ·



13 ·



9 · Ramones, *Rocket to Russia*, 10 · Gran Fury, *Silence = death*, 1987

*Courtesy des artistes*

11 · Levi Strauss, *Levis 501*, 12 · Pantone, *Color of the Year*, 2016

13 · Jeong Mee Yoon, *The pink and blue project*, 2005

[www.jeongmeeyoon.com](http://www.jeongmeeyoon.com)



14 · Galeries Lafayette, *Le grand magasin des cowboys, Le grand magasin des reines*, 2021  
Rue Bessières, Montauban



15 · David Yates, *Harry Potter and the Order of the Phoenix*, 1931  
Londres : Heyday Films

mouvement, où les identités et cultures véritables des petites filles sont impactées par des codes stéréotypés visant à une culture idéale, où les filles aimeraient le rose, les barbies et faire la cuisine. Il est plus facile pour une fille ou une femme de porter du bleu ou du marron, le rose se rapportant à des valeurs décriées dans la société actuelle, et surtout chez les hommes (car perçues comme féminines ou rattachées à l'homosexualité) : la sensibilité et la douceur<sup>40</sup>. En 2021, Les Galeries Lafayette ont proposé une vitrine *Le grand magasin des cowboys*, *Le grand magasin des reines* (fig. 14) opposant le rose (et les princesses, la beauté, la frivolité) au bleu (et les cowboys, l'aventure, l'énergie).

Le rose se voit même incriminé pour sensiblerie et faiblesse, comme l'expose Kévin Bideaux dans un post sur *Instagram* : « Castration chromatique : Le rose c'est pas pour les mecs<sup>41</sup> ». Le syndicat de police italienne s'est insurgé contre l'attribution de masques FFP2 roses, qui « ne faisaient pas honneur à

la profession » et « portaient préjudice à l'institution policière ». La couleur rose étant un marqueur du genre féminin, elle vient altérer le masculin, le démasculiniser, voire l'homosexualiser. Le rose est également une couleur utilisée comme punition dans certaines prisons. Porter du rose est jugé comme humiliant, car il est attribué au féminin et à l'homosexualité. Dans le milieu carcéral où les rapports de force sont poussés à l'extrême, il est très dégradant pour un homme *viril* d'être perçu comme féminin<sup>42</sup>. Cependant, le rose peut aussi être utilisé pour montrer une hyperféminité dangereuse et péjorative, comme dans le film *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (fig. 15) par David Yates. La professeure Ombrage, symbole d'injustice, de corruption et d'hypocrisie est vêtue de rose tout au long du film et représente un stéréotype de la féminité à la fois enfantin et moqueur. Le rose de ses tenues devient de plus en plus foncé et acide au fur et à mesure de l'avancée du film jusqu'à devenir insupportable à l'œil.

<sup>40</sup> MOURGUES, Elsa. Pourquoi le rose c'est pour les filles ?, *op. cit.*

<sup>41</sup> @ROSEINCORPORATED\_. Castration chromatique : Le rose c'est pas pour les mecs. Dans : *Instagram [en ligne]*. 17 janvier 2022.

<sup>42</sup> BIDEAUX, Kévin. Les usages punitifs du rose en prison. *Doc.eu [en ligne]*. Octobre 2019, Vol. 4, pp. 90-94.

16 · David LaChapelle,  
*Humankind*, 1989  
[www.davidlachapelle.com](http://www.davidlachapelle.com)



David LaChapelle se joue de cette dichotomie dans son diptyque *Humankind* (fig. 16). L'homme est associé à la couleur rose, il regarde son sexe avec désespoir. Le même sentiment se dégage de la femme, qui est associée à la couleur bleu. Le rose et le bleu peuvent aussi être utilisés par les conservateur·ices comme les membres de La Manif Pour Tous afin de signifier l'importance des différences de genre, de l'hétérosexualité et du modèle de famille nucléaire. Même si le monde actuel est plus enclin à accepter les mariages de même sexe et visibilise de plus en plus les personnages queer dans la culture, le conservatisme et la bigoterie sont aussi de plus en plus présents<sup>43</sup>. Encore aujourd'hui, dans des pays dits évolués, les débats autour de la PMA pour tous·tes, de l'avortement ou de l'interdiction des thérapies de conversion font rage.

La perception que l'on a des couleurs aujourd'hui est forte des influences du passé. Ces influences viennent des revendications et des besoins sociaux de chaque époque et ont un impact majeur sur l'utilisation des couleurs qui est faite aujourd'hui - et qui ne sera jamais faite de façon bénigne, que ce soit intentionnellement ou non.

Les couleurs sont vectrices de symboliques, qui viennent ensuite régir la société dans laquelle chacun·e évolue. Ces symboliques se répercutent aujourd'hui et viennent influencer la manière dont nous percevons les espaces et les récits qui nous entourent. Certains espaces se voient ainsi effacés de l'histoire et du présent, gommés et oubliés. La couleur peut alors permettre de révéler ces espaces non-dits.

<sup>43</sup> BIDEAUX, Kévin. Millennial pink: From iPhone to Rihanna, *op. cit.*



# Chapitre 3. Exploration colorée des espaces non-dits

## La couleur comme signifiant d'absence

Le monde est fait d'espaces. Ces espaces interagissent entre eux, s'entrecroisent, se confrontent, s'associent. Un espace n'est pas seulement un lieu physique, il peut s'agir d'un espace de pensée, d'un espace médiatique, d'un espace inconscient, d'une représentation. Certains espaces sont moins visibles, moins perceptibles, ce sont des espaces non-dits. Parmi ces espaces non-dits se trouvent ceux des minorités, comme les minorités queer et féminines, qui ont souvent été effacées de l'histoire, effacées des grands récits, gommées des espaces publics - souvent réservés à une minorité numérique mais dominante. Dans son roman *Une Chambre à Soi*, Virginia Woolf met en avant l'anonymat dont se sont voilées les femmes qui souhaitaient être visibles dans ces espaces. En citant Périclès, elle ajoute : « la plus grande gloire pour une femme

est qu'on ne parle pas d'elle, disait Périclès, qui était, lui, un des hommes dont on parla le plus.<sup>44</sup> » C'est la pression masculine à devoir être constamment cachées qui pèse sur les épaules des femmes et les poussent à l'anonymat.

La couleur peut, entre autres, devenir signifiant d'absence. Comme expliqué précédemment, elle est à la fois perçue et reçue par la personne qui la regarde. De ce fait, les interprétations qui en sont faites diffèrent d'une personne à l'autre. La perception d'une couleur sera sensiblement la même pour tous·tes, tandis que l'impression qu'elle laissera sera différente pour chacun·e. Josef Albers l'explique dans *Interaction of color: unabridged text and selected plates*<sup>45</sup> :

*Earlier, when explaining light intensity as lightness and color intensity as brightness, we found that agreement is easier in the first case,*

<sup>44</sup> WOOLF, Virginia. *Une chambre à soi*. Paris : 10-18, 1996. Bibliothèques 10-18, p. 75.

<sup>45</sup> ALBERS, Josef. *Interaction of color: unabridged text and selected plates, op. cit.*, p. 59.

*and difficult in the second. This is because, in defining such qualities, we deal on the one side with physical facts and on the other with perceptual reactions which permit either a factual measure or an interpretation of illusions. As a result, there are in the latter case various views and opinions, and different, if not contradictory, readings.*<sup>46</sup>

La couleur peut aussi servir à marginaliser, à mettre de côté dans certains espaces, en empêchant les marqueurs importants du genre d'être vus. Comme le dit Kévin Bideaux dans son article *Les usages punitifs du rose en prison* : « En prison, les signifiants du genre sont puissants, et le moindre élément féminin sera perçu comme une menace à la virilité.<sup>47</sup> » Il s'agit donc ici pour les détenus de réaffirmer constamment leur masculinité en fonction de leurs comportements et de leur apparence. Il faut être le plus masculin, le plus viril possible pour ne laisser aucun doute quant à sa sexualité et son genre. Le rose étant une couleur qui incarne encore chromatiquement le féminin devient alors marqueur de honte, et couleur à éviter à tout prix. Elle symboliserait dans ce contexte l'absence, le manque de virilité associé au féminin et à l'homosexualité. La couleur est alors utilisée « comme un instrument de pouvoir qui s'appuie sur l'ordre hétérosexuel pour humilier et punir les détenus masculins qui évoluent dans un univers où la virilité est la norme<sup>48</sup> ».

Dans certaines civilisations, la couleur et l'absence de couleur servent à différencier les sexes, comme l'explique Moulay Smail Bour-Qaïba dans son étude *Le rôle de la couleur dans la différenciation des sexes à Béni-Mellal, Maroc*<sup>49</sup>. Les couleurs portées par les hommes sont le blanc, le marron et le bleu. Leurs costumes sont unis, blancs

<sup>46</sup> « Précédemment, en expliquant l'intensité de la lumière comme la luminosité et l'intensité de la couleur comme la brillance, nous avons trouvé qu'il est plus facile d'être d'accord dans le premier cas, et difficile dans le second. C'est parce qu'en définissant des qualités comme celles-ci, nous nous occupons d'un côté de faits physiques et de l'autre de réactions perceptives qui permettent soit une mesure factuelle ou une interprétation d'illusions. De ce fait, il y a dans le dernier cas plusieurs points de vue et opinions, et des lectures différentes, si ce n'est contradictoires ». [Traduction personnelle].

<sup>47</sup> BIDEAUX, Kévin. *Les usages punitifs du rose en prison*, *op. cit.*

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> BOUR-QAÏBA, Moulay Smaïl. Le rôle de la couleur dans la différenciation des sexes à Béni-Mellal, Maroc. *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire [en ligne]*. 2000, Vol. 42, n° 1, pp. 71-79.

le plus souvent, avec des tonalités qui vont être différentes en fonction des cérémonies. La couleur blanche portée par les hommes est symbole de respect et d'autorité. Les femmes portent des costumes polychromes et décorés. Seules les vieilles femmes et les femmes endeuillées portent du blanc, afin de montrer qu'elles sont des femmes sans mari, monochromes et sèches. Une fois le deuil terminé, elles sont autorisées à porter de nouveau de la couleur, à séduire et à se marier. Lors du mariage, la mariée porte tour à tour sept robes de sept couleurs différentes, qui représentent les sept jours de la semaine. Le blanc a donc une grande importance à Béni-Mellal, puisqu'il symbolise deux choses différentes en fonction du sexe. Pour les hommes, il affiche une supériorité et un pouvoir, tandis qu'il définit le manque de fertilité et de disponibilité chez les femmes.

Durant les années 1980, le virus du sida a poussé les artistes, notamment dans la communauté homosexuelle à créer afin de visibiliser cette maladie, cette lutte et ces disparitions qui étaient tenues secrètes par les médias, créant un vent de panique et de suspicion. Félix Torres Gonzalez, avec sa série de posters *Project 34* (fig. 17) a voulu mettre en avant les absences causées par le virus dans son entourage. De nombreux·ses homosexuel·les sont mort·es dans les premières années du sida, à cause de l'inaction des autorités. Gonzales Torres (lui-même séropositif et mort à l'âge de 36 ans) choisit de montrer un lit vide, blanc, avec encore une trace humaine sur le matelas et l'oreiller. L'utilisation du blanc, souvent identifié comme une non-couleur, met en avant l'absence de corps dans ce lit et le manque provoqué par le décès de son compagnon. La disparition de centaines de personnes homosexuelles a créé de nouveaux espaces. Un espace public et visible duquel la communauté était absente, et un autre espace plus secret dans lequel se regroupaient les personnes marginalisées pour s'unir et lutter contre les oppressions dont elles étaient victimes.





17 · Felix Gonzalez-Torres,  
*Project 34*, 1992  
 New-York

En mettant l'accent sur l'absence et sur le vide observé dans les espaces publics, les artistes mettent le doigt sur l'un des problèmes majeurs des luttes queer : le manque de représentation. Cette disparition progressive des récits occultés ne peut se faire si l'on reste fidèle à ses acquis et aux construits sociaux. Pour cela, l'artiste va chercher à déconstruire certains à priori, suivant l'idée de l'écrivain Henri Michaux : « Je n'ai rien à faire, je n'ai qu'à défaire.<sup>50</sup> »

<sup>50</sup> MICHAUX, Henri. *Emergences Résurgences*. Genève : Skira, 1972. Les Sentiers de la Création, p. 34.

## Déconstruire pour mieux reconstruire

Dans ce processus de déconstruction - et je parle ici à la fois de la facette esthétique de la déconstruction, mais également de sa facette politique -, la déstabilisation des identités de genre et de sexe est essentielle. Dans son article « Pensée queer et mélancolie du genre », Frédérique Villemur insiste sur cet exercice de sublimation en affirmant que « “déconstruire” revient ici à affirmer un nouveau “constructivisme”<sup>51</sup> ». Elle prend pour exemple la photographe Del LaGrace Volcano qui interroge les limites de ce que sont la masculinité et la féminité et célèbre les corps dits hors normes. Ces corps sont transgenres, intersexes, ils sont ce qu’iel appelle les *butch dykes* et les *hermaphrodykes*<sup>52</sup>. Ses photos montrent ces corps et ces identités cachés, effacés, dissimulés, comme dans la série *Queering gender* (fig. 18)<sup>53</sup>. Iel observe ce(ux) qui l’entoure(nt), et préfère construire de nouvelles identités

plutôt qu’essayer de déconstruire les identités déjà existantes et dominantes. Ainsi, les *butch* ne sont pas une copie de l’identité homme, elles sont une identité entière, complète et nouvelle.

Comme le dit Virginia Woolf dans *Une chambre à soi*, les femmes ont longtemps cherché à copier l’identité homme afin d’être acceptées, mais ces tentatives se sont révélées vaines : « Currer Bell, George Eliot, George Sand, toutes, victimes du conflit intérieur comme en témoignent leurs écrits, cherchèrent en vain à se voiler en se servant d’un nom d’homme.<sup>54</sup> » Il vaut alors mieux construire son identité de femme ou de personne queer en dehors des clichés binaires, en s’affranchissant complètement de ce que l’on connaît déjà. Certain·es artistes ont cherché à contourner ce construit social, en se jouant des normes de genre dans leurs productions. Andy Warhol, par exemple, a publié en 1981 une série de photos intitulée *Self Portraits in Drag* (fig. 19). Cette série montre l’artiste sous différents

<sup>51</sup> VILLEMUR, Frédérique. Pensée queer et mélancolie du genre. *Cahiers du Genre [en ligne]*. 2007, Vol. 43, n° 2, pp. 153-169.

<sup>52</sup> *Butch* est un terme propre à la communauté lesbienne qualifiant les lesbiennes masculines. *Dyke* quant à lui, est un mot synonyme de gouine. Il y a ici réappropriation d’une insulte comme avec les identités queer ou pédé.

<sup>53</sup> Voir Annexe 2.

<sup>54</sup> WOOLF, Virginia. *Une chambre à soi*, op. cit., p. 75.



18 · Del la Grace Volcano,  
*Queering gender*, 2006  
[www.dellagracevolcano.se](http://www.dellagracevolcano.se)



19 · Andy Warhol, *Self Portraits in Drag*, 1981  
Fondation Louis Vuitton,  
Paris

angles, portant tour à tour des perruques, du maquillage ou un costume. De cette façon, il rompt avec les marqueurs de genre, tout en ne cachant pas qu'il s'agit d'autoportrait. Son but n'est pas ici de copier complètement l'identité femme, mais de construire sa propre identité, à partir des marqueurs de genre.

Dans les rituels textiles de Béni-Mellal<sup>55</sup>, les tenues portées par les hommes et les femmes sont très différentes comme dit précédemment. Les vêtements blancs sont réservés aux cérémonies pour les femmes, tandis que les hommes en portent au quotidien. Lors des cérémonies, ils sont vêtus d'un costume blanc et opaque, voire même d'une jellaba blanche et transparente par-dessus pour les bourgeois. Le but est de paraître le plus blanc et le plus opaque possible, car le prophète Muhammad a dit : « Dieu aime le blanc et il a créé le paradis blanc<sup>56</sup> ». Les femmes quant à elles, portent un vêtement blanc transparent par-dessus leur habituelle tenue polychrome. Certaines parties du vêtement blanc sont évidées pour créer un décor floral. De cette manière, les femmes cherchent à se rendre le plus semblable aux hommes possible.

Il serait cependant incorrect de dire

que l'on peut déterminer l'identité ou le caractère d'une personne avec la couleur. Comme je l'ai expliqué plus haut, la symbolique des couleurs actuelle est issue de nombreuses années de distinctions sociales et de genre, où les couleurs ont tour à tour signifié une catégorie sociale puis une autre. Il est donc absurde de penser pouvoir définir le mode de pensée d'une personne, ses sentiments ou son genre en fonction des couleurs qu'elle arbore. Certaines personnes choisissent également de cacher leur identité profonde à travers les couleurs utilisées. Même s'il reconnaît que « Les accords de couleurs subjectifs sont un moyen de reconnaître les différents styles de pensée, de sentiment et d'action que l'on peut rencontrer parmi les êtres humains<sup>57</sup> », Johannes Itten déduit de ses expériences sur les accords de couleurs que « Beaucoup de gens sont gênés de se montrer tels qu'ils sont<sup>58</sup> », et qu'il faudra du temps pour que chacun·e dévoile son identité profonde à travers ses choix de couleurs. De nombreuses chanteuses pop des années 1990 comme Britney Spears ou Paris Hilton ont surjoué la féminité dans leurs clips et dans leur apparence. Madonna, en 1990, apparaît vêtue du célèbre corset rose aux seins coniques de Jean-Paul Gaultier (*fig. 20*). Elle montre

<sup>55</sup> BOUR-QAÏBA, Moulay Smaïl. Le rôle de la couleur dans la différenciation des sexes à Béni-Mellal, Maroc, *op. cit.*

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> ITTEN, Johannes. *Art de la couleur : approche subjective et description objective de l'ar.* *op. cit.*, p. 25.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 24.



20 • Jean-Paul Gaultier,  
*Tenue de Madonna pour  
sa tournée Blond Ambition  
Tour, 1990*

ainsi que malgré la puissance que lui procure sa célébrité, elle reste à sa place de femme, vêtue de rose, et objet au regard des hommes.

En déconstruisant ses acquis, l'artiste s'autorise une nouvelle perception du monde, une nouvelle façon de créer son propre récit. Il est alors possible d'utiliser cette conception renouvelée de la pensée et des identités afin de faire la lumière sur les lieux oubliés et cachés au cours des siècles. Cette exploration particulière peut servir à visibiliser les récits et les identités ignorés jusqu'alors.

## Couleur et revalorisation des espaces non-dits

La couleur est un élément essentiel de l'art et du design. Comme l'explique Maurice Dérivé dans *La couleur*, « Dès qu'ils commencèrent à établir les bases d'un art, alors même que celui-ci était uniquement utilitaire et ne s'étendait pas à un souci exclusif d'esthétique, cet art fit appel à la couleur<sup>59</sup> ». Cette couleur servait alors de signature pour une certaine catégorie ou pour certaines individus. Les influences de la couleur dans le passé montrent que ces signatures se répercutent dans le monde actuel. Dans son étude *Le rôle de la couleur dans la différenciation des sexes à Béni-Mellal, Maroc*, Moulay Smaïl Bour-Qaïba présente le rouge carmin comme la couleur dominante, car il y a une forte association entre le rouge et la femme ; le rouge est symbole de fertilité et de vitalité<sup>60</sup>. Michel Pastoureau et Dominique Simonnet dans *Les couleurs expliquées en images* présentent le rouge comme une couleur liée à la séduction, à l'amour, au péché. Or, pendant

longtemps, les travailleur·euses du sexe ont porté du rouge pour se signaler. Des lanternes rouges étaient également suspendues aux fenêtres des maisons closes pour faciliter la distinction<sup>61</sup>. Ces couleurs font aujourd'hui l'objet d'une réappropriation. La réappropriation est un outil fort dans la communauté queer. L'origine du mot queer en anglais est la réappropriation d'une insulte (*queer* en anglais signifie *freaks, bizarre*), tout comme le sont en français les termes gouine, goudou, pédé, pédale. En utilisant sciemment ces insultes, les personnes queer se détachent du côté insultant des mots et pronnent une liberté d'être en dehors des cases. La déconstruction des acquis passe donc par une réappropriation de l'art et du design par les personnes concernées.

Isabelle Alfonsi l'explique dans son ouvrage *Pour une esthétique de l'émancipation* : l'art queer est un art pour les personnes queer plutôt que sur les personnes queer. À propos de la réaction de l'organisme ACT UP à la proposition de Jean-Marie Le Pen de créer des camps pour séropositif·ves

<sup>59</sup> DÉRIVÉ, Maurice. *La couleur, op. cit.*, p. 15.

<sup>60</sup> BOUR-QAÏBA, Moulay Smaïl. *Le rôle de la couleur dans la différenciation des sexes à Béni-Mellal, Maroc, op. cit.*

<sup>61</sup> PASTOUREAU, Michel et SIMONNET, Dominique. *Les couleurs expliquées en images, op. cit.*, p. 48.



21 · Dina Goldstein, *In the Dollhouse*, 2012

[www.dinagoldstein.com](http://www.dinagoldstein.com)

elle dira : « On retrouve ici ce qui fait le fondement d'un art queer : la possibilité par le ou la *freak* de se qualifier et de se représenter soi-même en détournant les représentations hégémoniques<sup>62</sup> ». Avec l'utilisation d'outils signifiants du genre dans l'imaginaire collectif, il est possible de mettre en avant les espaces encore peu révélés au monde et de créer des nouveaux récits. Avec sa série *In the Dollhouse* (fig. 21), Dina Goldstein nous montre une histoire nouvelle, ou Barbie et Ken ne vécurent pas heureux et n'eurent pas beaucoup d'enfants. Dans cette sorte de roman-photo, Barbie découvre un Ken gay, qui la trompe quand elle n'est pas là. Au lieu de se venger ou de le quitter, Barbie décide de se transformer, afin de correspondre aux attentes de Ken. Elle coupe ses cheveux et s'habille *en garçon* afin de lui plaire. Si les couleurs sont claires et brillantes au début de la série, on se rend vite compte que le rose majoritaire devient de plus en plus foncé et que les scènes se déroulent dans une atmosphère de plus en plus sombre<sup>63</sup>.

Il est possible d'utiliser la couleur afin de revaloriser les espaces non-dits. Dans différentes sociétés, la couleur est un vecteur majeur d'idées. Elle est utilisée de manière intentionnelle pour venir à l'encontre de certaines croyances ou pour les conforter.

<sup>62</sup> ALFONSI, Isabelle. *Pour une esthétique de l'émancipation: construire les lignées d'un art queer*, op.cit., p. 115.

<sup>63</sup> Voir Annexe 3.

L'exploration des espaces non-dits peut se faire de différentes manières. Il est possible de montrer l'absence, l'invisible ou encore de valoriser une déconstruction puis une reconstruction des imaginaires collectifs. Ces imaginaires sont composés de récits qu'il convient d'actualiser afin de sensibiliser aux identités multiples et silenciées de la communauté queer. Les artistes queer s'emparent des problématiques qui leur sont propres pour attirer l'attention sur leurs vécus, permettre une remise en question constante de l'ordre établi ainsi que la visibilité des espaces non-dits.

La couleur est un outil sensible utilisé depuis longtemps dans toutes les formes de l'art. Sa sensibilité est apportée par différents moyens : son aspect physique, son environnement, le matériau qui la supporte et la manière dont elle est nommée. La question du genre dans l'histoire de la couleur a une importance primordiale, puisque les symboliques et les distinctions sociales provoquées par la couleur se répercutent aujourd'hui. Elle permet également d'explorer des espaces cachés, que ce soit en signalant l'absence, en permettant une déconstruction, puis une reconstruction ou en permettant de revaloriser ces espaces. Dans tous les cas, l'utilisation qui est faite de la couleur dans les arts est un biais politique pour transmettre des idées. Grâce à cette politisation des pratiques artistiques, il est possible pour chacun·e de créer son propre récit et sa propre identité, notamment grâce à l'utilisation des médias et des réseaux sociaux.







PARTIE II.  
LA SENSIBILITÉ  
QUEER ET SON  
APPORT DANS  
LE DESIGN

# Chapitre 1. Les récits des médias et des réseaux sociaux

---

## Stéréotypes et injonctions sociales

Les médias font aujourd’hui partie intégrale de nos vies. Ils sont le vecteur d’idées nouvelles mais aussi de concepts plus conservateurs et d’images plus conventionnelles. Comme je l’ai expliqué plus tôt, la perception que nous avons des couleurs est marquée par des siècles d’influences sociales. Il en va de même pour les stéréotypes de genre et les injonctions sociales, notamment celles faites aux femmes. Pierre Bourdieu l’explique dans son essai *La domination masculine* :

Les injonctions continues, silencieuses et invisibles que le monde sexuellement hiérarchisé dans lequel elles sont jetées leur adresse préparent les femmes, au moins autant que les rappels à l’ordre explicites, à accepter comme évidentes, naturelles et allant de soi des prescriptions et des proscriptions arbitraires qui, inscrites dans l’ordre des choses, s’impriment insensiblement dans l’ordre des corps.<sup>64</sup>

Il présente ici les diktats imposés à certaines catégories, qui s’imposent comme étant des choses naturellement possibles, ou impossibles, selon qu’on soit un homme ou une femme. Ils apparaissent de façon insidieuse, opposant d’un côté un univers masculin, qui serait public et renverrait une image dure et virile ; et de l’autre un univers féminin et privé, évoquant plutôt la fragilité, la délicatesse et la frivolité. Cette opposition a forgé l’idée que les femmes existent avant tout « par et pour le regard des autres, c’est-à-dire en tant qu’*objets* accueillants, attrayants, disponibles. On attend d’elles qu’elles soient “féminines”,

---

<sup>64</sup> BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. Paris : Seuil, 2002. Points Essais, p. 82.

c'est-à-dire souriantes, sympathiques, attentionnées, soumises, discrètes, retenues, voire effacées<sup>65</sup> ». Ce que l'on appelle la féminité est donc avant tout basé sur le regard masculin (*male gaze*<sup>66</sup>) qui empêche de forger son identité et son récit de façon individuelle et singulière.

Les médias sont censés être des vecteurs de l'information et de la réalité. Or, on remarque que ceux-ci ont tendance à diffuser une seule et même réalité, une (grosse) majorité d'hommes blancs, de personnes cisgenres et hétérosexuelles, valides et minces. À quelques exceptions près, voici la réalité qui est présentée par les médias. Alice Coffin a analysé la présence des personnes queer dans les médias, et notamment des lesbiennes dans le journalisme avec son essai *Le génie lesbien*<sup>67</sup>. Elle remarque que les personnes représentées sont souvent semblables, et que les représentations de personnes en marge se font toujours au détriment de celles-ci. Elle accuse les médias de se justifier en disant qu'ils montrent la réalité.

Une réalité dans laquelle la moitié de la population a disparu et l'autre est devenue complètement blanche ? Non, ils ne montrent pas la réalité. "La télévision qui prétend être un instrument d'enregistrement, devient instrument de création de la réalité", écrivait Pierre Bourdieu (*Sur la télévision*). Les médias fabriquent une réalité masculine, blanche, hétéro et aggravent l'oppression sexiste déjà à l'œuvre dans la société.<sup>68</sup>

Virginie Despentes, dans *King-Kong théorie*, déplore les réactions qu'ont les médias face aux normes de genre.

Reportage sur une chaîne d'infos du câble, un documentaire sur des filles de banlieue. Plus exactement : sur leur inquiétante perte de féminité. [...] Ce qui inquiète les commentateurs, et ils le disent sans rigoler, c'est que ces filles ne portent jamais de jupes. Et qu'elles parlent mal. Ça les surprend, ils sont

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>66</sup> Théorie développée par Laura Mulvey dans son essai *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) et décrivant le fait de regarder ou montrer des événements ou des femmes avec un point de vue masculin. Voir Annexe 4.

<sup>67</sup> COFFIN, Alice. *Le génie lesbien*. Paris : Grasset, 2020.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 70.

sincères. Ils s’imaginent, tranquilles, que les filles naissent dans des sortes de roses virtuelles et qu’elles devraient devenir des créatures douces et paisibles. Même plongées dans un milieu hostile où il vaut mieux savoir jouer du coup de boule pour exister un minimum.<sup>69</sup>

Les médias transmettent une certaine idée de la féminité, sans avoir conscience des facteurs qui peuvent influencer cette dite féminité. C’est une manière d’essentialiser les femmes, de penser qu’elles naissent toutes de la même manière, sans prendre en compte les autres types de féminité qui existent. Pour eux :

Les femmes devraient s’occuper de jolies choses, en arrosant des fleurs, et en chantonnant tout doucement. C’est vraiment tout ce qui les inquiète, dans ce qu’ils ont filmé. Ces femmes ne ressemblent pas aux femmes des beaux quartiers, aux gosses des magazines, aux filles des grandes écoles. Le journaliste qui a écrit ce commentaire a l’impression que c’est naturel, d’être une femme comme celles qui l’entourent. Que cette féminité n’a pas de race, pas de classe, n’est pas construite politiquement, il croit que si on laisse les femmes être ce qu’elles doivent être, naturellement, de la manière poétique la plus admirable, elles deviennent comme les femmes qui travaillent et dînent autour de lui : des bourgeoises blanches bien comme il faut<sup>70</sup>.

Ce manque de représentations impacte fortement le design. Elea Jeanne Schmitter a réalisé une série de photographies intitulée *40 ans, 70 kilos (fig. 22)*, où elle démontre que tous les objets qui nous entourent sont adaptés à un homme de 40 ans, pesant 70 kilos. Qu’il s’agisse des touches d’un piano, d’un gilet pare-balles ou d’une ceinture de sécurité, aucun de ces objets n’a été conçu en pensant à une personne qui ne soit pas un homme cisgenre dans la moyenne. Lae créateur·ice

<sup>69</sup> DESPENTES, Virginie. *King Kong théorie*. Paris : Librairie générale française, 2007. Le livre de poche, 30904, p. 129.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 130.

et personnalité médiatique Alok Vaid-Menon revient sur cette façon de modeler les corps par les objets plutôt que de créer des objets en fonction des corps dans son post *Instagram* « *Book Report: The Anatomy of Fashion: Expressing the Body from the Renaissance to Today by Susan J Vincent*<sup>72</sup> ». Iel explique que « *garments have been used to smooth and redistribute flesh in order to create desirable forms*<sup>73</sup> ». Iel ajoute qu'au XIXe siècle, la mode faisait en sorte de standardiser un idéal où les contrastes seraient forts entre les hommes et les femmes. La féminité devait être fantastique, tandis que la masculinité se devait d'être héroïque. Les corsets sont un exemple majeur de cette tendance à former le corps de la femme par rapport à l'objet, puisqu'ils ont été portés par toutes les femmes, nonobstant leurs origines sociales, pendant de nombreuses années. Au XIXe siècle, avec la Révolution Industrielle et les industries de masse, « *the garment no longer took its dimensions from a specific wearer but rather the reverse*<sup>74</sup> ». De cette manière, les industriels les déterminaient la forme du corps des femmes et celles-ci devaient s'y conformer. Cette forte dichotomie entre les vêtements féminins

et masculins accentuait la division de la société basée sur le genre et justifiait le fait que les femmes aient moins de droits que les hommes. De par leurs tenues, les hommes étaient perçus comme rationnels et indépendants, tandis que les femmes étaient complaisantes et ridicules<sup>75</sup>.

<sup>72</sup> @ALOKVMENON. Book Report: The Anatomy of Fashion: Expressing the Body from the Renaissance to Today by Susan J Vincent 1. Dans : *Instagram [en ligne]*. 20 mai 2021.

