

TERRITOIRES *DISLOQUÉS*. LIBERTÉ, VULNÉRABILITÉ, PERFORMATIVITÉ DANS LES DISCOURS FÉMINISTES ET *QUEER*

Michèle SORIANO
UNIVERSITÉ TOULOUSE JEAN JAURÈS, CEIIBA

Un dialogue entre la nouvelle connaissance née de la recherche intersectionnelle et un engagement revitalisé en faveur de politiques de coalition peut susciter de nouvelles compréhensions de la liberté.
P. Hill Collins, 2017

La réflexion que consacre la philosophe argentine María Luisa Femenías à l'ouverture d'espaces dialogiques et aux possibilités de dialogues interculturels situés, envisage la mise en œuvre de dispositifs énonciatifs complexes (FEMENÍAS, 2007). Ceux-ci devraient prendre en compte la dissymétrie des positions en jeu et l'hétérogénéité des espaces et des contextes socio-historiques. La capacité critique et les aspirations démocratiques de tels dispositifs sont articulées à une *dislocation* stratégique. Nous situer « como otros dislocados, aquellos que rehúsan estar (y adoptar) la forma y el lugar que las narrativas hegemónicas les confieren » (FEMENÍAS, 2006 : 101), reviendrait, explique-t-elle, à nous saisir de l'imprévisibilité que l'archive autorisée (MAINGUENEAU, 1991, 2004 ; WITTIG, 1980) associe à nos supposées défaillances cognitives, et à réarticuler cette imprévisibilité pour la transmuier en agentivité. Se référant avant tout aux féminismes latino-américains, elle ajoute : « Estar en un *locus inesperado* – en ese lugar donde no se espera que estemos – nos inscribe en principio ya como sujetos-agentes. Es decir, primero nos reinscribimos y nos rearticulamos contra-hegemónicamente a partir de lo cual, en un segundo momento, nos autoconstituimos como sujetos-agentes » (FEMENÍAS, 2006 : 108).

Avec cette notion de *dislocation* Femenías renvoie en premier lieu à la « politics of location » d'Adrienne Rich, autrement dit à la re-matérialisation des conditions et positions d'énonciations (DÍAZ-DIOCARETZ, ZAVALA, 1985 ; RICH, 2010)¹. Rich invite à interroger les cadres épistémologiques incorporés, d'une part pour en révéler les aveuglements et enfermements – la blanchitude² par exemple –, d'autre part pour valoriser les points de vue situés, localisés, en tant que porteurs de savoirs pratiques et de luttes susceptibles d'engendrer des propositions et des alliances politiques (RICH, 2010 : 112 ; 120-124). Femenías poursuit cette réflexion pour définir les stratégies des féministes latino-américaines et analyser les ré-articulations qu'elles opèrent. Dans la dis-location, il s'agit d'une part d'assumer sa localisation en tant que position de vulnérabilité, en performant (BUTLER, 2004, 2005) les défaillances et les stigmates (GOFFMAN, 1975), et d'autre part de resignifier cette vulnérabilité, non pas seulement comme un renversement des normes, mais plutôt dans une dynamique d'invention de nouvelles articulations des rapports de pouvoir et des alliances potentielles. Le processus que Dorlin, citant Edward Saïd, désigne comme des « techniques de tumulte » interroge de la même façon les cadres d'intelligibilité

¹ « Notes toward a politics of location » est le texte d'une conférence prononcée par Adrienne Rich à Utrecht en 1984. Dans la traduction française le titre devient « Notes pour une politique de la situation » (DÍAZ-DIOCARETZ & ZAVALA, 1985 ; RICH, 2010).

² Je reproduis ici la traduction de *whiteness* adoptée par Françoise Armengaud, traductrice de Rich (RICH, 2010 : 112) ; d'après la traduction qu'en propose Judith Ezequiel (EZEQUIEL, 2002), on lui préfère en général le terme « blanchité » (KEBABZA, 2006 ; CERVULLE, 2012 et 2013).

afin de déplacer les contours du « sujet du féminisme » et le décrire comme « l'effet d'une politique et non sa condition préalable » (DORLIN, 2005 : 99).

Ce sont ces dislocations et réarticulations que je tenterai d'examiner en tant que praxis qui nous engage à décomposer les cadres d'intelligibilité hégémoniques, et en particulier la notion abstraite de « liberté », pour lui substituer une multiplicité d'expériences de résistances et négociations fécondes. Les observations que je ferai porteront sur quelques cas paradigmatiques de dispositifs d'énonciation façonnés dans le discours littéraire féministe et dans le discours photographique *queer* : j'interrogerai les stratégies performatives mises en œuvre pour promouvoir de nouveaux espaces d'interlocution et l'émergence de nouveaux sujets-agents.

L'analyse des stratégies de dédoublement du dispositif d'énonciation de la nomophatique (LE DŒUFF, 1998 : 116) se fondera sur les hypothèses de Femenías pour éclairer la mise en échec des injonctions normatives au moyen d'une mise en scène des « échecs » du sujet et d'une réarticulation des régimes de pouvoir. J'exposerai d'abord brièvement la façon dont la perspective que j'adopte problématise la notion de liberté. J'étudierai ensuite quelques exemples plastiques particulièrement éloquentes que j'emprunte au photographe argentin Sebastián Freire, avant d'examiner le dispositif mis en œuvre dans cette « Leçon sur la leçon » que compose Castellanos, dans *Álbum de familia* (CASTELLANOS, 1971).

Des libertés (aux) prises avec les cadres...

Depuis quelques années j'ai tenté d'adopter et d'adapter le néologisme « nomophatique » que forge la philosophe Michèle Le Dœuff pour désigner les processus qui régissent et régulent l'ordre sexué du discours afin d'en rendre réalisable l'exploration. Dans *Le sexe du savoir*, Le Dœuff analyse la régulation sexuée du champ du savoir au cours de quelques phases d'institutionnalisation de certains secteurs (religion, médecine, philosophie) (LE DŒUFF, 1998). Cet essai constitue un cadre de réflexion extrêmement fécond pour le champ des études littéraires et artistiques. Il nous munit d'un détour cognitif qui constitue un outil pour explorer les dénis qui structurent ce champ. En effet, dans la mesure où la nomination est performative, elle fait exister ce qui n'est encore pas pris en charge dans les cadres herméneutiques hérités de la rhétorique, la poétique, la narratologie, les théories de l'énonciation, les courants pragmatiques, à savoir les rapports de genre.

