

Performance et liberté

Boop oop a doop... Babies, pets and poodles

Conceptualisées il y a environ vingt ans par la philosophe Judith Butler, la « performance » et la « performativité » sont au cœur de la théorie de la construction du genre et donnent toujours lieu à de multiples prolongements et approfondissements, que ce soit dans les domaines de l'histoire et de l'histoire sociale, sur le terrain du travail et, pour ce qui nous concerne plus particulièrement, lorsqu'il s'agit de les confronter à des actualisations concrètes dans l'art et la culture.

En tant qu'assignation normative, constituée elle-même par l'effet de répétitions, réitérations, citations qui produisent une « illusion d'essence », la performativité, par les pratiques qu'elle institue, produit les normes de genre. « Loin d'être invention de soi, la performativité est d'abord interpellation sociale » (FASSIN, 2015 : 14). Cependant, « si le genre est bien une sorte de faire, une activité incessante qu'on accomplit en partie à son insu et non de son plein gré, pour autant, cela ne fonctionne pas de manière automatique ou mécanique. Au contraire, c'est une pratique d'improvisation, dans une scène de contrainte » (BUTLER, 2004a ; FASSIN, 2015 : 15). C'est alors la notion de « performance » qui permet à Butler de rendre compte « du développement des normes sociales ainsi que des efforts que nous mettons habituellement en œuvre pour nous conformer à de telles constructions » (KHAROUBI, 2014).

C'est à ces pratiques « d'improvisation », à cette « capacité d'agir » (*agency*) que ce numéro de *Lectures du genre* s'intéresse, en se centrant, cependant, sur la performance : qu'il s'agisse de la « performance inversée du genre » – le *drag* – qui laisserait supposer une liberté prise par rapport aux normes du genre, de celle qui témoigne du respect total des injonctions de genre et qui vise, par l'exemple *a contrario*, à défaire le genre, ou encore des mises en pratique « naïves » de l'hétéronormativité, on étudie les réalisations individuelles des artistes dans leurs rapports avec la liberté, mais aussi les contraintes auxquelles ils et elles sont soumis.es par les effets des croisements genre-classe-race, par les contextes socio-culturels et économiques, par l'Histoire et leurs histoires.

Pour ce numéro de la revue et à l'initiative de Michèle Soriano, nous avons décidé de nous pencher, en particulier, sur certaines figures mythiques de la féminité et de considérer leurs performances :

Dans *Some like it hot* (Billy Wilder, 1959) – l'une des références populaires des performances de travestissement – Marilyn Monroe adopte une voix de bébé sexy pour chanter *I wanna be loved by you* et réinvestit le « boop oop a doop » rendu célèbre par Helen Kane mais surtout par sa répliquante cartoon Betty Boop. Le palimpseste était déjà à l'œuvre dans les performances d'Helen Kane qui recyclait le style de Baby Esther Jones, chanteuse de jazz au Cotton Club selon le Harlem World Magazine (2018). En tant que série de renégociations interculturelles et inter-espèces, ce babil est paradigmatique des performances de la féminité, des changements qui les affectent en fonction des contextes considérés, ainsi que des rapports intersectionnels qui construisent le genre. Le glamour de la baby voice (KARPF, 2008 ; NOOR, 2020) qui s'expose dans un « boop oop a doop » tour à tour performé par une artiste afro-

américaine, une actrice et chanteuse populaire blanche, une jolie chienne de dessin animé – devenue l’emblème d’une certaine modernité féminine – et enfin par une star mythique, invite en effet à interroger l’historicité et la complexité des dimensions sonores et graphiques des constructions du genre.

En ouverture du recueil, Michèle Soriano aborde la figure de Betty Boop en tant que symbole de la prise de pouvoir des femmes, « image populaire, à la fois caricaturale et pimpante, des femmes émancipées », qui débarque sur la scène du dessin d’animation des années ’30, aux États-Unis et inaugure une nouvelle voie d’accès des femmes à l’espace public, en leur montrant « comment s’en sortir » (SORIANO, 2021). Le paradigme ouvert par Betty Boop, permet à Michèle Soriano d’examiner « les questions formelles que posent les représentations de cet accès émancipateur à l’autonomie sexuelle » en « dialogue avec la notion d’hétérotopie qu’a proposée Michel Foucault et celle de pornotopie de Paul B. Preciado » (FOUCAULT, 1984 ; PRECIADO, 2011) et, dans son analyse, « éclaire la continuité sous-jacente de deux courts métrages post-porn très différents d’Albertina Carri : *Barbie también puede eStar triste* (2001) et *Pets* (2012).

Julie Bonhomme, à son tour, interroge le personnage de Betty Boop en se focalisant sur la « baby voice ». La fantasmagorie associée à l’entrée dans l’adolescence et la sexualisation, dont Lolita est devenue l’emblème, fascine depuis toujours réalisateurs et public (mâle) et – souligne J. Bonhomme – « ne se limite pas à la représentation des femmes et des corps, mais utilise également la voix comme instrument du désir » (BONHOMME, 2021). Or la présence vocale qui accentue le paradigme de la sexualisation féminine dans le personnage de Betty Boop et son célèbre *Boop oop a doop*, se trouve également chez Yolandi Visser, actrice, parolière et chanteuse sud-africaine, membre du groupe Die Antwoord, connu pour le culte du « white trash ». C’est donc aux performances de Yolandi et, à travers elles, à l’évolution de la figure de la femme-enfant, que Julie Bonhomme consacre son article.