<sup>73</sup> « Les vêtements ont été utilisés pour adoucir et redistribuer la chair, afin de créer des formes désirables ». [Traduction personnelle].

<sup>74</sup> « Les dimensions du vêtement n'étaient plus faites en fonction d'un·e utilisateur·ice en particulier, mais plutôt l'inverse ». [Traduction personnelle].

<sup>75</sup> @ALOKVMENON. Book Report: The Woman in the Zoot Suit: Gender, Nationalism, and the Cultural Politics of Memory by Dr. Catherine S. Ramirez. Dans : *Instagram [en ligne]*. 28 mai 2021.



22 · Elea Jeanne Schmitter,  
*40 ans, 70 kilos*, 2021  
*Centquatre, Paris*

Les représentations visibles par les médias sont majoritairement uniformes. On voit souvent les mêmes portraits, véhiculant des idées conservatrices et basées sur plusieurs siècles de domination masculine. Avec la multiplication des médias indépendants et des réseaux sociaux, il est cependant de plus en plus facile de créer son propre récit sans prendre trop en considération les normes sociales.





---

## Créer son récit en-dehors des injonctions

Certaines personnes ont, au cours des siècles, tenté de se détacher de ces prescriptions induites par la société, comme *Las Pachucas* aux Etats-Unis, qu'évoque Alok Vaid-Menon dans un poste Instagram nommé « *Book Report: The Woman in the Zoot Suit: Gender, Nationalism, and the Cultural Politics of Memory by Dr. Catherine S. Ramirez* ». *Las Pachucas* étaient un groupe de femmes mexicaines-américaines qui ont commencé à porter le fameux *Zoot Suit* dans les années 40. Le *Zoot Suit* se compose d'un pantalon taille haute aux jambes larges, porté avec un long manteau aux épaules marquées (fig. 23). Cab Calloway, un chanteur de jazz, fut la première personne à porter le *Zoot Suit* à Harlem à la fin des années 30. Dans les années 40, les communautés noires et latines se sont réapproprié le costume. Cependant, lorsque *Las Pacuchas* ont commencé à le porter en public, elles furent diabolisées pour avoir trahi les normes de genre, qui plus est en temps de guerre. Elles étaient décrites simultanément par la presse comme « *dangerously masculine* » et « *monstrously feminine*<sup>76</sup> ». L'idée de voir une femme portant le pantalon était effroyable pour l'époque. De telles femmes ne pouvaient être que dangereuses si elles s'approchaient trop de l'idéal masculin, ou monstrueuses, si elles s'éloignaient trop de l'idéal féminin.

Dans un article du magazine *Vogue France* intitulé « Manifeste pour un vestiaire dégenré<sup>77</sup> », Tal Madesta évoque les difficultés qu'il a eu à affirmer son identité à travers ses vêtements.

---

<sup>76</sup> « Dangereusement masculines » et « monstrueusement féminines ». [traduction personnelle].

<sup>77</sup> MADESTA, Tal. Manifeste pour un vestiaire dégenré. *Vogue France*. novembre 2021, n° 1022, pp. 62-63.

J'ai toujours porté avec plus ou moins de douleur ce costume de femme, mal taillé pour moi. J'arborais une hyperféminité non pas parce qu'elle me convenait, mais parce que je ne connaissais que cela. On m'avait bien appris depuis l'enfance à jouer ce rôle avec assurance, paré de mes robes à fleurs et de mes sandales irisées.



23 · Anonyme, *A portrait of Ramona Fonseca in her zoot suit*, 1944

*Courtesy of Los Angeles Public Library, Shades of L.A.*

De plus en plus de personnes sur les réseaux, et notamment sur *Instagram*, offrent des alternatives aux modèles contraignants présents sur les médias plus courants. Lexie, du compte *@aggressively\_trans* présente régulièrement des posts remettant en question la vision que l'on a de la mode et du genre, comme avec le post « Genre et Vêtements<sup>78</sup> ». Elle y explique que le féminisme qu'elle prône se veut inclusif, décolonial et anticapitaliste. De ce fait, remettre en jeu les questionnements liés à la mode dans sa globalité est nécessaire, comme il s'agit d'un outil de domination particulièrement prégnant. En effet, la mode ce n'est pas seulement les vêtements qui sont portés, mais tout le processus qui mène à ces vêtements. Il faut que l'entièreté de la démarche de création soit cohérente, de sa conception à sa vente, en passant par sa fabrication et sa promotion. Elle met notamment en cause les marques qui ne défendent des valeurs qu'à certains mois de l'année. Il est extrêmement courant de voir des marques utiliser les marqueurs de la communauté queer lors du mois de juin (mois des fiertés LGBTQIA+). Le reste de l'année, ces valeurs-là sont inexistantes chez ces marques et la promotion faite lors du mois des fiertés vient invisibiliser des marques plus petites mais beaucoup plus engagées pour les droits des personnes queer.

Il existe également de plus en plus de représentations des sous-cultures dans les médias, et notamment les séries et shows télévisés comme *RuPaul's Drag Race* (fig. 24), qui présente une compétition de drag-queen. Le drag est un art qui consiste à construire une nouvelle identité, en usant des stéréotypes de genre. Le plus souvent, et comme c'est le cas dans l'émission de RuPaul, les personnages représentés sont des femmes (*drag-queen*), mais il existe aussi des performances mettant en scène des personnages masculins (*drag-king*), ou encore des personnages cherchant volontairement à flouter les normes de genre (*genderfuck-drag*). À propos de l'art du drag, Renate Lorenz dans *Art queer: une théorie freak* explique que

---

<sup>78</sup> *@AGGRESSIVELY\_TRANS*. Genre et Vêtements (parties 1 & 2). Dans : *Instagram* [en ligne]. 18 octobre 2021.

24 · Nick Murray, *RuPaul's Drag Race*, 2009  
 Los Angeles : *World of Wonder*



Le drag peut dénaturer non seulement le système binaire du genre et l'hétéronormativité mais aussi, si nous comprenons le genre et la sexualité comme une force structurante pour une large variété d'institutions sociales, intervenir dans divers domaines du social - dans des hiérarchies et des pratiques d'exclusion<sup>79</sup>.

Le drag n'est pas seulement un art de la scène et des paillettes. Ses répercussions sont plus profondes et viennent perturber toute idée que l'on se fait des normes de genre. Comme le défend Renate Lorenz, le drag met en scène les pratiques et les récits du quotidien, il permet aussi de faire entendre que « toutes les pratiques de subjectivation sont du drag<sup>80</sup> ».

Dans un post *Instagram* « *Book Report: Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World 1890-1940* by Dr. George Chauncey<sup>81</sup> », Alok Vaid-Menon explique que les identités de genre alternatives ne sont pas nouvelles, mais qu'il existe seulement des façons différentes de la nommer en fonction de l'époque. Iel prend pour exemple les *Fairies*, qui vécurent à New-York à la fin du XIXe et au début du XXe siècle. Ielles étaient identifiées comme faisant partie d'un troisième sexe, qui combinait les hommes et les femmes.

<sup>79</sup> LORENZ, Renate et ABONNENC, Mathieu Kleyebe. *Art queer: une théorie freak*. Paris : B42, 2018. Culture 1, p. 73.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> @ALOKVMENON. Book Report: Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World 1890-1940 by Dr. George Chauncey. Dans : *Instagram [en ligne]*. 7 novembre 2021.

Ielles étaient qualifiées de « *she-men, nancies, pansies, sissies, horticultural leds*<sup>82</sup> ». Leurs coiffures, make-up et tenues étaient autant de moyens de montrer au monde leur façon d'être, leur queerness, leur différence. Ielles finirent par adopter des prénoms féminins, qui marquèrent « *their transition from the straight world to the gay*<sup>83</sup> ».

Certain·es chanteur·euses choisissent d'utiliser leur art pour véhiculer un message. Dans ses chansons, Dorian Electra joue avec les codes du genre. La chanson *Man to Man*<sup>84</sup> met en scène un combat entre ellui et un autre homme. Iel compare les attributs d'un combat à la proximité provoquée par une relation intime et les apparentes qualités nécessaires lors d'un combat sont tournées en ridicule. Electra demande à son adversaire de s'adoucir, d'être le *grand garçon*, de se retirer du combat et de déposer les armes. Les connotations sensuelles sont nombreuses jusqu'au combat final, qui se termine par un baiser sur le ring. Le vrai combat est donc celui de la proximité physique, et le fait d'être un homme, un vrai, d'embrasser son adversaire plutôt que de combattre. Dans son clip (*fig. 25*), iel utilise les

clichés de la masculinité, la moustache fine (l'un de ses signes distinctifs), les épaules larges et oppose deux couleurs généralement associées aux stéréotypes de genre : le rouge et le bleu.

Il est important d'avoir des représentations variées, afin de pouvoir construire soi-même son récit et avoir des modèles différents. Pour cela, il est primordial que des personnes concernées prennent le devant de la scène et se montrent telles qu'elles sont sans passer par l'intermédiaire d'autres personnes. Comme le dit Laverne Cox dans le documentaire de Sam Feder, *Disclosure: Trans Lives on Screen*<sup>85</sup> (*fig. 26*) :

*When you are a member of a marginalised community, most of the film and television is not made with you in mind and so if you are a person of colour, an LGBTQ person, a person who is an immigrant or a person with a disability you develop a critical awareness because you understand that the images that you're seeing are not your life.*<sup>86</sup>

<sup>82</sup> « Hommes-elle, lopettes, femmelettes, tapettes, lampes horticoles ». [Traduction personnelle].

<sup>83</sup> « Leur transition du monde hétérosexuel vers le monde gay ». [Traduction personnelle].

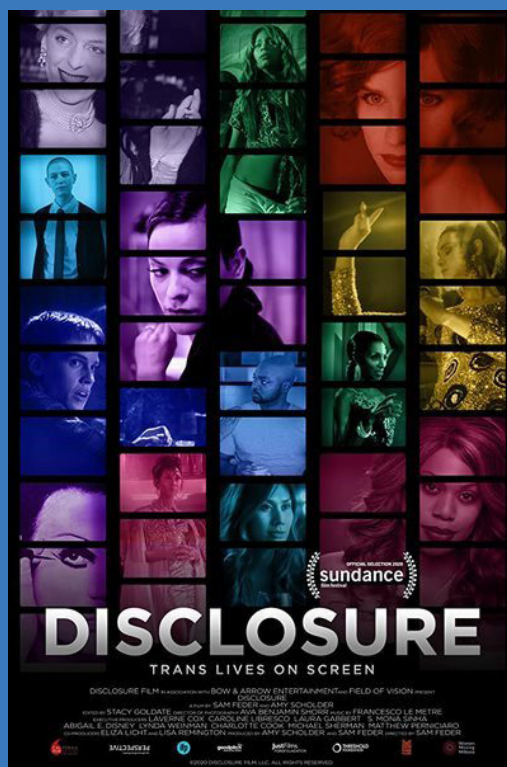
<sup>84</sup> Voir Annexe 5.

<sup>85</sup> FEDER, Sam. *Disclosure: Trans Lives on Screen*. New-York : Field of Vision, 2020.

<sup>86</sup> [Quand vous faites partie d'une communauté marginalisée, la plupart des films ne sont pas fait en vous ayant à l'esprit donc si vous êtes une personne de couleur, une personne LGBTQ, une personne migrante ou avec un handicap, vous développez une conscience critique parce que vous comprenez que les images que vous voyez ne sont pas votre vie]. Traduction personnelle.



25 · Dorian Electra, *Man to man*, 2018  
[www.youtube.com](http://www.youtube.com)



26 · Sam Feder, *Disclosure: Trans Lives on Screen*, 2020  
New-York : Field of Vision

## Médias et personnes concernées

L'une des manières de favoriser la représentation des personnes queer dans les médias est de laisser la place aux personnes concernées. Il est cependant difficile d'accéder à ce type de représentativité, sous couvert d'une prétendue neutralité. Alice Coffin a dédié son essai *Le génie Lesbien* à ce sujet. Elle y explique qu'« En France, parce que je suis une journaliste lesbienne, on m'interdit de couvrir des sujets lesbiens. Aux Etats-Unis, ce serait l'inverse. Nulle autre qu'une journaliste lesbienne ne pourrait traiter des thématiques lesbiennes<sup>87</sup> ». Elle est régulièrement accusée de militantisme lorsqu'elle traite des sujets queer dans ses articles, et elle avoue ne pas comprendre la

distinction stricte entre son métier et ses actions militantes. Pour elle, la mission reste la même : « rendre visible au plus grand nombre ce que certains tentent de dissimuler<sup>88</sup>. » Il est important d'avoir des personnes vivant au quotidien ce qu'elles vont évoquer dans leurs publications, pour se rapprocher au mieux de la réalité. Laverne Cox, dans le documentaire *Disclosure: Trans Lives on Screen*<sup>89</sup> parle d'une étude de GLAAD<sup>90</sup> qui montre que « 80 % of Americans don't actually personally know someone who is transgender. So most of the informations that Americans got about her transgender people are, what our lives are and are about comes from the media<sup>91</sup> ». Si ces médias ne montrent qu'une vision déformée des personnes queer, comment peuvent-elles construire leur identité et leur propre récit ?

<sup>87</sup> COFFIN, Alice. *Le génie lesbien*, op. cit., p. 54.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>89</sup> FEDER, Sam. *Disclosure: Trans Lives on Screen*, op. cit.

<sup>90</sup> « Gay & Lesbian Alliance Against Defamation » (*Alliance gay et lesbienne contre la diffamation*), association américaine de veille médiatique œuvrant à dénoncer les discriminations et les attaques à l'encontre des personnes LGBTQIA+ au sein des médias.

<sup>91</sup> « 80 % des américain·es ne connaissent pas personnellement une personne transgenre. Donc la majorité des informations que les américain·es reçoivent à propos des personnes transgenres, ce que nous sommes, ce que sont nos vies, vient des médias ». [Traduction personnelle].

27 · Tom Hooper, *The Danish Girl*, 2015  
Londres : Working Title  
Films



Dans le même documentaire, Yance Ford cite Marian Wright Edelman :

*“Children cannot be what they cannot see”, and it's not just about children. It's about all of us. We cannot be a better society until we see that better society. I cannot be in the world until I see that I am in the world.*<sup>92</sup>

De plus, les représentations de personnes queer par des personnes non-queer peuvent mener à les identifier comme quelque chose de faux et d'irréel. Dans le film *The Danish girl* (fig. 27), Eddie Redmayne joue le rôle d'une femme transgenre. Cependant, lorsqu'il est nommé aux Oscars pour sa performance, il est perçu en tant qu'homme cisgenre. Il est important de voir que les femmes trans dans les films sont aussi des femmes dans la vraie vie, de montrer qu'être une personne transgenre ce n'est pas porter un déguisement le temps d'un film pour ensuite l'enlever et revenir à sa vie normale. De plus, même si de nombreuses personnes ont salué la performance d'Eddie Redmayne pour ce rôle,

<sup>92</sup> « “Les enfants ne peuvent pas être ce qu'ils ne voient pas”, et ce n'est pas seulement à propos des enfants. C'est à propos de nous tous·tes. On ne peut pas devenir une société meilleure tant qu'on ne voit pas ce à quoi elle pourrait ressembler. Je ne peux pas être au monde si je ne vois pas que je suis dans ce monde. » [Traduction personnelle].



cela réduit l'histoire d'une vraie personne (Lili Elbe, une artiste danoise) à sa seule performance de féminité. Or, les personnes queer sont des personnes à part entière, leur identification en tant que personnes queer n'est qu'un aspect de leur personnalité. Le fait de mettre l'accent sur la performance de genre d'un acteur fait oublier tous les autres aspects qui constituent la personne dont l'histoire est racontée dans le film. L'acteur a avoué récemment regretter d'avoir pris la place d'une femme transgenre pour interpréter ce rôle. Isabelle Alfonsi ajoute que « Le personnel est politique parce que si nous ne savons pas qui nous sommes et d'où nous venons, nous allons être particulièrement inefficaces quand il s'agira de connaître qui que ce soit d'autre, et d'œuvrer ensemble pour le changement<sup>93</sup> ».

Dans son article paru dans *Vogue France*, Tal Madesta constate que le fait d'assimiler féminisation et artistes (comme David Bowie (fig. 28) ou Prince (fig. 29) mène à penser que le vêtement féminin porté par des hommes ne peut être qu'une tenue de scène. De plus, « il existe un double standard autour de la féminisation vestimentaire chez les

hommes, moralement réprimée pour des motifs misogynes, homophobes et transphobes, la féminité étant considérée comme une forme de déclassement dégradant<sup>94</sup> ». Il constate également une différence de traitement quand il s'agit de personnes blanches, cisgenres et hétérosexuel·les ou de personnes queer et/ou racisé·es. Lorsque Harry Styles porte des robes et des talons (fig. 30), il fait la une des magazines, est couvert d'éloges et tout le monde acclame la manière dont il déjoue les marqueurs du genre. Lorsqu'il s'agissait de Marsha P. Johnson (fig. 31), elle était stigmatisée et mise à la marge, comme c'est encore le cas aujourd'hui. Cependant, Madesta met également en avant des artistes queer et/ou racisé·es qui « participent dans cette lignée à changer l'imaginaire autour du rapport entre vêtement et norme de genre<sup>95</sup> ». Il cite notamment Nicola Lecourt-Mansion (fig. 32), femme transgenre ayant créé sa propre maison de couture.

Judith Butler fait également la comparaison entre les attributs de genre expressifs et ceux performatifs<sup>96</sup>. Iel explique que

<sup>93</sup> ALFONSI, Isabelle. *Pour une esthétique de l'émancipation: construire les lignées d'un art queer*, op. cit., p. 74.

<sup>94</sup> MADESTA, Tal. Manifeste pour un vestiaire dégenré. *Vogue France*, op. cit.

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : la Découverte, 2006. La Découverte-poche 237.



28 ·



29 ·



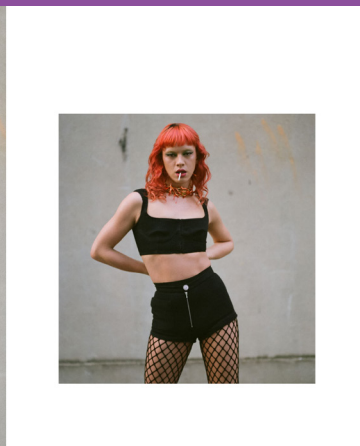
30 ·



31 ·



32 ·



28 · Mick Rock, *David Bowie* during UK Summer tour, 1973

*The Rise of David Bowie* Madison Square Garden

29 · George Kalinsky, *Prince* during Parade tour, 1986

30 · Tyler Mitchell, *Harry Styles*, 2020

*Vogue Magazine*

31 · Ron Simmons, *Marsha at NYC Gay Pride*, 1980

*Marsha P. Johnson Institute, Richmond*

32 · Nicola Lecourt Mansion,  
*enue de la collection prêt-à-porter Automne-Hiver, 2021*

[www.lecourtmansion.com/](http://www.lecourtmansion.com/)

Si les attributs et les actes du genre, les différentes manières dont un corps montre ou produit sa signification culturelle sont performatifs, alors il n'y a pas d'identité préexistante à l'aune de laquelle jauger un acte ou un attribut ; tout acte du genre ne serait ni vrai ni faux, réel ou déformé, et le présupposé selon lequel il y aurait une vraie identité de genre se révélerait être une fiction régulatrice. Si la réalité du genre est créée par des performances sociales ininterrompues, cela veut dire que l'idée même d'un sexe essentiel, de masculinité ou de féminité - vraie ou éternelle -, relève de la même stratégie de dissimulation du caractère performatif du genre et des possibilités performatives de faire proliférer les configurations du genre en dehors des cadres restrictifs de la domination masculine et de l'hétérosexualité obligatoire<sup>97</sup>.

En partant de ce principe, il n'y aurait pas des genres réels et d'autres fictifs, il n'y aurait pas d'originaux et d'imitations. Chacun·e est donc crédible dans sa performance de genre, et la question du genre devient complètement caduque. Carlos Fonseca Hernandez et María Luisa Quintero Soto l'explique dans leur article « *La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas*<sup>98</sup> » :

*El travestismo no es una imitación de un género auténtico, sino que es la misma estructura imitativa que asume cualquier género. No hay género "masculino" propio del varón, ni uno "femenino" que pertenece a las mujeres; el género es consecuencia de un sistema coercitivo que se apropia de los valores culturales de los sexos. Es un modo de representación y aproximación, razón por la cual el travestismo es la forma más corriente en que los géneros se teatralizan, se apropian, se usan y se fabrican.*<sup>99</sup>

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>98</sup> FONSECA HERNÁNDEZ, Carlos et QUINTERO SOTO, María Luisa. La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociológica (México)* [en ligne]. 2009, Vol. 24, n° 69, pp. 43-60.

<sup>99</sup> « Le travestissement n'est pas l'imitation d'un genre authentique, mais la même structure d'imitation que n'importe quel genre assumé. Il n'y a pas de genre « masculin » propre aux hommes, ni un genre « féminin » qui appartiendrait aux femmes ; le genre est la conséquence d'un système coercitif que s'est approprié les valeurs culturelles des sexes. C'est un mode de représentation et d'approximation, raison pour laquelle le travestissement est la forme la

Elles expliquent que l'identité n'est rien de plus qu'un construit politique, historique, psychique et linguistique.

Il est primordial aujourd'hui, que la parole soit donnée aux personnes queer pour partager leur vécu. Si les seules représentations disponibles sont des interprétations par des personnes non concernées, elles sont souvent caricaturales, ou tournées en ridicule.

Les médias sont un vecteur d'informations et de représentations important. Ils ont longtemps transmis des idées conservatrices et des stéréotypes sociaux desquels il était alors difficile de se détacher pour créer son propre récit et sa propre identité en tant que personne queer. De plus en plus de personnes queer prennent la parole dans les médias et à travers les réseaux sociaux pour présenter une nouvelle façon d'être, où l'identité de genre et l'orientation sexuelle peuvent être performées comme chacun·e le souhaite.

---

plus courante où les genres sont théâtralisés, réappropriés, utilisés et fabriqués. » [Traduction personnelle].



# Chapitre 2. Design et arts queer

## L'intime est politique

« On ne crée pas à partir de rien. On crée à partir de soi et de son désir, de son histoire et à partir de celle des autres. Créer a à voir avec le pulsionnel, la sexualité, le corps, sa matérialité, son intimité<sup>100</sup> » défend Annie Boulon-Fahmy. La représentation d'une œuvre étant intimement liée au passé de l'artiste, à ses rencontres, à ses appétences personnelles, pourquoi faudrait-il privilégier une perception binaire de la réalité et qualifier de biaisée toute tentative d'expression marginale ? Tout d'abord propulsé par les communautés gays et lesbiennes, l'art queer militant voit le jour aux États-Unis dans les années 70, avant de s'expandre avec les revendications sociales des années 90, la transidentité, l'intersexualité, la non-binarité regroupées sous le terme **LGBTQIA+**. **L'art rejoignant les luttes**

sociales, il devient politique. C'est ce que soutient Judith Butler, qualifiant la poétique artistique d'engagement politique, avant l'acte esthétique. Selon elle, il convient, via les représentations artistiques de détacher le genre de l'artiste pour rendre les revendications plus efficaces<sup>101</sup>. Zoe Leonard rentre également dans ce courant de pensée : « *For me photography it's about being present and having a certain perspective on the world around me... I document the world, but from my own biased point of view.*<sup>102</sup> »<sup>103</sup> Avec ses photos (fig. 33), elle renvoie aux fondamentaux des questions de genre, qu'est-ce qu'un homme, une femme ? Sommes-nous prêt·es à accepter les différences de genre ?

Isabelle Alfonsi l'explique dans son livre *Pour une esthétique de l'émancipation: construire les lignées d'un art queer*, « c'est là l'objet de toute pensée queer

<sup>100</sup> BOULON-FAHMY, Annie. Du féminin dans l'art ou l'art a-t-il un genre ? Les arts plastiques au féminin. Dans : BODINIER, Bernard, GEST, Martine, PASTEUR, Paul et LEMMONIER-DELPY, Marie-Françoise (dir.), *Genre & Éducation : Former, se former, être formée au féminin [en ligne]*. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 28 août 2018, pp. 175-186.

<sup>101</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit.

<sup>102</sup> « Pour moi la photographie c'est être présente et avoir une certaine perspective du monde qui m'entoure... Je documente le monde, mais depuis mon propre point de vue biaisé ». [Traduction personnelle].

<sup>103</sup> *Catalogue de l'exposition « Kiss Kiss Bang Bang. 45 years of Art and Feminism »*. 2007. Bilbao : Musée des Beaux-Arts.



33 · Zoe Leonard, *Pin up #1 - Jennifer Miller does Marilyn Monroe*, 1995

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,  
Düsseldorf



34 · Nanténé Traoré, *Tu vas pas muter*, 2021

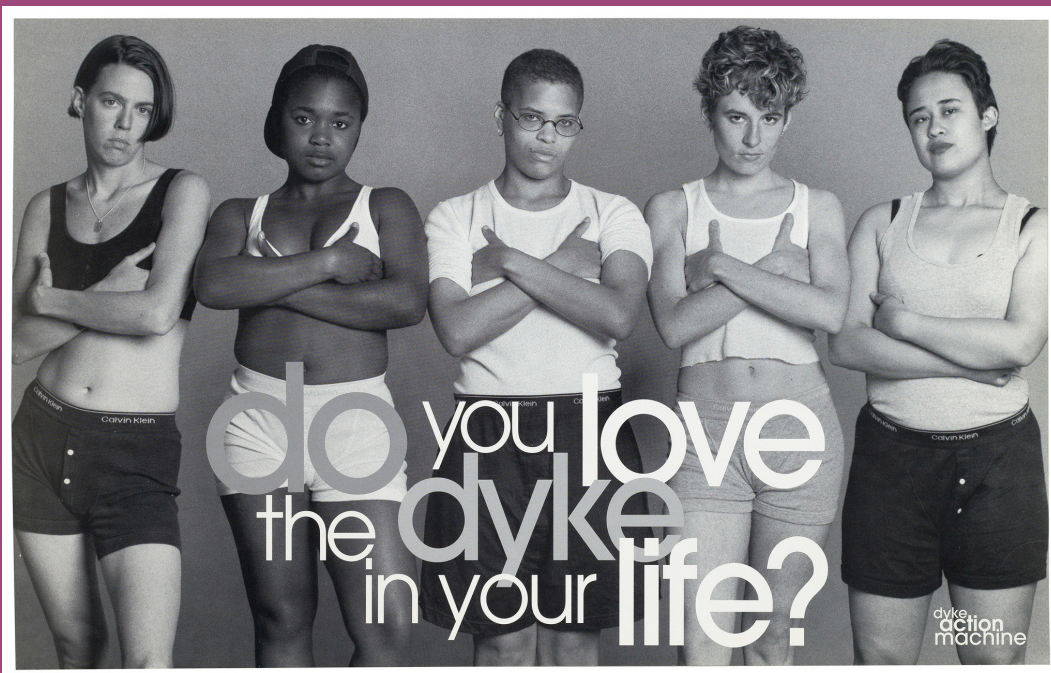
[www.nantenetraore.com](http://www.nantenetraore.com)

: donner la parole aux premier·ère·s concerné·e·s avant de formuler un discours sur eux·elles<sup>104</sup> ». Cette façon de mettre son intimité au service de son art offre la possibilité de montrer une image différente de celle répandue par les médias. Alfonsi prend pour exemple l'organisation ACT-UP, qui souhaitait diffuser une image positive des personnes atteintes du sida, plutôt que se ranger à l'image victimaire beaucoup plus répandue et qui induisait une vision moraliste de la sexualité. Le photographe Nanténé Traoré fait un formidable

travail de documentation du quotidien des personnes queer, notamment avec sa série de photographies *Tu vas pas muter*<sup>105</sup> (fig. 34). Cette série capture en images les rituels d'injection de testostérone et d'œstrogènes chez des personnes transgenres. Cet acte médical, stérile et froid, devient sur la pellicule de Traoré un acte d'amour parsemé de récits personnels. Les injections d'hormones se font souvent à plusieurs, parfois en couple, et Traoré réussit à rendre ces instants chaleureux à travers son appareil photo et les nombreuses légendes et anecdotes qui les entourent.

<sup>104</sup> ALFONSI, Isabelle. *Pour une esthétique de l'émancipation: construire les lignées d'un art queer*, op. cit., p. 115.

<sup>105</sup> Voir Annexe 6.



35 • Dyke Action Machine!, *Do you love the Dyke in your life?*, 1993

*Lower Manhattan, New-York*





Dans son article « L'histoire de l'art se penche enfin sur les origines de l'art queer<sup>106</sup> », Julie Ackermann nous rappelle qu'il faut toujours replacer les œuvres dans leur contexte avant de les analyser. La vie de leur créateur·ice est un facteur important dans le processus de création, tout comme le contexte politique et social dans lequel elles émergent. L'histoire de l'art canonique cherche à être le plus objectif et neutre possible, mais sortir une œuvre de son contexte, c'est oublier tout ce qui fait cette œuvre. De plus, la société dans laquelle nous évoluons est loin d'être neutre, et ce serait très présomptueux de penser que notre manière d'analyser peut l'être, sans prendre en compte plusieurs siècles de conditionnement social. L'utilisation du terme *queer* dans Art Queer lui apporte immédiatement une portée politique, associant des critiques féministes, anticapitalistes et antiracistes de la société à la pratique artistique. L'important ici n'est pas de montrer que tel·le ou tel·le artiste était une personne queer et de s'arrêter là, il s'agit d'étudier les œuvres en gardant en tête que de nombreux facteurs viennent influencer la création. Le collectif Dyke Action Machine! s'intègre parfaitement dans cette façon de penser. La réappropriation du terme *dyke* (gouine) dans le nom de

leur groupe donne tout de suite le ton. Ils ont cherché à se réapproprier les codes de la culture américaine moyenne, tout en faisant l'apologie de la culture lesbienne opposée à l'hétérocentrisme présent dans la société américaine. Le groupe a créé une série d'affiches placardées sur les façades des bâtiments publics de New-York (fig. 35). Les slogans de ces affiches ainsi que leur identité visuelle ont été récupérés dans la publicité et les médias de masse américains, puis détournés pour promouvoir les mouvements féministes et lesbiens.

Vouloir séparer une œuvre de son contexte et de son auteur·ice, c'est donc prendre le risque de passer à côté d'une forme d'interprétation qui prend en compte le vécu de l'artiste. Si les artistes ont des expériences différentes, cela permet d'offrir une plus grande variété et représentation, puisque certain·es vont suivre les conventions habituelles de l'art, tandis que d'autres vont choisir d'aller à l'encontre de ces principes.

<sup>106</sup> ACKERMANN, Julie. L'histoire de l'art se penche enfin sur les origines de l'art queer. Dans : *Magazine Antidote [en ligne]*. 25 octobre 2019.