J'ai pris la liberté d'adapter le terme avancé par Le Dœuff car il opère un déplacement de la notion de « liberté » vers une analyse des négociations et réarticulations qui en matérialisent les contours (SORIANO, 2020). Dans le cas qui nous occupe, l'hypothèse de la nomophatique a pour corollaire, d'une part, la récusation de la validité de la « liberté d'accès » au champ littéraire ou artistique, en tant que principe universel abstrait qui masque les rapports réels qui le régissent ; d'autre part, la valorisation des expériences intermédiaires, au nom de nouvelles normes, non plus esthétiques, universelles et abstraites, mais plutôt polémiques, contextualisées et contre-hégémoniques. Autrement dit, l'impasse que disposent, d'un côté (abstrait) la supposée liberté d'accès, et de l'autre (concret) l'échec répété que connaissent les groupes sociaux racisés et/ou sexualisés – un échec attribué à l'absence de valeur esthétique, ou à la médiocrité – pourrait être déjouée : la notion de nomophatique nous affranchirait de ce cadre sans issue. En outre, cet affranchissement nous ouvre la possibilité de renouveler les corpus étudiés à partir d'une éthique de justice sociale, et d'amplifier ainsi la circulation de corpus contre-hégémoniques.

La liberté est un enjeu fondamental de nos sociétés contemporaines, conçu dans le cadre des Droits Humains hérité d'une déclaration qui, dès son énonciation historique de 1789, a suscité une contre-énonciation, celle d'Olympe de Gouges de 1791 (MORIN-ROTUREAU, 2003). À partir de la notion de nomophatique, je voudrais envisager aujourd'hui la « liberté » dans cette marge polémique qui s'instaure entre ces deux dispositifs, le dispositif cadre – 1789 – et le dispositif second – 1791 – qui met en scène les tensions, négocie avec les normes en exhibant les lacunes et les exclusions qu'engendre le dispositif premier, réarticule les rapports de pouvoirs et invente de nouvelles alliances. Dans la performativité de ce dispositif second, fondée sur la mobilisation historique des femmes, réside la capacité d'agir des groupes « minoritaires » que la normativité des cadres efface et exclut, afin d'universaliser les contours du groupe hégémonique (GOUGES, PALM, MÉRICOURT, LACOMBE, 2007).

Le 10 décembre 1948³, dans un contexte d'après-guerre et de décolonisation, les 58 États membres qui constituaient l'Assemblée générale de l'ONU ont adopté la Déclaration universelle des Droits Humains à Paris. L'article premier dit ceci : « Tous les êtres humains naissent libres et égaux en dignité et en droits. Ils sont doués de raison et de conscience et doivent agir les uns envers les autres dans un esprit de fraternité » (DUDH, 1948). Un demi-siècle plus tard, les principes de Yogyakarta se définissent comme des « Principes sur l'application de la législation internationale des droits humains en matière d'orientation sexuelle et d'identité de genre », ils ont été adoptés par des expert·es réunies du 6 au 9 novembre 2006. Le premier principe déclare :

LE DROIT À UNE JOUISSANCE UNIVERSELLE DES DROITS HUMAINS

Tous les êtres humains naissent libres et égaux en dignité et en droits. Les êtres humains de toutes orientations sexuelles et identités de genre peuvent se prévaloir d'une pleine jouissance de tous les droits humains (<http://yogyakartaprinciples.org/principles-fr/>).

La liberté est donc aujourd'hui définie dans ce cadre abstrait, moderne, hérité de la déclaration des Droits de l'homme et du citoyen de 1789. C'est dans ce cadre normatif formel que prennent place et s'organisent les luttes sociales, politiques et symboliques des groupes qui tentent de « se prévaloir d'une pleine jouissance de ces droits ». La déclaration universelle, comme les récents *Principes de Yogyakarta*, ou avant eux la *Convention sur l'élimination de toutes les formes de discrimination à l'égard des femmes* de 1979, montrent combien, s'il est nécessaire de postuler ces valeurs universelles en tant qu'objectif à atteindre, il importe tout autant de matérialiser les conditions d'accès à ces droits. C'est au prix de luttes et de résistances constantes que les cadres législatifs ont pu être complétés et complexifiés. Par ailleurs, ces nécessaires révisions successives indiquent que ces principes ont été forgés, formatés, à partir d'une norme masculine, blanche, bourgeoise, euro-centrée, comme le soulignent les travaux de Carol Pateman, Geneviève Fraisse, Susan Moller Okin, Maria Luisa Femenías, Patricia Hill Collins, entre autres (PATEMAN, 2010 ; FRAISSE, 1995 ; MOLLER OKIN, 2008 ; FEMENÍAS, 2007 ; HILL COLLINS, 1990, 2017). À la devise « Liberté, égalité, fraternité », mots clés qui servent d'emblème à ce cadre, nous pourrions ajouter quelques compléments qui le complexifient et le contextualisent : contrat sexuel, localisation, contradictions, négociation, performativité, intersectionnalité, sororité, vulnérabilité, politiques de coalition, justice sociale ; ces notions sont destinées à questionner les consensus que mobilise ce cadre et l'impensé qu'il exclut.

³ Une première version de ce travail a été présentée à l'Université de Tours en décembre 2018, lors d'une Journée d'étude intitulée « Genre et Liberté » ; l'évocation de cette date, 70 ans plus tard, était alors d'autant plus opportune.

« Otro modo de ser humano y libre / Otro modo de ser »

Les derniers vers de « Meditación en el umbral », sont devenus emblématiques du discours féministe de Rosario Castellanos, et au-delà du discours féministe latino-américain (CASTELLANOS, 1972). Ils fonctionnent un peu comme le « on ne naît pas femme, on le devient » de Simone de Beauvoir, archive condensée, dissociée de son co-texte et de son contexte, à la fois renforcée et affaiblie par cette extension sémantique et l'amplitude de sa circulation paradigmatique. Sa portée polémique n'a pas disparu pour autant. Un contre-énoncé masculiniste en atteste l'actualité, issu d'une anthologie universitaire assez récente, prise en charge par Pablo Mora et Pedro Serrano, et publiée par la Coordinación de difusión cultural – dirección de literatura, de la Universidad Nacional Autónoma de México en 2009. Les deux professeurs de cette institution écrivaient dans leur introduction :

Ante tantos trabajos sobre la Rosario Castellanos feminista, hemos querido, en esta breve antología, ocuparnos ahora de un poeta (poetisa diría ella). El criterio de esta selección prescinde de algunos poemas citados más por otros motivos que por su valor poético. Hemos dejado así "Memorial de Tlatelolco" y "Kinsey Report" entre otros. Nuestra intención sería la de reivindicar la poesía de una gran poeta que ha sido valorado más por su condición de mujer que por las cualidades que posee. En su poesía se encuentra, vive su condición de mujer; es un tema que recorre el total de su obra, pero siempre trenzado con otros, tensado por otros.

