

Marianne Martin

École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS)

marianne.martin@ehess.fr

Marianne Martin est doctorante en sciences sociales et genre. Sa recherche doctorale, provisoirement intitulée « La monstre. Une relecture de l'abjection de 1970 à nos jours. Une perspective transnationale et comparatiste » porte sur la figure de « la monstre » en explorant la généalogie de l'abjection et les mutations techno-biologiques du corps dans l'art contemporain. Elle développe une méthodologie hybride, philosophique et ancrée dans une ethnographie du studio. Ses travaux interrogent les régimes de visibilité des corps dissidents, leurs subversions et les futurs alternatifs qu'ils nous donnent à penser.

Horizons virtuels et devenirs queers chez Johanna Bruckner

Résumé : Johanna Bruckner est une artiste multimédia qui vit et travaille à Zurich. Elle développe sa pratique à l'intersection de l'art, de la technologie et des cultures visuelles et dialogue avec les études posthumanistes, biopolitiques, *queers* et féministes. Elle est également fortement inspirée par les théories de la physique quantique. Dans son travail, les corps se croisent, se touchent et se transforment. Elle explore les relations entre humains et non-humains et la technologie. Dans ses installations qui mêlent performances et sculptures, les vidéos générées par ordinateur sont souvent accompagnées de compositions sonores. Ainsi, elle développe un dispositif spéculatif qui s'inscrit dans les écologies de la confiance, de l'intimité et du soin. L'hybridation inter-espèces, entre l'organique et la technologie est le point de départ de l'indétermination et de la *queerness* (entendue comme indétermination de la matière). C'est à travers cette œuvre totale que nous explorons la notion de « virtualité(s) ». Au-delà d'un simple potentiel technique, cet article invite à concevoir la virtualité comme vectrice d'horizons et d'avenirs plus souhaitables. Tout d'abord nous montrerons que la virtualité dans les vidéos et les performances de Johanna Bruckner apparaît avant tout comme un laboratoire de formes où elle explore les failles du numérique pour remettre en question un système binaire. Les environnements créés par les sculptures et les performances actualisent la vidéo, ouvrant la voie à de nouvelles relations et possibilités de co-habiter ensemble. C'est par cette intra-action constante des êtres que nous sommes affecté·es et que nous pouvons concevoir des lignes de fuite et des lignes obliques par lesquelles nous traçons de nouveaux chemins. Elles nous donnent à imaginer un autre horizon, plus *queer* et sensible aux êtres et aux devenirs multiples. La virtualité *queer*, puissance critique au carrefour de l'esthétique et du politique, prouve que c'est bien depuis le virtuel que s'articule la transformation du réel.

Mots-clés : art contemporain, queer, virtuel, performance, affect, post-humanisme

Abstract: Johanna Bruckner is a multimedia artist who lives and works in Zurich. She develops her practice at the intersection of art, technology, and visual culture, engaging deeply with posthuman, biopolitical, queer, and feminist theories. She is also inspired by the theories of quantum physics. In her work, bodies intersect, touch, and transform. She explores the relationships between humans, non-humans, and technology. Within her installations, her performances and sculptures are blended with computer-generated videos that are often accompanied by sound compositions. In doing so, she develops a speculative apparatus inscribed within ecologies of trust, intimacy, and care. Cross-species

hybridization between the organic and the technological serves as a starting point for indeterminacy and queerness (understood as the indeterminacy of matter). It is through this *Gesamtkunstwerk* (total work of art) that we explore the notion of « virtualiti(es) ». Moving beyond a mere technical potential, this article invites us to conceive virtuality as a vector for more desirable horizons and futures. First, we will show that virtuality in Johanna Bruckner's videos and performances appears primarily as a laboratory of forms, where she explores the glitches of the digital to challenge a binary system. The environments created by her sculptures and performances actualize the video, paving the way for new relationships and possibilities of cohabitation. It is through this constant intra-action of beings that we are affected, enabling us to conceive lines of flight and oblique lines through which we trace new paths. These lines allow us to imagine another horizon—one that is queerer, populated by hybrid beings, and open to multiple becomings. Queer virtuality, a critical power at the crossroads of aesthetics and politics, proves that it is precisely from within the virtual that the transformation of reality is articulated.