## Aller à l'encontre des conventions habituelles de l'art

Terezinha Petrucia Da Nóbrega, Avelino Aldo de Lima Neto et Paula Nunes Chaves parlent de l'émergence des corps queer au Brésil dans les années 70 à travers l'art et la scène dans leur article « Corps et esthétique queer au Brésil<sup>107</sup> ». Le Brésil était alors traversé de bouleversements politiques forts, qui vont provoquer l'émergence d'une contre-culture dont les idées sont favorables « à la déstabilisation des valeurs sociales et morales hégémoniques concernant en particulier l'usage de drogues, le désir et les expériences homosexuelles<sup>108</sup> ». Il faut rappeler que la fin des années 60 voit l'émergence de nombreuses contre-cultures à travers le monde, qui se révoltent contre l'ordre établi comme les hippies, le festival Woodstock ou les mouvements provoqués par la révolte de Stonewall. Dans cet article, il est question d'un collectif nommé

Dzi Croquettes qui est né à Rio de Janeiro en 1972. Ce groupe est composé de quatorze hommes, qui viennent déstabiliser les notions de genre et de sexualité (fig. 36). Leur spectacle « met en scène une multitude des corps, des sexualités et des manières d'être homme ou femme<sup>109</sup> ». Ils sont devenus une incarnation de la liberté d'expression et du mouvement gay au Brésil à travers leur art. Leurs corps et leurs mouvements ont permis de renverser les règles, de montrer une métamorphose des corps et un désir de troubler les limites du genre. En avance sur leur temps, « ils incarnaient l'esprit queer subversif, avant même que l'existence de ce dernier en tant que mouvement politique et théorique n'ait émergé dans les années 1980<sup>110</sup> ». Ce sont les précurseurs du mouvement queer, alors même que l'identité queer n'existait pas encore.

Isabelle Alfonsi, dans son essai *Pour une esthétique de l'émancipation: construire les lignées d'un art queer*<sup>111</sup>,

<sup>107</sup> NÓBREGA, Terezinha Petrucia Da, NETO, Avelino Aldo de Lima et CHAVES, Paula Nunes. Corps et esthétique queer au Brésil. *Corps [en ligne]*. 2016, Vol. 14, no 1, pp. 89-96.

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> ALFONSI, Isabelle. *Pour une esthétique de l'émancipation: construire les lignées d'un art queer*, op. cit., p. 19.

développe l'idée que l'art queer va non seulement à l'encontre des conventions sociales, mais également de celles de l'art contemporain, en remettant en cause l'espace du *white-cube*, propre aux musées ainsi que le marché de l'art. Elle questionne le choix d'identifier comme art chaque œuvre exposée dans un *white-cube*, prétendument neutre. Felix Gonzalez Torres, par exemple, a investi une galerie avec son œuvre *Untitled (Go-go dancing platform)* (fig. 37) en 1991. Grâce à cela, il a contribué à faire entrer la culture queer et les corps non-conformes dans les musées. Cette visibilité grandissante est également un élément important. Elle permet à la société de s'émanciper des représentations de sexualité binaires, en ne touchant pas seulement les personnes queer, mais aussi les personnes hétérosexuelles



36 · Raphael Alvarez, *Dzi Croquettes*, 2010

*Rio de Janeiro : TRIA Productions*



37 · Felix Gonzalez-Torres, « *Untitled* » - *Go-Go Dancing Platform*, 1991

*Andrea Rosen Gallery, New York*

ou cisgenres, en interrogeant la notion de normes. Relier la vie de l'auteur·ice à son œuvre et en parler permet aussi de réécrire l'histoire en incluant cell·eux qui en ont toujours été rejeté·es. Isabelle Alfonsi ajoute :

Il agit dans le domaine de l'art pour bousculer ce qu'on attend de lui, ce que l'idéologie contemporaine définit comme étant de l'art et il y introduit des éléments qui ne sont pas censés lui appartenir : de l'éphémère, du corps déviant, de la sexualité, du langage de fous et folles<sup>112</sup>.

Renate Lorenz exploite également le processus de création de Félix Gonzalez-Torres dans *Art queer: une théorie freak*<sup>113</sup>. Elle explique que les personnes perçues comme en-dehors des normes sont assignées à un rôle limité, qu'elles doivent exposer ces performances à travers leur art, dans l'unique but de satisfaire la majorité. Gonzalez-Torres n'est pas d'accord avec ces assignations, il explique que personne d'autre que lui ne peut définir sa culture et son identité. Il se revendique de plusieurs cultures : queer, féministe, pédé, latine, mais aussi de l'art d'avant-garde. Citant José Esteban Munoz, Renate met au clair le choix de Gonzalez-Torres de connoter

son identité plutôt que de l'invoquer. Ce choix « consisterait donc à produire des fantasmes qui permettent, au mépris des conventions sociales, de mettre en rapport des signes et des significations esthétiques, émotionnelles et affectives diverses voire contradictoires<sup>114</sup> ». Toutes ces expériences et toutes ces références ont permis de développer son travail artistique et sa pensée. En citant ses appartenances, Gonzales-Torres « se réfère non pas à la “culture latino”, mais à Jorge Luis Borges et à Gabriel Garcia Marquez, non pas à la “culture queer” mais à Gertrude Stein<sup>115</sup> ». Son identité est ainsi plus complexe que seulement queer ou seulement latine.

Les artistes queer, en allant à l'encontre des conventions classiques liées à l'art, se revendique d'un art politique et de lutte sociale. Cette abolition des normes permet de renverser les codes établis afin qu'un art nouveau puisse émerger, plus inclusif, social et juste.

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> LORENZ, Renate et ABONNENC, Mathieu Kleyebe. *Art queer: une théorie freak*, op. cit., p. 150.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 153.

---

## Construire un art nouveau

L'appropriation par les personnes queer de l'art contemporain et des normes qui l'entourent permet la construction d'un art nouveau, où les codes sont bousculés pour déstabiliser les spectateur·ices. Dans son article « Pensée queer et mélancolie du genre », Frédérique Villemure explique que :

L'intérêt d'une pensée queer en histoire de l'art, c'est qu'elle ne présuppose aucune identité sexuelle transhistorique, tandis qu'elle fait travailler l'ambivalence et l'ambiguïté des genres, ainsi dans l'invention du nu et les modalités du corps érotisé<sup>116</sup>.

Cette observation du monde de l'art avec un regard queer permet donc de remettre en question les stéréotypes du genre, et d'échapper à une catégorisation trop formelle en fonction de ces stéréotypes. L'art queer permet de faire émerger de nouveaux modèles, de nouvelles perceptions, de nouveaux corps. Le travail de Nan Goldin dans les années 80 et 90 a permis de questionner les frontières entre masculinité et féminité, identité et performance. Les photographies de drag-queen qu'elle a pu faire montrent une nouvelle variété de récits jusqu'alors cachés (*fig. 38, fig. 39 et fig. 40*). Elle complexifie la lecture du genre que l'on peut faire et célèbre ces corps perçus comme hors-normes sans les magnifier. La franchise qui se dégage de ces photos permet de mieux prendre conscience de la variété des corps, des identités et des récits.

Renate Lorenz dans *Art queer: une théorie freak* se questionne sur la façon de produire un art qui ne cherche pas à classer mais à changer. Il fait le lien entre art et politique, entre l'économie et le marché de l'art et la manière dont l'art peut sortir du cadre exclusif de la contemplation pour permettre une remise en question des problématiques sociales et sociétales. L'art est conçu pour faire réfléchir, pour faire surgir des émotions et pour dénoncer. Lorenz applique cette définition à l'art queer en ajoutant que :

---

<sup>116</sup> VILLEMUR, Frédérique. Pensée queer et mélancolie du genre, *op. cit.*



38 · Nan Goldin, *Joey's ass on my roof*, 1991

Courtesy of Nan Goldin and Art  
Bärttschi & Cie

39 · Nan Goldin, *Kenny putting on makeup*, 1973

Currier museum of art, Manchester



40 · Nan Goldin, *Misty and Jimmy Paulette in a taxi*, 1991

Tate Modern, London

Une politique queer radicale, en revanche, exige non seulement que nous proposons des images et des stratégies de vie pour des sexualités et des genres alternatifs, mais aussi que nous promouvions toutes sortes d'expériences économiques, politiques, épistémologiques et culturelles qui cherchent à produire de la différence et de l'égalité en même temps. Une telle ambition implique au minimum, selon Claire Colebrook<sup>117</sup>, de remonter dans le passé pour en exhumer des problématiques que l'on croyait peut-être déjà résolues<sup>118</sup>.

Pour Lorenz, il est essentiel que l'art queer ne s'applique pas seulement à visibiliser les identités et les récits cachés, il doit aussi avoir un impact politique, social, culturel et économique. Ce n'est pas seulement la représentation qui doit être repensée, c'est tout le modèle social, économique et culturel lié à l'art qui doit être bouleversé. L'art queer est un art total, qui s'échappe des musées et vient impacter le quotidien. Pour cela, il est essentiel de regarder les œuvres du passé, et de les rapprocher des problématiques actuelles. Isabelle Alfonsi analyse la production photographique de Claude Cahun et Marcel Moore (*fig. 41, fig. 42 et fig. 43*) dans *Pour une esthétique de l'émancipation: construire les lignées d'un art queer*. Elle explique que les autoportraits de Cahun « définissent le vêtement comme un artifice qui ne permet pas de connaître une quelconque vérité sur l'autre puisque l'artiste peut jouer sur tous les tableaux : l'identité fixe est un simple masque<sup>119</sup> ». Cahun décide de ne pas choisir parmi les identités de genre, et de créer la sienne de façon singulière. Alfonsi explique la redécouverte de Cahun dans les années 90 par l'émergence de Cindy Sherman et Judith Butler, qui viennent déstabiliser les notions de genres. Cahun vient ici renforcer l'idée de Butler d'une imitation sans original, elle invente son propre récit en créant une identité presque irreconnaissable.

Lorenz, toujours dans *Art queer: une théorie freak* étudie la

<sup>117</sup> COLEBROOK, Claire. On the very possibility of queer theory. Dans : NIGIANNI, Chrysanthi et STORR, Merl (dir.), *Deleuze and Queer Theory*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2009, p. 20.

<sup>118</sup> LORENZ, Renate et ABONNENC, Mathieu Kleyebe. *Art queer: une théorie freak*, op. cit., p. 33.

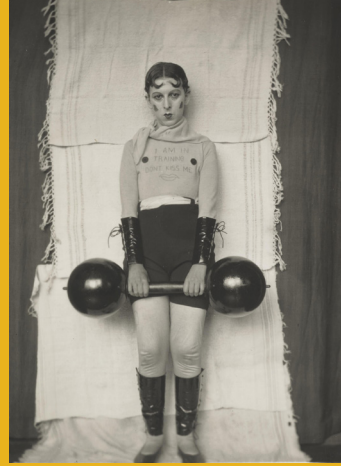
<sup>119</sup> ALFONSI, Isabelle. *Pour une esthétique de l'émancipation: construire les lignées d'un art queer*, op. cit., p. 44.



41 · Claude Cahun,  
*Autoportrait*, 1929  
Frye Art Museum, Seattle



42 · Claude Cahun,  
*Sans-titre*, 1922  
Museum Of Modern Art,  
New-York



43 · Claude Cahun,  
*Autoportrait (Variante I'M  
In Training...)*, 1927  
Galerie Berggruen & Cie, Paris

44 · Wu Tsang, *The Shape of a  
Right Statement*, 2008  
Museum Of Modern Art, New-York





performance de Wu Tsang *The shape of a right statement* (fig. 44). Tsang explique de manière implicite qu'il est nécessaire pour la communauté queer d'utiliser le langage hétéronormé et dominant, afin d'être reçu par le plus grand nombre, « il existe de nombreux langages sexuels qui sont invalidés en tant qu'incompréhensibles ou impossibles, et dont l'utilisation menace quiconque s'y livre de perdre son statut de "personne"<sup>120</sup>». Dans cette performance, seuls les épaules et le visage de Tsang sont visibles. Elle porte les cheveux courts, des vêtements neutres et a une apparence androgyne, rien qui ne pourrait laisser deviner son genre ou sa sexualité. Aucun marqueur de genre n'est présent lors de cette performance, elle ne cherche pas à mettre en avant une certaine identité de genre ou un certain type de corps. Le seul élément remarquable est le filet à cheveux qu'elle porte. C'est un filet utilisé par les personnes qui portent une perruque. Il est donc possible d'imaginer que l'on rajoute un (des) marqueur(s) de genre via cet artefact. Le genre serait donc uniquement défini par ses marqueurs, des marqueurs

amovibles et non naturels, qui viendraient s'ajouter à une identité première androgyne. La possibilité de construire un art nouveau est ouverte par les artistes queer. Cet art serait politique, social, inclusif et dénonciateur des normes afin de venir les bousculer. Il viendrait interroger les normes établies, notamment en termes de genre et de sexualité.

L'art queer est donc un art qui vient confronter l'intime et le politique. Les artistes piochent au plus profond d'eux-mêmes pour développer leur pratique artistique. Certain·es viennent à l'encontre des codes communs et admis de l'art, souvent pour dénoncer ou asseoir un positionnement politique. Cette perception de l'art vient engendrer une nouvelle manière de créer, où le genre et l'identité se perdent pour devenir à la fois l'élément majeur qui permet d'interpréter une œuvre et une base pour la création de nouveaux récits. Prendre en compte ces récits pluriels et négligés, c'est ouvrir les possibilités du design, un design pensé pour et à partir des personnes queer.

<sup>120</sup> LORENZ, Renate et ABONNENC, Mathieu Kleyebe. *Art queer: une théorie freak*, op. cit., p. 55.

# Chapitre 3. Penser le design à partir des récits oubliés

## Jouer le je(u) du design

La déconstruction est une étape préliminaire à l'émancipation, elle permet de comprendre les processus de domination mais n'aboutit pas comme par magie à l'émancipation.

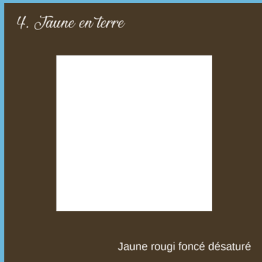
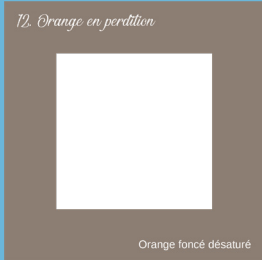
Il ne suffit pas de dénoncer les normes qui nous régissent : pour avancer nous avons besoin d'identifications positives qui ne s'offrent pas toujours à nous. D'où la nécessité, développée par Geneviève Fraisse, de construire des lignées dans l'histoire, de comprendre qui sont "nos amis du passé" pour citer Pauline Boudry et Renate Lorenz, et qui sont des modèles pour nos communautés présentes<sup>121</sup>.

Le design et la création peuvent aider à cette déconstruction dans le fait qu'ils permettent de créer les nouveaux récits propres à comprendre le monde et les gens qui nous entourent. Il est important de prendre en considération tous les

récits et toutes les histoires afin de ne plus voir le monde dans sa globalité mais dans ses spécificités.

Afin de lier cette nécessité d'attirer l'attention sur les choses que l'on ne perçoit pas (ou plus), j'ai choisi de développer la couleur de manière à solliciter la sensibilité de chacun·e. Avec le projet *Lieux de gris - zones grises* (fig. 45), j'ai souhaité proposer une déambulation contemplative au travers du gris, couleur perçue comme neutre, intermédiaire, sans identité propre afin d'en révéler son potentiel chromatique autour de lieux qui font récit. La couleur nommée raconte une histoire, mobilise des variables d'intensité tant chromatiques que temporelles, matériologiques. Le gris ouvre à une expérience au monde, construit un récit par le biais de la couleur, du gris coloré et se déploie sous la forme d'une critique de la ville et du patrimoine par une approche singulière, sensorielle et chromatique. Le projet prend la forme d'un nuancier qui permet

<sup>121</sup> ACKERMANN, Julie. L'histoire de l'art se penche enfin sur les origines de l'art queer, *op. cit.*



45 · Mélodie Moulin, *Lieux de gris - zones grises*, 2022  
ISCID, Montauban



de chercher la couleur dans la ville et dans le matériau. Cette recherche aide à la création d'un récit personnel autour de la couleur.

La nomination de la couleur crée ce récit et permet de revaloriser la multiplicité chromatique du gris à travers une cartographie sensible qui recentre sur le lieu de la couleur grise. Ce parcours propose une exploration d'éveil au gris et devient topographie de la ville, elle permet de révéler les couleurs du gris à un endroit donné, à un matériau type en quatorze lieux. C'est une exploration ludique et dynamique de la ville et des couleurs, qui donne la possibilité de forger un récit personnel et sensible à travers le biais de la couleur.

Ce processus de traitement de la couleur passe à la fois par un regard chromatique et matériologique, mais également par une perception sensible de celle-ci. Apporter la sensibilité à ce qui semble oublié permet de le mettre en lumière et de le prendre plus en considération. Il s'agit également d'introduire une pensée critique du monde qui nous entoure, de ce que l'on voit, de ce que l'on ne voit plus, de ce(ux) qu'on choisit d'ignorer.

---

## La visibilité seule ne suffit pas

Mais une fois que ce mouvement critique s'affirme et s'affiche, encore faut-il savoir de quelle critique il s'agit. L'autrice parle du queer moins comme d'un outil que comme d'un révélateur, non pas comme d'un instrument mais plutôt comme d'une énergie affirmative. Révélateur par la pratique de l'ironie autant que par les actes de résistance. Révélateur car source d'affects élaborés grâce aux artistes du passé. Par là, l'autrice choisit une position alternative à la déconstruction habituelle : l'identité ne suffit pas, on l'a déjà compris ; l'identité doit offrir une perspective plus large, faite d'une histoire plurielle et affirmative<sup>122</sup>.

Le fait de représenter des identités différentes et de mettre en lumière des récits inconnus n'est cependant pas suffisant pour faire évoluer les luttes sociales. Concevoir pour le plus grand nombre est un idéal impensable, dans la mesure où les particularités de chacun·e forgent notre identité. Concevoir pour les particulier·es, c'est penser et réaliser un monde divers, non-uniforme où les facettes de chaque identité et chaque récit seront prises en compte. John Hanawalt dans son article « Une approche pratique du design queering<sup>123</sup> » précise que les processus de création et les réalisations des designer queer doivent amener à changer le système actuel, et non pas à assimiler le fonctionnement déjà en place. Il faut se situer en dehors du monde pour pouvoir le changer et changer sa façon d'être au monde. Pour apporter des changements significatifs, il faut constamment remettre en question les fondements de notre société (cisgenres, hétérosexistes, racistes, validistes et classistes).

Avec le projet *Relief* (fig. 46), j'ai choisi de décentrer mon regard pour prendre en considération les diktats liés à l'apparence et à la beauté. La beauté comporte

---

<sup>122</sup> ALFONSI, Isabelle. *Pour une esthétique de l'émancipation: construire les lignées d'un art queer*, op. cit., p. 5.

<sup>123</sup> HANAWALT, John. Une approche pratique du design queering. Dans : *Ichi.pro [en ligne]*. [s. d.].

de nombreux critères établis en fonction de nouveaux idéaux et d'une évolution de la société. Depuis quelques années, de plus en plus de personnes cherchent à mettre en avant leurs particularités non plus comme un défaut mais comme une force. Ce mouvement se développe surtout sur les réseaux sociaux, où l'on prône un nouvel idéal assez dur à atteindre : le body-positive. À l'amorce de mon projet, j'ai essayé de cerner et d'appréhender lesdites différences mises en avant par le mouvement body-positive. J'ai ensuite approfondi le côté formel des reliefs dessinés par les corps. En m'inspirant de photographies, j'ai cherché à représenter et à matérialiser les corps, afin qu'ils deviennent anodins et bénins. Ce travail de la surface et de la couleur m'a amenée à explorer en profondeur ce qui doit être caché, oublié, mis de côté. Visibiliser ces éléments permet d'attirer l'attention dessus et de considérer comme normal ce qui, au départ, était perçu comme hors-normes.

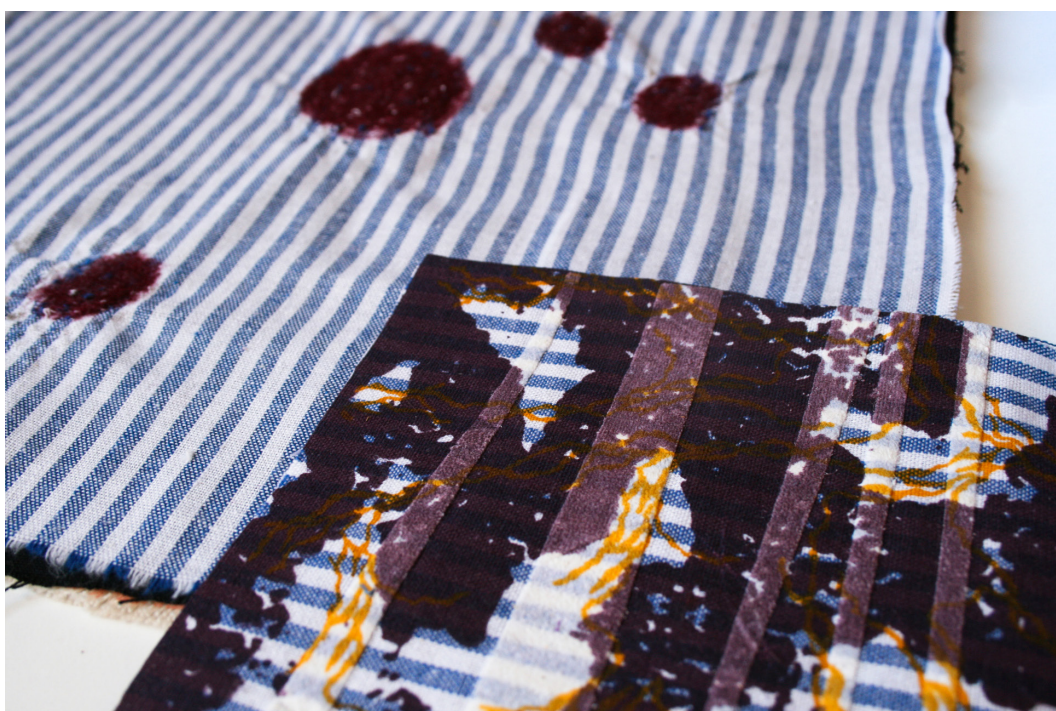
ne suffit pas, il faut inclure les personnes en marge de la société - les personnes queer - directement dans le processus de création et de réflexion pour que celui-ci soit pensé avec un œil nouveau et plus inclusif.

Permettre de visibiliser les récits et les identités cachés est un premier pas vers un art et un design qui vont réveiller les consciences et proposer un monde meilleur. Cependant, la visibilité seule



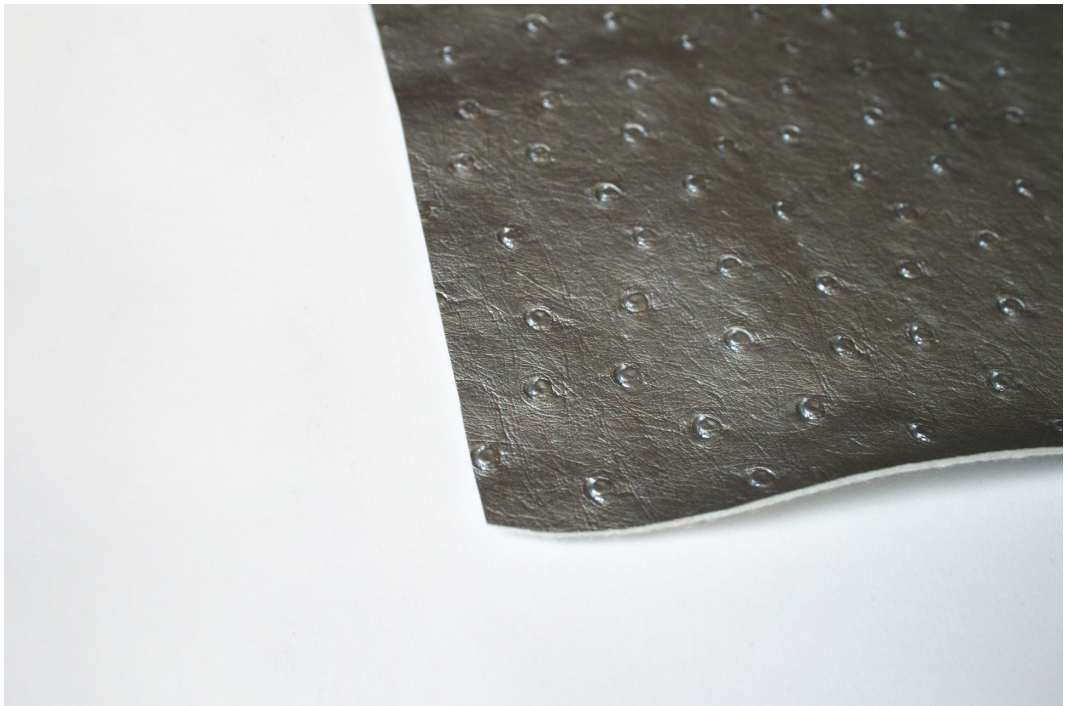
46 · Mélodie Moulin, *Relief*,  
2018

*ESAAT, Roubaix*



46 · Mélodie Moulin, *Relief*,  
2018  
ESAAT, Roubaix





46 • Mélodie Moulin, *Relief*,  
2018

*ESAAT, Roubaix*

---

## Design queering

Le terme “freak” se réfère donc historiquement non seulement au corps, mais aussi à une dénormalisation des pratiques sociales : être flemmard.e.s, être productif.ive.s mais différemment, être queer/de gauche/féministe - diverses pratiques qui pour une raison ou une autre et sous quelque forme que ce soit ne se prêtaient pas vraiment à l'intégration au sein d'une économie capitaliste néolibérale qui chérissait éperdument la différence. Je réhabilite ce terme pour insister sur la différence et en même temps pour parler depuis une non-position de différence. Le terme “freak” n'indique aucune position de retrait, mais plutôt un mouvement de recul, de distance gardée par rapport aux idéaux de l'être-blanc, de l'être-hétérosexuel, de l'être-valide, de l'être-productif. La théorie freak doit être comprise comme un “travail”, comme le fait de travailler sur l'histoire des attributions et des exclusions, et comme une approche de la différence qui refuse de renoncer à la différenciation<sup>124</sup>.

Dans cet extrait, Renate Lorenz explore les possibilités de mettre en place une manière de concevoir l'art et le design qui permettrait d'aller à l'encontre des normes et de prendre pleine conscience du terme *freak*. Je rapproche ce mot à l'expression queer, car les deux sont issus de réappropriation et de sujets perçus comme en-dehors des normes. Lexie, dans un post visible sur son compte *Instagram*<sup>125</sup>, propose une nouvelle façon de percevoir le monde de la mode pour y inclure les personnes queer. Elle explique que le vêtement en Occident a toujours été un marqueur de genre strict, même si les codes ont changé en fonction des siècles. Il est aussi un marqueur de disparités sociales, et est devenu un objet de paraître plutôt qu'un objet d'être. Le vêtement

---

<sup>124</sup> LORENZ, Renate et ABONNENC, Mathieu Kleyebe. *Art queer: une théorie freak*, op. cit., p. 46.

<sup>125</sup> @AGGRESSIVELY\_TRANS. Genre et Vêtements (parties 1 & 2), op. cit.

permet de montrer son appartenance et son individualité (de façon consciente ou non). « Les stéréotypes de genre et de classe restent des carcans dans lesquels le capitalisme structure le choix, qui n'en est finalement plus un ». Elle montre également les contre-cultures qui se sont développées pour venir s'opposer à l'ordre établi comme les mouvements punk ou grunge.

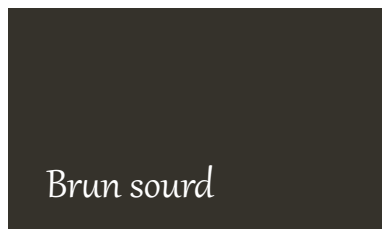
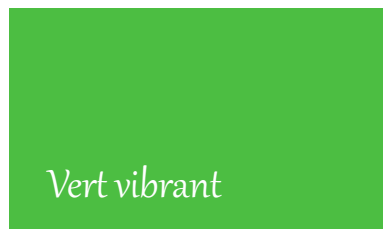
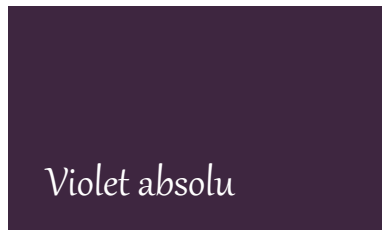
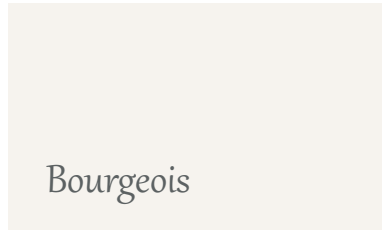
J'ai voulu élaborer un cahier de tendances hors-normes avec le projet *Suprême* (fig. 47). Dans ce monde futuriste, la suprématie est de mise. D'un côté un univers aseptisé, blanc, propre, chirurgical, où rien ne dépasse. De l'autre des espaces underground, sans lumière naturelle, où se côtoient des couleurs vibrantes et des matériaux nuancés. Ces deux mondes vivent côte-à-côte, s'opposent, se répondent, s'entremêlent souvent. Ce sont les couleurs et les matières qui permettent de relier ces deux univers, apportant de la profondeur aux blancs par des couleurs fortes et puissantes et de la régularité aux matières chatoyantes par des plastiques chirurgicaux et des tissus techniques. Ce cahier est construit en opposant les termes et les aspects liés à une suprématie aseptisée à une suprématie underground. La puissance du sauvage est mise en relation avec la rigueur de la précision. Les lumières et les couleurs se répandent et se répondent de façon rythmée, créant sur leur passage des formes nouvelles, en accord

avec les matériaux. La transparence et l'absence permettent de remarquer ce qui est présent. Ils côtoient l'excessif, où tout se voit tellement que plus rien n'est perceptible. Les matières s'associent et se rapprochent mais ne se ressemblent pas, les lumières sont changeantes et les couleurs vibrantes. Le contrôle, la surveillance et la régularité font face et s'accordent à l'iridescence, la luminosité et l'intensité. Les lumières se reflètent et se mélangent, permettant la création de nouvelles couleurs. Les matériaux sont chatoyants, brillants et rayonnants.



47 · Mélodie Moulin, *Suprême*,  
2021

*ISCID, Montauban*



47 · Mélodie Moulin, *Suprême*,  
2021  
*ISCID, Montauban*



47 · Mélodie Moulin, *Suprême*,  
2021  
*ISCID, Montauban*



47 · Mélo die Moulin, *Suprême*,  
2021

*ISCID, Montauban*

Le design queering permet de prendre en considération les vécus des personnes queer dès l'origine d'un projet. Intégrer ces récits, c'est concevoir un monde autre, où les normes sont dénormalisées et ce qui était invisible devient visible.

Pour concevoir un design plus inclusif, il faut le penser à partir des récits oubliés. Jouer le je(u) du design, c'est emprunter au design actuel des processus et des façons de penser pour créer une pensée propre et permettre de rendre visible ce qui ne l'est pas. Cependant, cette visibilité n'est pas suffisante et doit s'accompagner d'une refonte des acquis

sociaux et culturels qui sont actuellement trop exclusifs.

Le design et l'art canoniques ont longtemps vécu sans la présence des personnes queer. Or, les personnes queer apportent une sensibilité particulière à la création, qui est due à leur vécu. Ces vécus sont transmis par les médias et les réseaux sociaux et viennent également impacter l'art et le design. Dans ma pratique, je tente d'amener à la surface ces histoires oubliées, ces personnes cachées en jouant avec l'aspect sensible et sensoriel.