A través de esta búsqueda Rosario se descubre y se enfrenta como mujer. Durante toda la lectura de sus poemas se percibe un oleaje de solitario, una soledad en donde la celda forzaría la condición de poeta; la ironía de ser todo poeta, de pasar más allá de sus celdas y sus muros, de escribir varios libros en que ella era y al vivirlo decir: Poesía no eres tú. (MORA y SERRANO, 2009 : 4)

Comme dans sa pièce de théâtre *El eterno femenino* (1973), dans « Meditación en el umbral » Castellanos expose un refus radical (« No, no es la solución... ») des modèles du féminin issus de l'archive autorisée et dénonce la violence naturalisée qu'ils instaurent. À ce positionnement clairement polémique, le discours masculiniste institutionnel oppose un retour à l'antinomie naturalisée que questionne, précisément, le titre du recueil *Poesía no eres tú*, dont est issu « Meditaciones en el umbral » (CASTELLANOS, 1972). Il s'agit de cette supposée antithèse entre *création* et *procréation* que travaille Michelle Coquillat (COQUILLAT, 1982), ou de la façon dont la « condición de mujer » entre en contradiction avec le discours de « un poeta », explicite dans les propos prêtés à Castellanos entre parenthèses, « poetisa diría ella ». Ce retour est paradoxal car s'il porte la marque des questionnements féministes qu'il mentionne, c'est pour mieux les récuser et en annuler la portée. Alors que ces professeurs concèdent à la poésie de Castellanos la même universalité que celle qu'ils reconnaissent à ses contemporains canoniques, seule une sélection réduite de ses textes mérite d'être attribuée à « un poeta » : ceux qu'ils n'interprètent pas comme féministes. La problématisation des modèles et la dénonciation radicale de la violence de genre, dans la société comme dans l'institution littéraire, qu'opère Castellanos deviennent dans leur discours un des « thèmes » d'une recherche poétique existentielle, suivant le modèle reconduit du « poète » romantique, et perd sa valeur de combat politique. Autrement dit, l'institution inclut la « gran poeta » à condition d'élaguer sa production et de la soumettre – en tant qu'exception – à un modèle paradigmatique prétendument transhistorique qui l'exclut et réduit son discours au silence.

Or, le questionnement complexe des modèles et de leur violence qu'élabore Castellanos dans son poème – évidemment exclu de l'anthologie de Mora et Serrano – ainsi que les réarticulations auxquelles il donne lieu, constituent une constante dans la culture *queer*

contemporaine (BOURCIER, 2002) dont je voudrais évoquer brièvement quelques aspects. L'une des stratégies récurrentes est la citation performative qui met en scène les échecs, décalages et distorsions par rapport au fantasme d'une naturalité spontanée de la performance du genre, mais qui postule avant tout d'autres modes d'existence et d'autres cadres d'intelligibilité (HALBERSTAM, 2011). Le genre du portrait est particulièrement démonstratif pour illustrer mon propos :



Sebastián Freire, « En el destrave... »

<http://sebastianfreire.blogspot.com/2010/12/en-el-destrave.html?q=forms+de+vida>

Cette première image rend compte d'un montage de photographies signées Sebastián Freire et montre un extrait de l'exposition associée à l'édition 2010 du festival *Destravarte* qui fête l'adoption de la loi du mariage égalitaire en Argentine et à la fois soutient le projet de loi sur le droit à l'identité de genre, qui sera finalement adoptée en 2012⁴. Elle est issue du blog de Freire, photographe argentin qui explore les corps et les sexualités *queer*, et travaille en particulier pour le supplément « Soy » du périodique *Página 12* (<http://sebastianfreire.blogspot.com/>). La série que Sebastián Freire a exposée a pour titre « Formas de vida ». Ce mur de portraits met en valeur la diversité des poses, des modèles scénographiques et des cadres cités, il rematérialise les stratégies de réarticulation et les situe dans un front de luttes, dans les territoires que ces luttes s'inventent. Les personnes ainsi saisies par Freire pour « Soy » et exhibées dans le Centro Cultural Ricardo Rojas à l'occasion du festival militant *Destravarte* proviennent d'espaces socio-culturels très différents mais leur articulation dans cette exposition incarne une coalition dont la puissance procède d'une hétérogénéité mise en valeur par le photographe, comme le souligne Daniel Molina :

Como dice Didier Éribon: "El insulto me hace saber que soy una persona distinta de las demás, que no soy normal" (*Reflexiones sobre la cuestión gay*). En ese contexto, dar la cara –ofrecerse a la mirada del otro– nunca fue sencillo. Ni siquiera ahora, que el contexto cultural argentino (con ley de matrimonio igualitario) permite una vida más relajada que la que era habitual para un homosexual hasta hace apenas unos años. Signo de esa exposición

⁴ « El 2º Encuentro de Arte Trans propone difundir y promover el arte producido por personas trans o de temática trans para generar un espacio autogestionado de inclusión y visibilidad. Así, busca fomentar la creatividad de estos actores a la vez que producir un ámbito para su expresión que esté al alcance de toda la sociedad. En esta línea, y celebrando la aprobación de la ley de matrimonio igualitario, el Festival redobla la apuesta y apoya el avance político de la Ley de Identidad de Género ». (ACOSTA, 2010)

pública son las fotos que Sebastián Freire presenta en la muestra titulada *Formas de vida*. [...] Sylvia Molloy nació para abrazar a ese gato. Leopoldo Brizuela vive debajo de ese paraguas. Fernando Noy surge, cual Venus cimarrona, de un cortinado. Raúl Escari es así: ese cruce de piernas, ese gesto, esa luz, esa mano. Bruno Bordas parece rezar un rosario antes de una fellatio. Naty Menstrual y Maiamar toman el té todas las tardes en Las Violetas. Hay una empatía en la imagen que hace de cada personaje el protagonista perfecto de la historia que nos cuenta. (MOLINA 2010)



Sebastián Freire, « Francisco Sfeir, Sr Woof 2013 »
<http://sebastianfreire.blogspot.com/search?q=Sfeir>

Deux autres photos de Freire, issues également de son blog, illustrent plus directement les stratégies de citation scénographiques et la performativité issue des dislocations opérées. La première met en scène Francisco Sfeir, élu « Señor Woof 2013 » lors du concours de beauté organisé par la Casa Brutus, haut lieu de la culture *Bear* argentine⁵. Il pose en penseur et réactive un modèle scénographique qui constitue une archive à la fois classique et pop, comme la « Manola⁶ » de certains des portraits antérieurs. Si l'on se réfère au discours de la page web du musée Rodin, on comprend que l'une des sculptures les plus populaires et les plus citées est aussi une citation de modèles antérieurs complexes, à la fois historiques, littéraires et plastiques, qui hantent la représentation d'une masculinité occidentale tourmentée :

Créé dès 1880 dans sa taille d'origine, environ 70 cm, pour orner le tympan de *La Porte de l'Enfer*, *Le Penseur* était alors intitulé *Le Poète* : il représentait Dante, l'auteur de *La Divine Comédie* qui avait inspiré *La Porte*, penché en avant pour observer les cercles de l'Enfer en méditant sur son œuvre. *Le Penseur* était donc initialement à la fois un être au corps torturé, presque un damné, et un homme à l'esprit libre, décidé à transcender sa souffrance par la poésie. Pour sa pose, cette figure doit beaucoup à l'*Ugolin* de Jean-Baptiste Carpeaux (1861, musée d'Orsay, Paris) et au portrait assis de Laurent de Médicis sculpté par Michel-

⁵ « CASA BRUTUS CLUB. Es un Club de Hombres. Un espacio pensado y creado para desarrollar actividades sociales, culturales, recreativas y solidarias entre hombres insatisfechos con el modelo gay hegemónico. No somos un club de citas ». (<http://casabrutusclub.blogspot.com/>).