Keywords: contemporary art, queer, virtual, performance, affect, posthumanism

Introduction

Le terme de « virtualité(s) » est polymorphe, comme le mettent en avant les œuvres de Johanna Bruckner, artiste multimédia née en 1984 à Vienne, aujourd'hui installée à Zurich (Suisse). Son travail articule la performance du corps humain et de la technologie en montrant l'influence qu'elle exerce sur lui. En mêlant sciences fondamentales et travail interdisciplinaire, elle crée des vidéos où elle utilise des technologies comme les images de synthèse, mais aussi des compositions sonores, des textes poétiques, des sculptures, des performances où le corps organique s'étend. Son travail est reconnu mondialement, elle a reçu de multiples prix, elle a exposé et fait des résidences à l'international¹. En 2025-2026, elle fut professeure invitée des Beaux-Arts à la Haute Ecole de Lucerne (HSLU) et professeure à l'université des Sciences Appliquées du Vorarlberg (à Dornbirn). Si la première acception du terme est associée au monde numérique et au travail de l'intelligence artificielle présent dans les œuvres de l'artiste, la virtualité ne saurait se réduire à cette idée.

Nous lisons le concept de « virtualité(s) » dans le travail de Bruckner principalement à partir d'une philosophie du corps et des potentialités qu'il ouvre. En effet, comprendre le corps comme site politique, c'est remettre en question les normes sociétales qui traversent les expressions corporelles et les pratiques artistiques. L'espace du corps peut être investi comme un terrain politique, permettant de s'émanciper de toute forme de stigmatisation. Le corps devient alors matériau, outil de contestation et de création, dispositif, c'est-à-dire facteur de détermination des gestes et des discours des êtres vivants. Il ouvre ainsi à de nouvelles possibilités d'être et permet d'appréhender les contours d'un monde alternatif plus juste. Ainsi, en prenant appui sur un corpus de vidéos et d'installations-performances de Bruckner à l'instar d'*Entropic Clonography* (2024), de *Surrogate Spunk* (2024), de *Molecular Sex* (2020), et de *Sym-poetic Desires* (2020), on envisagera les virtualités dans l'étendue potentielle des devenirs *queers*.

Tout d'abord, nous appréhenderons la notion de « virtualité(s) » à travers l'interface technologique tout en posant directement ses limites : il y a toujours chez Bruckner, cette chair de l'image qui déborde (**Voir figure 1 en Annexe**). Ainsi, le·a spectateur·ice en étant impliqué·e dans

¹ Elle a remporté plusieurs prix notables comme la Pax Art Award (2022), le Medienkunstpreis de la ville de Vienne (2022), le re:humanism Prize for Art&Artificial Intelligence (2021). Elle a également obtenu de prestigieuses bourses de recherche et de résidence notamment à Jan Van Eyck Academie (Maastricht), à l'Istituto Svizzero de Rome, ainsi qu'une bourse de recherche artistique au CERN (2023–2024). Elle a exposé à la Biennale de Venise en 2019, ainsi que dans d'autres musées et centres d'art contemporain réputé comme le MAXXI à Rome (2021), le Schirn Kunsthalle à Francfort (2020), ou encore la Berlinische Galerie à Berlin (2022).

la chair même de la virtualité est affecté·e. Ces circulations et réseaux d'affects nous mènent à redéfinir d'autres trajectoires et modalités d'être (**Voir Figure 2 en Annexe**). Ces devenir et métamorphoses nous conduisent à envisager d'autres utopies d'un « bientôt et là-bas », pour reprendre l'expression de José Esteban Muñoz (**Voir figure 3 en Annexe**).

1. Virtualité des pratiques technologiques et peau digitale

1.1. Un laboratoire de formes

Dans ses travaux, Johanna Bruckner explore des formes de vie hybrides, les façons dont le corps humain interagit et est intriqué avec la technologie, l'intelligence artificielle, les agents chimiques et les êtres non-humains. Elle tisse des réseaux d'être ensemble, de pluralité (contre l'idée d'un individu isolé), et étudie les différents régimes d'intimité et de désirs. Par exemple, *Sym-poetic Desires* (2020) est une performance multimédia, vidéo et chorégraphique créée en 2020 qui nous propose d'imaginer un robot sexuel (*sexbot*) spéculatif. Cette entité serait capable de stocker des informations et de construire ses actions futures sur son entraînement de données. L'objectif de Bruckner est de montrer qu'une vision plus *queer* du monde (dans le sens de dépasser les binarités) et de nos relations est possible par le prisme du polymorphisme. Dans cette performance, les danseur·euses dialoguent avec l'installation vidéo elle-même multiple car elle est composée d'images numériques oscillant entre science-fiction, imagerie moléculaire et esthétique de clips musicaux. De plus, ils semblent fusionner et s'entrelacer de manière poétique, tout en évoquant des mouvements fluides et muables. Dans *Entropic Clonography*, nous suivons le protagoniste, Xier, un oiseau hybride qui traverse le désert où s'étend une centrale solaire. En naviguant à travers celle-ci, Xier se questionne sur des moyens alternatifs plus durables pour utiliser les ressources, abordant la tension entre le progrès technologique humain et la manipulation de la nature.