PARTIE III.  
CRÉER DES  
OUTILS COULEUR  
ET JOUER AVEC  
LES CODES DU  
GENRE

# Chapitre 1. Design couleur inclusif

---

## Devenir designer couleur engagée

Je me qualifie actuellement de designer couleur engagée. Mon parcours professionnel atypique et mes expériences personnelles m'ont menée à cette déduction. Après une tentative avortée en baccalauréat professionnel Métiers de la mode, je me suis orientée vers un baccalauréat Sciences et Technologies du Design et des Arts-Appiqués décroché dans ma région natale, la Loire. J'ai ensuite parcouru la France et une partie de l'Europe à la recherche de mon avenir. J'ai commencé par passer une année au lycée la Martinière-Diderot à Lyon, dans un BTS Métiers de la mode et du vêtement. Cependant, ce BTS avait une approche très industrielle de la mode, et il me manquait un contact plus direct avec le design et la création. J'ai donc fait mes bagages pour partir étudier à l'ESAAT, à Roubaix, obtenant ainsi un BTS Design de mode, textile, environnement, option textiles, matériaux, surfaces. Cette première expérience loin de chez moi fut particulièrement enrichissante.

Je garde une forte impression de l'architecture lilloise et des couleurs qui se confrontent dans cet environnement. J'ai ensuite poursuivi mon exploration colorée en partant étudier à Leeds Arts University, en Angleterre. Pendant cette année d'Erasmus, j'ai pu admirer encore plus les contrastes créés par les couleurs et par l'architecture. Cette année passée dans la classe de Bachelor Printed textiles and surface pattern design m'a également montré une approche différente de la couleur et du textile, où l'esthétique n'était qu'un moyen de parvenir à diffuser un message. J'ai immédiatement été attirée par cette idée d'un design au service de quelqu'un·e, de la société, d'un groupe. J'ai poursuivi sur ma lancée en découvrant cette fois le sud de la France, avec une Licence professionnelle Création, conception et développement de produits textiles et dérivés décrochée à l'université de Nîmes. J'ai ainsi élaboré un produit textile à destination des étudiant·es en situation de précarité. J'ai ensuite décidé de renforcer mon attrait pour la couleur en arrivant à l'ISCID à Montauban, pour effectuer un Master Création, recherche et innovation en couleur et matière, qui

me permettrait de mêler mon attrait pour les arts et le design, la couleur et l'engagement social. Pendant ces années, j'ai toujours gardé un œil sur le design graphique et prêté une attention particulière à la composition de mes dossiers et de mes travaux. Même si je n'ai jamais étudié le design graphique, j'ai depuis longtemps un goût très fort pour la création graphique - comme en témoignent mes stages avec des designers textile et graphistes.

Cette exploration colorée de la France et de l'Angleterre m'a également permis de découvrir et travailler mon engagement social. J'ai commencé à me tourner vers le féminisme pendant mon année de BTS à Roubaix. J'étais à ce moment-là en train de lutter contre les troubles du comportement alimentaire, et mon projet avait un but cathartique. J'ai travaillé sur le mouvement body-positive, qui fut ma porte d'entrée dans le féminisme et les luttes sociales. En parallèle, j'ai aussi développé un fort sens de la justice animale et de l'écologie, devenant végétarienne la même année. Après ce projet fort en émotions, je n'ai cessé d'inclure les luttes sociales et environnementales dans mon travail. J'ai également découvert un sport qui m'attirait depuis longtemps : le roller derby. Ce sport sur patins se veut féministe et inclusif et m'a permis de développer mon sens critique

par rapport aux luttes féministes. La crise du Covid-19 a renforcé mon engagement, en me faisant prendre conscience de mon appartenance à la communauté queer. Cette révélation fut un grand bouleversement de ma vie, qui m'a amenée à changer radicalement ma façon de voir le design. J'ai besoin d'un design qui aide la communauté, qui permette aux personnes minorisées d'avoir des vies meilleures, à mon échelle.

Mon parcours éclectique et polyvalent, m'a donné ainsi de nombreuses clés pour aborder le design. Il m'a aidée à découvrir mon appétence pour la couleur (et surtout pour les contrastes !), j'ai pu élargir mes connaissances en Histoire et en Histoire des arts et apprendre des techniques diverses, notamment dans le domaine du textile et du graphisme. J'ai également développé mon engagement social à travers ces années, et trouvé ma voie dans un design qui mêle la couleur et le militantisme. Je choisis de me définir comme designer couleur engagée afin de garder une certaine liberté dans les médiums et processus utilisés pour créer et concevoir.

---

## Concevoir un processus reflexif

Grâce à mes découvertes multiples et mes savoirs variés, je conçois mes projets de manière globale, sans penser à un matériau ou une technique particulière. Le design permet de développer des projets répondant à une problématique pour laquelle le processus de conception et le résultat final important tout autant. Comme le dit Alain Findeli, « La fin ou le but du design est d'améliorer ou au moins de maintenir l'habitabilité du monde dans toutes ses dimensions<sup>126</sup>. » J'envisage ainsi mon processus comme faisant appel à mes connaissances en design couleur, en graphisme, en textile, en luttes sociales pour apporter une réponse qui soit la plus complète possible. Mes différentes expériences professionnelles, qu'il s'agisse de stages ou de projets réalisés en parallèle de mes études m'ont permis de rendre compte des trois domaines de compétences en design. Mon premier stage chez By Camille à Lyon m'a aidée à prendre conscience de l'importance du design graphique pour communiquer. Une idée intéressante pourra facilement paraître indifférente si les moyens mis en place pour la communiquer ne sont pas réfléchis. J'ai ensuite effectué un

stage chez Inouï Éditions, situé dans la baie de Somme. Ce stage a été vraiment très enrichissant, autant artistiquement qu'humainement. J'ai beaucoup appris en termes de composition colorée et de compétences en illustration et en graphisme. J'ai finalement suivi l'entreprise Glitter Power Club lors d'un stage à Toulouse. Pendant ce stage, j'ai appris à utiliser le textile pour dépasser les stéréotypes de genre, à identifier les signifiants du genre présents dans la mode pour les contourner et à jouer avec les motifs, la couleur et le textile pour dénoncer les normes de genre et de sexualité.

J'ai aussi développé des projets en dehors de mes périodes de cours et de stages, qui m'ont aidée à mettre en place un protocole précis. J'ai ainsi fait partie de la commission communication externe lors de mon passage dans l'équipe de roller derby nîmoise : les Bones Breakers. J'ai réalisé plusieurs affiches de communication pour des événements publics se déroulant à Nîmes (*fig. 48 et fig. 49*). Ces projets m'ont aidée à développer mon style graphique, ainsi que ma capacité à transmettre une idée

---

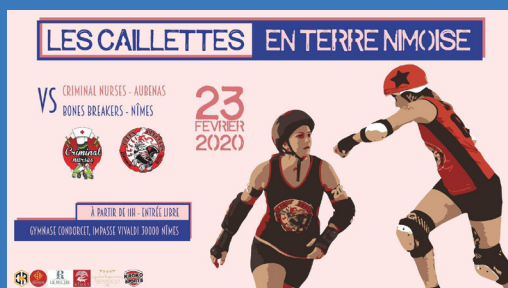
<sup>126</sup> VIAL, Stéphane. *Le design*. Paris : Presses universitaires de France (PUF), 2015. Que sais-je ?, 3991, pp. 120-22.



48 · Mélodie Moulin, *Les caillettes en terre nîmoise*, 2020



49 · Mélodie Moulin, *Trophée Chocolatine Occitanie*, 2020





50 • Mélodie Moulin,  
*Lexique, émotions et  
couleurs*, 2020  
ISCID, Montauban



à travers un visuel. J'ai aussi travaillé mon rapport à la couleur, au sensible et à la linguistique à travers un nuancier lié au vocabulaire de l'orage (*fig. 50*). Ce nuancier explore les termes liés à l'orage puis les associe à une émotion, et enfin à une couleur. Ce nuancier m'a permis d'explorer les liens entre sensibilité et couleur, entre couleur et signification, entre signification et vocabulaire.

Mon processus de conception fait appel à plusieurs disciplines, tout en conservant la couleur comme élément central. Je travaille avant tout dans le but de communiquer des idées à travers mes créations, tout en prenant en compte

les communautés défavorisées. Mes expériences m'ont aidé en cela en me donnant les clefs nécessaires à un design efficace et franc.

Je souhaite donc proposer une vision du design couleur qui soit engagée et inclusive. Ma pensée design prend en compte les personnes minorisées et les inclut dans le processus réflexif pour aboutir à des projets qui répondent le plus possible à leurs besoins. Je monopolise pour cela mes connaissances et compétences en design textile et graphique, ainsi que les constats sociaux que mon activisme me permet de rendre compte.



# Chapitre 2. Conception de je(u) et récits queer

## Concevoir, créer, jouer

La conception renvoie selon Jacques Sautereau à « “la formation d'un concept, d'une idée générale dans l'esprit” ; mais aussi “l'action de concevoir, l'acte de l'intelligence, de la pensée, s'appliquant à un objet” et enfin “le résultat de cette activité intellectuelle, la façon de concevoir, l'ensemble de concepts”. Les jalons sont posés : intelligence, condition d'émergence, processus d'élaboration, action, méthode, résultats, objet<sup>127</sup> ». Concevoir c'est donc penser un projet de son origine à sa fabrication (qu'elle soit matérielle ou immatérielle). C'est réfléchir à toutes les étapes du processus pour parvenir à une finalité cohérente et intelligente. Comme l'évoque Pierre de Coninck dans *Conceptions: épistémologie et poïétique*<sup>128</sup>, le designer, initie des changements dans et de la société. Il prend également en compte le contexte présent au moment

de la création, ainsi que le contexte futur de celle-ci, qu'il s'agisse du contexte social, environnemental, politique ou économique. Une bonne conception de projet cherche donc un équilibre parmi ces différentes contraintes, entre la production, la fabrication et la distribution. De Coninck ajoute que

D'une certaine manière, le designer est un *traducteur* : il est à l'écoute de l'information qui provient de ces environnements (société, industrie, expérience), pour ensuite la réifier, la cristalliser, en un produit ou un système de produits à partir de sa vision du monde. De fait, pour un designer, toute expérience, observée ou vécue, bonne ou mauvaise, est susceptible de se traduire en un nouveau produit ou service visant à l'amélioration de la qualité de vie des usagers-consommateurs. Comme le mentionnent Guillaume *et al.* (1997), “le rôle du designer est de ‘rénchanter’ la vie quotidienne en redonnant du sens, c'est-à-dire un projet aux objets de notre

<sup>127</sup> SAUTEREAU, Jacques (dir.). *Concevoir*. Vol. 34. Marseille : Parenthèses, 1993. Les Cahiers de la recherche architecturale, p. 7.

<sup>128</sup> BOUDON, Philippe et LE MOIGNE, Jean-Louis (dir.). *Conceptions: épistémologie et poïétique*. Paris, Budapest, Kinshasa : l'Harmattan, 2006. Ingenium.

environnement. Ce projet technique, social et culturel est le fondement même du design<sup>129</sup>.

La conception implique également un certain nombre de va-et-vient, pour parvenir à une finalité. Gérard Engrand en parle aussi dans *Conceptions: épistémologie et poïétique*. « Composer, c'est "faire avec" : avec ce dont on dispose, avec *les moyens du bord*. Assumer les transactions nécessaires pour atteindre un objectif, voire modifier celui-ci, savoir en rabattre sur les intentions de départ<sup>130</sup> ».

La création telle que je l'envisage met au centre du processus la personne à laquelle le produit est destiné. Dans mes projets, il me semble primordial de penser un système qui donne la parole aux personnes queer. J'ai choisi de créer un kit de jeux. Avec ce concept, je souhaite montrer la pluralité des genres et des identités présents notamment au sein des milieux queer. Ce kit de jeux s'adresse aux enfants et aux adolescent·es, ainsi qu'aux adultes et permet de découvrir différents récits de vie avant de créer le sien. Je cherche ainsi à placer la création à chaque étape de mon projet : imaginer le concept, créer l'univers graphique, puis permettre aux utilisateur·ices de construire leur

propre récit et leur propre identité à travers ce jeu. Comme l'explique Pierre de Coninck dans *Conceptions: épistémologie et poïétique*, « si nous appliquons ici le "principe de reliance" de Morin, il appert que le design d'un objet ou d'un système d'objets ne peut être dissocié ni du sujet, ni du projet, ni de l'environnement. L'objet fait partie intégrante du sujet, du projet et de l'environnement<sup>131</sup> ».

Je choisis donc d'aborder la conception d'un point de vue global, en y intégrant toutes les étapes de création et en prenant en compte les différentes personnes destinées à intervenir dans le projet, de son concept à son utilisation. J'ai décidé de concevoir un kit de jeux intitulé *(Dé)genrer le je(u)*, qui permet de faire vivre le sujet et l'objet de la création. J'ai fait ce projet pour montrer les histoires individuelles, méprisées, oubliées des personnes queer pour créer un commun ensemble et donner un sens collectif à ces histoires, pour favoriser la représentation des personnes en marge de la société en déconstruisant les normes de genre et pour permettre la création de sa propre identité et de son propre récit en s'éloignant des stéréotypes associés.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 31.

---

## Suivre les règles du je(u)

Afin de concevoir ce kit de jeux, je suis partie des récits de personnes queer ayant marqué l'histoire des luttes sociales. J'ai identifié 32 personnalités pour le kit final, et j'ai choisi d'en développer 12 cette année. Je souhaitais lier leurs récits à la couleur et à l'illustration. Comme je l'ai dit plus haut, je suis très sensible à l'esthétique de Nan Goldin, qui a un style spontané et authentique, sans artifice, ni romantisation. Je voulais que mes illustrations aient un langage graphique franc, qui soit un état des lieux d'une personne, avec le moins d'interprétations possibles. Mes illustrations se veulent être un témoignage des personnes queer, accompagnées du récit de leur vie et de leur identification (fig. 51).

Je me suis inspirée de différents jeux de société pour ce projet. Je voulais des parties de jeu rapides, qui puissent se mettre en place aisément. J'ai choisi de concevoir trois jeux originaux, ayant chacun un objectif précis. Il est possible de jouer séparément à chaque jeu, mais le kit a été réfléchi avec trois voies de réflexion sur trois sujets distincts. Le premier jeu permet une

première approche des personnes queer, d'approfondir les connaissances que l'on peut avoir de certaines et d'en découvrir d'autres. Avec le deuxième jeu, je souhaitais montrer la construction d'une identité à travers le style vestimentaire et l'esthétique. Enfin, le troisième jeu permettra à chacun·e d'imaginer et de concevoir son propre récit, après avoir découvert les récits existants. Avec ce processus, je laisse la parole à des personnalités queer impactantes, et je permets aux joueur·euses de s'appropriier ces récits et ces identités pour créer la leur.

J'ai également travaillé la couleur de façon à créer des familles au sein du kit (fig. 52). J'ai utilisé la symbolique des couleurs, en évitant tout cliché lié au genre ou à la sexualité. La première famille est la famille politique, qui regroupe les syndicalistes, journalistes et personnalités politiques. J'ai choisi la couleur bleue pour cette famille, perçue comme signifiant le sérieux et la sagesse. La catégorie artiste comprend les chanteur·euses, musicien·nes et artistes du spectacle vivant. J'ai utilisé la couleur jaune pour cette famille, qui symbolise les spots et la lumière entourant les personnes sur scène. La dernière famille est celle des militant·es,



51 · Mélodie Moulin,  
*(Dé)genrer le je(u)*, 2022  
*Illustrations*



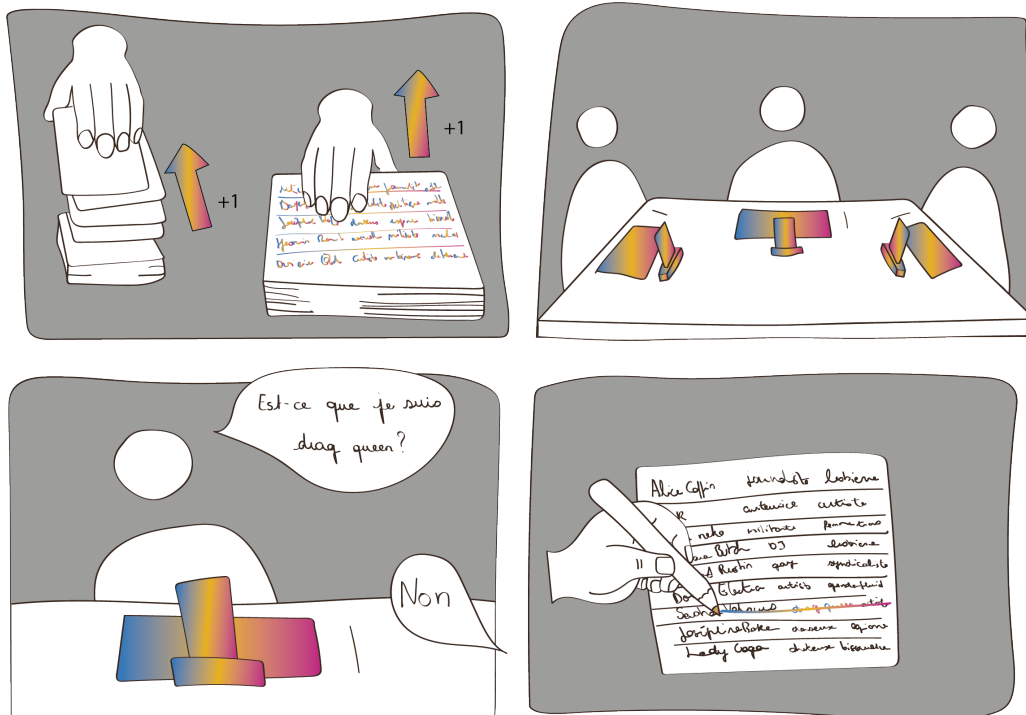
52 · Mélodie Moulin,  
*(Dé)genrer le je(u)*, 2022  
*Gamme colorée*

pour laquelle j'ai choisi la couleur violette, associée aux féminismes et aux luttes sociales. Chaque couleur se décline dans un camaïeu pour permettre la création de nouvelles gammes lors des parties de jeu.

Ce kit de jeu est un moyen de découvrir les récits queer, trop souvent tus et cachés. Avec des illustrations et un jeu de couleur, j'aide les utilisateur·ices à prendre conscience de ces histoires et de ces vies dissimulées de manière progressive, tout en permettant un échange autour de ces récits. Ce kit est un chemin qui permet à chacun·e de concevoir sa propre histoire, en-dehors des normes de genre.

## Jouer le je(u)

Le premier jeu du kit est le jeu *Qui suis-je ?* (fig. 53). Il est composé de 12 cartes représentant chacune une des personnalités. Ce jeu permet de s'identifier aux personnalités en utilisant le "je" (je suis ...). Les informations données sur les personnalités servent à comprendre qui est ou était la personne, et ce qu'elle a accompli et poussent à faire ses propres recherches pour approfondir. Un carnet accompagne ce jeu afin de pouvoir plus facilement distinguer les facettes de chaque personnage.



52 • Mélodie Moulin,  
*(Dé)genrer le je(u)*, 2022  
*Qui suis-je ?*



*Yasmin Benoit*



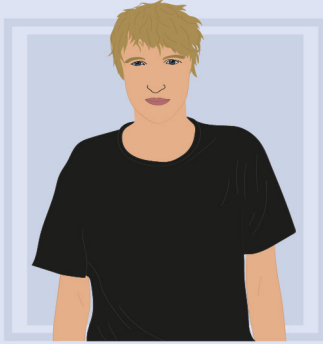
Aromantique et asexuelle  
Modèle  
Militante

*Aum Neko*



Travailleuse du sexe  
Femme transgenre  
Réfugiée politique

*Alice Coffin*

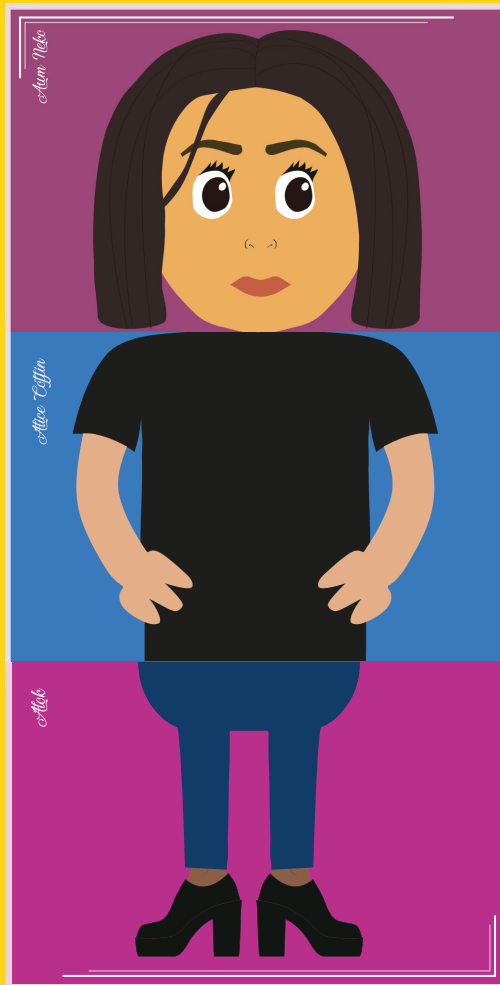
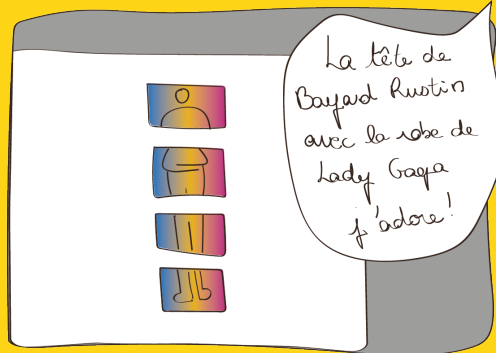
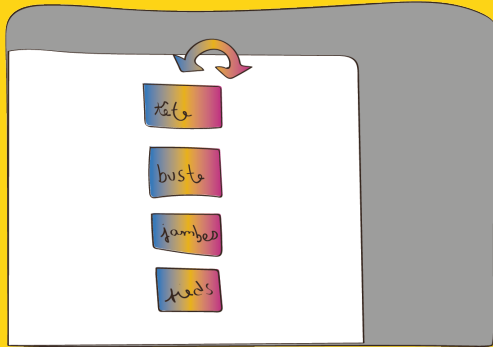
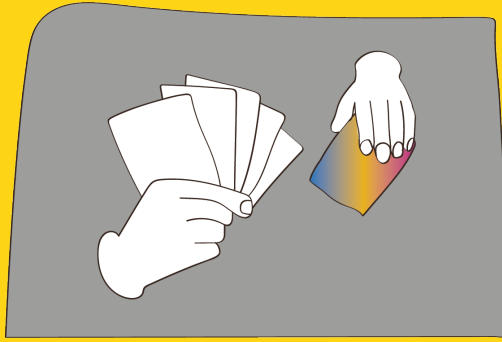
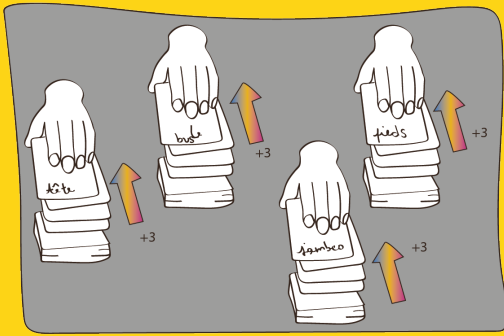


Personnalité politique  
Lesbienne  
Autrice

*Alok*

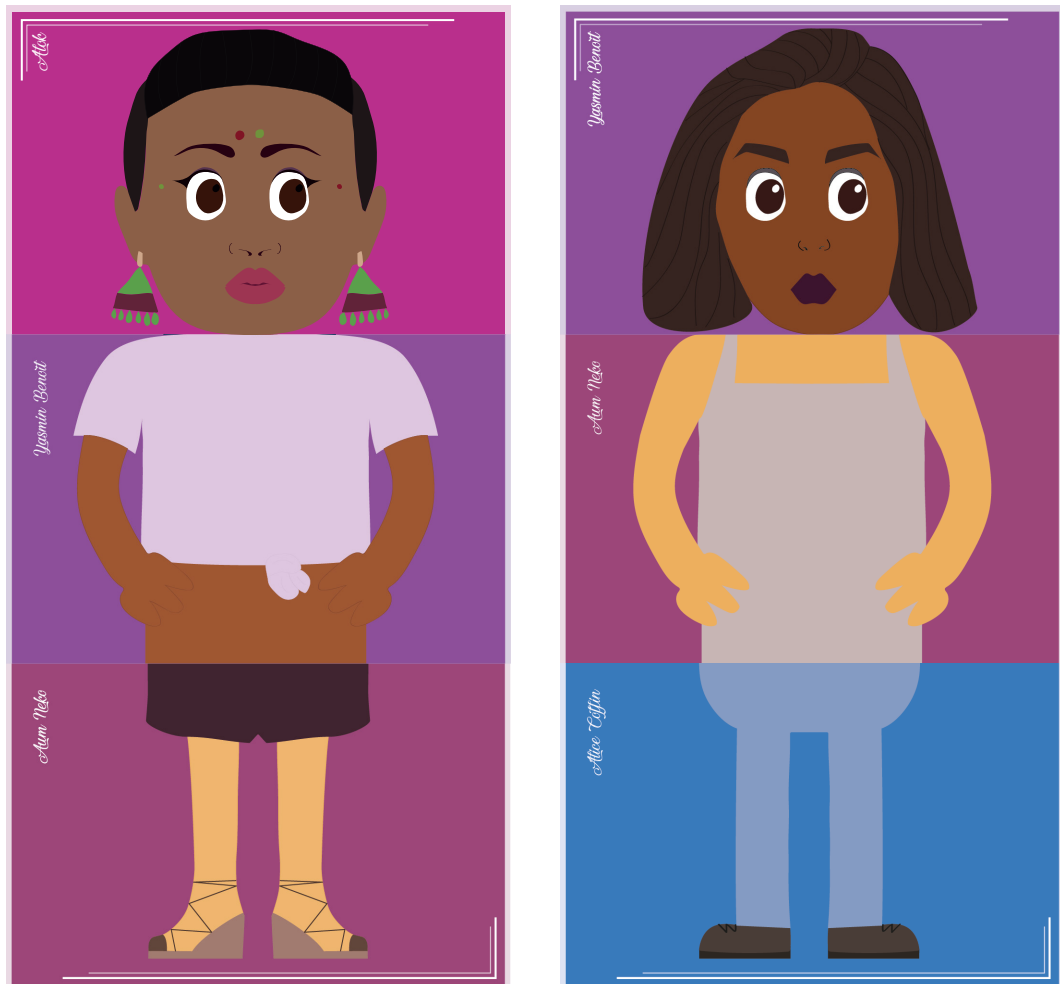


Personnalité médiatique  
Non-binaire  
Auteur·ice



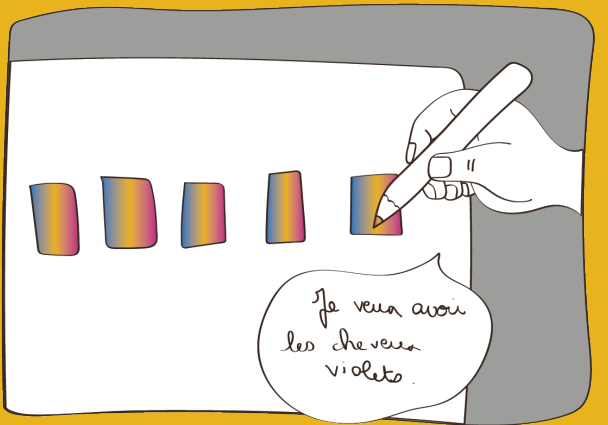
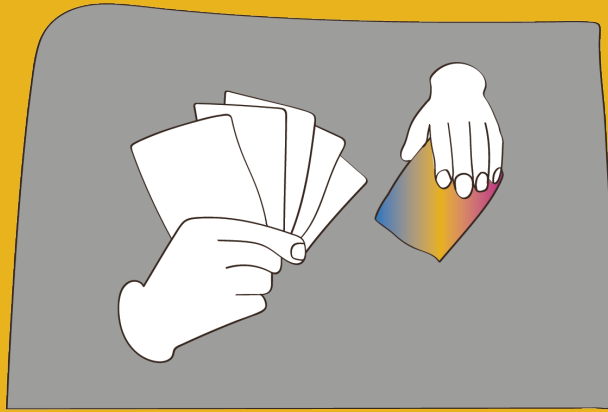
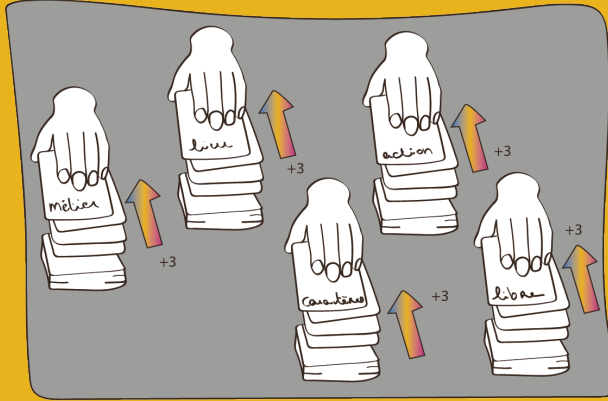
54 · Mélodie Moulin,  
*(Dé)genrer le je(u)*, 2022  
 Composition exquise

Le deuxième jeu s'intitule *Composition exquise* (fig. 54). Ce jeu permet de façonner, à la manière d'un cadavre exquis, une silhouette composée des différentes personnalités présentes dans le jeu. Il s'attarde sur l'apparence physique des personnalités. En mêlant aléatoirement différentes silhouettes, il est possible de créer une infinité de compositions qui permettent de mettre en avant la diversité présente au sein de la communauté queer. Ce jeu incite à la discussion, en comparant les différentes silhouettes superposées.





Avec le troisième jeu *Récit-é moi* (fig. 55), les joueur·euses imaginent leur propre récit. Chaque carte comporte une information sur une personnalité ; celles-ci sont réparties en cinq catégories : métier, lieu de vie, caractères, action et libre. Chaque personne va composer son histoire en fonction du vécu des personnalités du jeu, avant de parvenir à la carte libre où chacun·e est libre d'écrire ce qu'il souhaiterait faire. Les jeux de motifs permettent de repérer les différentes catégories de chaque carte.



## Le concept

(Dé)genrer le je(u) est un kit à destination des enfants, des adolescent-es et des adultes qui souhaitent déconstruire les stéréotypes liés aux normes de genre. Le kit se compose de trois jeux. Il est possible de jouer séparément à chaque jeu, mais ils ont été conçus pour développer sa pensée autour des récits de personnes queer. Ce livret présente brièvement chaque personnalité.

La couleur est utilisée de façon didactique. Les personnalités sont réparties en trois groupes : les politiques, les militant-es et les artistes de la scène (si une personnalité peut appartenir aux trois catégories, c'est celle ayant le plus marqué sa vie qui a été choisie). Les politiques se déclinent en un camaïeu de bleu, une couleur associée au calme et au sérieux, les militant-es sont dans différents tons de violet, la couleur du féminisme et des revendications sociales, tandis que les artistes de la scène sont en jaune, en rapport aux spots faisant la lumière sur leurs récits et leur présence.

Le premier jeu *Qui suis-je?* permet de s'identifier aux personnalités en utilisant le "je" (je suis ...). Les informations données sur les personnalités permettent de comprendre qui est ou était la personne, et ce qu'il a accompli et pousse à faire ses propres recherches pour approfondir.

Le deuxième jeu, *Composition exquise*, s'attarde sur l'apparence physique des personnalités. En mêlant aléatoirement différentes silhouettes, il est possible de créer une infinité de composition qui permettent de mettre en avant la diversité présente au sein de la communauté queer. Ce jeu pousse à la discussion, en comparant les différentes silhouettes superposées.