⁶ Manolo et Manola est la forme hypocoristique de Manuel et Manuela qui désigne, la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, les hommes et les femmes de certains quartiers populaires de Madrid dont le style et les vêtements montraient une élégante désinvolture (MOLINER, 1980). Leurs silhouettes apparaissent dans les œuvres du peintre Francisco Goya.

Ange (1526-1531, Chapelle des Médicis, Église San Lorenzo, Florence).
<http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/le-penseur>



Sebastián Freire, « Francisco Sfeir, Sr Woolf 2013 »
<http://sebastianfreire.blogspot.com/search?q=Sfeir>

Sur la seconde photo, Sfeir devient une *Maja desnuda* en suspension, dépouillée des coussins de dentelle et de soie, dont le visage et le regard demeurent « pensifs ». Cette série de photos de Francisco Sfeir a été prise pour illustrer une interview de « Soy », *Página 12*, publiée le 30 août 2013 dans laquelle on peut lire :

Francisco Sfeir nació en Neuquén y tiene 20 años. El 17 de agosto salió elegido en la preselección del concurso de belleza osuna, Sr. Woof 2013, organizado por el grupo Casa Brutus. Su siguiente objetivo es participar de la elección del Sr. Woof de Argentina. Como si respondiera a los clásicos requerimientos de los concursos donde se pide hobby, profesión y lecturas, cuenta mucho más que eso: cómo llegó a convertirse en el buen mozo que es hoy, el papel de su abuela, su hermana y su novio en todo esto y cómo combina su pasado de mujer y feminista con su presente de oso trans. (PÉREZ, 2013)

Cette introduction de Pérez à l'interview de Sfeir joue à son tour avec deux scénographies discursives distinctes – celle des interviews des candidates aux concours de beauté, celle des vignettes des récits autobiographiques picaresques initiés par le *Lazarillo de Tormes* – et à pour effet d'amplifier les contrastes, les tensions, les contradictions.

Ces photographies mettent en scène et en œuvre l'échec des normes de genre, non pas à partir d'une performance individuelle parodique, mais à partir de l'articulation polémique d'une double archive : celle des modèles canoniques et pop, le *Penseur* de Rodin et la *Maja desnuda* de Goya, d'une part, rematérialisant leur complexité historique et leur localisation ; et d'autre part la contre-archive issue des cultures minoritaires *queer* : ici la « cultura osuna leather » de Buenos Aires et de la Casa Brutus, appréhendée, resignifiée, réarticulée à partir d'une pratique culturelle féministe tortillera trans développée à Neuquén⁷, puis mise en forme par le regard professionnel de Freire pour le supplément diversité « Soy » de *Página*

⁷ On consultera le blog *Potencia tortillera* en particulier à propos du groupe de Neuquén « Fugitivas del Desierto » (YAPPERT, 2005) et les travaux de Val Flores sur son blog *escritos heréticos* en particulier l'essai « 'Fugitivas en el desierto' : voces lesbianas en un paisaje hererosexual » (FLORES, 2009).

12. Dans ces « formas de vida » que Freire met en lumière, il s'agit bien d'un « otro modo de ser humano y libre ».

Au dispositif de la nomophatique, injonction contradictoire qui n'inclut les discours des femmes et des « minorités », racialisées et sexualisées, qu'à condition de les réduire à la répétition performative de l'archive hégémonique qui les exclut, les féministes et les minoritaires *queer* opposent une double scénographie, un métadiscours réflexif, qui thématise l'archive citée à partir d'une contre-archives minoritaire, ou archive contre-hégémonique. L'espace d'exposition dans lequel prend place la performance, la théâtralisation, le théâtre dans le théâtre ou la mise en scène de la mise en scène, qui exige la mise en jeu physique et émotionnelle du corps et la mise à distance de la violence impliquée dans l'injonction contradictoire de la nomophatique (« dire que l'on est inter-dit »), est ce territoire disloqué dans lequel je propose d'identifier la marge de liberté, à la fois *en suspens* et *mise en acte* dans les réarticulations verbales, plastiques, corporelles. La performativité advient en convoquant un contexte d'énonciation collectif contre-hégémonique, une subculture minoritaire où l'énonciation implique un sujet collectif destinataire et co-énonciateur. L'agentivité du sujet se déploie dans la prise en charge de la co-construction de ce territoire, disloqué parce qu'inscrit dans la tension qu'il prend le risque de mettre en acte ; autrement dit, la performativité produit un territoire utopique, ici et maintenant, où existe(raît) « otro modo de ser humano y libre ».

L'ordre du discours ou la Leçon sur la leçon

Il est possible d'analyser le détournement de la nomophatique dans un autre exemple paradigmatique de performativité : la célèbre nouvelle de Rosario Castellanos « Lección de cocina » (CASTELLANOS, 1971). Nous mettrons en évidence la production de ce territoire disloqué dans le discours littéraire en rapprochant la scénographie adoptée par Castellanos de celle que l'on observe dans deux textes devenus classiques eux aussi, *L'ordre du discours*, de Michel Foucault, et *Leçon sur la leçon*, de Pierre Bourdieu (FOUCAULT, 1971 ; BOURDIEU, 1982). Il s'agit dans les trois cas de la mise à distance réflexive d'un modèle scénographique directement lié à la régulation autoritaire du discours, celui de la « Leçon », en tant que pratique liturgique qui consiste à lire et répéter les autorités pendant la messe. Il est possible d'explorer l'extension de ce terme « Leçon », qui va de la mise en scène autoritaire et parfois violente d'une règle arbitraire, autrement dit d'un rapport de pouvoir (« donner une leçon »), jusqu'au questionnement des variantes, où la « leçon » est comprise comme une « lecture », autrement dit, en tant qu'interprétation (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales). Dans tous les cas cependant, la leçon présuppose l'homogénéité de l'espace d'interlocution, efface les conditions matérielles d'énonciation et les conflits qu'elles transcrivent.

