



Antoine ALARIO

antoine.alario@hotmail.fr

Doctorant à l'Université Paris 8

Laboratoire d'Études de Genre et de Sexualité (LEGS, UMR 8238)

ED31 Pratiques et théories du sens

Membre de l'association artistique Milly Strong, développement de projets théâtraux et *queer*

Professeur agrégé de philosophie, Antoine a mené en parallèle des études théâtrales et des études en philosophie. Tout en maintenant une activité de comédien, il effectue un doctorat de philosophie, option études de genre, au LEGS, sous la co-direction d'Anne Emmanuelle Berger (Paris 8) et de Philippe Sabot (Lille 3). Sa thèse porte sur la théâtralité comme dimension du *queer*, du *coming out* à la culture *drag* en passant par les performances d'Act Up. Dans sa thèse il propose d'analyser les enjeux politiques (sa capacité à agir sur le monde) et épistémologiques (sa capacité à repenser le *queer*) de la théâtralité *queer*.



De l'art performatif à la philosophie : l'échange *queer* de Ron Athey et Georges Bataille

RÉSUMÉ :

Cet article s'intéresse aux liens entre l'art performatif *queer* de Ron Athey et la philosophie de Georges Bataille. Nous cherchons à la fois à caractériser ce lien et à définir ses enjeux vis-à-vis du rapport entre arts et philosophie. Notre problème est de savoir si Athey, en incarnant Bataille sur scène, est en rupture avec lui, le corrige et le *queerise*, ou au contraire en continuité, célèbre son héritage et lui donne un nouveau souffle. Le premier enjeu de cet article consiste à redéfinir la pensée de Bataille par rapport aux performances *queer* qui s'en inspirent : l'œuvre de Bataille ne peut être exclusivement lue par ses biais masculinistes, mais admet des potentialités *queer* que les performances révèlent, et se situe en continuité avec une certaine esthétique *queer*. Une fois cette idée posée, nous pouvons mieux penser la traduction corporelle de son œuvre sous forme de performances *queer*. Celle-ci est au fond un renversement parodique de la pensée de Bataille, et pour mieux l'analyser nous utilisons la théorie butlerienne de la performativité. Les performances d'Athey sont un exemple de performativité *queer* : elles citent Bataille pour mieux le renverser, déplacer son sens et radicaliser son projet. Cet exemple d'échange entre Athey et Bataille, que nous avons pu analyser, nous permet finalement d'interroger les enjeux plus généraux de la philo-performance, de l'échange *queer* entre arts performatifs et philosophie. Cet échange est profondément fécond et politique, permettant aussi bien à l'art performatif de se renouveler au contact de la philosophie, qu'à la philosophie de se renouveler au contact de l'art. La philo-performance, tel est notre résultat final, permet de repolitiser mutuellement l'art et la philosophie dans une perspective *queer* de subversion des normes.

Mots-clés : *queer*, philo-performance, performativité *queer*, arts performatifs, esthétique *queer*

ABSTRACT:

This work studies the links between the queer performative art of Ron Athey and the philosophy of Georges Bataille. I aim both at qualifying this link and at defining its stakes concerning the relationship between arts and philosophy. My problem is to know whether Athey, by embodying Bataille on stage, is breaking up with him, correcting and queering him, or is, on the contrary, celebrating his legacy and giving him a new breath. The first stake of this article therefore consists in redefining the thought of Bataille in relation with the queer performances which inspire from him : the work of Bataille cannot exclusively been read through its masculinist bias, but admits queer potentialities revealed by the queer performances, and is in continuity with a certain queer aesthetic. This idea being posed, I can better think the bodily translation of his work in queer performances. This translation is a parodic reversal of Bataille's thought, and I use the butlerian theory of performativity to analyse it better. Athey's performances are an example of queer performativity : they quote Bataille to reverse him better, displace his meaning and radicalize his project. This example of exchange between Athey and Bataille, which I analyzed, finally allows to interrogate the more general stakes of philo-performance, the queer exchange between performative arts and philosophy. This exchange is deeply fruitful and political, allowing both performative art to



renew with philosophy, and philosophy to renew with art. The philo-performance, I finally argue, allows the mutual repolitization of art and philosophy in a queer perspective of norms subversion.

Key words: queer, philo-performance, queer performativity, performative arts, queer aesthetic



De l'art performatif à la philosophie : l'échange *queer* de Ron Athey et Georges Bataille

Ron Athey est un artiste-performeur californien connu de la scène *underground* et *queer*. Il s'illustre depuis les années 1980 par un usage particulièrement extrême du *body art* qui lui valut notamment une controverse avec le NEA¹, étant donné que dans ses spectacles, il se scarifie lui-même ou scarifie d'autres artistes². Dans *Solar Anus*, performance solo de 1998, il ne s'agit plus seulement de se scarifier sur scène, mais d'inviter le public à un sacrifice pornographique, Athey s'autopénétrant avec un gode attaché à un talon aiguille, après s'être fait tatouer un soleil sur l'anus. Les performances d'Athey sont éminemment violentes, à l'instar de celles de Marina Abramović ou Angélica Liddell, visant à tester les limites à la fois de ce qui peut se faire sur scène en termes de cruauté infligée aux corps, et de ce que peut supporter le public face à cette cruauté. Son parcours artistique, depuis *Solar Anus*, en passant par les performances de *Visions of excess*³ jusqu'au très récent *Acephalous Monster*⁴, implique de plus un rapport constant et explicite à l'œuvre de Georges Bataille. *Solar Anus* tire son titre de l'essai surréaliste de Bataille⁵, *Visions of excess* prend lui son nom de la compilation anglophone de ses écrits⁶, et *Acephalous Monster* est une référence à la revue fondée en 1936⁷ par Bataille, Klossowski et Masson, et à l'étrange société secrète Acéphale autour de celle-ci. Ajoutons à cela que Ron Athey est un artiste *queer*, à la fois par la forme esthétique de son œuvre et par le contenu mis en scène⁸. Au-delà de l'inversion *drag* des rôles de genre, Athey invite à voir sur scène des corps marginalisés, des corps homosexuels et racisés, des corps gros⁹, sans compter son propre corps – celui d'un homosexuel séropositif. Nous entendrons *queer* au sens étymologique de ce qui vient déranger, provoquer, tordre ce qui est droit et rigide, et

¹ Le *National Endowment for the Arts*, ou Fonds national pour les Arts, a été critiqué, surtout par la droite conservatrice états-unienne, pour avoir indirectement financé les performances de Ron Athey, et notamment *Four scenes in a harsh life* en 1994, spectacle dans lequel Athey scarifiait Divinity P.Fudge sur scène en lui incisant le dos à plusieurs reprises.

² C'est le cas pour sa première performance solo : *Solar Anus* créé en 1998. Athey se plante des aiguilles dans la peau du visage afin de faire tenir une couronne sur sa tête.

³ *Visions of excess* est un projet artistique de Ron Athey et de Lee Adams, regroupant un ensemble d'artistes-performeurs et performeuses se plaçant dans le sillage des œuvres de Bataille, qui s'est produit en 2005 à Birmingham à l'occasion du *Fierce Festival*.

⁴ Il s'agit du dernier spectacle de Ron Athey à ce jour, dont la première a eu lieu en novembre 2019 au Performance Space 122 à New-York, jusqu'à se jouer à Los Angeles, au Redcat en août 2021.

⁵ Georges Bataille, *L'Anus solaire suivi de Sacrifices*, Paris, Nouvelles éditions Lignes, 2011. Dans cet article, nous citerons le titre anglais pour nous référer à la performance d'Athey, et le titre français pour nous référer au texte de Bataille.

⁶ Georges Bataille, *Visions of excess: selected writings, 1927-1939*, Minneapolis, University of Minnesota Press, Theory and history of literature, n° 14, 1985.

⁷ Georges Bataille, Pierre Klossowski et André Masson, *Acéphale*, Paris, G.L.M, 1936.

⁸ Athey emprunte à la culture *drag* l'esthétique du travestissement et du maquillage, se transformant par exemple en une étrange *drag queen* dans *Acephalous Monster*.

⁹ C'est notamment le cas avec *Four Scenes in a Harsh Life* et les artistes *queer* Divinity P.Fudge (Darryl Carlton de son vrai nom), Julie Tolentino et Pig Pen.



politique de ce qui s'oppose aux normes liées à la sexualité et au genre – le *queer* comme ce qui résiste aux normes (de genre et sexuelles principalement)¹⁰.

Si cet artiste nous intéresse, c'est qu'il permet d'interroger le lien qui unit aujourd'hui un certain type d'art performatif à une pensée théorique qu'il ne cesse de convoquer. À travers le travail artistique de Ron Athey, c'est le(s) lien(s) possible(s) entre le spectacle vivant comme performance et une certaine philosophie qui nous questionne.