Le jeu *Récit-é moi* est le dernier jeu du kit. Après avoir appris des différentes personnalités, il est temps pour les joueur-euses de créer leur propre récit, de décider ce qu'ils souhaitent vivre et faire.

5



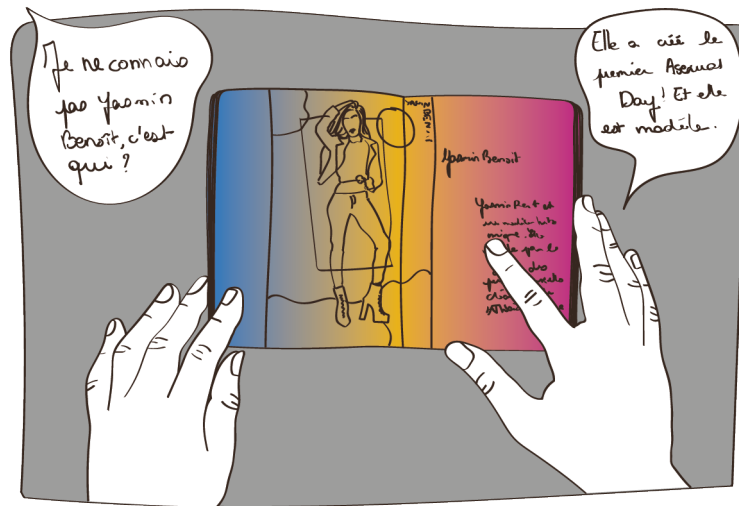
28

## Yasmin Benoit

Yasmin Benoit est une **modèle et actrice** britannique née le 10 juin 1996. Elle vit à Londres et milite pour la visibilité des personnes aromantiques et asexuelles, et pour les personnes racisées faisant partie de la communauté LGBT. Elle a créé le **#ThisIsWhatAsexualLooksLike** et lancé le premier **International Asexual Day** le 6 avril 2021. Pour la Pride de Londres en 2019, elle a inauguré le premier bar ayant pour thème l'asexualité.

29

J'ai également conçu un livret complémentaire (fig. 56), présentant les différentes personnalités du jeu. Pour chaque personnalité, on retrouve son illustration, sa couleur et une petite biographie. J'ai aussi ajouté une page expliquant le concept ainsi qu'un glossaire.



## Glossaire

### Index

- p.9 **Collectif La Barbe** : Groupe d'action féministe ayant pour objectif de dénoncer la sous-représentation des femmes dans les instances de pouvoir.
- p.13 **Acceptess T** : Association luttant contre l'exclusion et la discrimination à l'encontre des personnes transgenres.
- p.13 **Crime de lèse-majesté** : Infraction pénale visant à punir tout écart vis-à-vis du souverain de Thaïlande ou de sa famille directe.
- p.15 **AJL** : Association des Journalistes LGBT.
- p.23 **Loi Don't ask, don't tell** : Loi discriminatoire obligeant les homosexuel·les et les bisexuel·les dans l'armée à cacher leur orientation.
- p.25 **Émeutes de Stonewall** : Manifestations à New York le 28 juin 1969 qui marquent l'émergence du mouvement LGBTQIA+.

### Vocabulaire

**Aromantique** : Se dit d'une personne n'éprouvant pas ou peu d'attraction romantique.

**Asexuel·le** : Se dit d'une personne n'éprouvant pas ou peu d'attraction sexuelle.

**Grossophobie** : Désigne l'ensemble des attitudes et des comportements hostiles qui stigmatisent et discriminent les personnes grosses, en surpoids ou obèses.

**Intersexuation** : Se dit d'une personne née avec des caractéristiques qui ne correspondent pas à la définition de ce qui est homme ou femme (autrefois appelé·es hermaphrodites).

**LGBTQIA+** : Acronyme signifiant Lesbienne Gay Bi Trans Queer Intersexe et leurs Allié·es et utilisé par ses membres pour militer.

**Non-binaire** : Se dit d'une personne dont l'identité de genre n'est uniquement ni homme, ni uniquement femme.

**Queer** : Signifie « étrange » ou « bizarre ». À l'origine utilisé comme une insulte adressée aux minorités de sexe et de genre, la communauté s'est aujourd'hui réapproprié le mot, lui donnant une signification politique.

**Transgenre** : Se dit d'une personne dont l'identité de genre ne correspond pas aux attentes qui reposent sur le sexe assigné à la naissance.

30
31

J'ai enfin réfléchi au packaging du kit (fig. 57). La charte graphique et le logo reprennent les couleurs des trois catégories afin de créer un dégradé de couleurs. J'ai ensuite repris les lettres D et j de *(Dé)genrer le je(u)*, j'ai ajouté un point médian au centre et je les ai entourées d'une forme circulaire imparfaite. J'ai choisi de faire une boîte en carton, pour limiter l'impact écologique et permettre de reproduire la boîte facilement.



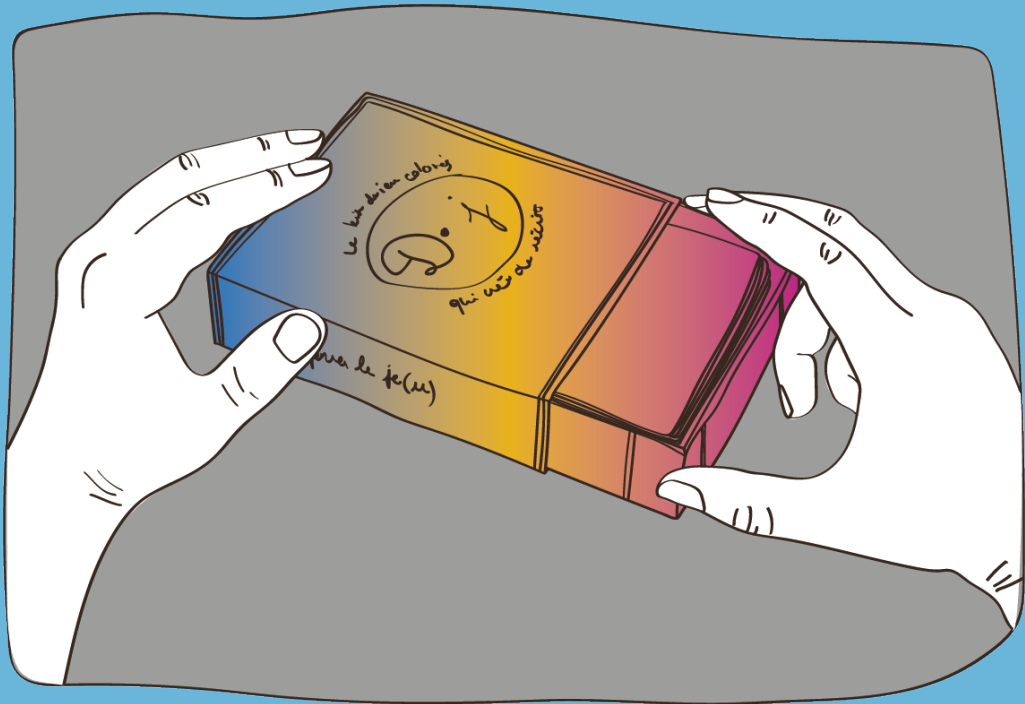


57 · Mélodie Moulin,  
(Dé)genrer le je(u), 2022  
Packaging

Le kit de jeux colorés



qui crée des récits





57 · Mélodie Moulin,  
*(Dé)generer le je(u)*, 2022  
Packaging

Avec ce kit de jeux, je facilite la découverte des personnalités queer tout en jouant avec la couleur et les motifs. Mes jeux se veulent progressifs et didactiques, mettant en avant des idées et des valeurs non stéréotypées.

la couleur ici n'est plus signifiant du genre, elle est un repère didactique pour pouvoir jouer.

La conception de ce projet m'a aidée à voir le design comme une globalité, incluant les utilisateur·ices mais aussi les personnes à partir desquelles ces jeux sont nés. J'ai conçu ce projet en incluant les personnes queer dès sa genèse, avant de penser aux usager·es.

Créer des outils couleur permet d'aborder les récits queer avec un oeil nouveau. Ils ne sont plus marginalisés et mis de côté, ils sont au centre de la création. Ils ne sont plus stéréotypés et caricaturés, ils sont transmis avec le plus de justesse possible. De même,

# CONCLUSION

---

La couleur est un élément essentiel dans notre compréhension du monde actuel. Au cours de mes recherches, j'ai pu m'apercevoir que la couleur était polysensorielle et qu'elle faisait naître des impressions et des perceptions différentes chez chacun·e d'entre nous. Elles sont dues à des facteurs physique et psychique, à une réalité objective, presque scientifique et à une réalité plus intime et subjective. J'ai ensuite remarqué que les perceptions psychiques étaient influencées par de nombreux paramètres dont la société et les héritages culturels qu'elle comporte. Après avoir étudié la symbolique des couleurs dans l'Histoire et la place du genre dans cette Histoire, j'en ai déduit que la perception des couleurs actuelle est influencée par la vision culturelle de la couleur à travers les siècles et qu'elle prend part dans la classification sociale de la société aujourd'hui ainsi que dans l'espace occupé par chacun·e.

Après cette analyse de la couleur, je me suis tournée vers mon deuxième axe d'exploration : le queer. J'ai compris que la visibilité des personnes queer dans la société était un premier pas vers la recherche d'égalité et de droits

par les personnes queer. J'ai remarqué qu'avec l'affluence et l'influence des médias et des réseaux sociaux, il était plus simple de diffuser des récits queer et marginalisés. J'ai ensuite étudié l'importance des récits queer dans les arts, qui permettent de rendre l'art et le design plus inclusifs et de s'interroger sur des problématiques propres aux personnes queer. Il est nécessaire de laisser de la place aux récits mis de côté pendant trop longtemps pour pouvoir les entendre et les comprendre. En observant ma pratique, j'ai constaté une forte tendance à montrer des récits personnels et oubliés, que ce soit par la création de nuanciers, la photographie ou le design textile.

Je me suis servie de ces recherches pour proposer une vision nouvelle du design couleur. Je souhaite proposer un design qui soit politique et engagé, qui emploie la couleur comme un outil de communication et de transmission. Je m'inspire de Stéphane Hessel qui dira : « Créer, c'est résister ; résister, c'est créer.<sup>132</sup> » Pour ce faire, j'ai analysé mon processus réflexif et de création, afin d'appliquer mes déductions au projet *(Dé)genrer le jeu(u)*. En concevant ce kit de jeux, j'ai choisi de faciliter l'interaction entre les joueur·euses et de les placer au centre de ma méthodologie de création.

---

<sup>132</sup> HESSEL, Stéphane. *Indignez-vous !* Montpellier : Indigène Éditions, 12 juillet 2011. Ceux qui marchent contre vent, p. 39.

Ces recherches m'ont menée vers une facette du design encore inconnue pour moi : le design social. Pour Yaprak Hamarat, « en mettant la singularité et la pluralité des histoires individuelles et collectives au cœur de sa méthodologie, le design social développe un “art de raconter” pour reprendre les termes de Tsing, une technique de narration pour mettre en récit le monde<sup>133</sup> ». Le design social révèle les histoires oubliées, ignorées et méprisées, il crée des liens entre les histoires et les expériences pour leur donner un sens collectif. Design *social* signifie faire du design local, commun. C'est mettre les personnes concernées au centre de la recherche. C'est tenter de constamment améliorer, valoriser et renforcer l'existant. Hamarat l'explique dans son article :

la précarité signifie “la condition dans laquelle on se retrouve vulnérable aux autres” (Tsing, 2017, p. 56). Cette vulnérabilité nous permet de nous lier aux autres et de créer des interdépendances qui nous sont favorables. C'est une critique de l'autonomie qui serait imperméable aux transformations et aux autres. En ce sens, une réussite individuelle serait une forme d'autonomie personnelle sans construction de liens, donc un échec du collectif (Tsing, 2017, p. 67–74). Cette compréhension de la précarité invite à penser l'autonomie à l'échelle non pas individuelle mais collective, et ainsi à créer des liens pour être autonome grâce à un réseau dépendance vertueux.<sup>134</sup>

Le design social prend autant en compte le résultat que le processus. En se penchant sur les vulnérabilités de la société, il est possible pour les designer de penser un design nouveau, qui « [naît] dans un monde abîmé et [tente] de le transformer en un monde désiré<sup>135</sup> ». Il s'agit aussi de prendre en compte le non-humain, l'urgence écologique et climatique et de décentrer l'être humain privilégié et son petit confort de la création. Le design social tend donc à renouveler notre manière de penser, de façon plus inclusive, en prenant en considération les aspects sociaux et écologiques de la conception.

<sup>133</sup> HAMARAT, Yaprak. Le design social, est-ce un champignon. Le concept d'agencement polyphonique d'Anna Lowenhaupt Tsing pour penser la transition écologique par le design. *Sciences du Design [en ligne]*. 2021, Vol. 14, n° 2, pp. 31-41.

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> *Ibid.*

## Conception / Concevoir

L'action de concevoir est souvent associée à l'idée d'exécution, de réalisation. Il s'agit de penser et d'imaginer un projet dès son origine, de créer un concept. La conception est parfois opposée à l'exécution, comme si l'on ne pouvait concilier l'abstrait et le concret. Cependant, la réalisation ne peut venir sans avoir un concept comme point de départ, et un concept sans réalisation ne reste qu'une idée jamais concrétisée. Philippe Boudon dans la revue *Les Cahiers de la recherche architecturale*, explique les liens entre conception et invention :

On voit ici que l'idée de conception est assimilée à celle d'invention. Tout en n'y faisant pas référence, c'est donc dans le paradigme que je dirai simonien, d'une visée de la conception en général, que s'inscrirait ce travail, si ce n'était que l'approche se déclare anthropologique, et ce, sous réserve de mieux comprendre ce qui réunirait - ou distinguerait - conception et invention. [...] C'est cette fois pour la recherche portant sur la conception, la question de l'assimilation de celle-ci à des termes qui en paraissent proches qui se pose (celui d'invention en l'occurrence) ; ils demanderaient que soit spécifiée l'assimilation qu'on en fait ou, au contraire, argumentée la distinction qui sépare la conception de l'invention, ici, mais tout aussi bien de la décision, de la représentation et sans doute d'autres encore. Si on y prend garde, on sera en effet prêt à amalgamer conception, décision, représentation, tout comme on peut amalgamer conception et invention. Concevoir un objet architectural, c'est certes du même coup l'inventer en le représentant et décider de son existence future. Mais ces différents aspects du processus ne sont pas pour autant assimilables l'un à l'autre.<sup>136</sup>

<sup>136</sup> SAUTEREAU, Jacques (dir.). *Concevoir*; op. cit., p. 75.

## Récit

Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut-être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation. De plus, sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés ; le récit commence avec l'histoire même de l'humanité ; il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit ; toutes les classes, tous les groupes humains ont leurs récits, et bien souvent ces récits sont goûtés en commun par des hommes de culture différente, voire opposée : le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature : international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie<sup>137</sup>.

Le récit est utilisé afin de relater, de rapporter quelque chose. Il s'oppose à l'histoire, qui est souvent définie comme la succession chronologique de faits. Le récit se délivre sans explications et son interprétation est laissée à la liberté de chaque auditeur·ice, de chaque spectateur·ice qui peut le reprendre comme iel le souhaite. Le récit est également capable de transmettre une expérience et de provoquer des émotions quant aux expériences vécues, perçues et reçues par lae lecteur·ice.

---

<sup>137</sup> BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications [en ligne]*. 1966, Vol. 8, n° 1, pp. 1-27.

## Identité

L'identité est le caractère permanent et fondamental de quelqu'un, d'un groupe, qui fait son individualité, sa singularité. Elle est l'ensemble des traits d'une individu·e ou d'une communauté. Ces traits caractérisent la personne ou la collectivité par rapport aux autres. D'autre part, l'identité est la conscience qu'une personne a d'elle-même et qui la rend différente par rapport aux autres. L'identité se forme tout au long d'une vie et s'élabore à partir de caractéristiques innées ainsi que de construits sociaux qui vont en influencer son expression. Judith Butler dans *Trouble dans le genre* la définit comme étant la cohérence et la constance d'une personne. Elle s'interroge sur le fait que

La “cohérence” et la “constance” de “la personne” ne sont pas des attributs logiques de la personne ni des instruments d'analyse, mais plutôt des normes d'intelligibilité socialement instituées et maintenues. L'identité étant fixée par des concepts stabilisants tels le sexe, le genre et la sexualité, l'idée même de personne est mise en question par l'émergence culturelle d'êtres marqués par le genre de façon “incohérente” ou “discontinue”, des êtres qui apparaissent bel et bien comme des personnes mais qui ne parviennent à se confronter aux normes de l'intelligibilité culturelle, des normes marquées par le genre et qui définissent ce qu'est une personne<sup>138</sup>.

---

<sup>138</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 84.





Ce glossaire a pour but de définir un vocabulaire récent, qui nécessite d'être contextualisé dans une société donnée. De plus, il permet d'introduire la dimension politique de mon mémoire, qui se veut manifeste des récits queer. Il n'a pas été rédigé dans l'ordre alphabétique afin de présenter les idées selon leur ordre d'importance dans ce mémoire.

## Queer

Le terme *queer* signifie "étrange" ou "bizarre". À l'origine, il est utilisé comme une insulte adressée aux minorités de sexe et de genre, avant que ces dernières se le réapproprient au début des années 90 pour défendre leurs droits et leurs modes de vie. Dès l'origine, le mot *queer* a une signification politique avant de se comprendre comme une identité. Aujourd'hui encore, les militant·es *queer* se différencient des luttes LGBTQIA+ en affirmant une volonté de remettre en question tout le système basé sur un patriarcat hétéronormatif et cisnormatif. Les termes français altersexuel·les et allosexuel·les sont des traductions françaises du mot *queer* utilisées principalement au Canada. Cependant, l'aspect politique et revendicatif du *queer* se perdant dans cette traduction, j'ai choisi de conserver la forme anglophone *queer*. Certain·es militant·es francophones choisissent également de se définir par l'acronyme TPG (trans-pédé-gouine), afin de rendre compte de la réappropriation dont fait l'objet le mot *queer* avec des insultes utilisées dans les pays francophones.

## Freaks

On appelait « *freaks* » des personnes qui étaient engagées pour performer leurs particularités physiques dans des foires ou des zoos humains, dans les *freak shows* popularisés aux États-Unis à la fin du XIXe siècle. Renate Lorenz a démontré la potentialité positive du ou

de la *freak* et la possibilité de mettre en avant des lignées *freaks* dans l'histoire : non-alignées, déviantes, insoumises, dans le dérèglement de la société<sup>139</sup>.

## LGBTQIA+

L'acronyme LGBTQIA+ (lesbiennes-gays-bi-trans-queer-intersexes et leurs alli·es) est utilisé par les membres de la communauté afin de rendre compte d'identités multiples qui se rejoignent pour lutter contre l'ordre hétéronormatif et cisnormatif établi. Le « + » a été ajouté récemment afin de ne pas figer la liste des identités sexuelles concernées par les luttes politiques. Même si les mouvements LGBTQIA+ sont impliqués dans de nombreuses revendications politiques, l'origine de l'acronyme est nécessairement moins revendicative que ne l'est le mot *queer*.

## Genre

Le genre est un ensemble de traits qu'ont en commun des êtres et qui les caractérisent en un type, un groupe, un ensemble. En sociologie, le mot est issu de l'anglais « *gender* », qui se rattache à l'histoire, l'orientation politique, l'origine sociale et culturelle des individu·es. C'est une notion récente qui est en constante évolution. Du terme genre sont issues les études de genre (anglicisme de « *gender studies* »).

## Identité de genre

L'identité de genre est un sentiment personnel qui permet l'appartenance à un genre ou un autre. Elle ne correspond pas forcément au sexe de naissance et n'est pas forcément restreinte à un schéma binaire homme-femme. À la différence du sexe qui concerne les caractéristiques biologiques d'un·e individu·e, le genre est avant tout une construction

<sup>143</sup> LORENZ, Renate et ABONNENC, Mathieu Kleyebe. *Art queer: une théorie freak*, op. cit.

sociale, influencée par la société dans laquelle chacun·e évolue. L'identification à un genre permet de signifier son individualité et sa singularité, tout en se caractérisant par rapport aux autres, par rapport à un groupe.

## Performance de genre

La performance de genre inclut les comportements, les attitudes et les gestes par lesquels un·e individu·e performe un genre ou un autre et se conforme à ce modèle construit par la société. Ces modèles apparaissent dès le plus jeune âge et sont créés par l'éducation, les contraintes et la nécessité d'identification. Judith Butler a défendu l'idée que nos comportements peuvent s'entendre comme la performance de normes sociales bien établies. Nos identités sont transmises à travers la performance dans un but de reconnaissance sociale<sup>140</sup>.

## Sexe

Le sexe est déterminé de façon biologique par un ensemble d'attributs et de caractéristiques que l'on retrouve chez les humains et les animaux non-humains. Il est lié aux caractéristiques physiques et physiologiques des individu·es, (les chromosomes, les hormones, l'appareil génital). Le sexe est souvent défini avec les termes binaires "femme" ou "homme", mais il existe des variations dans les caractéristiques qui définissent le sexe qu'on appelle intersexuations.

## Intersexe

Une personne intersexe est née avec des caractéristiques qui ne correspondent pas à la définition de ce qui est homme ou femme. Ces

---

<sup>144</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit.

caractéristiques peuvent se situer au niveau des organes génitaux, des gonades (s'il manque des testicules ou des ovaires) ou des chromosomes, elles ne se manifestent pas nécessairement à l'extérieur. Une personne qui n'est pas intersexe est dite dyadique : elle est née avec des attributs sexuels caractérisant un sexe déterminé, masculin ou féminin.

## Transidentité

Le terme transidentité est apparu en Allemagne au début du XXe siècle. Il renvoie à un ensemble de pratiques d'identification à un genre différent de celui assigné à la naissance. À partir des années 60, les transidentités deviennent plus visibles, des mesures médicales et juridiques sont adoptées pour prendre en compte les demandes des personnes trans. Aujourd'hui, les associations continuent de lutter pour faciliter les demandes juridiques et médicales des personnes trans, tout en sensibilisant aux oppressions et à la précarité que subissent généralement ces personnes.

## Transgenre

Une personne transgenre est une personne dont l'identité de genre ne correspond pas aux attentes qui reposent traditionnellement sur le sexe assigné à la naissance. Il n'existe pas d'obligation pour les personnes transgenres à rentrer dans le système binaire homme-femme, certaines personnes vont s'identifier à genre tiers, d'autres ne vont s'identifier à aucun genre ou à plusieurs genres. Les personnes transgenres peuvent choisir ou non de suivre certains traitements médicaux et/ou de changer juridiquement leur identité.

## Cisgenre

À l'inverse d'une personne d'une personne transgenre, une personne cisgenre voit son identité de genre correspondre avec le sexe assigné à sa naissance.

# Couleur

## Arts-plastiques

**Itten, J.** (1961). *Les 7 contrastes de couleur*.

## Design

**de Madariaga, S.** (1955). *Drapeau de l'Union Européenne* [drapeau].

**Lincoln Lundquist, O.** (1947). *Drapeau de l'Organisation des Nations Unies* [drapeau].

**Moulin, M.** (2021). *Lexique, émotions et couleurs* [nuancier].

**Moulin, M., Blanc, T. et Parcilié, A.** (2022). *Lieux de gris - zones grises* [nuancier].

**Pantone.** (2016). *Color of the Year 2016* [en ligne] [nuancier]. <https://www.pantone.com/articles/past-colors-of-the-year/color-of-the-year-2016>

**Ramones.** (1977). *Rocket to Russia* [pochette d'album].

**Strauss, L. et Davis, J.** (1873). *Levis 501* [pantalon].

## Photographie

**Goldin, N.** (2016). *Pink Grid* [150 x 219 cm] [photographie impression cibachrome]. Courtesy of Nan Goldin and Art Bärtschi & Cie.

**Goldstein, D.** (2012). *In the Dollhouse* [en ligne] [série de photographies]. <https://www.dinagoldstein.com/dina-goldsteins-in-the-dollhouse/>

**Maresq, J.** (2017). *La couleur des filles* [en ligne] [série de photographies]. <https://juliemaresq.com/la-couleur-des-filles>

## Vidéos

**Andrews, M., Chapman, B. et Purcell, S.** (2012). *Brave* [film d'animation]. Pixar Animation Studios.

**Geronima, C.** (1959). *Sleeping Beauty* [film d'animation]. Walt Disney Pictures.

**Luhrmann, B.** (2013). *Great Gatsby* [film couleur]. Bazmark Films.

**Yates, D.** (2007). *Harry Potter and the Order of the Phoenix* [film couleur]. Heyday Films.

## Arts-plastiques

**Fury, G.** (1987). *Silence = Death* [73,7 × 61 cm] [lithographie]. Courtesy des artistes.

**Gonzalez Torres, F.** (1991). « Untitled » - Go-Go Dancing Platform [installation]. Andrea Rosen Gallery, New York.

**Pla y Gallardo, C.** (1900). *La Tentatrice diabolique*, tirée de la couverture du magazine *Blanco y Negro* [lithographie couleur]. Bibliothèque du musée des Arts Décoratifs, Paris.

**Tsang, W.** (2008). *The Shape of a Right Statement* [5mn] [performance]. Museum Of Modern Art, New-York.

**Van Dongen, K.** (1905). *Femme fatale* [82 x 61 cm] [peinture à l'huile]. collection particulière.

## Design

**Cantagrel, M.** (2020). *Le jeu des 7 parentalités* [jeu].

**Fédération Wallonie-Bruxelles.** (2016). *Girls day, Boys day* [en ligne]

[guide d'animation]. <http://www.gdbd.be/index.php?id=15968>

**Galleries Lafayette.** (2021). *Le grand magasin des cowboys, Le grand magasin des reines* [vitrine]. rue Bessières, Montauban.

**Handler, R. et Handler, E.** (1959). *Barbie* [poupée]. Mattel.

**Jeunes Identités Créatives.** (2020). *Bonjour Sam : sensibiliser les jeunes par le jeu* [en ligne] [guide pédagogique]. <https://jeunesidentitescreatives.com/programmes/bonjour-sam>

**Lecourt-Mansion, N. et Postigo, G.** (2021). *Tenue de la collection prêt-à-porter Automne-Hiver 2021-2022* [photographie].

**Mitchell, T.** (2020, décembre). *Harry Styles modelling a full-length Gucci ball gown paired with a tuxedo jacket* [photographie]. Vogue Magazine.

**Moulin, M.** (2022). *(Dé)genrer le je(u)* [kit de jeux].

## Photographie

**Cahun, C.** (1927). *Autoportrait (Variante I'M In Training...)* [10,5 x 7,6 cm] [photographie argentique]. Galerie Berggruen & Cie, Paris.

**Cahun, C.** (1929). *Autoportrait* [10 x 7,6 cm] [photographie argentique]. Frye Art Museum, Seattle.

**Cahun, C. et Moore, M.** (1922). *Sans-titre* [23,7 x 15 cm] [photographie argentique]. Museum Of Modern Art, New-York.

**Dyke Action Machine!** (1993). *Do You Love The Dyke In Your Life?* [29,8 x 48,2 cm] [offset poster]. Wheatpasted in Lower Manhattan, New-York.

**Goldin, N.** (1973). *Kenny putting on makeup* [35,6 x 27,9 cm] [photographie impression cibachrome]. Currier museum of art, Manchester.

**Goldin, N.** (1991a). *At the bar, Manila/New York* [120 x 176 cm] [photographie impression pigmentaire]. Marian Goodman Gallery, New-York.

**Goldin, N.** (1991b). *Guy at Wigstock, NYC* [114,3 x 76,2 cm] [photographie impression pigmentaire]. Matthew Marks Gallery, New-York.

**Goldin, N.** (1991c). *Jimmy Paulette after the parade, NYC* [38,9 x 59,4 cm] [photographie impression cibachrome]. Tate Modern, London.

**Goldin, N.** (1991d). *Joey at the Love Ball, NYC* [66 x 97,7 cm]

[photographie impression cibachrome]. Matthew Marks Gallery, New-York.

**Goldin, N.** (1991e). *Joey's ass on my roof, NYC* [42,5 x 63 cm] [photographie impression cibachrome]. Courtesy of Nan Goldin and Art Bärtschi & Cie.

**Goldin, N.** (1991f). *Misty and Jimmy Paulette in a taxi, NYC* [69,5 x 101,5 cm] [photographie impression cibachrome]. Tate Modern, London.

**Gonzalez-Torres, F.** (1992). *Projects 34* [266,7 x 579,1] [offset poster]. Billboards in 24 locations, New-York.

**Kalinsky, G.** (1986). *Prince during Parade tour* [photographie argentique]. Madison Square Garden.

**Lachapelle, D.** (1989). *Humankind: Here lands the male (Adam) and Here lands the female (Eve)* [en ligne] [photographie impression cibachrome]. <https://www.davidlachapelle.com/series-humankind>

**Lachapelle, D.** (2014). *Once in the Garden* [en ligne] [photographie impression chromogénique]. <https://www.davidlachapelle.com/once-in-the-garden>

**Lachapelle, D.** (2016). *Venus of Willendorf* [en ligne] [photographie



impression chromogénique]. <https://www.davidlachapelle.com/venus-of-willendorf>

**Leonard, Z.** (1995). *Pin up #1 - Jennifer Miller does Marilyn Monroe* [128 x 85 cm] [photographie cibachrome]. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

**Morris, R.** (1974). *Untitled (Poster for "Labyrinths-Voice-Blind time)* [93,3 x 60,6 cm] [lithographie offset]. Museum Of Modern Art, New York.

**Moulin, M., Blondeau, M. et Duplierto, L.** (2021). *Suprême* [cahier de tendances].

**Rock, M.** (1973). *David Bowie during UK Summer tour* [photographie argentique]. The Rise of David Bowie.

**Schmitter, E. J.** (2021). *40 ans, 70 kilos* [série de photographies]. Centquatre, Paris.

**Sherman, C. et Prince, R.** (1980). *Untitled* [38,1 × 58,5 cm] [épreuve chromogénique en couleur]. Museum Of Modern Art, New-York.