« Intersections du genre et de la race ou le spectacle du corps exotique », tel est le sous-titre de la contribution de Mihaela Stanica qui, à travers les cas de Polaire et de Joséphine Baker, revient sur « les lieux qui disciplinent et disposent les corps, les exposent et/ou les enferment » (SORIANO, 2021). Polaire, actrice et chanteuse, connue des cafés concerts de la Belle Époque comme une « chanteuse névrosée » (PAILLARD, 1903 : s.p.) ou encore comme « vibrante sauvageonne indomptée » (CHEVALIER, 1904 : 323) et Joséphine Baker, « la sauvagesse civilisée » (LEGRAND-CHABRIER, 1933 : 17), « divinité lubrique et farouche » (LEVINSON, 1926 : 3), « vedette des scènes de music-hall des Années folles », illustrent, dans l’analyse de M. Stanica, tout autant les tentatives d’« hétéronormaliser » les corps exotiques et/ou hybrides, y compris dans leurs performances travesties, que la « déstructuration de la pensée binaire » (STANICA, 2021).

Les articles de Lionel Souquet et d’Anaïs Le Fèvre constituent un deuxième volet du volume, consacré au cinéma et à la télévision. Les deux longs textes de Lionel Souquet, richement illustrés, étudient respectivement les performances de la féminité dans *Tacones lejanos*, de Pedro Almodóvar, et *Quién te cantará*, de Carlos Vermut. Le premier permet d’établir un vaste réseau (rhizome) entre l’univers almodovarrien, ses personnages féminins, leurs performances et les références interdiscursives et intermédiaires qu’ils convoquent. Le second, sur l’œuvre de Vermut, se propose d’ouvrir la réflexion, au-delà de la performance de la féminité, vers la performance artistique, prise « comme une sorte de mise en abyme de la construction identitaire » (SOUQUET, 2021). *Quién te cantará*, selon Lionel Souquet, « se focalise sur la figure de l’artiste imposteur et vampirique » et Vermut, vingt-six ans après Almodóvar, propose « une approche plus platonicienne, plus “moralisante” » (SOUQUET,

2021) des personnages féminins, qui connaissent alors un destin moins euphorique que ceux de son aîné.

Quant à la série télévisuelle *Jane the Virgin*, étudiée par Anaïs Le Fèvre, elle raconte la saga d'une famille latina aux États-Unis, dont les membres, femmes et hommes, trouvent leur voix/voie en performant leur différence et leur hybridité, y compris linguistique. Selon A. Le Fèvre, la série peut être lue, de plus, « comme l'histoire d'une jeune femme qui trouve sa voix d'écrivaine, mais aussi qui trouve sa voie dans la société états-unienne en tant que femme latina, en tant que mère, fille, petite-fille » (LE FEVRE, 2021). Hommage à la *telenovela*, la série permet, en outre, de subvertir les représentations stéréotypées du genre qu'elle parodie.

Hommage à Betty Boop sans doute aussi, qui, dans les années '30, avait montré aux femmes comment s'en sortir. La voie ouverte, en effet, par la « femme-enfant », pas aussi démunie que sa petite voix aurait pu le faire supposer (et espérer, sans doute, pour certains), peut, encore de nos jours, être empruntée : en 2017 et en plein mouvement #Me Too, ses yeux écarquillés et sa grimace faisaient la couverture du *New Yorker*, le 30 novembre 2021 Joséphine Baker entrera au Panthéon, à Paris...



Mónica Zapata

BIBLIOGRAPHIE :

- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Politics of Subversion*, New York et Londres, Routledge.
- (2000), *Antigone's Claim: Kinship between Life and Death*, New York, Columbia University Press.
- (2004a), *Undoing Gender*, New York et Londres, Routledge.
- (2004b), *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, Paris, Amsterdam.
- (2005) *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte.
- (2006), *Défaire le genre*, Paris, Editions Amsterdam.
- FASSIN, Eric (2005), « Préface à l'édition française (2005) : Trouble-genre », Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte.
- Harlem World Magazine* [en ligne], « The Amazing Story Of Harlem's Esther Jones (videos) », 02/10/2018, URL: <https://www.harlemworldmagazine.com/the-amazing-story-of-harlems-esther-jones-videos/>
- KARPF, Anne (2008), *La voix. Un univers invisible*, Paris, Autrement.
- KHAROUBI, Liza, « Judith Butler : performance et performativité », Labo LAPS 2014. URL : <http://tpp2014.com/judith-butler-performance-et-performativite/>
- NOOR, Poppy (2020), « What is 'sexy baby voice'? We spoke to a sociologist to find out more », (entretien avec Anne Karpf) *The Guardian* [en ligne], 26/02/2020, URL: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2020/feb/26/what-is-sexy-baby-voice-sociologist>