Ainsi, Bruckner laisse émerger des récits composites enracinés dans une écologie de soins, de vulnérabilité et de confiance mutuelle. C'est une dimension qui est également présente dans *Surrogate Spunk*, présenté à la fois sous forme de sculpture et de performance et qui remet en question les limites existantes de l'intimité, des formes de vie hybrides et de la coexistence entre humains et non-humains en réponse aux réalités technologiques et politiques actuelles. Enfin, *Molecular Sex* donne à voir un protagoniste fluide, un *sexbot* fictif incarnant le plastique comme substance chimique altérant le vivant ; il performe tour à tour une ophiure (un animal marin) et des entités nanotechnologiques qui distordent le genre et l'intimité.

Les vidéos, les performances et les environnements créés par Johanna Bruckner s'apparentent à des dispositifs spéculatifs qui permettent d'envisager des futurs possibles où elle expérimente un *hacking* de nos représentations du corps. L'idée du dispositif spéculatif a pour but de dépasser la simple narration pour rendre compte d'un environnement (sonore, visuel, spatial) qui place le·a spectateur·ice dans un état d'instabilité. On ne regarde pas une fiction, on entre dans un laboratoire de formes. Ce concept est tiré de la notion de fabulation spéculative de Donna Haraway envisagé comme un mode : un mode d'attention, une théorie de l'histoire et une pratique grâce à laquelle des mondes se forment², pour concevoir et imaginer des alternatives au monde tel qu'il est aujourd'hui. L'artiste se ressaisit des concepts de fabulation spéculative, de science-fiction et de figures hybrides (le cyborg et les espèces compagnes) pour les injecter dans ses dispositifs artistiques. En effet, ils apparaissent comme des dispositifs spéculatifs car ils dissolvent les frontières individuelles pour questionner l'intimité quand on est enchevêtré·es avec des matières toxiques, le technologique et le non-humain mais aussi en montrant comment la réappropriation des technologies permet de concevoir des espaces de liberté corporelle. À travers les vidéos de Bruckner, nous nous plaçons pour une fois du côté des créatures multiformes, dans un espace où nous sommes interconnecté·es et responsables du monde que nous co-fabriquons.

1.2. Politiques du *glitch* : explorer la faille numérique

Le travail Johanna Bruckner, s'il est numérique, ne saurait se réduire à une virtualité synonyme de surface lisse. Au contraire, elle travaille avec la matière même de l'image grâce aux superpositions, aux *glitches*, aux couleurs vives. Dans *Entropic Clonography*, des séquences trouvées et d'autres générées par ordinateur se superposent - des posts TikTok sont incrustés, des images de performeur·euses, des créatures créées par CGI (*Computer Generated Imagy*) et des créatures organiques. Dans *Metabolic Hardware*, les corps subissent souvent des distorsions numériques, des étirements ou des changements de couleurs brusques. Ça *glitch*. L'image se pixelise, il y a des ruptures, alors le *glitch* peut se comprendre comme la figuration des failles des systèmes numériques et sociaux. Par le bug visuel, la matière fait irruption dans le technologique, il brise le mythe de la perfection numérique invisible en montrant la matière du code, sa fragilité, sa physicalité. Dans *Glitch*

² Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, Vivien García (trad.), Vaulx-en-Velin, Les Editions des mondes à faire, 2020.

*Feminism: A Manifesto*³, Legacy Russel explique que l'on peut se ressaisir des bugs et en exploiter les failles pour se libérer des normes de genre, de race et de classe. Il s'agit de lire ces problèmes comme des événements significatifs et non comme des erreurs. Cette idée résulte de la dimension créative du *glitch art* où le médium est pris lui-même comme sujet de réflexion, générant de nouvelles interprétations⁴.

Une pratique de lecture et d'analyse des bugs numériques (ou *glitches*) offre l'occasion de réorienter notre compréhension de l'esthétique, de la médiation numérique et de la construction de l'humain dans les environnements numériques. C'est bien là l'enjeu de cette pratique : il s'agit d'extraire du sens à partir des bruits, d'analyser les implications des textes et des textures qui résonnent à travers la médiation, révélant ainsi l'intégration des humains dans et par la technologie numérique. Le *glitch* est une manière pour les corps non-normatifs de refuser d'être « lus » ou classés par la société. Le *hacking* corporel chez Bruckner passe par cette capacité du corps à devenir un flux de données malléables. La technologie apparaît donc comme un espace de résistance, où le corps ne se comprend pas comme un donné fixe mais un processus.