**Simmons, R.** (1980). *Marsha at 1980 NYC Gay Pride* [photographie argentique]. Marsha P. Johnson Institute, Richmond.

**Traoré, N.** (2021). *Tu vas pas muter*

[en ligne] [série de photographies argentiques]. <https://www.nantenetraore.com/tuvaspasmuter>

**Volcano, D. la G.** (2006). *Queering gender* [en ligne] [série de photographies]. <https://www.dellagraceyvolcano.se/gallery/queering-gender-35846711>

**Warhol, A.** (1981). *Self Portraits in Drag* [10,7 × 8,3 cm] [polaroids]. Fondation Louis Vuitton, Paris.

**Yoon, J. M.** (2005). *The pink and blue project* [en ligne] [série de photographies]. [http://www.jeongmeeyoon.com/aw\\_pinkblue.htm](http://www.jeongmeeyoon.com/aw_pinkblue.htm)

## Vidéos

**Aguirre-Sacasa, R.** (2018). *The chilling adventures of Sabrina* [série]. Warner Bros. Television.

**Alvarez, R. et Issa, T.** (2010). *Dzi Croquettes* [documentaire]. Canal Brasil, TRIA Productions.

**Bidgood, J.** (1971). *Pink Narcissus* [film couleur]. BIDGOOD James.

**Chaiken, I., Greenberg, K. et Abbott, M.** (2019). *The L word Generation Q* [série]. Showtime Networks.

**Chaiken, I., Greenberg, K. et Abbott, M.** (2004). *The L word* [série]. Coast Mountain Films Studios.

**Collins, D.** (2018). *Queer Eye* [série]. Scout Productions.

**Cook, B. et Bancroft, T.** (1998). *Mulan* [film d'animation]. Walt Disney Pictures.

**Despentes, V.** (2012). *Bye Bye Blondie* [film couleur]. Frakas Productions.

**Electra, D.** (2018). *Man to Man [en ligne]* [clip vidéo]. Social Chair Productions LLC. [https://www.youtube.com/watch?v=u3K6\\_89Ee4U](https://www.youtube.com/watch?v=u3K6_89Ee4U)

**Farmer, M. et Boutonnat, L.** (2010). *Sans contrefaçon [en ligne]* [clip vidéo]. Universal Music Publishing. [https://www.youtube.com/watch?v=k4yCG\\_WCnH8](https://www.youtube.com/watch?v=k4yCG_WCnH8)

**Feder, S.** (2020). *Disclosure: Trans Lives on Screen* [documentaire]. Field of Vision.

**Hooper, T.** (2015). *The Danish Girl* [film couleur]. Working Title Films.

**Lyn, E.** (2022). *Heartstopper* [série]. See-Saw Films.

**McCarthy, A., Makris, C., Abraham, P., Bernstein, A., Feeley, E. et Weiner, M.** (2013). *Orange is the new black*

[série]. Lionsgate Television.

**Murray, N.** (2009). *RuPaul's Drag Race* [télé-réalité]. World of Wonder.

**Peirce, K.** (1999). *Boys don't cry* [film couleur]. Independent Film Channel.

**Sciamma, C.** (2011). *Tomboy* [film couleur]. Arte France Cinéma.

**Taylor, B. et Herron, K.** (2019). *Sex Education* [série]. Eleven.

**Wachowski, L., Wachowski, L. et Straczynski, J. M.** (2015). *Sense 8* [série]. Georgeville Television.

## Sciences des arts

### Arts-plastiques

**De Champaigne, P.** (XVII<sup>e</sup> siècle). *La Vierge de douleur au pied de la Croix* [178 x 125 cm] [peinture à l'huile]. Musée des Beaux-Arts, Dijon.

**Dufy, R.** (1931). *30 ans ou la vie en rose* [peinture à l'huile]. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

### Design

**Chez Ninon.** (1961). *Tenue de Jackie Kennedy lors de l'assassinat de JFK*

[ensemble blazer rose en laine].  
National Archives building, College  
Park.

**Gaultier, J.-P.** (1990). *Tenue de  
Madonna pour sa tournée Blond  
Ambition Tour* [corset rose aux seins  
coniques].

**Moulin, M.** (2018). *Relief* [collection  
textile].

**Moulin, M.** (2020a). *Les caillettes en  
terre nîmoise* [affiche et bannière].

**Moulin, M.** (2020b). *Trophée  
chocolatine* [affiche et bannière].

## Photographie

**Anonyme.** (1944). *A portrait of  
Ramona Fonseca in her zoot suit*  
[photographie argentique]. Courtesy of  
L. A. Public Library, Shades of L.A.

**Benglis, L.** (1974). *Lynda Benglis  
Presents Metallized Knots* [27 x31 cm]  
[publicité]. Publiée dans Artforum,  
vol.12, n°8, p.85.

**Lachapelle, D.** (1995). *We can't  
wait to take her shopping* [en ligne]  
[impression chromogénique]. [https://  
www.davidlachapelle.com/series-we-  
cant-wait-to-take-her-sho](https://www.davidlachapelle.com/series-we-cant-wait-to-take-her-sho)

**Pierre et Gilles.** (1992). *Eliane  
Pine Carrington* [111 x 87 cm]  
[photographie couleur peinte].

**Pierre et Gilles.** (1993). *Nina Hagen*  
[95 x 95 cm] [photographie couleur  
peinte].

**Pierre et Gilles.** (1997a). *Jeanne D'Arc*  
[photographie couleur peinte].

**Pierre et Gilles.** (1997b). *Vive la  
marine* [115,8 x 90 cm] [photographie  
couleur peinte].

**Pierre et Gilles.** (2018). *Lits jumeaux*  
[photographie couleur peinte].

**Pierre et Gilles.** (2019). *Jeanne  
la rebelle* [148,5 x 113,5 cm]  
[photographie couleur peinte].

**Pierre et Gilles.** (2021). *Celui qui écrit  
avec son coeur* [photographie couleur  
peinte].

# Couleur

## Définitions

**GUILLEMARD, Colette.** *Le dico des mots de la couleur d'abricot à zoulou.* Paris : Seuil, 1998. Les dicos de point virgule

**MOLLARD-DESFOUR, Annie.** *Le blanc: dictionnaire de la couleur : mots et expressions d'aujourd'hui, XXe-XXIe.* Paris : CNRS éd., 2008

**MOLLARD-DESFOUR, Annie.** *Le bleu: dictionnaire de la couleur : mots et expressions d'aujourd'hui, XXe-XXIe.* Paris : CNRS éditions, 1998. CNRS dictionnaires

**MOLLARD-DESFOUR, Annie.** *Le gris: dictionnaire de la couleur : mots et expressions d'aujourd'hui, XXe-XXIe.* Paris : CNRS éditions, 2015. CNRS dictionnaires

**MOLLARD-DESFOUR, Annie.** *Le noir: dictionnaire de la couleur : mots et expressions d'aujourd'hui, XXe-XXIe.* Paris : CNRS éditions, 2005. CNRS Dictionnaires

**MOLLARD-DESFOUR, Annie.** *Le rose: dictionnaire de la couleur : mots et expressions d'aujourd'hui, XXe-XXIe.* Paris : CNRS éditions, 2002.

CNRS dictionnaires

**MOLLARD-DESFOUR, Annie.** *Le rouge: dictionnaire de la couleur : mots et expressions d'aujourd'hui, XXe-XXIe.* Paris : CNRS éditions, 2009. CNRS dictionnaires

**MOLLARD-DESFOUR, Annie.** *Le vert: dictionnaire de la couleur : mots et expressions d'aujourd'hui, XXe-XXIe.* Paris : CNRS éditions, 2012. CNRS dictionnaires

**PASTOUREAU, Michel.** *Bleu: histoire d'une couleur.* Paris : Éditions Points, 2000. Points Histoire

**PASTOUREAU, Michel.** *Noir: histoire d'une couleur.* Paris : Éditions Points, 2014. Points Histoire

**PASTOUREAU, Michel.** *Rouge: histoire d'une couleur.* Paris : Éditions Points, 2020. Points Histoire

**PASTOUREAU, Michel.** *Vert: histoire d'une couleur.* Nouvelle édition. Paris : Éditions Points, 2017. Points Histoire

**PASTOUREAU, Michel et SIMONNET, Dominique.** *Les couleurs expliquées en images.* Paris : Seuil, 2015

## Théories

**ALBERS, Josef.** *Interaction of color: unabridged text and selected plates.* Revised edition. New Haven : Yale university press, 1975

**BERLIN, Brent et KAY, Paul.** *Basic color terms: their universality and evolution.* Stanford : CSLI Publications, 1999. The David Hume series philosophy and cognitive sciences reissues

**CHEVREUL, Michel-Eugène et CHEVREUL, Henri.** *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés.* Ebook : Collection XIX, 2016

**GAGE, John.** *Colour and culture: practice and meaning from antiquity to abstraction.* Londres : Thames & Hudson, 1993

**von GOETHE, Johann Wolfgang.** *Traité des couleurs: accompagné de trois essais théoriques.* 4<sup>e</sup> édition. Paris : Triades, 2000

**ITTEN, Johannes.** *Art de la couleur : approche subjective et description objective de l'art.* Edition abrégée. Paris : Dessain & Tolra, 2018

## Poésie

**CRUSCHIFORM.** *Colorama: imagier des nuances de couleurs.* Paris : Gallimard jeunesse, 2017. Giboulées

**PASTOUREAU, Michel.** *Dictionnaire des couleurs de notre temps: symbolique et société.* Paris : Christine Bonneton, 2007. Images et symboles

**PASTOUREAU, Michel.** *Les couleurs de nos souvenirs.* Paris : Éditions Points, 2015. Points Histoire 509

**TANIZAKI, Jun'ichirō et 谷崎潤一郎.** *Louange de l'ombre.* Arles : Éditions Philippe Picquier, 2017. Collection Gingko

## Technique

**DELAMARE, François et GUINEAU, Bernard.** *Les matériaux de la couleur.* Paris : Gallimard, 1999. Découvertes Gallimard Sciences et techniques, 382

**DÉRIBÉRÉ, Maurice.** *La couleur.* Paris : Presses universitaires de France (PUF), 1985. Que sais-je ?, 220

**AVENTIN, Christine.** *FéminiSpunk: le monde est notre terrain de jeu.* Paris : Zones, 2021

**de BEAUVOIR, Simone.** *Le deuxième sexe.* Paris : Gallimard, 1971. Idées 152 153

**BIDEAUX, Kévin.** Apprendre le genre avec le rose. Dans : *Festival des Jeunes Chercheurs dans la Cité [en ligne]*. Bruxelles, Belgium : Jeune Chercheurs dans la Cité, octobre 2019. [Consulté le 3 avril 2021]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02378769>

**BIDEAUX, Kévin.** Les usages punitifs du rose en prison. *Doc.eu [en ligne]*. Octobre 2019, Vol. 4, pp. 90-94. [Consulté le 11 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02316541>

**BOURCIER, Sam.** *Queer zones redux. La trilogie.* Illustrated édition. Paris : Amsterdam, 2018

**BOURDIEU, Pierre.** *La domination masculine.* Paris : Seuil, 2002. Points Essais

**BUTLER, Judith.** *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité.* Paris : la Découverte, 2006. La Découverte-poche 237

**CHOLLET, Mona.** *Beauté fatale : les nouveaux visages d'une aliénation féminine.* Paris : la Découverte, 2015. La Découverte-Poche Essais 425

**COFFIN, Alice.** *Le génie lesbien.* Paris : Grasset, 2020

**COLEBROOK, Claire.** On the very possibility of queer theory. Dans : NIGIANNI, Chrysanthi et STORR, Merl (dir.), *Deleuze and Queer Theory.* Édimbourg : Edinburgh University Press, 2009, p. 20

**COURT, Martine.** « Faut pas que ça fasse fille » les enfants, les vêtements et la couleur. *Vacarme [en ligne]*. 2010, Vol. 2010/3, n° 52, pp. 27-29. [Consulté le 9 mars 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2010-3-page-27.htm>

**DESPENTES, Virginie.** *King Kong théorie.* Paris : Librairie générale française, 2007. Le livre de poche, 30904

**DROUAR, Juliet.** *Sortir de l'hétérosexualité.* Paris : Binge Audio Éditions, 2021. La Collection sur la table

- FEINBERG, Leslie.** *Stone butch blues.* Ithaca, N.Y : Firebrand Books, 1993
- FONSECA HERNÁNDEZ, Carlos et QUINTERO SOTO, María Luisa.** *La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas. Sociológica (México) [en ligne].* 2009, Vol. 24, n° 69, pp. 43-60. [Consulté le 3 avril 2022]. Disponible à l'adresse : [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0187-01732009000100003&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0187-01732009000100003&lng=es&nrm=iso&tlng=es)
- FRASSANITO, Paolo et PETTORINI, Benedetta.** *Pink and blue: The color of gender. Child's nervous system : ChNS : official journal of the International Society for Pediatric Neurosurgery [en ligne].* Septembre 2008, Vol. 24, pp. 881-2. Disponible à l'adresse : <https://link.springer.com/article/10.1007/s00381-007-0559-3>
- HARAWAY, Donna Jeanne.** *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes.* Paris : Exils éditeurs, 2007. Essais
- HESSEL, Stéphane.** *Engagez-vous !* La Tour-d'Aigues : Editions de l'Aube, 4 avril 2011. Monde en cours
- HESSEL, Stéphane.** *Indignez-vous !* Montpellier : Indigène Editions, 12 juillet 2011. Ceux qui marchent contre vent
- LABRY, Manon.** *Riot Grrrls: chronique d'une révolution punk féministe.* Paris : Zones, un label des éditions La Découverte, 2016
- LAFARGUETTE, Ode.** *Jeux et stéréotypes genrés dans le primaire. [en ligne].* Mémoire de Master 2 : MEEF premier degré. Bordeaux : ESPE d'Aquitaine - Université de Bordeaux, 2017. Disponible à l'adresse : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02021028/document>
- LETT, Coline.** *Le prétexte du vêtement : sociologie du genre au prisme des pratiques vestimentaires [en ligne].* Thèse de doctorat : Sociologie. Grenoble : Université Grenoble Alpes, janvier 2016. [Consulté le 3 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01372404>
- LEXIE.** *Une histoire de genres: guide pour comprendre et défendre les transidentités.* Vanves : Marabout, 2021
- MADESTA, Tal.** *Manifeste pour un vestiaire dégenré. Vogue France.* novembre 2021, n° 1022, pp. 62-63
- MAILLET, Clovis.** *Les genres fluides: de Jeanne d'Arc aux saintes trans.* Paris : Les éditions Arkhê, 2020.

Oblique/s

**PRECIADO, Paul B.** *Je suis un monstre qui vous parle: rapport pour une académie de psychanalystes.* Paris : Bernard Grasset, 2020

**VAMPOUILLE, Thomas.** A l'école, L'hydre homophobe. *Têtu magazine.* Hiver 2022, n° 229, pp. 22-24

**VAMPOUILLE, Thomas.** Merci Bilal. *Têtu magazine.* Hiver 2022, n° 229, p. 30

**WITTIG, Monique et TURCOTTE, Louise.** *La pensée straight.* Paris : Éditions Amsterdam, 2018

**WOOLF, Virginia.** *Une chambre à soi.* Paris : 10-18, 1996. Bibliothèques 10-18

## Arts et design

**ALFONSI, Isabelle.** *Pour une esthétique de l'émancipation: construire les lignées d'un art queer.* Paris : Éditions B42, 2019. Culture 04

**BIDEAUX, Kévin.** *La vie en rose, petite histoire d'une couleur aux prises avec le genre. [en ligne].* Thèse de doctorat : Études de genre, option arts 4 vol. Vincennes-Saint-Denis : Université Paris 8, novembre 2021. Disponible à

l'adresse : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03579107>

**BIDEAUX, Kévin.** Millennial pink: From iPhone to Rihanna. Dans : MARCHIAFAVA, Veronica et LAUZZATO, Lia (dir.), *Conferenza del Colore. XIV B [en ligne].* Florence, Italy : Gruppo del Colore - Associazione Italiana Colore, 2018, pp. 293-302. [Consulté le 3 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02141826>

**BOULON-FAHMY, Annie.** Du féminin dans l'art ou l'art a-t-il un genre ? Les arts plastiques au féminin. Dans : BODINIER, Bernard, GEST, Martine, PASTEUR, Paul et LEMMONIER-DELPY, Marie-Françoise (dir.), *Genre & Éducation : Former, se former, être formée au féminin [en ligne].* Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 28 août 2018, pp. 175-186. [Consulté le 11 avril 2022]. Hors collection. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/purh/1740>

**CAHUN, Claude.** *Aveux non-avenus.* Réédition (1930). Paris : Mille et une nuits, 2011

**DUFRESNE-LAMY, Julien.** *Jolis Jolis Monstres.* Illustrated édition. Paris : Belfond, 2019



**DUMONT, Fabienne.** History of women, feminine culture, gender, sex, images, representations, art, power. Théories féministes et questions de genre en histoire de l'art. *Perspective. Actualité en histoire de l'art [en ligne]*. Décembre 2007, n° 4, pp. 611-624. [Consulté le 11 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/perspective/3569>

**DUMONT, Fabienne et SOFIO, Séverine.** Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art. *Cahiers du Genre [en ligne]*. 2007, Vol. 43, n° 2, pp. 17-43. [Consulté le 11 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-17.htm>

**DUSTAN, Guillaume.** Queer. *e.m@le*. 1999, n° 66, p. 3

**GOULD, Charlotte.** Histoire de l'art et féminisme : la fin d'un oxymore ? Les pratiques et théories féministes des années soixante-dix comme héritage. Dans : MARRET, Sophie et LE FUSTEC, Claude (dir.), *La fabrique du genre : (dé)constructions du féminin et du masculin dans les arts et la littérature anglophones [en ligne]*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 11 juillet 2016, pp. 263-277. [Consulté le 11 avril 2022].

Interférences. Disponible à l'adresse : <http://books.openedition.org/pur/30725>

**JACINTO, Gilles.** *Le queer dans les arts contemporains : corps, scènes, fictions [en ligne]*. Thèse de doctorat : Arts du Spectacle. Toulouse : Université Toulouse-Jean Jaurès, 16 octobre 2021. [Consulté le 14 avril 2022]. Disponible à l'adresse : [http://dante.univ-tlse2fr/13638/?fbclid=IwAR1OBYiIOS9tWAKcX7yt5mRPcCpPKNTVZLXm0T22Vx8s\\_QbLBUXNwN6kSMQ](http://dante.univ-tlse2fr/13638/?fbclid=IwAR1OBYiIOS9tWAKcX7yt5mRPcCpPKNTVZLXm0T22Vx8s_QbLBUXNwN6kSMQ)

**KABAKDJIAN, Miléna.** *L'autre Genre. Le design et les nouvelles formes de genre [en ligne]*. Mémoire de Master 2 : Design graphique. Bagnolet : Campus Fonderie de l'image, 2016. Disponible à l'adresse : [https://issuu.com/milka75/docs/2016\\_imgd4\\_kabakdjian-milena\\_memoir](https://issuu.com/milka75/docs/2016_imgd4_kabakdjian-milena_memoir)

**LORENZ, Renate et ABONNENC, Mathieu Kleyebe.** *Art queer: une théorie freak*. Paris : B42, 2018. Culture 1

**NOCHLIN, Linda.** Why Have There Been No Great Women Artists? Dans : *Women, Art and Power and Other Essays*. Boulder : Westview Press, 1988, pp. 147-158

**PAVIE, Anna.** *Design pour une pédagogie queer. Vers un enseignement*

*inclusif et anti-oppressif à destination des ados [en ligne].* Mémoire de Master 2 : DTCT. Toulouse : Université Toulouse Jean-Jaurès, 2021. Disponible à l'adresse : <http://annapavie.com/index.php/recherche/>

**POLLOCK, Griselda et LICHTENSTEIN, Jacqueline.** Griselda Pollock : Féminisme et histoire de l'art. *Perspective [en ligne]*. 2007, Vol. Genre et histoire de l'art, n° 4, pp. 568-584. [Consulté le 3 mars 2022]. Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/perspective/3564>

**VILLEMUR, Frédérique.** Pensée queer et mélancolie du genre. *Cahiers du Genre [en ligne]*. 2007, Vol. 43, n° 2, pp. 153-169. [Consulté le 3 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-153.htm>

**ZAPATA, Mónica.** Transculturación y transexualidad : arte y cultura queer. Latinos por el mundo. *Babel. Littératures plurielles [en ligne]*. Janvier 2018, n° 37, pp. 165-177. [Consulté le 3 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/babel/5196>

## Anthropologie

**BAKSHI, Sandeep.** La théorie queer et les Hijras de l'Inde. Dans : *Homosexualités: Révélateur Social [en ligne]*. [S. l.] : PURH, 2010, pp. 71-81. [Consulté le 3 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01964450>

**BONNARDEL, Valérie, BENIWAL, Sucharita, DUBEY, Nijoo, PANDE, Mayukhini et BIMLER, David.** Gender difference in color preference across cultures: An archetypal pattern modulated by a female cultural stereotype. *Color Research & Application [en ligne]*. 2018, Vol. 43, n° 2, pp. 209-223. [Consulté le 3 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/col.22188>

**BOUR-QAÏBA, Moulay Smâil.** Le rôle de la couleur dans la différenciation des sexes à Béni-Mellal, Maroc. *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire [en ligne]*. 2000, Vol. 42, n° 1, pp. 71-79. [Consulté le 3 avril 2022]. Disponible à l'adresse : [https://www.persee.fr/doc/horma\\_0984-2616\\_2000\\_num\\_42\\_1\\_1865](https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2000_num_42_1_1865)

**NÓBREGA, Terezinha Petrucia Da, NETO, Avelino Aldo de Lima et CHAVES, Paula Nunes.** Corps

et esthétique queer au Brésil. *Corps [en ligne]*. 2016, Vol. 14, n° 1, pp. 89-96. [Consulté le 3 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-corps-2016-1-page-89.htm?contenu=resume>

## Albums

**BAGIEU, Pénélope.** *Culottées: des femmes qui ne font que ce qu'elles veulent. 1.* Paris : Gallimard Bande dessinée, 2016

**BAGIEU, Pénélope.** *Culottées: des femmes qui ne font que ce qu'elles veulent. 2.* Paris : Gallimard Bande dessinée, 2017

**BRUEL, Christian et GALLAND, Anne.** *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon.* Paris : Éditions Être, 2009

**DOUZOU, Olivier.** *Buffalo Belle.* Arles : Rouergue, 2016

**FONT, Élodie et MAUREL, Carole.** *Coming in.* Paris : Payot graphic, 2021

**LUZ, DESPENTES, Virginie et MATHILDA.** *Vernon Subutex. Première partie.* Paris : Albin Michel, 2020

**MANDEL, Lisa.** *Princesse aime princesse.* Paris : Gallimard Jeunesse,

2008

**RAISSON, Gwendoline.** *T'es fleur ou t'es chou ?* Voisins-le-Bretonneux : Rue du monde - 18-Saint-Amand-Montrond, 2008. La maison aux histoires

**ZUTTON, Quentin et DUST, Martin.** *Chromatopsie.* Edition illustrée. Villeurbanne : Lapin Editions, 2018

## Sciences des arts

### Conception

**BERTRAND, Gwenaëlle et FAVARD, Maxime.** *Poïétiques du design. 3. Conception et politique.* Paris : L'Harmattan, 2015. Esthétiques Série ars

**BERTRAND, Gwenaëlle, FAVARD, Maxime, LITZLER, Pierre, PINTO GONÇALVES, Miguel, FAVARD, Maxime, BOUR, Salomé, BRUNEL, Thomas et HARMAND, Florian.** *Poïétiques du design. 4. Conception, corps & fictions.* Paris : L'Harmattan, 2017. Collection Esthétiques Série Ars

**BOUDON, Philippe et LE MOIGNE, Jean-Louis (dir.).** *Conceptions: épistémologie et poïétique.* Paris, Budapest, Kinshasa : l'Harmattan, 2006. Ingenium

**SAUTEREAU, Jacques (dir.).**

*Concevoir*. Vol. 34. Marseille :  
Parenthèses, 1993. Les Cahiers de la  
recherche architecturale

## Histoire des arts

**BENJAMIN, Walter.** *Paris, capitale  
du XIXe siècle*. Paris : L'Herne, 13  
septembre 2007. Carnets de L'Herne

**BLISTÈNE, Bernard.** *Une histoire de  
l'art du XXe siècle*. 3e édition. Paris :  
Beaux arts éditions, 2009

**BONY, Anne.** *Le design: histoire,  
principaux courants, grandes figures*.  
Nouvelle éd. Paris : Larousse, 2008.  
Comprendre, reconnaître

**DEBICKI, Jacek, FAVRE, Jean-  
François, GRÜNEWALD, Dietrich  
et PIMENTEL, António Filipe.**  
*Histoire de l'art: peinture, sculpture,  
architecture*. Paris : Hachette éducation,  
1995

**FRIGERI, Flavia.** *Artistes femmes*.  
Paris : Flammarion, 2019. L'art en  
poche

*Catalogue de l'exposition « Kiss  
Kiss Bang Bang. 45 years of Art and  
Feminism »*. 2007. Bilbao : Musée des  
Beaux-Arts

## Philosophie

**BARBÉRIS, Isabelle.** *Panique  
identitaire : nouvelles esthétiques de  
la foire aux identités*. Paris : Presses  
Universitaires de France (PUF), 2022

**BARTHES, Roland.** Introduction  
à l'analyse structurale des récits.  
*Communications [en ligne]*. 1966, Vol.  
8, n° 1, pp. 1-27. [Consulté le 29 mai  
2022]. Disponible à l'adresse : [https://  
www.persee.fr/doc/comm\\_0588-  
8018\\_1966\\_num\\_8\\_1\\_1113](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113)

## Théories

**HAMARAT, Yaprak.** Le design social,  
est-ce un champignon. Le concept  
d'agencement polyphonique d'Anna  
Lowenhaupt Tsing pour penser la  
transition écologique par le design.  
*Sciences du Design [en ligne]*. 2021,  
Vol. 14, n° 2, pp. 31-41. [Consulté  
le 23 décembre 2021]. Disponible à  
l'adresse : [https://www.cairn.info/  
revue-sciences-du-design-2021-2-  
page-31.htm](https://www.cairn.info/revue-sciences-du-design-2021-2-page-31.htm)

**VIAL, Stéphane.** *Le design*. Paris :  
Presses universitaires de France (PUF),  
2015. Que sais-je ?, 3991

## Définitions

**CNRTL.** *Définition de CONCEVOIR [en ligne]*. Paris : Centre National de la Recherche Scientifique, 2012. [Consulté le 5 juin 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/concevoir>

**CNRTL.** *Définition de OUTIL [en ligne]*. Paris : Centre National de la Recherche Scientifique, 2012. [Consulté le 5 juin 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/outil>

**CNRTL.** *Définition de SENSIBLE [en ligne]*. Paris : Centre National de la Recherche Scientifique, 2012. [Consulté le 28 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://cnrtl.fr/definition/sensible>

**CNRTL.** *Définition de SENSORIEL [en ligne]*. Paris : Centre National de la Recherche Scientifique, 2012. [Consulté le 28 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/sensoriel>

**CNRTL.** *Définition de SYNESTHÉSIE [en ligne]*. Paris : Centre National de la Recherche Scientifique, 2012. [Consulté le 29 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrtl.fr/definition/synesth%C3%A9sie>

[definition/synesth%C3%A9sie](https://www.cnrtl.fr/definition/synesth%C3%A9sie)

**WIKIPÉDIA.** *Design social [en ligne]*. San Francisco : Wikimedia Foundation, Inc, 8 mars 2022. [Consulté le 6 juin 2022]. Disponible à l'adresse : [https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Design\\_social&oldid=191716641](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Design_social&oldid=191716641)

## Couleur

### Théories

**@CHROMETRY.** Color history pills: blue (parties 1, 2 & 3). Dans : *Instagram [en ligne]*. 25 septembre 2020. [Consulté le 7 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.instagram.com/p/CFSMGTWD9IZ/>

**@CHROMETRY.** Color history pills: pink (parties 1, 2 & 3). Dans : *Instagram [en ligne]*. 21 octobre 2020. [Consulté le 7 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.instagram.com/p/CGnNzdSjIVC/>

### Poésie

**MOLLARD-DESFOUR, Annie.** Chimie et Beauté - Les couleurs du temps. Dans : *CNRS [en ligne]*. [s. d.]. [Consulté le 11 mai 2022]. Disponible

à l'adresse : [https://www.cnrs.fr/cw/dossiers/doschim/decouv/couleurs/loupe\\_couleurs\\_temps.html](https://www.cnrs.fr/cw/dossiers/doschim/decouv/couleurs/loupe_couleurs_temps.html)

Chimie et Beauté - Le langage de la couleur. Dans : *CNRS [en ligne]*. [s. d.]. [Consulté le 11 mai 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.cnrs.fr/cw/dossiers/doschim/decouv/couleurs/index.html>

## Technique

**FRANCE CULTURE et MAUDUIT, Xavier.** *La mode, une histoire haute en couleur [en ligne]*. [s. d.]. Le cours de l'histoire. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/serie/la-mode-une-histoire-haute-en-couleur>

## Queer

### Sociologie

**@AGGRESSIVELY\_TRANS.** Nous renforçons les stéréotypes de genre ? Dans : *Instagram [en ligne]*. 20 novembre 2021. [Consulté le 7 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.instagram.com/p/CVPbFyDg0TJ/>

**@ALOKVMENON.** Book Report: Gay New York: Gender, Urban

Culture, and the Making of the Gay Male World 1890-1940 by Dr. George Chauncey. Dans : *Instagram [en ligne]*. 7 novembre 2021. [Consulté le 7 avril 2022]. Disponible à l'adresse : [https://www.instagram.com/p/CRMtk\\_kLQVj/](https://www.instagram.com/p/CRMtk_kLQVj/)

**@ALOKVMENON.** Book Report: Histories of the Transgender Child by Dr. Jules Gill-Peterson. Dans : *Instagram [en ligne]*. 3 juin 2021. [Consulté le 3 mars 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.instagram.com/p/CPqqUAQrUuy/>

**MOURGUES, Elsa.** Pourquoi le rose c'est pour les filles ? Dans : *France Culture [en ligne]*. 21 décembre 2020. [Consulté le 8 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/societe/pourquoi-le-rose-cest-pour-les-filles>

**RICHARD, Gabrielle.** Ni « putes » ni prudes, et surtout pas « pédés » : attentes de genre chez les adolescent(e)s. Dans : *The Conversation [en ligne]*. [s. d.]. [Consulté le 4 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <http://theconversation.com/ni-putes-ni-prudes-et-surtout-pas-pedes-attentes-de-genre-chez-les-adolescent-e-s-66793>

## Arts et design

**ACKERMANN, Julie.** L'histoire de l'art se penche enfin sur les origines de l'art queer. Dans : *Magazine Antidote [en ligne]*. 25 octobre 2019. [Consulté le 11 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://magazineantidote.com/art/isabelle-alfonsi-art-queer/>

**@AGGRESSIVELY\_TRANS.** Genre et Vêtements (parties 1 & 2). Dans : *Instagram [en ligne]*. 18 octobre 2021. [Consulté le 7 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.instagram.com/p/CWfIRSJAJIP/>

**@ALOKVMENON.** Book Report: The Anatomy of Fashion: Expressing the Body from the Renaissance to Today by Susan J Vincent 1. Dans : *Instagram [en ligne]*. 20 mai 2021. [Consulté le 23 février 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.instagram.com/p/CPG-qgNLHsU/>

**HANAWALT, John.** Le design a un problème de genre. Que pouvons-nous y faire ? Comment le design peut apprendre de la théorie féministe. Dans : *Ichi.pro [en ligne]*. [s. d.]. [Consulté le 25 janvier 2022]. Disponible à l'adresse : <https://ichi.pro/fr/le-design-a-un-probleme-de-genre-que-pouvons-nous-y-faire-222636927252079>

**HANAWALT, John.** Une approche pratique du design queering. Dans : *Ichi.pro [en ligne]*. [s. d.]. [Consulté le 6 août 2021]. Disponible à l'adresse : <https://ichi.pro/fr/une-approche-pratique-du-design-queering-267394929477799>

**ONG, Jyni.** A study of gender and colour over 14 years: JeongMee Yoon on The Pink and Blue Project. Dans : *It's nice that [en ligne]*. [s. d.]. [Consulté le 8 juin 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.itsnicethat.com/features/jeongmee-yoon-the-pink-and-blue-project-photography-040319>

**@ROSEINCORPORATED\_.** Castration chromatique : Le rose c'est pas pour les mecs. Dans : *Instagram [en ligne]*. 17 janvier 2022. [Consulté le 7 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.instagram.com/p/CY1XwfSqeH3/>

## Anthropologie

**@ALOKVMENON.** Book Report: The Woman in the Zoot Suit: Gender, Nationalism, and the Cultural Politics of Memory by Dr. Catherine S. Ramirez. Dans : *Instagram [en ligne]*. 28 mai 2021. [Consulté le 7 avril 2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.instagram.com/p/CPbbaxmLCbc/>

# ANNEXES

---



# Annexe 1

Yoon, J. M. (2005). *The pink and blue project* [en ligne] [série de photographies]. [http://www.jeongmeeyoon.com/aw\\_pinkblue.htm](http://www.jeongmeeyoon.com/aw_pinkblue.htm)



*Yoon and his blue things*



*Yujin and her pink things*



*Yeachan and his blue things*



*Yerim and her pink things*



*Thomas and his blue things*



*Tess and her pink things*



*Terry and his blue things*



*Yehjin and her pink things*



*Sunjae and his blue things*



*Yealin and her pink things*

ANNEXE 1



Steve and his blue things



Yaelin and her pink things



Seyoon and his blue things



Soyeon and her pink things



Seungwoo and his blue things



Yaelin and her pink things



## Annexe 2

Volcano, D. la G. (2006). *Queering gender [en ligne] [série de photographies]*. <https://www.dellagracevolcano.se/gallery/queering-gender-35846711>



*Lazlo & Shanti, London, 2004*



*Bitte & Andy Candy, Stockholm, 2006*



*Matt & Eric, Seattle, 1996*



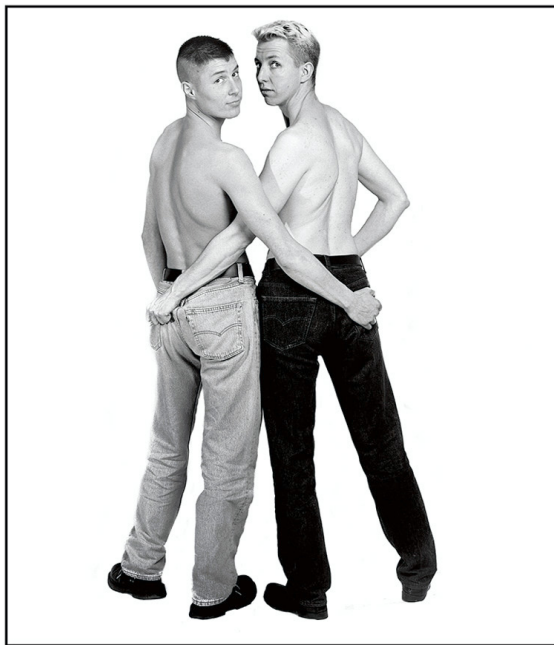
*Lazlo Rides Again, London, 2004*



*David in Manuela's Bedroom, Berlin, 1997*



*David in his own bedroom, Berlin 1997*



*Jackie & Stafford, London, 1996*



*Moises at the Thames, London, 1998*



*Vincent, Paris, 2004*



*Intimate InvertsX*



*Kael & Vincent, Paris, 2004*





*Harry & Simon, London, 1998*



*Stafford & Jackie, London, 1996*



*Moises Martinez, Barcelona, 2002*



## Annexe 3

Goldstein, D. (2012). *In the Dollhouse* [en ligne] [série de photographies].  
<https://www.dinagoldstein.com/dina-goldsteins-in-the-dollhouse/>



*Bedroom Magazines, 2012*



*Bathroom Mirrors, 2012*



*Breakfast, 2012*



*Dining alone, 2012*



*Passed out, 2012*



*The dream, 2012*



*Tub & toilet, 2012*



*The Affair, 2012*



*Haircut, 2012*



*Headless, 2012*

## Annexe 4

Mulvey Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), traduction en français

### I] INTRODUCTION

#### A) Un usage politique de la psychanalyse

Cet article entend faire usage de la psychanalyse pour démontrer comment et jusqu'où la fascination pour les films peut être renforcée par des modèles pré-existants de fascination déjà à l'œuvre à l'intérieur même du sujet, ainsi que par certains modèles sociaux [*social formations*]. Commençons par le fait que le film reflète, révèle et joue même avec l'interprétation commune et socialement établie de la différence sexuelle, qui contrôle les images, l'érotisation du regard [*erotic ways of looking*] et le spectacle. Il est utile de se rappeler ce que le cinéma fut, comment sa magie a pu opérer, en même temps que l'on s'efforcera d'élaborer une théorie qui défie ce cinéma du passé. La théorie psychanalytique est donc tout à fait appropriée ici en tant qu'arme politique, permettant de démontrer la façon dont la société patriarcale a structuré la forme du film de cinéma.