Examinons cette scénographie à partir des cas d'école cités :

Dans le discours qu'aujourd'hui je dois tenir, et dans ceux qu'il me faudra tenir ici, pendant des années peut-être, j'aurais voulu pouvoir me glisser subrepticement. Plutôt que de prendre la parole, j'aurais voulu être enveloppé par elle, et porté bien au-delà de tout commencement possible. J'aurais aimé m'apercevoir qu'au moment de parler une voix sans nom me précédait depuis longtemps : il m'aurait suffi alors d'enchaîner, de poursuivre la phrase, de me loger, sans qu'on y prenne bien garde, dans ses interstices, comme si elle m'avait fait signe en se tenant, un instant, en suspens. De commencement, il n'y en aurait donc pas ; et au lieu d'être celui dont vient le discours, je serais plutôt au hasard de son déroulement, une mince lacune, le point de sa disparition possible. J'aurais aimé qu'il y ait derrière moi (ayant pris depuis bien longtemps la parole, doublant à l'avance tout ce que je vais dire) une voix qui parlerait ainsi : « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut

continuer, il faut dire des mots tant qu'il y en a, il faut les dire jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent – étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait si elle s'ouvre ». (FOUCAULT, 1971 : 7-8)

On devrait pouvoir prononcer une leçon, même inaugurale, sans se demander de quel droit : l'institution est là pour écarter cette interrogation, et l'angoisse liée à l'arbitraire qui se rappelle dans les commencements. Rite d'agrégation et d'investiture, la leçon inaugurale, *inceptio*, réalise symboliquement l'acte de délégation au terme duquel le nouveau maître est autorisé à parler avec autorité et qui institue sa parole en discours légitime, prononcé par qui de droit. L'efficacité proprement magique du rituel repose sur l'échange silencieux et invisible entre le nouvel entrant qui offre publiquement sa parole et les savants réunis qui attestent par leur présence en corps que cette parole, d'être ainsi reçue par les maîtres les plus éminents, devient universellement recevable, c'est-à-dire, au sens fort, magistrale. Mais mieux vaut éviter de pousser trop loin le jeu de la leçon inaugurale sur la leçon inaugurale [...]. (BOURDIEU, 1982 : 7-8)

La cocina resplandece de blancura. Es una lástima tener que mancillarla con el uso. Habría que sentarse a contemplarla, a describirla, a cerrar los ojos, a evocarla. Fijándose bien esta nitidez, esta pulcritud carece del exceso deslumbrador que produce escalofríos en los sanatorios. ¿O es el halo de desinfectantes, los pasos de goma de las afanadoras, la presencia oculta de la enfermedad y de la muerte? Qué me importa. Mi lugar está aquí. Desde el principio de los tiempos ha estado aquí. En el proverbio alemán la mujer es sinónimo de Küche, Kinder, Kirche. Yo anduve extraviada en aulas, en calles, en oficinas, en cafés; desperdiciada en destrezas que ahora he de olvidar para adquirir otras. (CASTELLANOS, 1971: 7-8)

Dans les trois cas s'exposent :

1. Un désir qui rematérialise l'incarnation du sujet, sa localisation : « *J'aurais voulu pouvoir...* », « *on devrait pouvoir...* », « *habría que...* ». Il s'agit du désir du sujet d'échapper à l'angoisse qu'engendre la prise de parole, c'est-à-dire la revendication d'un discours autorisé (leçon inaugurale pour Foucault et Bourdieu, pratique littéraire pour Castellanos : « *sentarse a contemplarla, a describirla, a cerrar los ojos, a evocarla* ». Cette angoisse indique la menace qu'exerce l'institution, la crainte d'affronter la violence de ses interdits, autrement dit d'être expulsé·e, ramené·e à « sa place », la peur de recevoir une bonne leçon quand on prétendait la donner : « *dans ses interstices...* », « *écarter cette interrogation...* », « *mi lugar está aquí...* ».
2. Un dédoublement du discours : les voix citées – ou le silence approbateur – qui servent de cadre au discours énoncé : « *jusqu'à ce qu'ils me disent...* » ; « *l'échange silencieux et invisible...* » ; « *En el proverbio alemán la mujer...* »
3. L'exhibition d'un hiatus, d'une discontinuité entre le discours propre et le discours autorisé, la mise à distance de l'archive discursive instituée : « *Il faut continuer, je ne peux pas continuer...* », « *l'arbitraire qui se rappelle dans les commencements...* », « *destrezas que ahora he de olvidar para adquirir otras...* »
4. L'exposition physique et émotionnelle du sujet, de son corps, au risque et au danger. La mise en scène du sujet dans un non-lieu, un suspens, dans un entre-deux, celui de l'excès (« *pousser trop loin le jeu* »), de l'effacement (« *le point de sa disparition possible* »), ou de l'égarement (« *anduve extraviada* »). L'exposition du sujet au hors-jeu, au dé-lire qui guette le donneur de leçon lorsque l'institution exclut la performativité de sa parole, l'exposition du sujet à l'échec, qui sera lu comme un

délire, un non-sens, une folie, un égarement, une sortie intempestive des sillons du consensus, des normes, de l'ordre du discours.

Dés-autorisation, renégociation du consensus

Dans le troisième texte toutefois, celui de Castellanos, le hiatus thématique est doublement matérialisé : a) dans l'écart entre l'espace domestique et l'espace public ; b) dans l'écart entre le discours savant et la fiction littéraire. Il ne s'agit plus des tensions liées à l'alternance des générations, à l'institution d'un nouveau maître, encore peut-être révocable, puisqu'il doit faire ses preuves. Il ne s'agit plus d'*intronisation* mais d'*exclusion*. Le détournement par Castellanos du rite initiatique de la « Leçon inaugurale » repose sur la révélation de sa contrepartie spéculaire : l'expulsion, la stigmatisation qui place d'emblée hors-jeu, hors cadre certains groupes *altérisés* (DELPHY, 2008). En effet, les rites d'initiation ne distinguent qu'en deuxième instance les initié-es des non encore initié-es, ils différencient en premier lieu, et fondamentalement, ceux à qui ils sont réservés de celles et ceux qui *a priori* en sont exclu-es. Dans le cas de « Lección de cocina » la dislocation se joue dans le contrepoint qui superpose à l'intronisation en tant qu'intellectuelle, la « cuisine », autrement dit les rituels réservés au groupe altérisé, sexualisé, racisé, domestiqué – la défloration, l'exhibition des compétences culinaires – chargés précisément de mettre en scène cette sexualisation, cette altérisation.