En se saisissant des bugs et des données inutilisables, Johanna Bruckner déstabilise la catégorisation qui voudrait enfermer, figer les subjectivités. Dans son œuvre *Crushpad Climax*, elle s'intéresse aux données pornographiques en ligne qui échouent, se perdent ou s'évaporent car elles sont inutilisables. Elle ressaisit le « potentiel de l'échec numérique »⁵ comme terrain de lutte face à la constante surveillance des données aujourd'hui. Pour Peggy Phelan⁶, le pouvoir politique réside dans ce qui refuse d'être catalogué par le capitalisme. Une des facettes du capitalisme contemporain réside dans une économie de la surveillance fondée sur la collecte de nos données. Nous approfondirons notre analyse de la pratique du *glitch* par Bruckner avec le concept « *d'unmarked* » de Peggy Phelan afin de comprendre comment elle est une tentative d'échapper au ciblage algorithmique. En somme, la matière devient expressive, et en cette qualité, il nous faut voir comment elle résonne avec l'espace et dans l'économie d'un environnement qui mêle vidéos, sculptures et performances.

³ Legacy Russel, *Glitch Manifesto*, Londres et New York, Verso Books, 2020.

⁴ Rosa Menkman, *The Glitch Moment(um)*, Amsterdam, Network Notebooks, 2011.

⁵ Geneva International Film Festival, *Crushpad Climax*, 2021. URL : <https://www.giff.ch/archives/2021/film/crushpad-climax/index.html> [consulté le 10 juin 2026].

⁶ Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993.

1.3. Actualiser le virtuel : une extension corporelle

La vidéo numérique traversée par le *glitch* existe sur un mode virtuel, spectral. Or, Johanna Bruckner fait de la performance et des objets présents dans les environnements comme *Surrogate Spunk* à l'iMal (Art Center for Cultures and Technology, Bruxelles), des moteurs de l'actualisation. La performance et l'installation permettent de jouer, d'incarner et de manifester un phénomène dans le présent. Le dispositif de cet environnement montre que l'installation et la performance ont une dimension performative, elles partent d'un corps en action qui nous engage à plusieurs dans une relation dynamique. Le dispositif spatial agit sur le monde et le·a spectateur·ice, il ne se contente pas de documenter ou de représenter. Dans le cadre de la performance et des sculptures *Surrogate Spunk*, il est précisé que c'est une « extension corporelle » (« *corporeal extension* ») et que « les sculptures peuvent être activées par une performance en direct⁷ ». L'image devient un espace praticable de sorte que la vidéo n'est plus seulement un médium stocké mais un phénomène actualisé par et pour les corps. De fait, on suit les propos de Gilles Deleuze dans *Différence et répétition* qui explique que le virtuel n'est pas l'imaginaire ou l'irréel comme pourrait le penser le sens commun, au contraire, il demande à s'actualiser à travers un processus de différenciation⁸. Au couple virtuel/réel, il faut plutôt préférer celui de virtuel/actuel. Le virtuel est intensif, il suppose une présence active, animé par une capacité d'explorer. Il est ce par quoi nous pouvons comprendre le devenir (comme nous l'étudierons dans notre dernière partie). C'est le dispositif même de l'installation et de l'événement de la performance qui viennent donner corps à ce signal, qui l'actualisent dans notre réalité tangible. Comme l'explique Bruckner :

« C'est cette forme d'enchevêtrement complexe, ou cette manière non binaire d'interagir et de s'entrelacer avec le monde, qui m'a intéressée dans le développement de la performance et dans l'intégration performative des sculptures au sein de l'œuvre⁹ ».

Ainsi, l'actualisation loin de s'apparenter à une ressemblance, apparaît comme une création. L'installation comme *Surrogate Spunk* ne fait pas que diffuser la vidéo, elle crée un événement plastique nouveau. Dans *Surrogate Spunk*, il plane une ambiance mystérieuse, nous sommes plongé·es dans le noir. En fond, sur un grand écran, défile un texte de fiction. Sur scène est disposé un écran incliné sur lequel est diffusé la vidéo *Entropic Clonography* et des objets hybrides

⁷ Portfolio de l'artiste. En ligne : <https://johannabruckner.com/about/>. Notre traduction.

⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

⁹ Kristina Ianatchkova, *Fin et début*, 2024, 4:57. URL : <https://emare.eu/works/autoclontology-2024> [consulté le 10 juin 2026]. Notre traduction.

biodégradables autour desquels le·la performeur·euse va venir établir un contact - les observer avec attention, les caresser, les contourner. Son corps se meut, ce sont des mouvements doux et lents qui s'étirent dans l'espace, glissant contre le sol. La poésie du corps est guidée par la lumière des deux lampes torches que le·la performeur·euse peut diriger comme elle le souhaite. Nous sommes suspendu·es aux gestes, vidéo, performeur·euse et objet se fondent les uns avec les autres dans une relation posthumaine, avant de se disjoindre et de se retrouver à nouveau, révélant la vulnérabilité et la fragilité des êtres.