Le paradoxe du phallocentrisme dans toutes ses manifestations est qu'il dépend de l'image de la femme castrée pour donner ordre et sens à son monde. La représentation communément admise de la femme fait d'elle la cible des attaques du système : son absence de pénis fait du phallus une présence symbolique, c'est son désir de compenser le manque que signifie le phallus. [L'article récent dans Screen](#) évoquant la psychanalyse et le cinéma n'a pas suffisamment pointé l'importance de la représentation de la forme féminine [*female form*] dans l'ordre symbolique, dans lequel il ne signifie, en dernier ressort, rien d'autre que la castration. Pour résumer brièvement : la fonction de la femme dans l'élaboration de l'inconscient patriarcal a deux objets : elle symbolise d'abord la peur de la castration par son absence réelle de pénis, ce qui, par là même, l'amène à élever son enfant conformément à cette symbolique. Cette fonction remplie, elle n'en a plus d'autre, elle n'a plus de fonction dans le monde des lois et du langage sauf en tant que souvenir, qui oscille entre le souvenir de l'accomplissement maternel [*maternal plenitude*] et le souvenir du manque. Les deux se basent sur la nature (ou sur l'anatomie selon la célèbre phrase de Freud). Le désir de la femme est assujéti à son image de porteuse de la blessure, elle ne peut exister qu'en relation à la castration sans pouvoir la transcender. Elle transforme son enfant en signifiant de son propre désir de posséder un pénis (la seule condition, pense-t-elle, qui lui permettrait d'entrer dans l'ordre symbolique). Soit elle doit se soumettre de bonne grâce à l'ordre du monde, le Nom du Père et de la Loi, soit se battre pour garder son enfant ne serait-ce que dans la pénombre de l'imaginaire. La femme se positionne dans la culture patriarcale comme un signifiant pour le mâle, liée par un ordre symbolique dans lequel l'homme peut donner libre cours à ses phantasmes et obsessions à travers le langage, en les imposant à l'image silencieuse de la femme encore et toujours enferrée dans sa place de porteuse de sens, et non de créatrice de sens.

Cette analyse revêt un intérêt évident pour les féministes, une forme de beauté dans sa restitution de l'expérience de la frustration dans l'ordre phallocentrique. Cela nous permet d'approcher les racines de notre oppression, cela nous amène au nœud du problème et nous confronte au défi ultime : comment combattre l'inconscient constitué de façon décisive à l'arrivée même du langage, tout en étant soumis au langage du patriarcat. Il nous est impossible de produire une alternative venant de nulle part, mais nous pouvons commencer à instituer une rupture en analysant le patriarcat avec les outils qu'il fournit, parmi lesquels la psychanalyse qui, si elle n'est pas le seul, n'en demeure pas moins un des plus importants. Il reste d'importants problèmes non résolus de l'inconscient féminin, qui sont à peine pertinents dans la théorie phallocentrique : la sexualisation de la petite fille et son lien au symbolique, la femme ne souhaitant pas devenir mère, la maternité en dehors de la signification du phallus, le vagin. Mais, malgré tout, la théorie psychanalytique peut au moins faire avancer notre compréhension du statu quo, de l'ordre patriarcal dans lequel nous sommes enfermées.

## B. La destruction du plaisir comme arme radicale

En tant que représentation avancée du système, le cinéma pose la question de la façon dont l'inconscient (modèle par l'ordre dominant) structure les façons de voir et le plaisir de voir. Le cinéma a changé depuis les dernières décennies. Ce n'est plus le système monolithique basé sur un grand investissement d'argent symbolisé par le Hollywood des années 30, 40 et 50. Les avancées technologiques (16 mm, etc) ont transformé les conditions économiques de la production cinématographique, qui peut désormais être artisanale ou capitaliste. De ce fait, un cinéma alternatif a pu se développer. Peu importe la façon dont Hollywood a pu se montrer conscient et ironique, il s'est toujours restreint à n'être qu'une mise en scène formelle, reflet du concept idéologique dominant du cinéma. Le cinéma alternatif fournit un espace pour un cinéma à naître, qui est radical à la fois sur le plan politique et esthétique, et qui défie les suppositions des films grand-public. Ce n'est pas pour rejeter ces derniers sur le plan moral mais pour mettre en lumière le fait que dans leurs préoccupations formelles, ils reflètent les obsessions psychologiques de la société qui les ont produits, et même, pour mettre en évidence que le cinéma alternatif doit commencer spécifiquement par réagir contre ces obsessions et suppositions. Une avant-garde politique et esthétique est désormais possible, mais ne peut plus exister uniquement comme contrepoint.

La magie du style hollywoodien à son meilleur (et du cinéma tombant sous sa sphère d'influence) a surgi, pour une part importante, de ses manipulations habiles et plaisantes du plaisir visuel. Sans concurrent, les films grand public ont codé l'érotisme selon le langage de l'ordre patriarcal dominant. Dans le cinéma hautement développé d'Hollywood, c'était seulement à travers ces codes que le sujet aliéné, écartelé dans son imaginaire par un sentiment de perte, par la terreur fantasmagique d'un éventuel manque, pouvait obtenir un peu de satisfaction : à travers la beauté formelle de ce cinéma et sa façon de jouer avec ses propres obsessions formatrices.

Cet article traitera de l'entrelacement [interweaving] de ce plaisir érotique dans le film, de son sens, et en particulier de la place centrale de l'image de la femme. On dit souvent qu'analyser le plaisir ou la beauté, les détruisent. C'est le but de cet article. La satisfaction et le renforcement de l'ego qui représentent le propos essentiel de l'histoire du cinéma doivent être attaqués. Non pas pour reconstruire un nouveau plaisir, qui ne peut pas exister de façon abstraite, ni pour un déplaisir intellectualisé, mais pour faire place à une négation totale du confort et de la plénitude de la narration du film de fiction narrative. L'alternative est le frisson qui parcourt le corps quand on laisse le passé derrière soi sans le rejeter, en transcendant des formes dépassées ou oppressantes, ou en osant rompre avec les attentes normales et confortables dans le but de concevoir un nouveau langage du désir.

## II. Le plaisir de regarder / la fascination pour la forme humaine

A. Le cinéma offre un certain nombre de plaisirs possibles. L'un d'eux est la scopophilie. Il existe des circonstances dans lesquelles le fait de regarder est en lui-même une source de plaisir, tout comme à l'inverse, il y a un plaisir à être vu. À l'origine, dans ses *Trois essais sur la sexualité*, Freud a fait de la scopophilie une des pulsions [1] constitutives de la sexualité qui se manifestent comme émotion de façon tout à fait indépendante des zones érogènes. Il a défini la scopophilie comme le fait de s'emparer des individus comme objets de plaisir, et de les soumettre à un regard scrutateur et contrôlant. Ses principaux exemples concernent le voyeurisme des enfants, leur désir de voir et de s'approcher du privé et de l'interdit (leur curiosité sur les parties intimes des autres enfants, sur la présence ou l'absence de pénis et, rétrospectivement, sur la scène primitive). Dans cette analyse, la scopophilie est essentiellement active. (Plus tard, dans *Pulsions et destins des pulsions*, Freud approfondira cette théorie de la scopophilie, la reliant à l'auto-érotisme pré-génital, selon lequel le plaisir du regard est transféré à un autre individu par analogie. Il y a une proximité ici entre la pulsion [instinct] et son développement dans une forme narcissique). Bien que la pulsion soit modifiée par d'autres facteurs, en particulier la construction de l'ego, elle continue à exister comme fondement érotique, lorsque l'individu s'empare d'autrui comme objet de plaisir. À l'extrême cela peut se transformer en perversion, donnant naissance à des voyeurs obsessionnels, dont la satisfaction sexuelle ne peut venir que de l'observation, de l'objectivation et du contrôle d'autrui.

Au premier regard, le cinéma semblerait éloigné du monde inconnu de l'observation clandestine d'une victime non consciente et sans volonté (unknowing and unwilling) Car ce qui est vu à l'écran est volontairement montré. Mais la masse de films grand public, et les conventions à l'intérieur desquelles ils ont consciemment évolué, dessine un monde hermétique et inamovible, se défilant de façon magique, indifférent à la présence du public, reproduisant un sentiment de séparation et jouant avec leurs fantasmes de voyeurs. De plus, l'extrême contraste entre l'obscurité de la salle (qui isole aussi les spectateurs les uns des autres) et la luminosité des formes et des lumières se mouvant sur l'écran contribuent à donner l'illusion d'une séparation permettant le voyeurisme.



Bien que le film soit montré pour être vu, les conditions de projection et les usages narratifs donnent au spectateur l'illusion d'observer un monde privé. Parmi d'autres choses, la place du spectateur au cinéma réprime de manière flagrante ses tendances exhibitionnistes et lui permet de projeter leur son désir refoulé sur les acteurs.

**B.** Le cinéma satisfait le désir primordial d'un spectacle procurant du plaisir mais il va aussi plus loin, en développant la scopophilie dans son aspect narcissique. Les usages des films grand-public attirent l'attention sur la forme humaine. Les échelles de plans, l'espace et les histoires sont toutes centrées sur l'homme, l'être humain. Ici, la curiosité et le désir de voir s'entremêlent avec la fascination pour la ressemblance et l'identification : le visage humain, son corps, la relation entre l'être humain et son milieu, la présence visible du personnage dans le monde. Jacques Lacan a souligné à quel point le moment où l'enfant se reconnaît dans le miroir est crucial pour la constitution de l'ego. Plusieurs aspects de cette analyse sont ici tout à fait pertinents. Le stade du miroir survient lorsque les ambitions physiques de l'enfant dépassent ses capacités motrices, et procurent à l'enfant une joie de reconnaître son reflet en imaginant que l'image de son unité corporelle est plus complète et plus parfaite que ce qu'il expérimente de son propre corps. La reconnaissance se trouve ainsi recouverte par une méconnaissance (ou reconnaissance illusoire) : l'image reconnue est perçue comme le corps réfléchi du soi mais la méconnaissance qui en fait quelque chose de supérieur projette ce corps hors de lui-même comme un je-idéal : le sujet aliéné qui, introjecté en tant que je-idéal, donnera naissance par la suite à l'identification aux autres (identification secondaire). Chez l'enfant, ce stade du miroir précède l'acquisition du langage.

Le point important de cet article réside dans le fait que c'est de l'image que se forme la matrice de l'imaginaire, de la reconnaissance / non-reconnaissance et de l'identification, et de là, la première ébauche du « je », de la subjectivité. C'est le moment où une fascination ancienne pour l'observation (du visage de la mère par exemple) se heurte aux prémices de la conscience de soi. C'est de là que naît la longue relation amour/haine entre l'image et l'image de soi, qui s'est exprimée si intensément dans les films et qui a trouvé une si enthousiaste reconnaissance du public. Mis à part quelques vagues ressemblances entre l'écran et le miroir (le cadrage [the framing] de l'homme dans son environnement, par exemple), le cinéma engendre des phénomènes de fascination assez forts pour provoquer temporairement une perte du moi en même temps qu'un renforcement de l'ego. Le fait d'oublier un monde que le moi a finalement réussi à percevoir (j'oublie qui je suis et où j'étais / d'où je viens) renvoie à ce stade pré-subjectif de reconnaissance de l'image de soi. En même temps, le cinéma s'est distingué en produisant des « moi » idéaux, s'exprimant de façon privilégiée avec/dans le star système, les stars occupant à la fois l'écran et l'histoire et exprimant en même temps un processus de ressemblance et de différence (ce qui est glamour se faisant passer pour étant ordinaire).

**C** Les paragraphes précédents ont révélé deux aspects contradictoires du plaisir de voir/regarder dans une situation cinématographique conventionnelle. Le premier, scopophilique, provient du plaisir de se servir, par le regard, d'une autre personne comme objet sexuel. Le deuxième, développé à travers le narcissisme et la constitution du « je », vient de l'identification à l'image vue. En effet, en termes filmiques, l'un implique une séparation de l'identité érotique du sujet d'avec l'objet à l'écran (scopophilie active), l'autre requiert une identification du sujet avec l'objet à l'écran à travers la fascination qu'éprouve le spectateur pour son semblable qu'il reconnaît. Le premier aspect est une fonction des pulsions sexuelles, le second de la libido du « moi ». Pour Freud, cette dichotomie était cruciale. Bien qu'il ait considéré que les deux aspects interagissent et se recouvrent, la tension entre les pulsions instinctives et l'auto-conservation continuent à créer une polarisation dramatique en termes de plaisir. Les deux sont des structures formatives, des mécanismes sans signification. Ils n'ont pas de sens en eux-mêmes, il faut leur adjoindre une signification. Les deux poursuivent des buts dans l'indifférence à la réalité perceptive, créant l'idée imagée et érotique du monde qui forme la perception du sujet et crée une parodie de la réalité empirique.

Tout au long de son histoire, le cinéma semble avoir développé une illusion de réalité particulière dans laquelle la contradiction entre libido et ego a trouvé un monde fantasmatique joliment complémentaire. En réalité, ce monde fantasmatique de l'écran est soumis aux lois qui le produisent. Les pulsions sexuelles et les processus d'identification ont une signification à l'intérieur même de l'ordre symbolique qui articule le désir. Le désir, né avec le langage, autorise à dépasser le pulsionnel et l'imaginaire, mais son point de référence renvoie continuellement au moment traumatique de sa naissance : le complexe de la castration. Ainsi, plaisant du point de vue de la forme, le regard peut être menaçant dans son contenu, et c'est la femme en tant que représentation/image qui concrétise ce paradoxe.

**Dans cette seconde partie (selon notre découpage), Laura Mulvey poursuit son analyse de la manière dont la figure féminine est construite pour les regards des personnages et des spectateurs masculins, en prenant comme exemple quelques cinéastes "classiques" (Hitchcock, Von Sternberg, Hawks, Preminger). Sont notamment développés les rapports du corps sexué à l'espace, ainsi que ses fonctions dans la narration.**

### **III. La femme comme image, l'homme comme vecteur du regard**

A. Dans un monde construit sur l'inégalité sexuelle, le plaisir de regarder a été divisé entre l'actif/masculin et le passif/féminin. Le regard déterminant du masculin projette ses fantasmes sur la figure féminine, la modelant en conséquence. Dans leurs rôles traditionnellement exhibitionnistes, les femmes sont à la fois regardées et exposées, leur apparence étant construite pour provoquer un fort impact visuel et érotique qui en soi est un appel au regard [*to-be-look-at-ness*]. La femme exposée comme objet sexuel est ainsi le motif récurrent du spectacle érotique : des pin-ups au strip-tease, de Ziegfeld à Busby Berkeley, elle capte le regard, joue pour lui, et signifie le désir masculin. Le cinéma grand-public a habilement combiné le spectacle et la narration (Notons, cependant, à quel point les numéros chantés et dansés brisent le flux de la diégèse). La présence de la femme est donc un élément indispensable du spectacle dans les films narratifs classiques, et pourtant son impact visuel tend à empêcher le bon déroulement de l'histoire, à geler l'action en moments de contemplations érotiques. Cette présence étrangère doit en conséquence être intégrée à la narration. Comme Budd Boetticher le remarque : « Ce qui compte, c'est ce que l'héroïne provoque, ou plutôt ce qu'elle représente. C'est elle, ou plus exactement l'amour ou la peur qu'elle inspire au héros, ou encore ce qu'il ressent pour elle, qui va le faire agir. En elle-même, la femme n'a pas la moindre importance. » (Une tendance récente dans les films narratifs a été d'évacuer complètement ce problème ; d'où le développement de ce que Molly Haskell a appelé le « films de potes » [buddy movie], dans lequel l'homo-érotisme des figures masculines principales peut porter l'histoire sans distraction). Traditionnellement, le rôle de la femme exposée a fonctionné sur deux niveaux : en tant qu'objet érotique pour les personnages dans le film et en tant qu'objet érotique pour le spectateur dans la salle, la fluctuation entre les regards de part et d'autre de l'écran produisant une tension. Par exemple, le dispositif de la show-girl amène les deux regards à se rejoindre techniquement, sans rupture apparente de la diégèse. Une femme produit une performance dans la narration, permettant habilement de combiner sans rupture dans la vraisemblance de l'histoire, le regard du spectateur et celui des personnages masculins. L'espace d'un instant, l'impact sexuel du jeu de la femme entraîne le film dans un no man's land narratif et visuel, hors de son propre espace-temps. Il en va ainsi lors de la première apparition de Marilyn Monroe dans *Rivière sans retour* [*River of no return*], ou lors des chansons de Lauren Bacall dans *Le Port de l'angoisse* [*To Have and have not*]. De façon similaire, les gros plans conventionnels sur les jambes (Dietrich, par exemple) ou sur le visage (Garbo) intègrent à la narration un mode différent d'érotisme. Un fragment de corps détruit l'espace de la Renaissance, l'illusion de profondeur exigée par l'histoire. Cela confère alors à l'image une planéité, les propriétés d'une silhouette ou d'une icône, plutôt que les qualités d'un espace vraisemblable.

B. La division hétérosexuelle du travail en fonction du modèle actif/passif a contrôlé de façon similaire la structure narrative. Selon les principes de l'idéologie dominante et des structures psychiques qui la soutiennent, la figure masculine ne peut pas porter le fardeau de la réification sexuelle. L'homme est réticent à observer l'exhibitionnisme de ses semblables. Ce qui explique que la scission entre le spectacle et la narration confirme le rôle actif de l'homme dans la progression de l'histoire : il est celui par qui les choses arrivent. L'homme contrôle la dimension fantasmatique du film et apparaît en outre comme le représentant du pouvoir : en tant que relais du regard du spectateur, il fait passer celui-ci derrière l'écran afin de neutraliser la tendance à rompre le flux diégétique de la femme-spectacle [*woman as spectacle*]. Ceci est permis par les processus mis en place pour structurer le film autour d'un personnage principal actif, auquel le spectateur peut s'identifier. Comme le spectateur s'identifie au protagoniste masculin, il projette son regard sur celui de son semblable, son substitut à l'écran, de sorte que le pouvoir du héros, en ce qu'il contrôle les événements, coïncide avec le pouvoir actif du regard érotique, les deux offrant la satisfaction du sentiment d'omnipotence. Ainsi, une star masculine de cinéma n'est pas séduisante parce qu'elle est l'objet érotisé du regard, mais parce qu'elle possède les mêmes caractéristiques que l'égo idéalisé, plus parfait, plus complet et plus puissant, construit lors du stade du miroir. Le personnage peut agir et contrôler les événements mieux que le sujet/spectateur, tout comme le reflet dans le miroir contrôlait mieux la coordination motrice. A l'opposé de l'icône féminine, la figure du mâle actif (l'égo idéal du processus d'identification) exige un espace tridimensionnel correspondant à celui du stade du miroir (évoqué supra), durant lequel le sujet aliéné intériorise sa propre représentation de cette existence imaginaire. C'est un homme dans un paysage. Ici, la fonction du film consiste à reproduire aussi précisément que possible les conditions soi-disant naturelles de la perception. La technologie de la caméra (en particulier la profondeur de champ) et les mouvements de celle-ci (déterminés par l'action du héros), combinés à un montage transparent (dicté par l'exigence de réalisme), tendent à brouiller les limites spatiales de l'écran [*screen space*]. Le héros est

libre de commander la scène [stage], une scène d'illusion spatiale dans laquelle il est le point d'articulation du regard et le créateur de l'action.

**C. 1.** Les paragraphes A et B ont exposé la tension existant entre un mode de représentation de la femme dans les films et les conventions s'appliquant à la diégèse. Chacun est associé à un regard : celui du spectateur en relation scopophilique directe avec la forme féminine, exposée pour son plaisir (et connotant les fantasmes masculins), et celui du spectateur fasciné par l'image de son semblable replacée dans un espace d'une naturalité illusoire, à travers laquelle il contrôle et possède la femme depuis l'intérieur de la diégèse. (Cette tension et le balancement d'un regard à l'autre peut en lui-même faire l'objet d'un article. Ainsi, dans *Seuls les anges ont des ailes* [*Only Angels have wings*] et *Le Port de l'angoisse*, le film s'ouvre sur une femme-objet combinant le regard du spectateur et de tous les protagonistes masculins de l'histoire. Elle est isolée, glamour, exposée, sexualisée. Mais alors que l'histoire avance, elle tombe amoureuse du personnage principal et devient sa propriété, perdant ainsi son glamour manifeste, sa sexualité omniprésente, ses attributs de show-girl ; son érotisme est alors soumis à la seule star masculine. Par un processus d'identification au héros, à travers une participation à son pouvoir, le spectateur peut alors la posséder aussi.)

Mais, en termes psychanalytiques, un problème plus profond émerge de la figure féminine. Elle évoque une chose autour de laquelle le regard tourne continuellement sans jamais être avouée : son manque de pénis, impliquant la peur de la castration, entraînant elle-même le déplaisir. En fin de compte, la présence de la femme signifie la différence sexuelle, l'absence de pénis comme élément visuel déterminant, la preuve matérielle sur laquelle est basée le complexe de la castration, essentiel pour entrer dans l'organisation symbolique et la loi du père. Ainsi, la femme comme icône, exposée au regard et au plaisir de l'homme, instance active du regard, menace toujours de rappeler l'angoisse à laquelle elle renvoyait originellement. L'inconscient masculin a deux voies d'échappatoire à cette peur de la castration : soit en essayant de reconstituer le trauma originel (en enquêtant sur la femme, en essayant d'en percer le mystère), qui sera contrebalancé par la dévaluation, la punition ou le sauvetage de l'objet coupable (c'est la voie typique choisie par les héros des films noirs) ; ou le déni total de la castration par la substitution d'un objet fétiche, ou détournement de la figure représentée elle-même en objet fétiche, de manière à la rendre plus rassurante que dangereuse (d'où la surévaluation et le culte de la star féminine). Ce dernier moyen, la scopophilie fétichiste, construit la beauté physique de l'objet, et en fait une satisfaction en soi. Le premier moyen, le voyeurisme, renvoie au contraire au sadisme : le plaisir est lié à l'affirmation d'une culpabilité (immédiatement associée à la castration), l'affirmation d'un contrôle et la soumission de la coupable à la punition ou à l'indulgence. Ce côté sadique colle parfaitement à la narration. Le sadisme exige une histoire, il compte sur les rebondissements, un changement provoqué chez un tiers, dans une opposition entre la force et la volonté, la victoire et la défaite, tout cela devant se situer dans une narration linéaire comprenant un début et une fin. De son côté, la scopophilie fétichiste peut exister en dehors du temps linéaire car la pulsion érotique se concentre uniquement sur le regard. Ces contradictions et ambiguïtés peuvent être illustrées plus simplement par les travaux de Hitchcock et Von Sternberg, ceux-ci ayant placé la question du regard au centre de la plupart de leurs films. Hitchcock est le plus complexe car il utilise les deux mécanismes. Le travail de Von Sternberg, pour sa part, fournit de nombreux exemples de scopophilie fétichiste.

**C.2** Von Sternberg est connu pour avoir un jour déclaré qu'il serait heureux que ses films soient projetés de manière aléatoire [upside down], afin que l'histoire et l'implication des personnages ne troublent pas la vision pure que le spectateur a de l'image projetée. Cette déclaration est révélatrice, mais reste candide. Candide, dans le sens où ses films exigent que la figure de la femme (et Dietrich, dans le cycle de films qu'il a fait avec elle, en est l'exemple ultime) soit identifiable. Son insistance révèle cependant bien que, pour lui, l'espace pictural produit par le cadrage est d'une importance bien plus capitale que l'histoire ou les processus d'identification. Alors que Hitchcock étudie les mécanismes du voyeurisme, Von Sternberg produit le fétiche ultime, le hissant à un point où la puissance du regard du protagoniste masculin (caractéristique des films narratifs traditionnels) se brise au profit de l'image elle-même, dans un rapport érotique direct au spectateur. La beauté de la femme comme objet et l'espace de l'écran fusionnent ; elle n'est plus porteuse de culpabilité mais un produit parfait, dont le corps, stylisé et fragmenté par les gros plans, est en lui-même le contenu du film, et le bénéficiaire direct du regard du spectateur. Von Sternberg minimise l'illusion de profondeur de l'écran ; son écran tend à être unidimensionnel, en utilisant la lumière et l'ombre, la dentelle, la vapeur, les feuillages, la tulle, les serpents, etc., pour réduire le champ visuel. Il y a peu ou pas de médiation du regard à travers les yeux du personnage principal. Au contraire, des présences mystérieuses [shadowy presences] telles que le personnage de La Bessière dans *Cœurs brûlés* [*Morocco*], agissent comme substitut du réalisateur, détachées du processus d'identification du public. En dépit de l'insistance de Von Sternberg sur l'inconsistance de ses histoires, il est significatif qu'elles se concentrent sur les situations, et non le suspense, cela à travers un temps plus cyclique que linéaire, alors même que les rebondissements du scénario sont axés sur l'incompréhension plutôt que le conflit. L'absence majeure à l'écran est celle d'un regard masculin contrôlant. Les grands moments de drame émotionnel dans la

plupart des films avec Dietrich, les plus intenses en terme de signification érotique, ont lieu lors de l'absence de l'homme qu'elle aime. Il y a d'autres témoins, d'autres spectateurs qui la regardent à l'écran, mais leurs regards, s'ils accompagnent celui du spectateur, ne le remplacent pas. A la fin de *Morocco*, Tom Brown a déjà disparu dans le désert quand Amy Jolly enlève ses sandales dorées pour le suivre. A la fin d'*Agent X 27 [Dishonoured]*, Kranu est indifférent au sort de Magda. Dans les deux cas, l'impact érotique, consacré par la mort, est déployé comme un spectacle pour les spectateurs. Le héros masculin comprend mal, et par dessus tout, ne voit pas.