Le principal article qui, à ce jour, s'intéresse frontalement à l'usage que fait Athey de Bataille a été publié en 2010 par Dominic Johnson¹¹. Dans cet article, Dominic Johnson défend la thèse selon laquelle ce lien doit être pensé sur le mode de l'hommage et de l'héritage¹². Johnson ne se contente pas d'ailleurs d'analyser le travail d'Athey pour affirmer cela, mais prend appui sur l'ensemble des performances de *Visions of excess* afin de montrer dans quelle mesure elles « honorent » la pensée de Bataille¹³. Mais comment peut-on envisager qu'il y ait continuité entre des modes d'expression aussi divergents voire antagoniques que l'écriture d'un penseur et le corps d'un artiste-performeur ? C'est que, selon Johnson, les performances donnent corps à la grande sollicitation qui court dans toute l'œuvre de Bataille : remettre au centre de notre culture les éléments sacrificiels, ceux-là même qui furent à l'origine du théâtre en Grèce antique¹⁴. Tout se passe comme si Bataille avait dessiné un canevas pour l'art performatif contemporain, en expliquant l'urgence de recréer un art dionysiaque purgatoire. Cette idée est corroborée par le billet que l'on peut lire en présentation de *Acephalous Monster* sur le site du *Performance Space 122* à New-York : Athey considère qu'il est du devoir de l'artiste que d'inventer de nouvelles formes de rituels sacrificiels afin de combattre l'individualisme nihiliste de notre époque¹⁵. On pourrait dire qu'Athey sacrifie en scarifiant et scarifie en sacrifiant, proposant un espace social où l'on peut se régénérer en éprouvant des passions puissantes et violentes – celui du théâtre performatif.

Le défaut de cette thèse, selon nous, est qu'elle s'appuie sur diverses performances post-bataillennes sans prendre acte des spécificités de chacune, ce qui l'empêche de s'intéresser à la dimension fondamentalement *queer* de celles d'Athey. Or cette dimension nous interdit de tracer un lien d'héritage trop clair entre Bataille et Athey, précisément parce que Bataille ne peut être, *a*

¹⁰ David M. Halperin, *Saint Foucault: towards a gay hagiography*, Oxford Univ. Press., New York, 1997, p. 62-67. C'est dans ces pages que Halperin analyse le *queer* comme une position de résistance vis-à-vis des normes, de ce qui est déterminé comme normal.

¹¹ Dominic Johnson, « Ron Athey's Visions of Excess: Performance After Georges Bataille », *Papers of Surrealism*, 2010, n° 8, pp. 1-12. Johnson est d'ailleurs aussi celui qui a édité et écrit la préface de l'ouvrage consacré au travail de Athey, Dominic JOHNSON (dir.), *Pleading in blood: the art and performances of Ron Athey*, University of Chicago Press, Intellect Live, 2013.

¹² Dominic Johnson, « Ron Athey's Visions of Excess: Performance After Georges Bataille », *op. cit.*, p. 1. Johnson écrit ainsi que *Solar Anus* est le premier « loving homage » de Athey envers Bataille.

¹³ *Ibid.*, p. 2, « Les artistes ont créé des œuvres explosives et éruptives, honorant ainsi Bataille ». Sauf mention contraire, toutes les traductions d'écrits anglophones sont les nôtres.

¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹⁵ « Acephalous Monster | Performance Space New York », 8 août 2018, URL complète en biblio : « Athey considers it one of the artist's roles to invent new forms of ritual and celebration, to conjure the sacred as an antidote to the empty individualism of contemporary life. »



priori, qualifié de *queer*. Comme le défend notamment Rebecca Roberts-Hughes dans son article¹⁶, il est même possible de relire toute l'œuvre de Bataille à l'aune d'une critique féministe : sa théorie de la sexualité est profondément masculiniste et hétéronormée, à l'extrême inverse de l'œuvre d'Athey. Cette thèse est confirmée par la lecture que fait le journaliste Tom Rasmussen de *Solar Anus*, que l'on peut lire sur le site de streaming *4/3 Boilerroom*¹⁷ : dans sa performance, Athey « queerise » le texte homophobe de Bataille, et se situe donc en rupture critique avec celui-ci. Le rapport d'Athey à Bataille ne serait plus celui de l'hommage comme le pensait Johnson mais plutôt celui de la correction : Athey « corrige » une pensée problématique en la queerisant sur scène.

Nous souhaiterions prendre chacune de ces lectures au sérieux afin d'interroger le rapport étrange qu'entretiennent ces deux œuvres. L'œuvre d'Athey est-elle en continuité ou en rupture avec celle de Bataille qu'elle ne cesse de convoquer ? Le lien qu'Athey noue avec Bataille dans ses performances se fait-il sur le mode de l'hommage ou au contraire de la correction *queer* ? L'enjeu est, à travers ce problème, de réinterroger la nature même du rapport étonnant entre arts performatifs et philosophie.

Pour répondre à ce problème, nous commencerons par interroger l'œuvre de Bataille elle-même, afin de mieux comprendre son rapport avec Athey : peut-elle être qualifiée d'homophobe et masculiniste ? Nous pourrions alors tâcher, dans un second temps, d'analyser le geste d'Athey face à celle-ci : consiste-t-il seulement à traduire Bataille sur scène ? S'il s'agit de le corriger, s'agit-il donc de modifier la pensée de Bataille ? En somme, que fait la scène face à la pensée de Bataille ? Une fois cette seconde difficulté résolue, nous serons en mesure d'interroger les enjeux de ce lien inédit entre la performance *queer* et une certaine philosophie : s'agit-il d'un lien fructueux et fécond ?

Notons que, pour mener cette réflexion, et pour limiter l'étendue des œuvres à analyser, nous nous concentrerons sur les œuvres qui permettent d'interroger directement le rapport d'Athey à Bataille, notamment *Solar Anus* (et l'écrit éponyme de Bataille) et *Acephalous Monster* (et la revue *Acéphale*). De plus, il s'agira de mener une analyse croisée, tantôt littéraire et philosophique quand nous aborderons les textes de Bataille, tantôt artistique s'agissant des performances d'Athey. La mise sur le même plan de ces différents types d'œuvres, sans pour autant nier leurs différences, nous semble méthodologiquement justifiée par le fait que l'art d'Athey revendique explicitement l'héritage de Bataille, et est nécessaire pour répondre à nos interrogations.

1. Bataille entre masculinisme et *queer*

1.1. L'œuvre de Bataille : une théorie masculiniste de l'érotisme

L'article de Roberts-Hughes nous transporte au cœur de la critique qui nous intéresse : toute la pensée de Bataille, défend l'autrice, repose sur l'exclusion de « la femme » comme condition pour permettre à « l'homme » d'émerger dans l'acte d'érotisme. L'érotisme, selon Bataille, consiste en un acte de sacrifice et de transgression par lequel nous nous émancipons de la nature pour nous constituer comme sujet humain. Le problème est que ce sacrifice n'a rien d'universellement émancipateur pour l'humanité : il implique une victime et un bourreau, et la victime est « la

¹⁶ Rebecca Roberts-Hughes, « Erotic Transgression and Sexual Difference in Georges Bataille », *in*, Autriche, 2008, URL complète en biblio.

¹⁷ Voir le texte de présentation de *Solar Anus*, disponible en ligne sur le site du *Boilerroom* : <https://fourthree.boilerroom.tv/film/ron-athey-solar-anus-1998>



femme¹⁸ ». Lors de l'acte sexuel transgressif défini par Bataille, l'homme s'affirme en « dissolvant » le partenaire féminin : « Dès maintenant, j'insiste sur le fait que le partenaire féminin de l'érotisme apparaît comme la victime, le masculin comme le sacrificateur¹⁹ ».

La passivité de la femme sacrifiée à travers l'acte sexuel est la condition pour faire émerger l'homme actif dans ce même acte. Bataille ne se contente pas de se faire le réceptacle des idées misogynes de son époque, mais les sublime sous forme de principes sociaux fondamentaux. On peut dire que Bataille élabore une théorie masculiniste de la violence sexuelle, ce que l'on pourrait nommer une théorie du viol comme instrument de légitimation de la culture du viol. Ce faisant, Bataille est fidèle à celui à qui il se réfère pour développer sa conception de l'érotisme violent et transgressif : Sade, pour qui le scandale sexuel passait aussi par les violences sexistes et sexuelles.

Cette critique féministe de l'œuvre de Bataille se trouve corroborée par les propos de Rasmussen sur *L'Anus solaire*. Cet essai philosophique, sans doute le premier qu'ait écrit Bataille, est décrit par le journaliste comme homophobe²⁰. Et il est vrai que si l'on se réfère à la lettre du texte, on y trouve les prémisses de ce qui deviendra une théorie masculiniste de l'érotisme : le mouvement érotique décrit par Bataille, qui finit par être appliqué à l'ensemble de la nature comme un mouvement ontologique et cosmologique, trahit une conception hétéronormée de la sexualité : « Les êtres ne trépassent que pour naître à la manière des phallus qui sortent des corps pour y entrer²¹ ».

Le mouvement de la vie est assimilé à un mouvement sexuel, mais qui n'a rien d'innocent : la génération des êtres est comparée à la pénétration masculine. Autrement dit, le mouvement sexuel est déjà pensé comme un mouvement centré sur le mouvement actif du mâle pénétrant. Et les « corps » qui reçoivent le phallus ne sont pas aussi abstraits qu'ils semblent l'être : ce sont bien des corps féminins, pensés sur un mode passif. Le mouvement de la terre est semblable à « la verge pénétrant la femelle et en sortant presque entièrement pour y entrer²² ». Le caractère passif du corps féminin, assimilé à une nature morte que la violence du mouvement phallique vient éveiller, est confirmé plus loin lorsque l'organe féminin est comparé à la mer : « La mer a joué ainsi le rôle de l'organe femelle qui devient liquide sous l'excitation de la verge²³ ». La mer, tout comme la vulve, est un berceau qui attend patiemment de recevoir la verge active afin de donner naissance aux êtres. Il est étonnant de remarquer que Bataille, qui prétend concevoir une sexualité transgressive, anti-chrétienne, ne fait que reproduire le schéma de la sexualité hétéronormée et masculiniste telle qu'elle a lieu au sein de la famille nucléaire chrétienne : la femme conçue comme un ventre passif qui attend la verge active afin de reproduire l'humanité. Dans ce texte, c'est toute la nature (et pas seulement l'humanité) qui est pensée selon ce schéma. Nous adhérons à la critique de Roberts-Hugues dans le fait que cette pensée misogyne est centrale au sein de la philosophie de Bataille.