Le détournement est avant tout déplacement de perspective, prise de libertés et prise de risque au regard du cadre, acquisition de capacité d'agir en troublant ses limites. Dans les leçons de Foucault et de Bourdieu, l'exposition inaugurale du sujet, corps vulnérable, désirant, angoissé, qui vient soutenir la tension polémique – que par ailleurs les deux intellectuels sont réputés incarner – est sensible au moment de la prise de parole, puis s'estompe car elle est balisée par un rituel qui en garantit la performativité, et l'archive citée, bien que discutée, est canonique et rationnellement assumée. Le consensus corporatiste est sauf, le sujet s'y soumet, fait corps, et la discontinuité n'est que provisoire, elle disparaît dans le redoublement de la mise en forme. Dans la « Lección de cocina », la discontinuité se maintient, l'exposition du sujet est constante et devient infraction. Elle est toutefois différée par la double scénographie fictionnelle car le *personnage* vient prendre en charge une partie des affects exhibés – désir, angoisse, colère – engendrés par l'expulsion stigmatisante supposée tenir lieu de rite initiatique, lui-même dédoublé et polémique : la leçon de cuisine *ratée* devient leçon d'écriture triomphale.

Dans « Lección de cocina », le dédoublement est irréconciliable et incessant, détermine la structure alternée et fragmentaire du récit, entre un « je », sujet de l'énonciation, intellectuelle, autrice autorisée, qui met en pratique son fantasme de création littéraire et fait le bilan de sa vie domestique, d'une part (le sujet de la leçon sur la leçon), et un « je » sujet de l'énoncé, personnage littéraire féminin mis en scène, femme au foyer, jeune mariée, d'autre part, qui tente vainement de satisfaire aux exigences de sa position en cuisinant un morceau de viande (le sujet de la leçon de cuisine). Ce personnage prend la pose de l'effigie fallacieuse placée dans le sanctuaire domestique :

Pueden ustedes observar los síntomas: me planto, hecha una imbécil, dentro de una cocina impecable y neutra, con el delantal que usurpo, para hacer un simulacro de eficiencia y del que seré despojada vergonzosa pero justicieramente. (CASTELLANOS, 1971 : 8)

Ou la pose du trophée sinistre exposé dans l'archive iconographique de l'hystérie, des Ménades à Charcot :

Si insisto en afirmar mi versión de los hechos mi marido va a mirarme con suspicacia, va a sentirse incómodo en mi compañía y va a vivir en la continua expectativa de que se me declare la locura. (CASTELLANOS, 1971 : 22).

Le contexte polémique mis en œuvre par Castellanos est borné par deux archives citées : le « proverbio » nazi *Küche, Kinder, Kirche* et les délires psychanalytiques du critique allemand Pfandl à propos de *l'envie du pénis* de Sor Juana, grande donneuse de leçons :

De mí se puede decir lo que Pfandl dijo de Sor Juana: que pertenezco a la clase de neuróticos cavilosos. El diagnóstico es muy fácil ¿pero qué consecuencias acarrearía asumirlo? (CASTELLANOS, 1971 : 22).

Le recours à la formule allemande, qui fut mise en application sous Hitler afin de restreindre l'accès des femmes au marché du travail, dénonce les représentations conservatrices en cours dans le Mexique contemporain de l'écriture et les stigmatise en les associant à l'idéologie fasciste. Parallèlement, la citation de Pfandl revient sur une traduction de l'essai de Ludwig Pfandl *Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa de México. Su vida, su poesía, su psique* (PFANDL, 1963), une étude que Castellanos a vivement critiquée dans l'une de ses chroniques du journal *El Excelsior* au moment de sa publication. Dans cet essai l'hispaniste allemand se fondait sur les théories freudiennes pour diagnostiquer la « folie » de Sor Juana, tristement affectée par *l'envie du pénis*. Si l'on en croit la recension de Bolaño e Isla, Castellanos initia les polémiques au sujet de cet ouvrage :

Ningún erudito mexicano y aun de lengua hispánica puede dejar de leerlo, y esperamos pronto las reacciones consiguientes, favorables o adversas, a tan novedoso y revolucionario estudio. Por de pronto, ya la eminente escritora Rosario Castellanos nos dio la suya, discrepando totalmente de Pfandl en un artículo titulado "Otra vez Sor Juana" publicado en *Excelsior* el 26 de octubre de 1963 (p. 7), en el cual afirma: "Un libro así concebido indigna no por su parcialidad sino porque tales criterios han sido superados por otros más amplios..." No estamos de acuerdo con la escritora y estimada amiga Rosario Castellanos. Pero ahí está el libro para que se le lea y se le discuta. (BOLAÑO E ISLA, 1963 : 342)

Entre ces deux bornes sont cités et démontés, pêle-mêle, dans un collage kitsch, les modèles du *fémnin* fournis par les livres de cuisine, les mythes, la religion, la littérature, le cinéma, les romans d'amour, etc.

Nuestro encuentro se debió a un azar ¿feliz? Es demasiado pronto aún para afirmarlo. Coincidimos en una exposición, en una conferencia, en un cine-club; tropezamos en un elevador; me cedió su asiento en el tranvía; un guardabosques interrumpió nuestra perpleja y, hasta entonces, paralela contemplación de la jirafa porque era hora de cerrar el zoológico [...] Para la siguiente película me gustaría que me encargaran otro papel. ¿Bruja blanca en una aldea salvaje? No, hoy no me siento inclinada al heroísmo ni al peligro. Más bien mujer famosa (diseñadora de modas o algo así), independiente y rica que vive sola en un apartamento de Nueva York, París o Londres. Sus "affaires" ocasionales la divierten pero no la alteran. No es sentimental. Después de una escena de ruptura enciende un cigarrillo y contempla el paisaje urbano a través de los grandes ventanales de su estudio. (CASTELLANOS, 1971 : 10 et 17)

L'archive autorisée, surabondante et chaotique, est mise à distance par sa prolifération désarticulée qui en dénonce les incohérences, la violence oppressive. L'ir-rationnalisation de l'archive hégémonique que produit le trope de l'énumération rendue chaotique par les retours systématiques aux échecs de la pratique culinaire est libératrice. Le consensus qui la soutient est dés-autorisé. La leçon de cuisine est apagogique : prétendre condamner les femmes à l'espace domestique est absurde, illusoire, impossible.