Johanna Bruckner a recours au médium vidéo et aux technologies comme un laboratoire spéculatif permettant d'explorer des univers différents. La virtualité nous laisse découvrir les potentialités cachées de la matière, notamment à travers la théorie du *glitch*, espace de résistance. Ce virtuel s'actualise et prend corps dans l'espace physique à travers des installations et des performances qui prolongent l'image. Ainsi, l'artiste ouvre de nouvelles voies aux relations et aux connexions à l'autre. L'hybridation entre la technologie et la corporéité transforme l'expérience même de·la spectateur·ice en l'impliquant de manière multisensorielle.

2. Être traversé·e par le virtuel : des corps affectés

Le·a spectateur·ice se trouve au cœur du dispositif, le virtuel l'implique tout entier, il·elle est touché·e par les environnements et les vidéos. Or, l'affect est un déploiement vers l'autre, ainsi quand nous sommes affecté·es, nous déployons nos corps et nos gestes les un·es vers les autres, nous cherchons à atteindre autrui par cette émotion qui, de nous, s'ex-prime¹⁰. La performance dans son ontologie, même virtuelle, redéfinit notre relation au monde et aux autres.

2.1. La nature relationnelle du monde

Les relations entre les entités humaines et non-humaines ou polymorphes, produisent de constants devenirs. Ce renouveau emprunte directement à la logique quantique qui nous invite à concevoir non plus le sujet comme isolé, mais comme le produit d'une intrication fondamentale avec l'autre. Plus précisément, avec la philosophe et physicienne Karen Barad, nous pourrions dire qu'il s'agit d'une « intra-action » fondamentale. Son travail est essentiel pour Bruckner et ce néologisme « d'intra-action » est opposé à « l'interaction » qui nécessite des corps préétablis qui participent

¹⁰ Georges Didi-Huberman, *Brouillards de peines et de désirs. Faits d'affects, 1*, Paris, Minuit, 2023, p. 287.

ensuite à une action les uns avec les autres. Or, Karen Barad soutient que les entités (sujets, objets, instruments) n'existent pas de manière séparée avant leur relation. C'est l'échange lui-même qui fait émerger les propriétés et les limites de ce que nous étudions. La notion d'intra-action redéfinit la notion de causalité car les agentivités qui intra-agissent se constituent mutuellement et restent donc à jamais intriquées l'une avec l'autre. C'est l'intra-action qui nous révèle la nature relationnelle du monde dans son devenir¹¹. Ainsi, l'intra-action conçoit l'agentivité non pas comme une propriété inhérente à un individu ou à un humain qui l'exercerait, mais comme un dynamisme de forces¹² au sein duquel toutes les choses désignées sont constamment en train d'échanger, de diffracter, d'influer et d'opérer de manière indissociable. Quand les individus se matérialisent par le biais d'intra-actions, leur capacité d'agir (*agency*) émerge depuis l'intérieur même des relations. Ainsi, l'intra-action nous donne une toute nouvelle façon de penser les rapports des un·es avec les autres, la matière, la nature.

Chez Johanna Bruckner, les corps sont en perpétuelle intra-action, ce sont des entités affectées et affectives. Les sujets se rencontrent, se touchent, se transforment comme l'artiste l'évoque dans un entretien :

« Le corps en tant qu'archive affective est instable et incertain dès son tout début ; tout comme la façon dont il perçoit l'affect, ce n'est jamais linéaire, c'est toujours polymorphe, et ce n'est pas sans direction. [...] C'est aussi une réalité troublante que nous percevons¹³ ».

La notion de corps comme archive affective renvoie à l'idée que notre corps n'est pas seulement une enveloppe biologique, mais il est un registre vivant qui stocke, accumule et conserve les traces de notre histoire. C'est une « matière vibrante¹⁴ » qui fait écho à ce que le philosophe Paul B. Preciado appelle « somathèque¹⁵ ». Nos corps résultent d'une accumulation de postures, de gestes, d'images, déterminés par le contexte social, ou adoptés par opposition. Le corps comme somathèque condense un ensemble de représentations, de rituels, de techniques, et de mises en scène normatives. Ainsi, le corps apparaît comme une « archive politique vivante¹⁶ », c'est-à-dire non pas comme un

¹¹ Karen Barad, *Frankestein, la grenouille et l'électron. Les sciences et la performativité queer de la nature*, Luigi Balice (trad.), Le Pré-Saint-Gervais, Asinamali, 2023, p. 174.

¹² *Ibid.*

¹³ Entretien avec Johanna Bruckner, 16 mars 2026. Notre traduction.

¹⁴ Voir Jane Bennett, *Vibrant Matter. A political Ecology of Things*, Durham et London, Duke University Press, 2010.

¹⁵ Paul B. Preciado, *Dysphoria Mundi*, Paris, Points, coll. « Points Féministe », 2024, p.17.