On peut penser qu'Athey, dans son rapport à cette œuvre, a conscience de son caractère masculiniste, lorsqu'il ouvre *Acephalous monster* sur une performance militaire. Athey performe la masculinité guerrière : à travers des gestes précis, dans une tenue sobre et autoritaire, il répète des pas qui l'amènent à se déplacer le long d'un échiquier, en comptant les temps à voix haute,

¹⁸ Rebecca Roberts-Hughes, « Erotic Transgression and Sexual Difference in Georges Bataille », *op. cit.*, p. 1.

¹⁹ Cette citation tirée de *L'Érotisme* est celle qui ouvre l'article de Roberts-Hugues. Voir *Œuvres complètes (X)*, Paris, Gallimard, 1997, p. 91.

²⁰ Voir le texte de présentation de *Solar Anus* cité en introduction.

²¹ Georges Bataille, *L'Anus solaire suivi de Sacrifices*, *op. cit.*, p. 19.

²² *Ibid.*, p. 17.

²³ *Ibid.*, p. 21.



accompagné par le son de deux barres en fer s'entrechoquant. Cette performance de cinq minutes, très répétitive et militaire, peut être interprétée à ce stade comme une parodie de l'univers masculiniste que Bataille convoque, notamment au début de « La conjuration sacrée ». Bataille place en effet sa revue *Acéphale* sous le signe de la guerre et de l'impérialisme²⁴, autant de notions que les études féministes et post-coloniales ont permis de critiquer comme étant celles de l'impérialisme colonial blanc et masculiniste.

Par sa performance militaire répétée jusqu'à l'absurde – l'effet sur le public est davantage celui du rire que celui de l'admiration fanatique –, on peut déjà penser que l'apport d'Athey se fait sur le mode de la parodie critique, qui moque Bataille et ses biais coloniaux et sexistes. La performance consisterait à jouer de l'univers masculiniste de Bataille, à le queeriser comme le suggère Rasmussen. Mais si cette hypothèse s'avère correcte, alors pourquoi s'inspirer de textes masculinistes ? Pourquoi ne pas convoquer des textes féministes par exemple ? De plus, si l'on pourrait penser qu'Athey moque et corrige Bataille, le performeur voue aussi une vraie admiration littéraire à l'auteur : doit-on en déduire qu'il est aveugle à ses biais, ou faut-il penser qu'Athey voit chez Bataille davantage qu'une matière à réformer ?

1.2. *L'Anus solaire* : un manuel de résistance proto-*queer* ?

Si sa théorie de l'érotisme est fondamentalement machiste, Bataille développe une pensée forte de la sexualité transgressive. Or ne peut-on pas y trouver des ressources critiques déjà *queer* ? Il est possible, à côté des biais masculinistes de Bataille, de trouver par exemple un éloge de l'amour violent dans *L'Anus solaire*. Et cet amour violent, s'il donnera lieu à une théorie du viol, consiste aussi en une condamnation de l'amour fécond et chrétien :

Les déflagrations érotiques révolutionnaires et volcaniques sont en antagonisme avec le ciel. De même que les amours violents, ils se produisent en rupture de ban avec la fécondité. À la fécondité céleste s'opposent les désastres terrestres, image de l'amour terrestre sans condition, érection sans issue et sans règle, scandale et terreur²⁵.

Ce passage associe les « amours violents » avec une force qui est celle de la transgression, de la résistance révolutionnaire. Il s'agit d'un amour non-fécond, qui s'oppose à la « fécondité céleste », et l'on peut comprendre l'image du ciel comme une évocation de la religion chrétienne et de son code moral de l'amour procréateur. Or cet amour non-fécond ne s'incarne-t-il pas dans l'amour homosexuel, qui fait l'objet d'un scandale moral notamment du point de vue chrétien ? Si le masculinisme de Bataille le condamnera à ne penser les amours violents que sous une forme profondément misogyne et hétéronormée, ne peut-on pas lire ce texte comme un éloge de l'amour *queer*, qui fait violence aux règles religieuses de la fécondité ? S'agissant d'un texte littéraire, il semble légitime de voir derrière le terme de *violence*, qui sera si important dans toute la pensée de Bataille, une richesse poétique autorisant à ne pas seulement le penser sous forme d'affrontement et de dissolution misogyne, mais aussi sous forme de résistance politique aux normes sexuelles.

Dans ce même sens, ne peut-on pas réinterpréter son propos sur l'anūs comme de l'avant-gardisme *queer* ? L'anūs est comparé à un volcan²⁶, le « Jésusve » qui donne lieu à une « éruption

²⁴ Georges Bataille, *Acéphale*, *op. cit.*, p. 2. « Une exigence intérieure veut que nous soyons également impérieux », et juste après : « Ce que nous entreprenons est une guerre ».

²⁵ Georges Bataille, *L'Anus solaire suivi de Sacrifices*, *op. cit.*, p. 27.

²⁶ *Ibid.*, p. 23.



scandaleuse²⁷ ». Il est une force révolutionnaire qui produit du scandale moral, Bataille ré-élaborant le thème du scandale anal qui était déjà présent chez Sade. Or n'est-ce pas précisément cette idée qu'Athey a en tête lorsqu'il crée *Solar Anus*, une performance qui génère du scandale en rendant à l'anus toute sa force révolutionnaire ? Alors que le performeur expulse des perles à la manière de boules de geisha, Bataille nous dit que l'anus expulse en « répandant partout la mort et la terreur²⁸ ». Ce qu'Athey répand avec sa performance, c'est la terreur dans le public en testant le potentiel subversif de l'anus que Bataille voyait déjà en 1927. Peut-on simplement penser qu'Athey parodie, moque Bataille ? Il semble plutôt qu'il mette en pratique, scrupuleusement, la pensée bataillienne du scandale anal. Ce n'est pas un hasard si la première pratique contrasexuelle²⁹ citée par Preciado, pour déjouer l'hégémonie hétérosexuelle, consiste à « resexualiser l'anus³⁰ ». L'anus est défini comme un site stratégique permettant de déjouer les normes hétérosexuelles. Athey, en créant une performance plaçant l'anus au centre, l'anus qu'il masturbe et qui expulse des perles, a révolutionné l'art performatif *queer* à travers une pratique éminemment contrasexuelle.

Loin d'être l'objet des critiques *queer*, il semble que Bataille nourrisse les pratiques de résistance *queer*. À cet égard nous pouvons noter que Foucault, grand lecteur de Bataille et figure clé pour la théorie *queer*, parle de l'enjeu politique qu'il y a, pour la sous-culture *queer*, à inventer « de nouvelles possibilités de plaisir en utilisant certaines parties bizarres de leur corps – en érotisant ce corps³¹ ». Érotiser l'anus, cette partie du corps bizarre et scandaleuse selon les normes hétérosexuelles, c'est faire scandale à ces normes, leur résister, voire même offrir la possibilité de les renverser – d'opérer une révolution. Bataille peut être lu comme un précurseur de ce type de résistance *queer*, lorsqu'il a l'intuition que l'anus possède une force révolutionnaire, peut troubler l'amour fécond. S'il ne peut envisager l'érotisation de l'anus, c'est moins parce que ce serait contraire à son projet – nous venons au contraire de montrer que cela s'inscrit dans son projet d'amour violent et révolutionnaire – que parce que son univers masculiniste l'empêche d'envisager de telles possibilités de résistance.

L'Anus solaire est donc un texte fondamentalement ambigu : Bataille s'y fait le précurseur aussi bien d'une pensée misogyne des rapports sexuels que des modes de résistance *queer* aux normes sexuelles. On peut dire qu'Athey permet de révéler cette possible lecture *queer* de Bataille, d'explorer par la performance les potentialités *queer* contenues dans son œuvre, bien loin, contrairement à ce que disait Rasmussen, de queeriser un texte homophobe.

1.3. Le style de Bataille : une esthétique *queer* ?

Si nous avons vu qu'il est possible de faire une lecture *queer* de *L'Anus solaire*, si les idées de violence et de scandale peuvent être interprétées dans une perspective *queer*, n'est-ce pas que l'esthétique de Bataille, une esthétique de la transgression sexuelle, peut être elle-même qualifiée de *queer* ?

²⁷ *Ibid.*, p. 25.

²⁸ *Ibid.*, p. 23.

²⁹ Ce concept de Preciado désigne tout ce qui résiste aux normes sexuelles en vigueur – surtout hétérosexuelles de fait.

³⁰ Paul B Preciado, *Manifiesto contrasexual*, Anagrama., Barcelona, 2020, p. 62.

³¹ Daniel Defert et François Ewald (dir.), Michel Foucault, « Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité », in *Dits et écrits II. 1976 - 1988*, Quarto Gallimard., Paris, Dits et écrits. 1954 -1988, 2005, p. 1557.