La contre-archive mobilisée par l'énonciation, à partir de laquelle se construit la performativité du discours, est d'abord l'œuvre de Sor Juana Inés de la Cruz, en particulier la *Respuesta a Sor Filotea* (ASBAJE RAMÍREZ DE SANTILLANA, 1979); mais aussi Thérèse d'Avila : « Yo estuve todo el tiempo pendiente de la carne, fijándome en que le sucedían una serie de cosas rarísimas. Con razón Santa Teresa decía que Dios anda en los pucheros. O la materia que es energía o como se llame ahora » (CASTELLANOS, 1971 : 20). Les leçons de Sor Juana et de Sainte Thérèse dés-autorisent à leur tour le consensus, celui qui naturalise la division du travail intellectuel/domestique, qui est une division sexuelle du travail excluant les femmes du champ du savoir. Si leurs écrits sont autant de contre-exemples susceptibles de mettre en lumière l'absurde de cette division sexuelle du travail, ils fonctionnent avant tout comme une re-matérialisation des rapports en jeu : c'est à condition de se situer dans la cuisine, autrement dit dans les rapports domestiques qui s'y jouent, que les féministes parviennent à disloquer les territoires du savoir qui les excluent. La nouvelle se conclut ainsi : « [...] algo muy insignificante, muy ridículo. Y sin embargo... » (CASTELLANOS, 1971 : 22).

La scénographie réflexive omniprésente correspond donc aux discours et aux pratiques féministes contemporaines de la *leçon* de Castellanos, discours et pratiques qu'elle-même déploie. Ses propres textes sont convoqués dans l'image de l'écrivaine endurcie, dont les doigts sont insensibilisés « por el prolongado contacto con las teclas de la máquina de escribir » (CASTELLANOS, 1971 : 9). L'éthos de l'intellectuelle féministe des années 60 prend corps, opère en premier lieu le retournement du stigmaté issu de la tradition chrétienne ou des fantaisies spéculaires existentialistes (LE DŒUFF, 1989) ; en effet ce nouvel ethos collectif revendique le « puchero », le vulgaire et l'insignifiant, la matière, la chair, le visqueux, le gore : « a mí no me aniquila la cerrazón de una conciencia o de toda conciencia posible. Yo continúo viviendo con una vida densa, viscosa, turbia, aunque el que está a mi lado y el remoto, me ignoren, me olviden, me pospongan, me abandonen, me desamen » (CASTELLANOS, 1971 : 10). Libéré du *male gaze* (MULVEY, 2017), l'éthos prend corps et fait corps dans le territoire de la cuisine : la leçon est celle du sang, du gore du morceau de viande sanguinolent qu'il s'agit de cuisiner, personnage clé et alter-ego de la narratrice dans la nouvelle. Le gore des *Tirs*, de Nicky de Saint Phalle (SAINT-PHALLE, 1961) ou du *SCUM Manifesto*, de Valerie Solanas (SOLANAS, 1967, 2005), le gore des chroniques sensationnalistes que Castellanos réinvestit dans *El eterno femenino* (CASTELLANOS, 1973), trouble le genre. La leçon de *cuisine* devient celle du visqueux, du sale, du porno : « reposo junto a él con los muslos entrelazados, húmedos de sudor y de semen » (CASTELLANOS, 1971 : 11), du trash de *Red Flag* de Judy Chicago – tampon hygiénique rougi qu'une femme tire de son vagin, à la face du monde (CHICAGO, 1971) –, ou encore celle du kitsch, du domestique dérisoire : « ¿No sería oportuno prender la estufa? » (CASTELLANOS, 1971 : 15), aussi cru que celui de la *Womanhouse* issue du programme féministe mené par Judy Chicago et Miriam Schapiro (DEMETRAKAS, 1974 ; CHICAGO & SCHAPIRO, 1971).

La liberté qu'engendrent ces dédoublements scénographiques et les espaces d'interlocution disloqués qu'ils postulent, au moyen des contre-performances – plastiques ou culinaires – qu'ils exposent, correspond à la performativité d'un ethos disruptif, impropre parce qu'*in-approprié* (MIN-HA, 89 ; HARAWAY, 2007), collectif et politique, contre-hégémonique. Ces performances troublantes ou burlesques des scripts de la féminité ou de la masculinité qui se superposent aux modèles cités, creusant l'écart et exposant les failles, puisent leur capacité d'agir non seulement dans l'exhibition risquée et le retournement du stigmaté, mais plus encore dans la réorganisation et la renégociation des rapports qui structurent leur position. Cette dislocation installe ainsi, au-delà de la mise en suspens des

normes de genre, l'invention d'un territoire inédit où les mélanges peu orthodoxes du « puchero » démontrent « que la materia es energía ». Le « portrait » ou la « leçon » aux prises avec les cadres prennent des libertés par rapport à eux et en donnent, désintégrant le consensus dont ils dépendent :

—¿Dijiste “compañeres” a propósito?

—Sí, porque yo no me considero como hombre ni como mujer, es más como con la “e”.
Porque me nombro mujer como marica, pero con la “o” como trans. (SFEIR dans PÉREZ, 2013)

BIBLIOGRAPHIE

- ACOSTA, Marina (2010), « Los días 13, 14 y 15 de diciembre. Se viene el segundo encuentro de Arte Trans », *Clarín*, 1^{er} décembre.
 Disponible sur : https://www.clarin.com/entremujeres/entretenimientos/arte-y-cultura/viene-segundo-encuentro-Arte-Trans_0_SJ72kgcDQe.html
- ASBAJE RAMÍREZ DE SANTILLANA de, Juana Inés (Sor Juana), [1691] (1979), *Respuesta a Sor Filotea*, Barcelona, Laertes, ed. Grupo Feminista de Cultura.
- BOLAÑO E ISLA, Amancio (1963), *Ludwig Pfandl, Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa de México. Su vida, su poesía, su psique* (reseña), in *Anuario de Letras, lingüística y filologías*, Vol. 3, México, UNAM.
- BOURCIER, Marie-Hélène/Sam (2002), « Queer Move/ments », *Mouvements*, n° 20-2, p. 37-43.
- BOURDIEU, Pierre (1982), *Leçon sur la leçon*, Paris, Éditions de Minuit.
- BUTLER, Judith (2005), *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Cynthia Kraus (trad.), Paris, La Découverte.
 — (2004), *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Charlotte Nordmann (trad.), Paris, Amsterdam.
- CASA BRUTUS, <http://casabrutusclub.blogspot.com/>
- CASTELLANOS, Rosario (1971), « Lección de cocina », *Álbum de familia*, México, Joaquín Mortiz.
 — (1972), « Meditación en el umbral », *Poesía no eres tú*, México, Fondo de Cultura Económica.
 — (1973), *El eterno femenino*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, « Leçon ».
 Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/le%C3%A7on>
- CERVILLE, Maxime (2013), *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*, Paris, Amsterdam.
- CERVILLE, Maxime (2012), « La conscience dominante. Rapports sociaux de race et subjectivation », *Cahiers du genre*, n° 53-2, p. 37-54.
- CHICAGO, Judy & SCHAPIRO, Miriam (1971), *Womanhouse Exhibition Catalog*, Valencia, California Inst. of the Arts. *Womanhouse Catalog Essay*.
 Disponible en ligne sur le blog *Womanhouse* : <https://www.womanhouse.net/>
- COQUILLAT, Michelle (1982), *La poétique du mâle*, Préface de Colette Audry, Paris, Gallimard, « Idées ».
- Déclaration universelle des droits de l'Homme* (1948), <http://www.liguedh.be/la-declaration-universelle-des-droits-de-lhomme/>
- DELPHY, Christine (2008), *Classer, dominer. Qui sont les "autres" ?*, Paris, La fabrique.
- DEMETRAKAS, Johanna (1974), *Womanhouse*, film documentaire, 47 minutes, couleur, 16 mm, États-Unis.
- DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam & ZAVALA, Iris M. (ed.) (1985), *Women, Feminist Identity, and Society in the 1980's: Selected Papers*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.
- DORLIN, Elsa (2005), « De l'usage épistémologique et politique des catégories de "sexe" et de "race" dans les études sur le genre », *Cahiers du Genre*, 2005/2, n° 39, L'Harmattan, p. 83-105.
- EZEQUIEL, Judith (2002). « La 'blanchité' du mouvement des femmes américain ». Communication au Colloque international « Ruptures, résistances et utopies », Université de Toulouse II-Le Mirail, 20 septembre.