¹⁶ France Inter, Paul B. Preciado : *Le corps est une archive politique vivante*, 17 min. (Le Grand portrait, podcast). 19 mars 2026. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/le-grand-portrait/le-grand-portrait-du-jeudi-19-mars-2026-3722755> [consulté le 25 mai 2026].

objet aux contours fixes et bien délimités mais comme une structure temporelle qui engage l'histoire, c'est une trace affectée mais en constant mouvement, sans cesse en reconfiguration. Le corps existe en tant que potentialité, il « peut être n'importe quoi, ce peut être un animal, ce peut être un corps sonore, ce peut être une âme ou une idée, ce peut être un corpus linguistique, ce peut être un corps social, une collectivité¹⁷. » Le corps, loin d'être ce qui nous enferme, est un lieu de lutte, de résistance, qui ne cesse de se réinventer.

2.2. À travers la chair : l'affect dans la performance

Comme nous l'avons compris, la virtualité apparaît comme un champ de forces où s'entrechoquent les puissances, les affects et les présences. Dans la continuité de Spinoza qui affirmait que l'affect n'est pas un sentiment, mais plutôt un mouvement du corps, par lequel la puissance d'agir est augmentée ou diminuée¹⁸, Gilles Deleuze et Félix Guattari envisagent les affects comme des rapports d'intensité et de formes qui traversent nos corps. Ainsi l'affect est lui-même un devenir, « [il] n'est pas le passage d'un état vécu à un autre, mais le devenir non humain de l'homme¹⁹ ». L'affect tient sa puissance des processus où les corps entrent en contact, le désir circule entre eux. Il est un composé de forces et d'intensités qui traverse la chair de l'image. À la lumière de la théorie deleuzo-guattarienne, nous pouvons appréhender la performance, non plus comme une disparition tragique mais plutôt comme une écologie de forces en devenir.

Dans son ouvrage, *Unmarked: The Politics of Performance*, Peggy Phelan met en lumière l'invisibilité comme une forme de résistance²⁰. Une invisibilité due à l'ontologie même de la performance selon Phelan qui, contrairement aux produits du capitalisme, ne peut pas se reproduire et circuler indéfiniment, mais plutôt apparaître et disparaître. Or, chez Bruckner la performance *live* et la vidéo cohabitent dans l'espace même d'exposition. La vidéo n'est pas une simple archive passive, mais un agent actif qui interagit avec le·a performeur·euse. Il est moins question de disparition que de présence distribuée. Même quand la performance se termine, et après que les performeur·euses aient quitté la scène, les affects circulent et restent imprimés en nous. Ils traversent la chair de l'image donc la performance ne disparaît jamais véritablement, elle se territorialise ailleurs. En couplant les

¹⁷ Gilles Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique* [1981], Paris, Les Editions de Minuit, 2003, p. 171.

¹⁸ « Par affect, j'entends les affections du corps qui augmentent ou diminuent, aident ou contrarient la puissance d'agir de ce corps, et en même temps les idées de ces affections », Baruch de Spinoza, *Éthique*, III, définition III, trad. B. Pautrat, Paris, Seuil, 1988.

¹⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* [1991], Paris, Minuit, 2005, p. 208.

²⁰ Peggy Phelan, *op.cit.*, p. 147.

corps physiques avec des paysages technologiques abstraits, Bruckner montre que l'éphémère et la présence ne se situent plus seulement dans la pièce physique, mais dans la rencontre instantanée entre la chair et la machine. Nous pensons *par* le corps. Si Peggy Phelan cherchait la résistance dans la disparition physique de l'artiste, Johanna Bruckner la trouve dans son devenir, dans la dissolution numérique du corps, des pixels, des captations, des algorithmes. Nous pensons la performance comme un processus intensif. À l'ère du numérique, la reproduction de la performance se métamorphose en devenir-images qui continuent à affecter le corps.

2.3. Une orientation queer : zones de contact et lignes obliques

Peggy Phelan et Johanna Bruckner partagent le même objectif féministe et politique : empêcher le corps des femmes et des minorités d'être capturé, défini et vendu par les structures de pouvoir dominantes.

« Les récits sont imprégnés d'expériences affectives telles que des émotions et des images. L'affection [...] est en soi un élément crucial pour mes arguments esthétiques. C'est une force de résistance en tant que telle. Elle ne fait jamais d'allers-retours de la même manière. J'aime dire qu'elle est polymorphe — elle se déploie dans de multiples directions et n'est jamais répétitive²¹ ».