Bataille élabore par son œuvre une esthétique de la violence, au sens où il emploie l'écriture littéraire comme un instrument pour faire violence au lectorat, pour provoquer le scandale lorsqu'il compare par exemple l'anus-Jésuve à un soleil³², en revendiquant une obscurité salvatrice pour s'émanciper de la lumière mortifère du monde moderne³³. L'enjeu est d'explorer des valeurs obscures, négatives comme la violence, le scandale, l'excès, par opposition aux valeurs lumineuses comme la fécondité, le ciel, la morale. Cette dualité entre obscurité et clarté nous semble prometteuse pour comprendre une esthétique qui se veut obscure dans les deux sens du terme : pas seulement au sens où elle revendique une négativité morale, mais au sens où elle ne cherche pas la clarté intellectuelle. Les textes de Bataille sont des textes obscurs au sens d'abscons³⁴, qui ne cherchent pas l'intelligibilité, la clarté et la distinction, voire même parodient cette prétention philosophique en affirmant des propositions très obscures sous couvert d'évidence : « Il est clair que le monde est purement parodique³⁵ ».

Or cette esthétique reposant sur l'obscurité, qui est également celle du *body art* dans ce qu'il a d'extrême et de violent, correspond à ce que Halberstam appelle une « esthétique *queer*³⁶ ». Cette esthétique de l'obscurité est une esthétique de la négativité : ce qui lui sert de moteur, c'est l'éloge de la négativité, qui implique aussi bien l'obscurité que l'échec – la thèse de Halberstam est en ce sens que l'esthétique *queer* est un art de l'échec. L'obscurité caractérise l'art *queer* : forcé à être, littéralement, lié à un mode de vie caché et reclus³⁷, car rejeté par le système, l'art *queer* fait de cette obscurité une ressource artistique, afin d'ériger la résistance, le refus et l'échec des normes comme nouvelles valeurs face aux valeurs hégémoniques³⁸. Cette analyse s'applique parfaitement à l'art *underground* que développe Athey en marge des grandes institutions artistiques, construisant une esthétique sombre qui frappe le public à chaque performance³⁹. Ne prenons qu'un exemple : dans *Self-Obliteration#1, Ecstatic*⁴⁰, Athey coiffe une perruque blonde sur sa tête de manière frénétique jusqu'à l'enlever et révéler son crâne ensanglanté, parsemé d'aiguilles.

L'échec, pour Halberstam, s'affirme comme instrument de résistance à un système hétéronormatif et capitaliste qui ne cesse de brandir le « succès » comme valeur à suivre dans nos modes de vie⁴¹. Pour défendre cette thèse, Halberstam prendra essentiellement des exemples issus

³² Georges Bataille, *L'Anus solaire*, op. cit., p. 28.

³³ Georges Bataille, *Acéphale*, op. cit., p. 3 : « Il est temps d'abandonner le monde des civilisés et sa lumière ».

³⁴ Nous limitons cette idée aux textes qui nous intéressent, et non à toute l'œuvre de Bataille : celle-ci est également composée de textes argumentatifs plus traditionnellement philosophiques.

³⁵ Georges Bataille, *L'Anus solaire*, op. cit., p. 9.

³⁶ Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham and London, Duke University Press, 2011, p. 96. Nous traduirons toutes les citations issues de cet ouvrage, puisqu'il n'existe pas à ce jour de traduction française.

³⁷ Que l'on pense à l'art *queer* de la *ball culture* à New-York : il s'agissait bien d'un art de l'ombre, ayant lieu la nuit, dans des lieux reclus et underground, précisément car les populations *queer* – des personnes trans et racisées principalement – étaient exclues de la vie diurne et hégémonique.

³⁸ Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, op. cit., p. 2.

³⁹ *Ibid.*, p. 96. Halberstam nous dit bien en effet que « l'obscurité devient la dimension fondamentale d'une esthétique *queer* ».

⁴⁰ Performance solo de seulement 10 minutes qu'Athey crée en 2009.

⁴¹ Voir l'introduction de l'ouvrage.



des arts picturaux, vivants et audiovisuels. Toutefois son analyse de l'esthétique *queer* ne gagnerait-elle pas à s'appliquer à un art littéraire comme celui de Bataille ?

Depuis le thème de l'anus jusqu'à celui de l'acéphale comme monstre et société secrète, Bataille s'intéresse à des objets sombres, qui manifestent un refus de l'ordre hégémonique, et valorise le fait de vivre à l'écart, dans l'ombre du système. L'anus est un objet sombre à deux égards : du point de vue physiologique, il est un objet caché que l'on peut penser comme un gouffre, servant de poubelle à l'organisme, fait pour ne jamais être vu ; et symboliquement, du point de vue des normes, il est le lieu de la sexualité déviante et non féconde – ne songeons pas seulement à la sodomie mais aussi à la scatophilie, au *fist-fucking*, à ces actes sadiens et *queer* par lesquels l'anus est érotisé. À l'opposé de la cosmologie féconde conçue par les chrétiens, suivant laquelle les choses s'engendrent dans une harmonie continue, la sexualité non-féconde que valorise Bataille est une sexualité qui échoue à reproduire le monde et qui, de fait, lui fait violence, lui résiste.

La résistance spécifiquement *queer* est une résistance qui consiste à faire échouer une norme et le système qui l'institue, à témoigner de son échec sur soi, à faire valoir cette force strictement négative qui consiste à refuser. En un sens, toute l'écriture de Bataille est un refus des styles littéraires classiques, par des écrits souvent désordonnés, ne cherchant pas toujours la cohérence, exprimant des idées philosophiquement profondes à travers la poésie. Le style de Bataille revendique le refus d'exprimer des idées conceptuellement claires, moralement recevables, politiquement praticables. Autrement dit, le travail littéraire et philosophique de Bataille correspond à un art *queer* de l'échec, qui n'a pas pour ambition politique d'ériger des principes moraux et sociaux viables, mais de revendiquer « une négativité véritablement politique » qui promet « d'échouer, de foutre le bordel⁴² ». Cela fait écho au projet de Bataille dès la revue *Acéphale* : « notre existence est la condamnation de tout ce qui est reconnu aujourd'hui⁴³ ». Cette phrase révèle une ambition strictement négative, qui pourrait être prononcée par des membres du collectif *queer Bash Back !* : le but est simplement de résister à travers le rejet du système⁴⁴.

Peut-on alors affirmer que le style de Bataille relève d'une esthétique *queer* de la négativité ? Cette idée, en tant que telle, ne serait peut-être pas très juste, car nous ne devons pas oublier la dimension tout aussi masculiniste de son œuvre, contre laquelle l'esthétique *queer* lutte précisément. Il serait plus adéquat de dire que son esthétique entretient un rapport généalogique avec celle que développeront les arts *queer*, parmi lesquels se trouvent les performances *queer*. Le style de Bataille et l'esthétique *queer* sont deux événements le long d'une même histoire, celle de l'art sombre et violent, en marge du système, que l'on pourrait faire remonter à Sade. Lorsqu'Athey développe une esthétique *queer* de la négativité, il ne le fait donc pas en rupture avec celle de Bataille, mais en se saisissant d'une dimension que l'on retrouve déjà dans son style.

2. La mise en corps de Bataille : la performativité *queer*

Si nous avons pu voir dans l'œuvre de Bataille quelque chose de proto-*queer*, dans la mesure où elle permet de penser des modes de résistance *queer* et que son style fait écho à celui qui

⁴² Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, *op. cit.*, p. 110. Nous traduisons.

⁴³ Georges Bataille, *Acéphale*, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁴ Fray Baroque et Tegan Eanelli, *Vers la plus queer des insurrections*, Nigmon Diabolo et Decibel Espanto (trad.), Paris, Libertalia, 2016, p. 17. On peut lire parmi les points qui rassemblent les membres de ce collectif : « Lutter pour la libération. Ni plus, ni moins. », « Rejeter le capitalisme, l'impérialisme et toute forme de pouvoir étatique » ou encore « S'opposer activement à l'oppression ».



sera développé dans l'art *queer*, alors une question s'impose : comment penser le geste d'Athey vis-à-vis de cette œuvre, puisqu'il ne peut s'agir de queeriser une pensée qui, par bien des aspects, contient déjà des potentialités *queer* ?

2.1. Athey traducteur de Bataille : la logique mimétique du performatif

Le geste d'Athey consiste avant tout à révéler ce qu'il y a de *queer* chez Bataille. Pour ce faire, il traduit sa pensée sur scène, lui donne un corps. Mais comment comprendre cette « mise en corps », et pourquoi ne pas plus simplement parler d'une mise en scène de Bataille ? Athey ne met pas en place un processus théâtral classique, impliquant un texte dramatique et une mise en scène de celui-ci. Il n'offre pas aux mots de Bataille une scène, il leur offre son corps, et c'est peut-être la particularité de la performance par opposition à l'interprétation dramatique : la performance prend pour objet et matière scénique le corps qu'il s'agit de transformer, sur lequel on agit directement. Les *performance studies* ont pu définir la performance artistique solo comme un spectacle dans lequel l'artiste *est* l'objet artistique, autrement dit son corps est l'œuvre qui n'est plus séparée de son auteur/rice⁴⁵. Le corps n'est plus un moyen pour véhiculer des idées extérieures, mais la matière à la surface de laquelle s'*incarnent* littéralement ces idées – à la surface de l'anus d'Athey s'inscrit le soleil tatoué en noir, l'idée de l'anus solaire formulée par Bataille.