- FEMENÍAS, María Luisa (2006), « Afirmación identitaria, localización y feminismo mestizo », in María Luisa Femenías (ed.), *Feminismos de Paris a La Plata*, Buenos Aires, Catálogos, p. 97-125.
- (2007), *El género del multiculturalismo*, Buenos Aires, Bernal-Universidad Nacional de Quilmes.
- FLORES, val (2009), « “Fugitivas en el desierto”: voces lesbianas en un paisaje heterosexual », blog *escritos heréticos*, 26 avril 2009.
Disponible sur : <http://escritoshereticos.blogspot.com/2009/04/fugitivas-en-el-desierto-voces.html?view=flipcard>
- FOUCAULT, Michel (1971), *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.
- FRAISSE, Geneviève (1995), *Muse de la raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*, Paris, Gallimard, « Folio histoire ».
- FREIRE, Sebastián (2004-2016), *Algunas fotos. Fotografías de Sebastián Freire*.
Disponible sur : <http://sebastianfreire.blogspot.com/>
- GOFFMAN, Erving (1975), *Stigmaté. Les usages sociaux des handicaps*, Alain Kihm (trad.), Paris, Éditions de Minuit, « Le sens commun ».
- GOUGES, O. de ; PALM, E. ; MÉRICOURT de, T. ; LACOMBE, C. (2007), *Cuatro mujeres en la Revolución Francesa*, Sazbón José (Intr.), Burucúa J. E. et Nicolás Kwiatkowski, N. (trad.), Buenos Aires, Biblos.
- HALBERSTAM, Judith-Jack (2011), *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press.
- HARAWAY, Donna (2007), « Ecce Homo, “Ne suis-je pas une femme?” et Autres Inapproprié/es : de l’humain dans un paysage post-humaniste », *Manifeste Cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, Anthologie établie et traduite par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, Paris, Exils.
- HILL COLLINS, Patricia (1990), *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. London, Harper Collins.
- (2017), « Où allons-nous, maintenant ? », Françoise Bouillot (trad.), *Les cahiers du CEDREF*, n° 21, p. 187-208.
- KEBABZA, Horia (2006), « “L’universel lave-t-il plus blanc ?” : “Race”, racisme et système de privilèges », *Les cahiers du CEDREF*, 14 - 2006, p. 145-172.
- LE DEUFF, Michèle (1989), *L'étude et le rouet*, Paris, Seuil.
- (1998), *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier.
- MAINGUENEAU, Dominique (1991), *L'analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette supérieur.
- (2004) *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MINH-HA TRIN, T. (1989), *Woman, Native, Other: Writing post-Coloniality and Feminism*, Bloomington Indiana University Press.
- MOLINA, Daniel (2010), « Reflejos de un ojo enamorado », *Diario Perfil*, 28 novembre 2010.
Disponible sur le blog de Sebastián Freire : <http://sebastianfreire.blogspot.com/2010/11/reflejos-de-un-ojo-enamorado.html?view=timeslide>
- MOLINER, María (1980), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- MOLLER OKIN, Susan (2008), *Justice, genre et famille*, Paris, Flammarion.
- MORA, Pablo y SERRANO Pedro (2009), (Selección y notas), *Rosario Castellanos*, México, Coordinación de difusión cultural – dirección de literatura, Universidad Nacional Autónoma de México.

- MORIN-ROTUREAU, Évelyne (2003), *Combats de femmes 1789-1799. La Révolution exclut les citoyennes*, Paris, Autrement.
- MULVEY, Laura (2017), *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Sesto S. Giovanni, éditions Mimésis.
- PATEMAN, Carole (2010), *Le contrat sexuel*, préface de Geneviève Fraisse, postface d'Éric Fassin, Paris, Éditions La Découverte, coll. Bibliothèque de l'Institut Émilie du Châtelet.
- PÉREZ, Pablo (2013), « Vello Bello », suplemento *Soy – Página 12*, 30 août.
Disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3073-2013-08-30.html>
- PFANDL, Ludwig (1963), *Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa de México. Su vida, su poesía, su psique*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- RICH, Adrienne (2010), *La contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, Genève-Lausanne, Mamamélis-Nouvelles Questions Féministes.
- SAINT PHALLE, Niki de (1961), « Tirs » de Niki de Saint Phalle, vidéo, Yvan Jouannet (réalisateur), Niki de Saint Phalle (participante), Office national de radiodiffusion télévision française, 25 avril 1961.
Disponible sur : <https://www.ina.fr/video/I05127774>
- SOLANAS, Valérie [1967] (2005), *SCUM Manifesto*, Emmanuèle de Lesseps (trad.), Paris, Fayard, « Mille et une Nuits ».
- SORIANO, Michèle (2020), « Territoires disloqués : de la nomophatique, des réorientations et des savoirs situés », in Audrey Lasserre et Jean-Louis Jeannelle, *Se réorienter dans la pensée, autour de Michèle Le Dœuff*, Rennes, PUR.
- WITTIG, Monique (1980), « La pensée Straight », *Questions Féministes*, n° 7, Février, p. 45-53.
- YAPPERT, Susana (2007), « Las fugitivas del desierto », blog *Potencia Tortillera*, 12/02/2007.
Disponible sur : <http://potenciatortillera.blogspot.com/2007/02/fugitivas-del-desierto.html#more>

Pour citer cet article : Soriano, Michèle (2020), « Territoires *disloqués*. Liberté, vulnérabilité, performativité dans les discours féministes et *queer* », *Lectures du genre n° 14 : Genre(s) et liberté(s)*, p. 64-79.