C'est ainsi que Johanna Bruckner adopte des points de vue multiples qui sont autant de zones de contact et de connexions *queers* que de corps et de mondes différents. « Ce contact implique de suivre des lignes de connexions, d'associations et mêmes d'échanges assez différents, en tant que lignes souvent invisibles aux autres²² » écrit Sara Ahmed. Pour elle, nous ne circulons pas de manière aléatoire. Nous suivons des lignes qui ont été tracées avant nous par les normes sociales (la famille, le couple hétérosexuel, etc.). La métaphore des lignes nous invite à comprendre qu'il peut exister des « lignes droites » et des « lignes divergentes », des nouvelles lignes quand on s'oriente vers de l'inattendu (relations *queer*, d'autres alliances, etc.). Le contact évoqué ici et qu'on retrouve dans *Molecular Sex*, n'est pas qu'une simple rencontre physique. C'est aussi ce qui se passe quand deux corps ou deux histoires se touchent et laissent une trace l'un sur l'autre. Ahmed et Bruckner nous invitent ainsi à suivre d'autres voies, à nous orienter autrement. Comme l'avance Ahmed dans un

²¹ Isabella Maund, « Queering Quantum Physics - Interview with Johanna Bruckner », 2023. URL : https://share.hek.ch/en/queering-quantum-physics-interview-with-johanna-bruckner/?sft_category=exhibition [consulté le 2 juin 2026]. Notre traduction.

²² Sara Ahmed, *Queer Phenomenology. Orientations, objets et autres*, Laurence Brottier (trad.), Paris, Le Manuscrit, 2022, p. 175.

article : « queer peut définir ainsi une certaine manière d’approcher les objets à partir de leurs dérobades, une manière d’habiter le monde à l’endroit même où les choses s’en retirent²³. » Elle nous invite alors à une politique de la désorientation qui déstabilise l’ordre des choses en brisant l’évidence de ce qui nous est familier comme les conventions prescrites par la famille. Il s’agit d’ « inquiéter le familier » en mettant à portée de main d’autres objets (rencontrer d’autres corps déviants, créer d’autres espaces de solidarité etc.). Mais ces actions ne résultent pas nécessairement d’une politique volontariste ; être désorienté·e est moins souvent un choix, que l’effet direct de notre manière d’habiter le monde. Ainsi, la philosophe nous permet de contester les trajectoires imposées en ouvrant vers des chemins alternatifs possibles.

En somme, les vidéos de Johanna Bruckner sont à appréhender comme des virtualités, des intensités et des formes d’affect qui relèvent du virtuel au sens deleuzien : elles ouvrent à un champ de forces réelles et transformatrices. C’est dans ce passage du virtuel à son actualisation que s’amorce le devenir. Ici, *queer* s’énonce comme une virtualité, c’est-à-dire moins comme une identité figée que comme un verbe d’action, subvertissant les catégories fixes, en privilégiant le mouvement et la métamorphose. Les affects déployés par l’artiste nous invitent à penser un devenir multiple, ouvrant la voie à des trajectoires inédites que nous allons découvrir dans notre troisième partie.

3. Des corps en devenir

3.1. Métamorphoses et devenirs polymorphes

Johanna Bruckner met en scène des êtres hybrides aux devenirs multiples. On rencontre des figures anthropomorphiques à tête d’hippocampe, d’autres ont une chevelure tressée de tentacules et une queue de serpent, d’autres encore semblent résulter d’une fusion avec la machine. C’est la figure du cyborg ou encore du monstre qui se dessine à travers l’écran. Bruckner utilise la vidéo et la performance pour *hacker* nos représentations du corps. S’il est loin d’être une donnée originale ou naturelle, c’est parce que le corps se constitue à travers des dispositifs de pouvoir et de savoir dont il est le produit. C’est pour cette raison que le corps peut être son propre terrain de lutte pour sa réinvention. Donna Haraway, dans son *Manifeste cyborg*²⁴, propose de penser le corps non plus

²³ Sara Ahmed, « Orientations : vers une phénoménologie transpédégouine », Daphné Pons, Emma Bigé (trad.), *Trou Noir*, 28 mars 2021. URL : <https://www.trounoir.org/Orientations-vers-une-phenomenologie-transpedegouine> [consulté le 25 mai 2026].

²⁴ Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais*, Nathalie Magnan (trad.), Paris, Exils, 2007.

comme un organisme biologique autonome, mais comme un assemblage techno-symbolique, à la croisée de l'organique et du machinique. Il disqualifie alors les catégories traditionnelles comme la nature et le sexe en mettant à mal une prétendue unité. Chez Bruckner, la figure monstrueuse est caractérisée par son indétermination, elle rompt avec les binarités. Le monstre émerge à part entière comme une contre-subjectivité alternative, résistante et émancipatrice. Il brouille la distinction entre le soi et l'autre, tout en soulignant les différences et les multiplicités qui existent au sein d'une même entité²⁵. Le techno-imaginaire tératologique, vu par le prisme des études féministes, met en lumière les identités hybrides et mutantes, ainsi que sur les corps transgenres²⁶. Les êtres qui peuplent les mondes de Bruckner sont, comme l'affirme Rosi Braidotti, des êtres nomades - aussi bien les figures présentes dans les vidéos que les performeur·euses. Comme l'artiste l'explique dans un entretien pour la HEK avec Isabella Maund :

« Les corps que vous voyez dans l'œuvre échappent à la condition d'être dressés, d'être appropriés et souvent d'être exploités par la technologie, et d'être pénétrés par les systèmes algorithmiques. [...] Leurs corps organiques, en tant qu'êtres micro-orga(ni)smiques, autorisent les glitches, l'impossibilité d'être entièrement appropriés²⁷ ».