La traduction opérée par Athey est une mise en corps *performative*, et nous proposons pour l'éclairer d'utiliser la théorie butlerienne de la performativité. La performativité (du genre) est d'abord définie par la philosophe comme « une répétition stylisée d'actes⁴⁶ » qui « produisent à la surface du corps⁴⁷ » des signes apparents (construits et interprétés par rapport aux normes de genre). Elle précisera ce sens en le rapprochant du concept derridien de *citationnalité* : performer, cela signifie citer une norme, une loi en la reproduisant sous forme d'actions⁴⁸. Lorsque je performe l'acte de me muscler en tant qu'homme, que je répète cet acte afin d'inscrire à la surface de mon corps les signes visibles de mon appartenance à une norme de la masculinité (des muscles), je cite cette norme viriliste, je la reproduis, je la répète, je la traduis sous forme d'actes ayant un effet concret sur mon corps – et, évidemment, je la légitime et lui confère de l'autorité. La performativité butlerienne désigne ce processus de traduction de normes en corps normés, d'incorporation des normes.

Le concept de performatif nous semble donc utile pour comprendre d'autres incorporations que celles des normes de genre : par celui-ci, nous pouvons analyser toute traduction de discours en corps, ce qui est précisément le type de traduction qui a lieu entre Bataille et Athey. Le corps de l'artiste cite le texte au sens où il l'incorpore, le traduit sous forme d'actes qui matérialisent le texte sur son corps.

Prenons l'exemple du mystérieux monstre acéphale que décrit Bataille :

⁴⁵ Richard Schechner, *Performance studies: an introduction*, 3. ed., London, Routledge, 2013, p. 159. C'est Rebecca Schneider, citée par Schechner, qui nous explique que « The Solo Artist *making* art became, then, the auratic object himself » (« L'Artiste Solo *créant* l'art devint alors lui-même l'objet de l'aura artistique ») à une époque où, comme le diagnostique Walter Benjamin, l'œuvre d'art avait précisément perdu son aura.

⁴⁶ Judith Butler, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theatre Journal*, décembre 1988, vol. 40, n° 4, pp. 519-531, p. 519.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 185.

⁴⁸ Judith Butler, *Bodies that matter. On the discursive limits of « sex »*, New York, Routledge, 1993, p. 12-16.



Il réunit dans une même éruption la Naissance et la Mort. Il n'est pas un homme. Il n'est pas non plus un dieu. Il n'est pas moi mais il est plus moi que moi : son ventre est le dédale dans lequel il s'est égaré lui-même, m'égare avec lui et dans lequel je me retrouve étant lui, c'est-à-dire monstre⁴⁹.

À la fin de *Acephalous monster*, Athey devient ce monstre, son corps recouvert d'un étrange liquide épais, porte un masque qui ressemble à la tête d'un satyre, et il joue avec un intestin grêle fluorescent qu'il entortille. Il ne s'agit certainement pas, pour Athey, de citer Bataille à travers des mots, mais à travers son corps qui prend la forme du monstre, le contenu de son ventre qui s'ouvre pour montrer l'organe dans lequel il se perd. Lorsqu'Athey traduit Bataille sur scène, il s'agit proprement d'une mise en corps performative et citationnelle, qui a pour particularité, s'agissant d'une performance, de transformer le texte en lui donnant une autre forme, un autre support artistique – le corps du performeur. Ce processus qui consiste à reproduire une chose mais sous une autre forme, c'est ce que l'on peut appeler une imitation, par opposition à une copie qui reproduit une chose sous une forme identique. Athey ne copie pas Bataille au sens où il reproduirait le texte sous une même forme, en le projetant simplement, il l'imité suivant un processus performatif et citationnel butlerien – le texte a des effets matériels sur son corps.

Toutefois ce processus de citation mimétique est ambigu. Comme nous explique Butler, citer peut aussi bien participer à renforcer la chose citée, lui conférer du pouvoir performatif, la légitimer (et c'est le cas la plupart du temps) qu'à la déjouer, la subvertir, lui donner une autre signification⁵⁰. Ainsi une question s'impose : en citant Bataille, que lui fait Athey ? Du fait qu'il l'imité, lui donne une autre forme, un décalage se crée avec l'œuvre citée : ce décalage consiste-t-il à déplacer son sens, la resignifier, ou au contraire à lui donner une autorité corporelle ?

2.2. La performance *queer* de *Solar Anus* : entre *mimèsis* et hyperbole

On peut de prime-abord penser que le fait de citer Bataille, comme toute citation performative, consiste à renforcer son impact. L'imitation corporelle permet d'actualiser sa puissance révolutionnaire *queer* : il s'agit donc de l'adapter pour mieux donner à voir ses potentialités. En citant Bataille, Athey en fait l'effigie proto-*queer* d'un mouvement global de contestation sociale, de performances irrévérencieuses qui testent les limites de l'art performatif, comme avec *Visions of excess*. Dès lors que nous avons formulé cette idée, il semble que l'imitation ne consiste pas seulement à respecter la lettre de Bataille : pour actualiser sa puissance, ne faut-il pas déjà interpréter le texte, l'extraire de son contexte masculiniste par exemple ? Ce processus d'imitation-actualisation ne doit-il pas, pour avoir lieu, faire davantage que traduire Bataille de manière fidèle ?

Athey ne se contente pas d'imiter servilement Bataille, mais l'interprète, le commente, tire ses mots jusqu'à leur limite bien au-delà de ce qu'avait pu imaginer leur auteur : l'amour violent qui est « en rupture de ban avec la fécondité », que Bataille ne conçoit que comme un rapport (hétéro)sexuel non-procréateur, devient pour Athey l'auto-pénétration violente – le performeur s'enfonce un gode dans l'anus. L'amour violent de Bataille est traduit sur scène, cité corporellement, mais cette performativité corporelle, en même temps, exagère les idées bataillennes. On peut dire que la mimèsis d'Athey est de l'ordre de l'hyperbole. L'hyperbole, c'est

⁴⁹ Georges Bataille, *Acéphale*, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁰ Judith Butler, *Bodies that matter*, *op. cit.*, p. 15-16.



l'exagération d'une idée dans la manière de l'exprimer : en exprimant l'idée d'amour infécond, Athey lui donne sa forme la plus exagérée.

Athey aurait pu masturber son pénis, pratiquer une sodomie sur scène, ce qui aurait sans doute été une manière plus fidèle de traduire cet amour infécond, mais au lieu de ça il lui a donné sa forme la plus extrême. La violence dont il s'agit est d'abord la violence physique, concrète, que le performeur inflige à son corps et à lui-même, violenter signifiant repousser les limites physiologiques du corps – l'anus devient capable d'expulser des perles. Mais cette violence est liée à la violence symbolique qui s'exerce par un tel acte : celui-ci renverse une norme sociale – ici, la norme hétérosexuelle de la pénétration vaginale. Si la sodomie serait déjà une manière de violenter cette norme, l'auto-pénétration l'est encore davantage car elle renverse le principe même d'une pénétration organique – d'un organe humain par un autre.

Le corps qui performe, selon cette hypothèse, radicalise la lettre de Bataille : ce qui était simplement infécond devient une auto-pénétration *queer*, un exercice particulier que Preciado citera comme pratique contrasexuelle privilégiée par laquelle les normes sexuelles sont totalement renversées⁵¹. La performance ne cherche pas à transmettre le texte mais à le radicaliser, à montrer jusqu'où il est possible d'envisager cet amour infécond. On peut parler d'un processus de queerisation permis par la scène, comme exagération et radicalisation du texte original. Ce que Bataille évoque et valorise, la performance le montre au centuple.

C'est pourquoi la « verge ignoble » du soleil⁵², que Bataille envisage seulement comme phallus démesuré et monstrueux, comme symbole phallique et viriliste, devient chez Athey une verge modifiée et transformée, la sienne dans laquelle il a injecté un liquide la faisant ressembler davantage à un utérus externe qu'à un pénis⁵³. La verge ignoble est là encore exagérée, envisagée sous sa forme la plus extrême et la plus scandaleuse : du point de vue des normes hétérosexuelles, cisgenres et dyadiques⁵⁴, quoi de plus « ignoble » qu'une verge qui ressemble davantage à un vagin qu'à un pénis ?

Ce faisant, Athey va bien au-delà de Bataille. Lorsque l'auteur parle des limites des yeux humains qui « ne supportent ni le soleil, ni le coït, ni le cadavre, ni l'obscurité⁵⁵ », Athey dépasse cette limite en montrant le soleil sur son anus, le soleil devenu anus et l'anus devenu soleil, en montrant l'acte pornographique de l'auto-pénétration anale. Cette radicalité permet à Athey de renverser les impossibilités définies par Bataille – si les humains, selon Bataille, « détournent nécessairement les yeux⁵⁶ » du soleil, Athey les captive au contraire et rive leurs yeux sur son soleil anal. La performance dénonce les impossibilités de Bataille comme fausses. De même, Bataille concluait en disant que « L'anneau solaire est l'anus intact de son corps à dix-huit ans auquel rien d'aussi aveuglant ne peut être comparé à l'exception du soleil⁵⁷ », qualifiant l'anus comme ce qui n'est pas touché, *intact*. Or Athey renverse cette idée en touchant son anus au sens le plus radical. Il le tatoue, le pénètre de godes, lui fait expulser des perles. C'est avec violence qu'Athey fait de son

⁵¹ Paul B Preciado, *Manifiesto contrasexual*, *op. cit.*, p. 78-82.