Chez Hitchcock, au contraire, le héros voit très précisément ce que le spectateur voit. Dans les films que nous évoquerons ici, la fascination pour l'image à travers l'érotisme scopophilique est ainsi prise comme sujet du film. De plus, dans ces cas, le héros éprouve les contradictions et tensions dont le spectateur fait l'expérience. Dans *Sueurs froides [Vertigo]*, en particulier, mais aussi dans *Pas de printemps pour Marnie [Marnie]* et *Fenêtres sur cour [Rear Window]*, le regard a un rôle capital dans l'intrigue, oscillant entre voyeurisme et fascination fétichiste. En le tordant, en manipulant à l'extrême le processus normal de la vision, ce qui en un certain sens le révèle, Hitchcock utilise le processus d'identification, normalement associé au conformisme idéologique, et la reconnaissance d'une moralité établie, pour nous en montrer la face perversie. Hitchcock n'a jamais dissimulé son intérêt pour le voyeurisme, cinématographique ou non. Ses héros sont des purs produits de l'ordre symbolique et de la loi – un policier (*Vertigo*), un homme dominant possédant argent et pouvoir (*Marnie*) – mais leurs pulsions érotiques les mènent vers des situations compromettantes. Le pouvoir de soumettre une autre personne, de manière sadique à sa volonté, ou par le voyeurisme à son regard, est exercé sur la femme comme objet à la fois de la volonté et du regard. Ce pouvoir est soutenu par l'assurance de la légalité, et la culpabilité établie de la femme (évoquant la castration en termes psychanalytiques). La vraie perversion se trouve cependant à peine dissimulée sous le masque superficiel de la droiture et du conformisme – l'homme est du bon côté de la loi, pas la femme. En utilisant subtilement les processus d'identification, et librement une caméra subjective qui adopte le point de vue du protagoniste masculin, Hitchcock fait profondément partager aux spectateurs la position de celui-ci, ainsi que sa mauvaise conscience. Le public est alors plongé dans une situation de voyeurisme à l'intérieur de la scène projetée sur l'écran et de la diégèse, parodiant sa propre situation au cinéma. Dans son analyse de *Fenêtres sur cour*, Douchet fait du film la métaphore du cinéma. Jeffries est le public, l'appartement d'en face où se déroulent les événements renvoie à l'écran. Tandis que Jeff observe, une dimension érotique s'ajoute à son regard, une image centrale du drame. Aussi longtemps qu'elle reste du côté du spectateur, il n'a pour sa petite amie Lisa que peu d'intérêt sexuel – elle est plus ou moins un boulet pour lui. Aussitôt qu'elle franchit la frontière entre sa chambre et l'immeuble d'en face, leur relation connaît un regain érotique. Il ne la voit pas simplement à travers son objectif comme une image, distante et significative, il la voit aussi comme une personne coupable d'intrusion et ainsi soumise à la menace de punitions d'un homme dangereux, personne en danger qu'il pourra donc sauver à la fin. L'exhibitionnisme de Lisa a déjà été établi par son obsession pour les vêtements et la mode, par le fait qu'elle est l'image passive d'une perfection visuelle ; le voyeurisme de Jeffries et son activité ont aussi été établis par son travail de photographe de presse, de faiseur d'histoires et de capteur d'images. Cependant, son repos forcé, lui imposant d'être spectateur, le place directement dans la position propice aux fantasmes du public de cinéma.

Dans *Vertigo*, la caméra subjective est prédominante. Excepté un flash-back du point de vue de Judy, la narration est tissée autour de ce que Scottie voit ou non. Le public suit le développement de son obsession érotique, désespérant précisément de ce point de vue. Le voyeurisme de Scottie est flagrant : il tombe amoureux d'une femme qu'il suit et espionne sans jamais lui parler. Son sadisme l'est également : il a choisi (et ce, librement, puisqu'il a été un homme de loi reconnu) d'être policier, avec tout ce que sous-entend ce métier en termes de poursuites et d'enquêtes. Par conséquent, il suit, observe et tombe amoureux d'une image parfaite de la beauté et du mystère féminins. Une fois confronté à une femme réelle, sa pulsion érotique la soumet et la force à parler lors d'un interrogatoire poussé. Puis, dans la seconde moitié du film, il ré-active son obsession pour l'image qu'il adorait observer en secret. En Judy, il redonne vie à Madeleine, la force à conformer chaque détail de son apparence à celle de son fétiche. Son exhibitionnisme, son masochisme, font d'elle un contrepoint passif et idéal au voyeurisme sadique de Scottie. Elle sait que son rôle est de jouer la comédie, et que c'est seulement en jouant et en jouant le rôle de Madeleine qu'elle parviendra à susciter le désir de Scottie. Mais par la répétition de ce rôle, il parvient à la soumettre et à exposer sa culpabilité. Sa curiosité triomphe, Judy se trouve condamnée. Dans *Vertigo*, l'implication érotique du regard est déstabilisante : la fascination du spectateur est retournée contre lui en ce que la narration le porte et l'enchaîne aux processus qu'il exerce lui-même. Ici, en termes narratifs, le héros hitchcockien est solidement ancré dans l'ordre symbolique. Il possède tous les attributs du super-ego patriarcal. Donc, le spectateur, apaisé par un faux sentiment de sécurité donné par l'apparente légalité de son substitut, voit à travers lui, se retrouvant ainsi complice d'un regard moralement ambigu. Loin de présenter simplement le côté pervers de la police, *Vertigo* se concentre sur les implications entre regardant actif et regardé passif, scindés en termes de différences sexuelles, et sur le pouvoir de la symbolique masculine incarnée par le héros. Marnie aussi fait sa performance pour le regard de Mark Rutland, se faisant passer pour une image idéale [*performs for Mark*

*Rutland's gaze and masquerades as the perfect to-be-looked-at image*]. Lui aussi se trouve du côté de la loi jusqu'à ce que, poussé par l'obsession qu'il a de sa culpabilité à elle, de son secret, il s'impatiente de la voir commettre son crime, pour pouvoir la confesser et la sauver. Donc, lui aussi, devient complice en rendant réelles les implications de son pouvoir. Il contrôle l'argent et la parole, il a le beurre et l'argent du beurre.

#### IV. Conclusion

Il nous semble donc pertinent d'avoir utilisé, dans cet article, la psychanalyse pour étudier le plaisir et déplaisir à l'oeuvre dans les films narratifs traditionnels. La pulsion scopophilique (le plaisir de regarder quelqu'un en tant qu'objet érotique), et d'autre part, la libido de l'ego (formant les processus d'identification), agissent comme des formations [formations], des mécanismes, avec lesquels le cinéma a joué. L'image de la femme comme matière première (passive) du regard masculin (actif), pousse le raisonnement un cran plus loin dans la structure de la représentation, ajoutant la couche supplémentaire exigée par l'idéologie patriarcale telle qu'elle est à l'oeuvre dans sa forme privilégiée au cinéma : le film narratif construit sur l'illusion. L'argument renvoie de nouveau à la psychanalyse puisque la femme en tant que représentation signifie la castration, induisant des mécanismes voyeuristes ou fétichistes visant à en contourner la menace. Aucune de ces couches inter-agissantes ne sont propres au film, mais c'est seulement au sein d'un film qu'elles peuvent atteindre une contradiction belle et parfaite, grâce à la possibilité qu'a le cinéma de varier l'intensité [shifting the emphasis] du regard. C'est la place du regard, la possibilité de le faire varier et de l'exposer, qui définit le cinéma. C'est ce qui différencie le potentiel voyeuriste du cinéma du strip-tease, théâtre et autres spectacles. Allant au-delà de la simple exposition d'une belle femme, le cinéma construit la façon dont on elle sera regardée à l'intérieur du spectacle lui-même. Jouant de la tension entre le film comme contrôle du temps (montage, narration) et de l'espace (montage, changement de lieux), les codes du cinéma créent un regard, un monde, un objet, et par là même une illusion propre à susciter le désir. Ce sont précisément ces codes et leur influence sur les structures formatives externes qui doivent être brisés avant même de vouloir défier les films grand-public et le plaisir qu'ils procurent.

Nous pouvons briser pour commencer (et conclure notre propos) le regard voyeuriste et scopophilique, car c'est un des points cruciaux du plaisir filmique. Trois types de regards sont généralement associés au cinéma : celui de la caméra qui enregistre les événements filmiques, celui du public qui regarde le produit fini, et ceux que se portent entre eux les personnages "dans" l'écran. Les règles du film narratif dénie les deux premiers et les subordonnent au troisième, le but conscient étant toujours d'éliminer la présence intrusive de la caméra et d'empêcher une prise de conscience distanciatrice de la part du public. Sans ces deux absences (l'existence matérielle du processus d'enregistrement, la lecture critique du spectateur), la fiction dramatique ne peut atteindre la réalité, l'évidence et la vérité. Néanmoins, comme cet article l'a démontré, la structure du regard dans la fiction narrative contient une contradiction dans ses propres prémisses : l'image féminine comme menace de castration met constamment en danger l'unité de la diégèse et fait éclater le monde de l'illusion par son aspect intrusif, statique et unidimensionnel de fétiche. Ainsi, les deux regards matériellement présents dans le temps et l'espace sont subordonnés de façon névrotique aux besoins de l'ego masculin. La caméra devient la machine à produire l'illusion d'un espace perspectif, des mouvements compatibles avec l'oeil humain, une idéologie de la représentation axée sur la perception du sujet ; le regard de la caméra est dénié dans le but de créer un monde convaincant dans lequel le substitut du spectateur peut jouer avec vraisemblance. En même temps, le regard du public est démenti intrinsèquement : dès que la représentation fétichiste de la femme menace de rompre le charme de l'illusion, et que l'image érotique apparaît directement à l'écran (sans médiation), la fétichisation, qui dissimule en réalité la peur de la castration, glace le regard, immobilise le spectateur et l'empêche de rompre toute distance avec image qu'il a devant lui.

Cette interaction complexe des regards est spécifique au film. La première attaque contre l'accumulation monolithique des règles des films traditionnels (déjà contrées par les réalisateurs radicaux) consiste à libérer le regard de la caméra, dans sa matérialité temporelle et spatiale, et celui du public dans son détachement passionnel et dialectique. Nous ne doutons pas que cela détruira la satisfaction, le plaisir et le privilège de « l'invité invisible », et que cela mettra en lumière la façon dont le cinéma a toujours défendu des mécanismes voyeuristes actifs /passifs. Les femmes, dont l'image a constamment été volée et utilisée dans ce but, ne peuvent pas voir le déclin des films traditionnels sans éprouver autre chose que de simples regrets.

Traduction par Gabrielle Hardy. Relecture et correction de Serge Turbé & Raphaël Nieuwjaer.  
Source : [débordements](#)



## Annexe 5

### Electra Dorian, *Man to man* (2018) et sa traduction en français

Man to man	D'homme à homme
You gotta let me in	Tu dois me laisser entrer
You gotta let me in	Tu dois me laisser entrer
You know I ain't straight	Tu sais que je ne suis pas hétéro
But I'ma say it straight to you	Mais je vais te le dire franchement
I look you in the face	Je te regarde dans les yeux
Every time I talk to you	Dès que je te parle
I want to be clear	Je veux être clair·e
And not convolute	Et pas compliqué·e
I'll say what I mean	Je dirais ce que je pense
I expect the same from you	Et j'attends la même chose de toi
So you want to play rough in the parking lot?	Alors tu veux te la jouer dur·e sur le parking ?
See you acting tough, but I know you're not	Je te vois jouer les dur·es mais je sais que tu ne
We can take it outside, scuffle in the streetlight	l'es pas
I just really wanna fight with you	On peut le faire dehors, bagarre sous les
	lampadaires
	J'ai juste très envie de me battre avec toi
Man to man, hand to hand	D'homme à homme, main dans la main
One on one, friend to friend	Un contre un, ami·e contre ami·e
Are you man enough to soften up?	Es-tu assez homme pour t'adoucir ?
Are you tough enough to open up?	Es-tu assez dur·e pour t'ouvrir ?
Man to man	D'homme à homme
You gotta let me in	Tu dois me laisser entrer
You've gotta be the bigger man	Tu dois être le grand garçon
You've got to take the higher ground	Tu dois aller jusqu'au plus haut niveau
You gotta put your fists away	Tu dois te débarrasser de tes poings
You gotta lay your weapons down	Tu dois laisser tomber tes armes

So you want to play rough in the parking lot?	Alors tu veux te la jouer dur·e sur le parking ?
See you acting tough, but I know you're not	Je te vois jouer les dur·es mais je sais que tu ne
We can take it outside, scuffle in the streetlight	l'es pas
I just really wanna fight with you	On peut le faire dehors, bagarre sous les lampadaires
	J'ai juste très envie de me battre avec toi
Man to man (Man to man), hand to hand (Hand to hand)	D'homme à homme (d'homme à homme), main dans la main (main dans la main)
One on one (One on one), friend to friend (Friend to friend)	Un contre un (un contre un), ami·e contre ami·e (ami·e contre ami·e)
Are you man enough to soften up? (Soften up)	Es-tu assez homme pour t'adoucir ? (T'adoucir)
Are you tough enough to open up? (Brave enough, open up)	Es-tu assez dur pour t'ouvrir ? (Assez courageux, t'ouvrir)
Man to man	D'homme à homme
You gotta let me in	Tu dois me laisser entrer
(Man to man to man to man, baby)	(D'homme à homme à homme à homme, bébé)
You gotta let me in	Tu dois me laisser entrer
Don't beat around the bush	Ne tourne pas autour du pot
Don't talk behind my back	Ne parle pas dans mon dos
Quit acting cowardly	Arrête d'agir lâchement
Don't launch a sneak attack	Ne fais pas d'attaque furtive
Just step out here in the daylight	Sors juste dans la lumière
And we can handle this just right	Pour qu'on puisse s'en occuper comme il faut
Just take my hand and we can settle this man to man	Prends juste ma main et on va régler ça d'homme à homme
(Man to man)	(D'homme à homme)



Man to man (Man to man), hand to hand (Hand to hand)	D'homme à homme (d'homme à homme), main dans la main (main dans la main)
One on one (One on one), friend to friend (Friend to friend)	Un contre un (un contre un), ami·e contre ami·e (ami·e contre ami·e)
Are you man enough to soften up? (Soften up)	Es-tu assez homme pour t'adoucir ? (T'adoucir)
Are you tough enough to open up? (Brave enough, open up)	Es-tu assez dur pour t'ouvrir ? (Assez courageux, t'ouvrir)
Man to man	D'homme à homme
You gotta let me in	Tu dois me laisser entrer
(Man to Man)	(D'homme à homme)
So you want to play rough in the parking lot? (Man to man)	Alors tu veux te la jouer dur sur le parking ?(D'homme à homme)
See you acting tough, but I know you're not (Hand to hand)	Je te vois jouer les durs mais je sais que tu ne l'es pas (main dans la main)
We can take it outside, scuffle in the streetlight (One on one)	On peut le faire dehors, bagarre sous les lampadaires (un contre un)
I just really wanna fight with you (Friend to friend)	J'ai juste très envie de me battre avec toi (ami·e contre ami·e)
Are you man enough to soften up? (Soften it up)	Es-tu assez homme pour t'adoucir ? (Adoucies toi)
Are you tough enough to open up? (Toughen it up)	Es-tu assez dur pour t'ouvrir ? (Durcies toi)
Man to man	D'homme à homme
You gotta let me in	Tu dois me laisser entrer
You gotta let me in	Tu dois me laisser entrer
You have got to let me in	Tu dois me laisser entrer



## Annexe 6

Traoré, N. (2021). *Tu vas pas muter [en ligne]* [série de photographies argentiques]. <https://www.nantenetraore.com/tuvaspasmuter>

*Tu vas pas muter* est un projet photographique et documentaire, débuté en avril 2021, et réalisé à l'argentique (35mm). Il vise à archiver les différentes manières de *faire communauté* au sein des parcours de transition des personnes transgenres hormonées, en s'intéressant au geste de l'injection hormonale - seul.e ou à plusieurs. L'idée derrière ce projet est de pouvoir regarder autrement ce geste médical, à priori sommaire, mais qui encapsule de multiples manières de renouer avec son image, son corps, et son identité, tout en partageant des espaces privilégiés avec les membres de sa communauté.

Au cours de cette dernière année de travail, j'ai pu suivre une trentaine de sessions d'injections. Après quelques mois, je renvoie les photos aux personnes que j'ai pu suivre dans leur transition et je les laisse se raconter. À chaque fois, ces témoignages me rappellent que l'on met tous et toutes quelque chose de différent à l'intérieur de nos injections - certain.es tiennent encore à la ritualisation des débuts, d'autres s'injectent entre deux rendez-vous, on commence en groupe et quelques mois après on préfère se retrouver seul.e avec soi même, ou, à l'inverse, c'est un moyen de voir ses proches régulièrement, prenant l'injection comme prétexte pour simplement se retrouver et discuter.

*On ne s'injecte pas que des hormones*, et ces textes témoignent des trajectoires diverses mais partagées de toutes ces personnes qui cherchent à se rapprocher de leur image, de leur corps, et de leur identité.



Le projet est né à Paris, lorsque j'ai moi même commencé ma transition médicale, et débuté mes injections de testostérone. Comme la plupart des personnes qui m'entourent, j'ai appris avec des vieux trans\*, des personnes hormonées depuis plus longtemps, dans un contexte de soin et d'apprentissage intra-communautaire.

Très vite, j'ai pu assister à des apéro testo ou apéro oestro, où plusieurs personnes trans\* font leurs injections toutes ensemble, et partagent un moment fort.

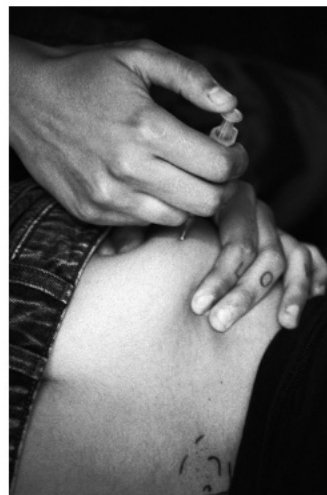
On comprend presque tout de suite que ces moments d'injection ne sont pas que des moments médicaux. On ne s'injecte pas que des hormones : c'est un moment où l'on en profite pour boire un thé et discuter, apprendre à se connaître, se poser des questions sur son parcours, parler de sa vie.

Les plus vieux/vieilles rassurent les plus jeunes, on apprend les techniques des [un.es](#) et des autres, et un espace de respiration se crée autour de ce geste médical, qui devient en réalité un geste d'amour.



Le verbe *célébrer* est régulièrement cantonné à son sens tiers, celui de fêter. Pourtant, en latin et même dans son premier sens en français, il signifie accomplir quelque chose de marquant, faire avec conscience, et répéter, à la manière d'un rituel, un acte important, solennel, grave.

Dans *Tu vas pas muter*, les célébrations ne sont donc pas des fêtes, à proprement parler, mais autant d'actes marquants, déterminants pour l'identité de dizaines de personnes, d'instant solennels, partagés autour d'un geste commun : celui d'une injection d'hormones.



On pourrait croire que ces multiples célébrations n'ont rien de festif, et pourtant elles parlent bien souvent de joie et de fierté d'être celui / celle qu'on est.

Par exemple, la fête de Simon, qui vient d'apprendre qu'on lui accorde son changement d'état civil, et qui organise comme acte satirique une gender reveal party. Aux murs, une banderole qu'il a mis des heures à accrocher, et qui annonce "is it a boy ? is it a girl ? it's a mess !".

Simon, hormoné depuis 2 ans et demi, fait toutes les injections de testostérone de son ami Lou, qui a débuté son traitement hormonal il y a 6 mois. Pour réussir à se "suivre" médicalement, Simon a tout simplement décalé de quelques jours la date de son injection, et toutes les deux semaines les deux amis se retrouvent pour partager ce moment.



*"Cette série tu l'as appelée Simon célébrant Simon. C'était le soir après mon passage au tribunal pour valider mon changement d'état civil, on avait organisé une gender reveal party. Je crois que dans le fond, je m'en fichais que le F soit remplacé par un M sur mes papiers. La transition jusque là, ça avait été un processus solitaire, contacter un psychiatre, solitaire, aller chez l'endoc, solitaire, remplir les formulaires pour le changement de prénom, solitaire.*

*Alors ce soir-là, c'était moins Simon célébrant Simon que Simon célébrant Simon entouré de ceux qu'il aime."*

- Simon

Un autre exemple, avec la double injection de Tal et de Sasha à la fin de l'été.

Tal, concentré, se prépare à injecter Sasha, qui est une femme trans. C'est la première fois qu'il injecte des oestrogènes. Lui même suit un traitement masculinisant à base de testostérone, que Sasha va lui injecter ce même jour. Les deux s'enlacent longtemps, à la fin de ce moment fort, qui parle moins de leur transition que de la confiance et l'amour qu'ils se portent.



Même dynamique lorsque Farrah, son amoureuse, injecte Tal quelques mois plus tard.

Elle garde une de ses mains libres pour serrer fort celle de Tal qui, malgré plusieurs mois de traitement, a toujours peur de l'aiguille. Farrah rigole tout le temps, mais cette fois-ci elle est très calme, elle le rassure, elle a des gestes doux pour contrer la nervosité de Tal. Leurs mains ne se desserrent pas, même quelques dizaines de minutes après la fin de l'injection.

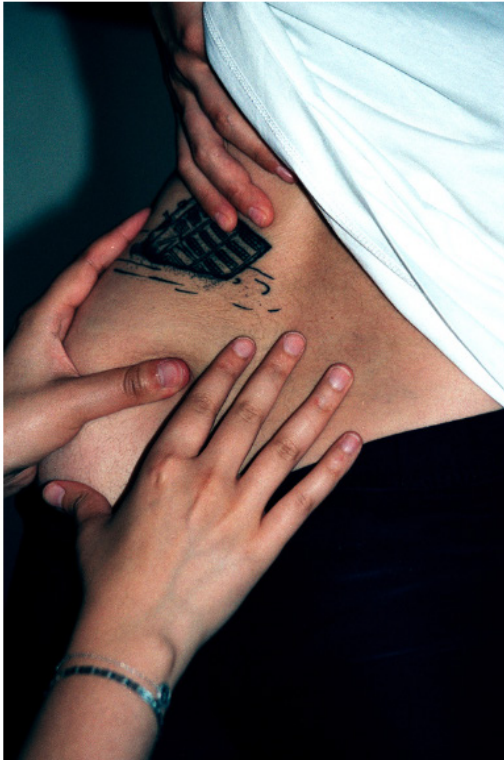
J'étais avant tout touché de pouvoir documenter et archiver un instant d'intimité partagé, et de tendresse entre ces deux partenaires.

*"Avec Farrah, on est toujours en mouvement.  
Être des enfants, c'est notre dynamique à deux."*

*On se touche, on s'agrippe, on se caresse, on entrelace nos doigts, on se chamaille, on rit beaucoup et ça marque le coin de nos yeux. Ça se sent sur la photo, et c'est pour ça que je l'aime autant. J'ai horreur de la piqûre : un an après, je tremble toujours autant dès qu'elle s'approche de moi. Mais cette image, c'est nous : pas l'aiguille qui transperce la peau; l'instant d'après, celui du care, celui où on redevient des enfants. Nos visages sont absents de la photo, pourtant elle déborde d'amour. On ne voit de Farrah que ses mains, mais quelle expressivité puissante émane de ses doigts.*

*J'adore Farrah, au sens presque religieux du terme, parce qu'elle irradie chaque espace qu'elle investit, et j'adore cette photo parce qu'elle en est la preuve."*

- Tal



Première injection de Tal, par Eva-Luna, juin 2021



Première injection seul de Tal, mai 2022

Je suis Tal depuis sa toute première injection, en juin 2021.

Une fois toutes les deux semaines j'assiste à ce vœu renouvelé qu'il fait d'être tout simplement lui même.



À la manière de Tal et Farrah, de nombreux couples pratiquent les injections d'hormones ensemble, pour pouvoir s'épauler et pratiquer du care de manière directe.

C'est par exemple le cas de Sofia et Pénélope.

Pénélope n'est pas trans\*, mais elle a appris les gestes médicaux adéquats pour pouvoir injecter Sofia une fois tous les mois avec des oestrogènes (traitement féminisant). Pour Sofia, c'est une manière de montrer à Pénélope qu'elle lui fait confiance, tout en lui permettant de partager une partie de son intimité qui va bien au delà d'une simple nécessité médicale.



Première injection de Bobby, mai 2022, Paris.



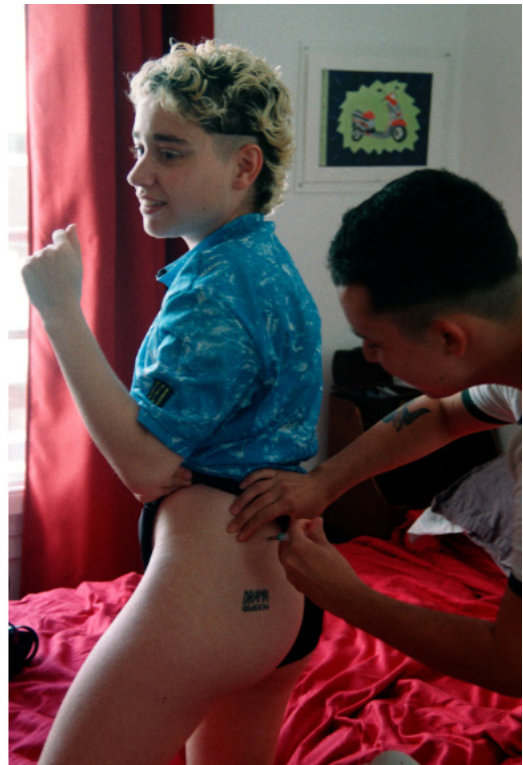
Première injection de Billye, mai 2021, Nantes.





L'un des moments les plus intéressants que j'ai pu documenter, fût cet apéro-testo organisé à la fin du mois d'août 2021, à Pantin. Une dizaine de personnes était présentes. Chacun.e se donnait des conseils pratiques, certaines personnes étaient sous hormones depuis plusieurs années alors que d'autres venaient à peine de débiter.

Nous étions venus avec mon partenaire, Arkadiy, et un de ses collègues de travail, Lou. À l'époque ils ne se connaissent pas encore très bien, et ils ne le savent pas, mais ils vont devenir très amis.



*"J'avoue avoir un kink pour les injec de testo. Pas un kink sexuel, un kink politique.*

*J'en prends plus depuis ces photos, et la sensation de révolution sous forme d'hormones synthétiques me manque. J'ai commencé à en prendre parce que je n'en pouvais plus que mon corps soit si oestrogéné, je trouvais ça injuste, j'étais nourri par les lectures de Juliet Drouar et de Preciado. Je pensais que j'étais une femme qui révolutionnait son corps et au cours des prises de testo je me suis rendu compte que j'étais pas une femme, que je souhaitais être un être flottant (sur une rivière de testo, bien sûr).*

*Ma première injec c'est mon ami Arkadiy qui me l'a faite, c'est lui qui me pique sur la photo. Je me souviens que c'était un moment important, et il a été le plus doux possible, il m'a même fait des pâtes. Sur cette photo, j'ai chaud, je suis épuisée, mais je me sens super vivant.*

*Aujourd'hui j'ai arrêté. J'ai eu peur que mon ami soit déçu de ça, mais il est super, il fait des pâtes. J'ai arrêté parce que j'ai vu un poil sur mon menton et j'ai paniqué. Le truc marrant c'est que je l'aime trop ce poil aujourd'hui, je l'enlèverai pour rien au monde. J'ai toujours les résidus de mes prises de testo, ma voix est un peu descendue, mon unique poil est toujours là et mon clit n'a pas dégrossi. C'est difficile, pour un être flottant, de savoir à quoi on veut ressembler. Aucun passing ne me satisfait. Alors j'ai peur de ne pas me reconnaître en prenant de la testo autant que je ne me reconnais pas aujourd'hui.*

*Pour le moment, ce flou me convient, je reprendrais sûrement de la testo, en attendant je satisfais mon kink en piquant les autres."*

- Lou.

Enfin, j'ai moi même documenté à de nombreuses reprises mes propres prises de testostérone, et celles d'Arkadiy, que nous effectuons souvent ensemble. C'est en continuant à documenter mon propre rapport à l'injection, dans le cadre de ma transition de genre, que le projet peut également explorer et confronter divers points de vue entre les personnes trans\* qui participent à ce projet.



Cette photo est une timide trace de la longue étreinte qui a suivi ma première injection.

J'avais insisté pour qu'Arkadiy me la fasse, et il m'avait répondu cette phrase un peu étrange, tu sais c'est pas de l'amour que je vais t'injecter.

Des mois plus tard il m'écrivait :  
première injection, premier mensonge :  
évidemment.



"c'est ma première injection de testo je laisse mon appareil à Tal parce que je peux pas me mettre sur pied et utiliser un déclencheur, après je le ferai, pour les prochaines, mais celle là je demande à Tal qui va pleurer c'est sur parce qu'il est fier et parce qu'il a peur de faire des photos de merde mais il a pas compris que peu importe les photos l'important c'est qu'elles existent je parle pas beaucoup j'ai les mains moites Tal va pleurer je pense moi aussi je vais pleurer Arkadiy pleure jamais alors il propose du thé je regrette de pas être omniscient de pas être dieu comme ça m'arrive souvent en fait je regrette de pas pouvoir assister à ma propre vie et d'être seulement obligé de la vivre, souvent on me demande quelles photos tu regrettes de pas avoir pris et à chaque fois je me dis que c'est celles qui m'impliquaient, je dois toujours les raconter alors que je voudrais les voir, avec mes yeux, et pas les vivre avec mon corps

après je sais plus, j'ai pas mal sur le coup mais les jours qui suivent si alors je boite, je suis hyper drama Yolaine me masse la fesse sur le canapé de Tal et Noam me dit la prochaine fois faut que tu piques plus haut bébé et là je réalise que je vais devoir me piquer toute ma vie et je sais pas ce que j'en pense

un jour j'ai rencontré quelqu'un qui m'a dit à chaque fois que je m'injecte je me demande si c'est la peur des aiguilles ou l'envie d'être moi qui va l'emporter et à chaque fois c'est moi qui gagne

c'est moi qui gagne

à chaque fois que je m'injecte c'est moi qui gagne."

- Nanténé

---

En tant que féministe et membre de la communauté queer, j'ai observé un manque de représentation dans notre société. Je veux utiliser le design et la couleur comme des outils pour visibiliser les récits queer oubliés et sensibiliser aux problématiques sociétales.

J'ai commencé par étudier les théories de la couleur, ses perceptions et ses impressions, pour voir de quelle manière cela a influencé la vision de la couleur que nous avons aujourd'hui. J'ai ensuite examiné l'impact des récits queer dans les arts et l'importance qu'il peut y avoir pour les artistes queer de raconter leur histoire. Enfin, j'ai lié la couleur et le queer à ma propre pratique artistique

pour créer des outils couleur qui peuvent aider à visibiliser les récits queer.

Ces recherches m'ont menée à la création d'un kit composé de trois jeux, destiné aux adolescent·es et aux enfants, avec la participation d'associations queer et d'écoles. Chaque jeu est conçu pour permettre à chacun·e de découvrir les récits queer, tout en repensant leur vision des identités divergentes, afin de créer la leur.

J'ai étudié la manière dont la couleur à travers les siècles a influencé la perception qu'on en a aujourd'hui, en parallèle avec les identités queer. Je veux mettre en avant les récits oubliés, pour permettre aux gens de créer le leur, en déconstruisant les stéréotypes.

# ABSTRACT

---

*As a feminist and part of the queer community, I observed a lack of representation in our society. I want to use design and colour as tools to highlight forgotten queer narratives and alert about societal issues.*

*I started to investigate colour theories, perceptions and impressions, to see how it influenced the view we have of it today. I then explored the impact of queer narratives on the arts and how important it is for queer artists to tell their narratives. Finally, I linked queer and colour to my own practice to create colour tools that can help highlight queer narratives.*

*These researches led me to the creation of a kit, composed of three games, intended for teenagers and children, with the involvement of queer association and schools. Each game is designed to enable people to discover queer narratives, while rethinking their vision of divergent identities to create their own.*

*I investigated to see how the use of colour through centuries influenced the perception we have about it, along with queer identities. I want to bring ignored narratives to the surface in order to allow people to unbuild ingrained stereotypes and create their own story.*

« Il m'en souvient, c'était le Carnaval. J'avais passé mes heures solitaires à déguiser mon âme. Les masques en étaient si parfaits que lorsqu'il leur arrivait de se croiser sur la grand'place de ma conscience, ils ne se reconnaissaient pas. Tenté par leur laideur comique, j'essayais les plus mauvais instincts ; j'adoptais, j'élevais en moi de jeunes monstres. Mais les fards que j'avais employés semblaient indélébiles. Je frottai tant pour nettoyer que j'enlevai la peau. Et mon âme comme un visage écorché, à vif, n'avait plus forme humaine ».

**ISCID**  
Institut Supérieur  
Couleur Image Design

 UNIVERSITÉ TOULOUSE  
Jean Jaurès

Université Fédérale



Toulouse Midi-Pyrénées