⁵² Georges Bataille, *L'Anus solaire*, *op. cit.*, p. 28.

⁵³ Paul B Preciado, *Manifiesto contrasexual*, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁴ Les normes cisgenres sont les normes qui excluent l'existence des personnes trans*, dont les organes génitaux peuvent être en contradiction avec leur identité de genre, et les normes dyadiques excluent l'existence des personnes intersexes, dont les organes génitaux peuvent ne pas correspondre à la binarité génitale attendue (pénis ou vagin).

⁵⁵ Georges Bataille, *L'Anus solaire suivi de Sacrifices*, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 29.



anus un soleil : littéralement en inscrivant un grand soleil noir dans sa chair anale ; métaphoriquement en faisant un volcan révolutionnaire et contrasexuel capable de dynamiter les normes.

2.3. Imitation et hyperbole : ressources pour un renversement parodique

Traduire Bataille sur scène à travers une performance *queer*, n'est-ce pas nécessairement déplacer son sens, voire même le trahir ? Reprenons l'exemple de l'anus comme ce qui demeure intouché dans l'hétérosexualité normative. Athey ne se contente pas de le toucher, mais le touche au sens le plus radical en lui infligeant un toucher à la fois irréversible et permanent – celui du tatouage – et scandaleux et sexuel – celui de la pénétration. Précisons que la forme que prend ce toucher, celui du tatouage, n'est pas anodine : le tatouage a longtemps été utilisé comme signe d'appartenance à une communauté marginale⁵⁸, et c'est cette symbolique *queer* qu'Athey réactualise. Le tatouage fut en tant que tel une marque subversive faisant du corps dans sa matérialité un instrument de résistance aux normes – avant de se démocratiser. Ajoutons que le performeur fait, de plus, un usage extrême des tatouages sur son corps, qui en est aujourd'hui presque entièrement recouvert. Athey véhicule, par ce tatouage du soleil à l'encre noir, une symbolique *queer* qui va au-delà de ce que signifiait Bataille par « anus solaire ».

Sortons de *Solar Anus* pour tester cette hypothèse. Dans la revue *Acéphale*, le monstre acéphale est décrit comme une créature impressionnante et effrayante, un monstre au sens traditionnel, qui représente des valeurs guerrières : « Au-delà de ce que je suis, je rencontre un être [...] qui m'emplit d'angoisse parce qu'il est fait d'innocence et de crime : il tient une arme de fer dans sa main gauche, des flammes semblables à un sacré-cœur dans sa main droite⁵⁹ ». De plus cette description trouve un écho dans le dessin qu'André Masson en fait, qui fait la Une des revues *Acéphale*, effrayant et cauchemardesque lui aussi. Pourtant, lorsqu'il crée *Acephalous Monster*, Athey ne semble pas vouloir le représenter de cette manière. Dans cette performance, le monstre prendra plusieurs formes : après 24 minutes de spectacle, la tête d'Athey, qu'il a préalablement maquillée de blanc et coiffée d'une haute perruque blanche, apparaît par le trou d'un mur noir, tremblante, grognante, hurlant et marmonnant de manière incompréhensible. Il s'agit de la tête perdue du monstre, qui se défigure par le travail d'acteur sur les expressions faciales exagérées. Quelques minutes plus tard, le monstre prendra une autre forme en se roulant dans le liquide rose comme nous l'avons vu.

Si Athey donne au monstre une dimension effrayante, par l'usage d'une musique stridente, de lumières ternes qui mettent en évidence son visage blafard, il lui donne aussi une dimension comique. Le monstre n'est plus associé aux valeurs virilistes de la guerre, mais apparaît suite à un travail d'esthétique *drag* qui le féminise de manière burlesque. S'il finira, après être plongé dans le liquide rose, plus proche du dessin de Masson, il passe néanmoins par cette étape *queer*. Ce faisant, Athey renverse l'aspect viril du monstre pour le traduire sous forme de ce qu'on pourrait presque voir comme une performance de *drama queen*, laquelle exprime avec exagération gémissements et grognements. La tête, qui était chez Bataille la raison que l'humain s'attribue face à la nature⁶⁰, et qu'il faut couper, devient la tête chantante d'une *drag queen* (la *drag* joue sur l'inversion des genres, la *drama* sur l'expression exagérée des émotions – ici, c'est en employant une esthétique

⁵⁸ C'est notamment ce qu'analyse David Le Breton dans *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Éditions Métailié, 2002.

⁵⁹ Georges Bataille, *Acéphale*, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁰ *Ibid.*



drag qu’Athey joue la *drama queen*). Ce retournement que la performance opère, on peut le penser comme un retournement parodique : Athey parodie le monstre effrayant qui devient un *drag show* burlesque, comme il parodie l’anus solaire en lui donnant la forme d’un tatouage *queer*.

Ce retournement correspond à ce que Butler analyse comme le propre de la performance *queer* en tant que citation performative. Cherchant à analyser le retournement *queer* de l’insulte homophobe, elle explique que « ce type de citation se produira de manière *théâtrale* dans la mesure où elle *mime et rend hyperbolique* la convention discursive qu’elle *renverse* également »⁶¹. Ce que Butler définit, c’est le retournement théâtral du stigmaté, spécifiquement *queer*, qui consiste à d’abord mimer, puis à rendre hyperbolique et à renverser – je répète l’insulte « *queer* », puis je l’exagère jusqu’à l’associer à un mode de vie alternatif et radical, de manière à transformer l’insulte en outil de résistance politique. Butler a toujours en tête l’exemple du *drag* qui lui était cher dans *Gender trouble*, le *drag show* qui mime et exagère les normes de genre de manière à les renverser en révélant leur dimension performative⁶². Or c’est bien ainsi que nous avons analysé la performance d’Athey : elle rend hyperbolique les idées citées, jusqu’à les renverser. Ce processus d’imitation-exagération-renversement est un processus de parodie *queer* qui renverse une norme en l’exagérant – à travers une performance. S’il permet de renverser la norme citée, c’est qu’il en déplace le sens, la *resignifie*.

Pour résister à une conception hétéronormée de l’amour violent, de la verge ignoble, le corps d’Athey *resignifie* ces expressions en leur conférant un sens nouveau et *queer* : l’amour violent est *resignifié* sous forme d’auto-pénétration anale par un gode, et la verge ignoble sous forme de verge ressemblant à un vagin. Pour *resignifier* le monstre effrayant et viril, le corps d’Athey le traduit sous forme de *drama queen* ; pour *resignifier* le soleil qui par sa verge virile cherche à violenter la terre, Athey le transforme en tatouage anal dont sortent des globes. La performativité *queer*, c’est la *resignification* parodique, par la performance, des idées bataillennes, en leur donnant une forme corporelle exagérée.

Il ne s’agit pas, à travers cette *queerisation* parodique, de corriger Bataille de manière extérieure ou d’établir une distance avec lui : c’est au contraire en se l’appropriant, en se situant au plus près du texte de Bataille, ses mots s’incarnant dans son corps, qu’a lieu ce renversement. En ce sens nous nous opposons aussi bien à Rasmussen qu’à Johnson : Athey et Bataille ne sont ni en rupture ni en parfaite continuité. L’enjeu de cet échange consiste, pour Athey, à s’approprier une œuvre en la *resignifiant* par la transformation *queer*, radicale, scandaleuse, des mots en corps. Et cette incarnation n’a rien d’une révérence aveugle, mais par elle il déplace leur sens, les renverse en leur donnant une signification corporelle profondément *queer*.

3. Art performatif et philosophie : un dialogue fructueux ?

L’originalité et l’intérêt d’Athey consistent, à travers cette opération complexe et singulière de renversement parodique, à révolutionner l’art performatif. C’est ce que nous allons interroger désormais : quels sont les enjeux d’un tel échange entre art performatif et philosophie, maintenant que nous comprenons mieux comment il s’opère ? Dans quelle mesure permet-il aux deux disciplines de se renouveler l’une l’autre, et à quoi peut servir un tel renouvellement ?

⁶¹ Judith Butler, *Bodies that matter*, op. cit., p. 232. L’auteur souligne.

⁶² Judith Butler, *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, Routledge classics, 2006, p. 186-188.



3.1. Le renouvellement de l'art performatif par la philosophie

Continuons sur l'art d'Athey : dans quelle mesure la philosophie lui a-t-elle permis de renouveler l'art performatif ? Pour répondre, nous devons mieux définir l'esthétique d'Athey. Il s'agit, comme nous l'avons déjà dit, d'une esthétique sombre qui s'exprime à travers la cruauté au sens fort qu'Artaud donne à ce terme : « Tous [*sic*] ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler⁶³ ». L'esthétique d'Athey est cruelle au sens où elle repose sur des actions répétées à l'extrême : que l'on repense à *Ecstatic*, qui fait écho à la notion bataillenne d'extase, où le geste répété de coiffer sa perruque va jusqu'à ensanglanter le crâne du performeur.

L'esthétique d'Athey n'est pas seulement proche de celle de Bataille sur le terrain de l'art sombre pensé par Halberstam, elle est aussi proche de la pensée d'Artaud dont elle semble découler, à travers qui l'artiste exprime la dimension cruelle que l'on retrouve dans chacune de ses performances. De Bataille à Artaud, Athey ne s'inspire pas de n'importe quel courant philosophique : il se réfère à des penseurs nietzschéens ou post-nietzschéens. Or ce type de philosophie a pour particularité de s'écarter des courants philosophiques traditionnels. Il s'agit d'une philosophie profondément étrange, qui la plupart du temps ne s'exprime pas à travers des textes scolairement structurés, des pensées conceptuellement claires, voire qui rejette ces modes d'expression traditionnels – la pensée de Nietzsche s'exprime principalement à travers la poésie et les aphorismes, autant de formes étrangères à la philosophie occidentale traditionnelle de Platon à Hegel.

Athey se réapproprie donc une philosophie qui, par définition, se prête à ce type de réappropriation *queer* par son aspect déjà dérangeant, provocant, scandaleux. Mais si ces pensées en restent aux mots, y compris Artaud malgré sa perspective éminemment théâtrale, Athey y puise les ressources nécessaires pour créer une esthétique performative nouvelle, *queer* et cruelle, un théâtre dionysiaque au sens nietzschéen d'un monde de l'ivresse, de la danse et de la musique par lesquelles l'humain et l'œuvre d'art ne font plus qu'un⁶⁴.

L'esthétique d'Athey peut se comprendre comme une esthétique de la répétition frénétique par laquelle une action est poussée à son extrémité, pour atteindre une forme d'extase dionysiaque qui participe de la parodie *queer*. *Acephalous monster* s'ouvre sur la répétition de pas et de décomptes militaires rythmés par une musique répétitive, jusqu'à rendre cette action militaire absurde voire drôle, la transformer en rituel dionysiaque par lequel la marche militaire est renversée, passe d'une marche solennelle à une marche ironique. Durant la troisième des *Four scenes in a Harsh Life*, Athey répète le « Hallelujah » chrétien jusqu'à le rendre ridicule, la répétition cruelle pousse le vocable jusqu'à son non-sens profond, jusqu'à en faire une parodie de discours religieux. L'œuvre d'Athey joue sur cette notion ambiguë de répétition qui lui sert à la fois d'instrument sacrificiel – la répétition de l'acte lui donne un aspect rituel, sacré, dionysiaque – et d'instrument parodique – elle lui donne un aspect ridicule, comique, burlesque. Cette double dimension est déjà présente dans la philosophie dont Athey s'inspire : Bataille disait que le monstre en lui le « fait rire parce qu'il est sans tête⁶⁵ ».

L'art performatif se renouvelle au contact de la philosophie en développant une esthétique *queer*, cruelle et parodique à travers l'incarnation de celle-ci. En incarnant la cruauté d'Artaud,

⁶³ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, folio essais, n° 14, 1998, p. 132.

⁶⁴ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Nouvelle éd., Paris, Librairie générale française, Classiques de la philosophie, 2013, p. 87.

⁶⁵ Georges Bataille, *Acéphale*, *op. cit.*, p. 4.



l'extase de Bataille, le dionysiaque de Nietzsche, en faisant de ces concepts des signes sensibles qui transforment son corps, il utilise la philosophie pour renouveler la performance *queer*. Si celle-ci avait tendance, depuis l'étude d'Esther Newton, à être réduite à l'art professionnel du *drag*, les « stage impersonators⁶⁶ » qui subvertissent les normes de genre par l'art du travestissement, Athey en développe un autre aspect beaucoup plus méconnu du grand public, celui du *body art* extrême, cruel et parodique.

3.2. Le renouvellement de la philosophie par l'art performatif

Peut-on parler d'un *dialogue* entre art performatif et philosophie, ce qui sous-entend que le renouvellement fécond ne s'effectue pas que dans un sens, mais que l'art performatif permet également à la philosophie de se renouveler à son contact ? Nous pouvons proposer une réponse à cette question en analysant un cas évoqué au cours de ce travail : celui de Preciado. Preciado, penseur fondamental pour la théorie *queer*, développe une philosophie au sens tout aussi nietzschéen, une pensée violente scandaleuse qui cherche à déranger par un style sombre et des méthodes nouvelles. Or cette pensée *queer* d'une société contrasexuelle prend précisément appui sur la performance d'Athey.

Après avoir longuement théorisé la société contrasexuelle, l'ouvrage propose un ensemble de « pratiques d'inversion contrasexuelle » pour subvertir concrètement les normes – hétérosexuelles et patriarcales – qui pèsent sur la sexualité. *Solar Anus* est la première pratique analysée par Preciado, qu'il ne prend pas pour sa dimension artistique, comme une œuvre à contempler, mais comme un exercice à refaire pour aider à déplacer les normes sexuelles. L'auteur écrit les consignes d'un exercice contrasexuel de 11 minutes pendant lesquelles il s'agira de s'autopénétrer avec un gode attaché à un talon aiguille⁶⁷. À travers cet exercice, réalisable par une majorité d'individus, le but est d'expérimenter un plaisir nouveau en utilisant un objet érotique original : le gode.

La performance d'Athey ne lui sert pas seulement de paradigme contrasexuel, mais aussi d'instrument théorique. L'usage original qu'Athey fait du gode – en l'attachant à un talon aiguille – aide Preciado à théoriser cet objet qui deviendra central au sein de sa pensée contrasexuelle. Preciado définit une contrescience, la « godotectonique », qui étudie les usages contrasexuels du gode permettant, comme dans le cas d'Athey, de resignifier les normes sexuelles⁶⁸. Le but de la contrasexualité étant la fin de la « nature » comme norme d'assujettissement des corps⁶⁹, l'auteur affirme qu'« au commencement était le gode⁷⁰ », que le gode précède le pénis, en est à l'origine, afin de renverser la prétendue naturalité originelle du pénis dans l'acte sexuel. Dans cette nouvelle ontologie *queer*, Preciado érige le gode comme principe permettant de renverser les normes masculinistes et hétérosexuelles.

C'est ainsi que la philosophie *queer* se renouvelle au contact de l'art performatif : elle érige les pratiques qu'il propose en exercices subversifs et en principes théoriques de subversion des normes. Grâce à l'usage performatif du gode que propose Athey, Preciado a pu renouveler sa pensée et envisager le gode comme arme politique *queer*. La théorie *queer* utilise la pratique pour proposer

⁶⁶ Esther Newton, *Mother camp: female impersonators in America*, Phoenix ed., Chicago, University of Chicago Press, 1972, p. 97.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 80-81.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 75. Nous empruntons la traduction « godotectonique » à Sam Bourcier.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 46-47.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 48.



une théorie concurrente aux pensées sexuelles normatives : avec Preciado l'idée de « vrai sexe », de sexe biologique, perd tout son sens, et cela grâce à ce nouveau concept qu'il théorise d'après les pratiques *queer* – le gode.

Il serait insuffisant de dire que l'art performatif a à apprendre et se renouveler auprès des philosophies nietzschéennes ; les philosophies nietzschéennes aussi, comme celles qui nourrissent la théorie *queer*, ont à apprendre et se renouveler au contact des arts performatifs. Si Athey traduit Bataille sur scène, c'est ensuite Preciado qui traduit Athey sous forme de manifeste politique et philosophique : on peut parler d'un dialogue profondément fructueux entre performance *queer* et philosophies nietzschéennes. Osons l'expression dans tout ce qu'elle a d'hypothétique : le dialogue à l'œuvre donne à voir une *philo-performance*⁷¹ vivante et *queer*.

3.3. La philo-performance *queer* : un dialogue politique ?

[...] - n'utilisez pas la pensée pour donner à une pratique politique une valeur de vérité ; ni l'action politique pour discréditer une pensée, comme si elle n'était que pure spéculation. Utilisez la pratique politique comme un intensificateur de la pensée, et l'analyse comme un multiplicateur des formes et des domaines d'intervention de l'action politique⁷².

Ce que Foucault aide à penser ici, selon nous, c'est une philo-performance : un dialogue fructueux et politique entre la théorie et la pratique, entre la pensée qui théorise et le corps qui agit. Il ne s'agit évidemment pas de revenir à un dualisme cartésien, mais de distinguer ces deux champs pour mieux penser leurs points de rencontre : celui de la philosophie, de la pensée qui s'exprime par l'écriture conceptuelle, et celui de la pratique, de la performance artistique qui s'exprime par les corps dans le cas qui nous intéresse. Or le dialogue que nous avons décrit suit les recommandations foucauldienne : les performances d'Athey ont utilisé la pensée, la philosophie nietzschéenne, comme un moyen de multiplier les manières d'agir politiquement. Athey utilise l'analyse bataillienne pour renouveler l'art performatif, et donc multiplier les modes d'action politique *queer* : la résistance *queer* ne passe plus seulement par Act Up ou par la conquête de droits, mais par un art nouveau, cruel et parodique, qui déploie une esthétique radicalement *queer*. De même, Preciado utilise la performance *queer* pour renouveler, intensifier la pensée *queer* : celle-ci ne se contente pas de réfléchir aux conditions d'une justice sociale ou d'une résistance aux normes, mais affirme la supériorité ontologique du gode sur le pénis, de l'artefact sur la prétendue nature.

Philosophie et performance s'alimentent mutuellement dans un dialogue qui renouvelle la performance *queer* et intensifie la pensée *queer*. Si Foucault affirme qu'un tel dialogue est l'une des conditions pour établir une « vie non fasciste », un art de vivre résistant et critique, ne s'agit-il pas au contraire d'un dialogue superficiel, jouant sur les formes et les mots, n'ayant aucun réel potentiel de subversion des normes ?

La subversion correspond à ce que nous avons aussi appelé la *resignification* : subvertir une norme c'est la resignifier, la déplacer, la renverser. Or l'esthétique *queer* de la négativité permet-elle réellement de résister aux normes hégémoniques de la sexualité ? Il serait facile avec Foucault de répondre par l'affirmative : une manière de résister aux normes sexuelles, c'est de créer des plaisirs

⁷¹ Cette notion a notamment été étudiée par le laboratoire LAPS (<https://labo-laps.com/quest-ce-phil-performance/>) et constitue un « cluster » de la revue *In Vivo Arts*.

⁷² Daniel Defert et François Ewald (dir.), Michel Foucault, *Dits et écrits II. 1976 - 1988*, Quarto Gallimard., Paris, Dits et écrits. 1954 -1988, 2005, n° . 2/2, p. 135. Cet extrait est tiré de la préface à l'édition américaine de *L'Anti-Œdipe*.



nouveaux⁷³, de faire valoir des modes de vie alternatifs⁷⁴, autant d'éléments qui témoignent de l'échec des normes. Mais on ne peut s'en tenir à des théories philosophiques pour répondre : que nous disent les études théâtrales concernant le potentiel subversif de ces performances politiques ? Dans *Contre le théâtre politique*, Olivier Neveux en vient à parler d'un type d'art théâtral réaliste et agressif, qui témoigne de la réalité du monde avec violence, et qui l'intéresse alors car ces pièces « participent, de tout cœur, aux mouvements de la négativité⁷⁵ ». Notons que même si Neveux ne pense pas du tout à l'art *queer* ni aux performances extrêmes, il analyse une force de subversion théâtrale recourant à la violence avec laquelle elle montre le monde. Une forme violente, c'est une forme qui montre le réel dans sa nudité crue. C'est avec cette cruauté qu'Athey expose son corps séropositif, blesse un artiste racisé dans la deuxième des *Four scenes* ; autant de scènes qui transmettent au public la cruauté d'un monde sérophobe et raciste, celui-là même qui censurera Athey.

On peut aussi envisager un vrai potentiel de subversion derrière le renouvellement de l'art *queer* – surtout à une époque où, précisément, l'art *drag* a tendance à se dépolitiser et à devenir une vitrine ultra-normée⁷⁶. Pareillement, Preciado cherche, en intensifiant la théorie *queer*, à la repolitiser en la radicalisant. Les écrits *queer* que nous avons cités visent à lutter contre une normalisation de la théorie *queer* en faisant valoir son opposition profonde au système néolibéral hégémonique⁷⁷. Là encore, le renouvellement de la philosophie lui permet de radicaliser son propos : le pénis doit laisser place au gode, comme le fait Athey.

Si, comme le conclut Neveux, « Il n'y a pas d'automatisme des dispositifs pour la politique⁷⁸ », pas de forme subversive par essence, on peut néanmoins penser qu'une des conditions pour permettre la subversion des normes réside dans le renouvellement des pratiques résistantes, leur adaptation aux normes à détourner. Dans le cas de l'art, cela passe par un renouvellement des formes artistiques (et par renouvellement on peut entendre auto-critique, remise en doute). Ce qui est aujourd'hui dangereux pour le théâtre politique, selon Neveux, c'est « le fétichisme de ses formes, l'évidence de ses dispositifs et la rengaine de ses fonctions⁷⁹ ». C'est le danger qui pesait sur l'art *drag* quand Butler l'érigea en modèle de subversion des normes de genre : essentialiser cette forme artistique jusqu'à penser qu'elle est en soi subversive. Et comme nous l'avons vu, un tel renouvellement est précisément permis par le dialogue entre art performatif et philosophie, un dialogue qui, s'il n'a rien d'acquis ni de définitif, peut constituer un moyen de les transformer continuellement afin de, peut-être, maintenir vivant leur potentiel subversif.

⁷³ Michel Foucault, « Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité », *op. cit.*, p. 1556-1557.

⁷⁴ Michel Foucault, « Le triomphe social du plaisir sexuel : une conversation avec Michel Foucault », in *Dits et écrits II, 1976 - 1988*, Quarto Gallimard., Paris, Dits et écrits. 1954 - 1988, 2005, pp. 1127-1133, p. 1128-1129.

⁷⁵ Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2019, p. 201-202.

⁷⁶ Nous ne pensons pas seulement à *RuPaul's Drag Race* mais plus généralement à l'usage de plus en plus présent de l'art *drag* comme caution subversive qui, dans le fond, ne bouscule plus aucune norme.

⁷⁷ C'est l'enjeu que Halberstam assigne à une pensée *queer* de l'échec dans l'introduction à *The Queer Art of Failure* : contribuer à développer une « low theory » qui vienne inquiéter la hiérarchie universitaire des savoirs, les pédagogies disciplinaires et leurs intellectuels traditionnels.

⁷⁸ Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, *op. cit.*, p. 194.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 190.



Conclusion : La philo-performance, un enjeu *queer*

Cette étude nous a permis de mieux comprendre le lien qui unit les performances d'Athey aux écrits de Bataille ainsi que ses enjeux. Nous pouvons affirmer qu'*Athey opère une traduction performative qui parodie Bataille* ; la mise en corps de ses écrits aboutit à un renversement *queer* de ceux-ci, et revêt des enjeux radicaux dans le renouvellement politique de l'art performatif et de la philosophie. Cette thèse permet de critiquer ce que nous disait l'état de l'art sur le rapport entre Athey et Bataille : Athey ne se situe ni en rupture ni en continuité avec Bataille, et c'est précisément la traduction ambiguë de Bataille que nous avons cherché à définir comme une performativité parodique, une citation de Bataille par laquelle il est parodié, renversé. Athey traduit les mots en corps, et cette mise en corps conduit à les resignifier de manière *queer*, mais cette queerisation passe par une traduction scrupuleuse de Bataille et non par une rupture avec lui. De plus cette traduction des mots aux corps est une double radicalisation : à la fois dans le renouvellement esthétique et politique de l'art performatif, et dans la queerisation de la pensée de Bataille. Ce rapport entre art performatif et philosophie peut finalement être pensé comme un dialogue au sens fort d'un échange fructueux par lequel art et pensée se nourrissent mutuellement et se renouvellent dans une perspective *queer* de subversion des normes. La philo-performance permet de politiser le potentiel *queer* de Bataille, puis de politiser l'art *queer* à travers le *body art* extrême, et enfin de politiser la pensée *queer* dans son caractère contre-hégémonique. C'est pourquoi ce dialogue renouvelle le potentiel subversif et *queer* des arts performatifs et de la philosophie. C'est sur cette notion de philo-performance, sur cet échange politiquement fructueux entre philosophie et arts performatifs, qu'il faut faire fond pour penser et permettre le développement politique du mouvement *queer*.



BIBLIOGRAPHIE

Artaud Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1998.

Athey Ron, « Acephalous Monster | Performance Space New York », 8 août 2018, consulté le 12 novembre 2021, URL : <https://performancespacenewyork.org/shows/acephalous-monster/>.

Baroque Fray et Eanelli Tegan, *Vers la plus queer des insurrections*, Nigmon DIABOLO et Decibel ESPANTO (trad.), Paris, Libertalia, 2016.

Bataille Georges, *L'Anus solaire suivi de Sacrifices*, Paris, Nouvelles éditions Lignes, 2011.

———, *L'Érotisme*, dans *Œuvres complètes (X)*, Paris, Gallimard, 1997.

———, *Visions of excess: selected writings, 1927-1939*, Minneapolis, University of Minnesota Press, « Theory and history of literature », n° 14, 1985.

Bataille Georges, Klossowski Pierre et Masson André, *Acéphale*, Paris, G.L.M., 1936.

Butler Judith, *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, « Routledge classics », 2006.

———, *Bodies that matter. On the discursive limits of « sex »*, New York, Routledge, 1993.

———, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », dans *Theatre Journal*, vol. 40, n° 4, décembre 1988, pp. 519-531.

Defert Daniel et Elwad, François (dir.), Foucault, Michel, *Dits et écrits II. 1976 - 1988*, Paris, Quarto Gallimard, vol. 2/2, 2005.

Halberstam Jack, *The Queer Art of Failure*, Durham and London, Duke University Press, 2011.

Halperin David M., *Saint Foucault: towards a gay hagiography*, New York, Oxford Univ. Press, 1997.

Johnson Dominic (dir.), *Pleading in blood: the art and performances of Ron Athey*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.

———, « Ron Athey's Visions of Excess: Performance After Georges Bataille », dans *Papers of Surrealism*, n° 8, 2010, pp. 1-12.

Neveux Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2019.

Newton Esther, *Mother camp: female impersonators in America*, Chicago, Phoenix ed., University of Chicago Press, 1972.

Nietzsche Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Librairie générale française, 2013.



Preciado Paul B, *Manifiesto contrasexual*, Barcelone, Anagrama., 2020.

Rasmussen Tom, « Ron Athey : Solar Anus », présentation en ligne, *4:3 Boilerroom*, consulté le 24 janvier 22, <https://fourthree.boilerroom.tv/film/ron-athey-solar-anus-1998>

Roberts-Hughes Rebecca, « Erotic Transgression and Sexual Difference in Georges Bataille », Autriche, 2008, consulté le 12 novembre 2021, [https://www.academia.edu/211943/Erotic Transgression and Sexual Difference in Georges Bataille](https://www.academia.edu/211943/Erotic_Transgression_and_Sexual_Difference_in_Georges_Bataille).

Schechner Richard, *Performance studies: an introduction*, London, Routledge, 3. ed., 2013.