Être nomade, c'est être capable de se désidentifier des catégories figées (le genre, la race, la nationalité) pour se réinventer constamment. C'est une subjectivité fluide, qui refuse de s'installer dans le dogme ou l'identité fixe et accepte la multiplicité des corps à l'intersection de la technologie et de la culture.

Peggy Phelan affirmait que dès qu'une identité est figée et rendue visible, elle est récupérée par le système. Or, Bruckner crée des subjectivités *queers*, des êtres fluides, jamais totalement saisissables. Ce sont des êtres *hackés*, en constante mutation, des hybrides entre humains et technologies. En refusant de présenter des corps identifiables ou des catégories de genre figées, Bruckner évite le piège de la visibilité dénoncé par Phelan. Les installations saturées et les dispositifs multimédias sont conçus pour faire échapper les corps, instables et en métamorphose, à la grille de contrôle du système. Ainsi, les représentations monstrueuses n'expriment pas seulement des affects négatifs, elles illustrent également des subjectivités émergentes, de minorités, traçant de possibles

²⁵ Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Oxford, Polity, 2002, p. 204.

²⁶ Rosi Braidotti, « Cyberteratologies. Female Monsters Negotiate the Other's Participation in Humanity's Far Future », in M S Barr (ed.), *Envisioning the Future*, Wesleyan, New England, Wesleyan University Press, p. 148.

²⁷ Isabella Maund, *op. cit.*. Notre traduction.

lignes de devenir. La question du monstrueux nous conduit à repenser les frontières de catégories binaires comme vivant/mort, homme/femme, humain/animal, insecte/machine, intérieur/extérieur. L'œuvre de Bruckner nous enjoint, encore une fois, à percevoir le sujet non pas comme le lieu d'une unité fixe mais comme le site d'une multiplicité de devenirs possibles. Il s'agit « d'entrer dans la multiplication des potentialités de ce que nous pouvons être, de ce que nous ne sommes pas encore, de ce qu'on nous a refusé d'être²⁸ ». Or, comme nous allons le voir, fabuler des identités, c'est mettre en œuvre des conditions particulières pour créer ce désir.

3.2. Agencements posthumains : le désir comme site de pouvoir (*potentia*)

Dans la performance *Sym-poetic Desires*, qui mêle danse et vidéo, on imagine un robot sexuel incarné par les performeur·euses dans une mise en scène physique dans un cyberspace. Cette mise en scène vise à subvertir les visions du monde saturées de technologie quand il s'agit de relations intimes. Les corps s'enchevêtrent, se rapprochent, se rencontrent, s'éloignent, rampent, s'étirent, s'enlacent, se mêlent aux technologies et aux plastiques. Le titre de la performance convoque le terme de « sympoïèse » de Donna Haraway qui signifie « construire-avec », « fabriquer-avec », « réaliser-avec²⁹ ». La sympoïèse nous permet de comprendre que les organismes ne sont pas isolés, mais toujours intégrés dans des écosystèmes interconnectés où se tissent des relations vitales, renvoyant par-là même au terme « d'intra-action » de Karen Barad. Cette perspective favorise une vision collective de la vie, de la cohabitation et de la co-création. Elle nous permet de prendre conscience de nos interconnexions et dépendances mutuelles et ouvre la voie à une nouvelle éthique relationnelle qui reconnaît le rôle actif de chaque espèce dans le façonnement de l'environnement partagé.

Cette co-construction ne peut se créer qu'à la condition d'une impulsion désirante. Celle-ci apparaît comme une force motrice c'est-à-dire comme une production, un ensemble de connexions et de flux. Désirer, disent Deleuze et Guattari, est un agencement, le désir n'est pas indépendant des structures de pouvoir, au contraire : « la production sociale est uniquement la production désirante elle-même dans des conditions déterminées. [...] Même les formes les plus répressives et mortifères de la reproduction sociale sont produites par le désir³⁰ ».

²⁸ Myriam Bahaffou, *Eropolitique*, Lorient, Le Passager clandestin, 2025, p. 100.

²⁹ Donna Haraway, *Vivre avec le trouble*, op. cit., p. 11.

³⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Oedipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 36.

Dans la société, c'est toujours le désir qui agence et agit, de l'activité immanente du désir résulte des agencements. Ainsi, le désir traverse tout le champ social. Il est lui-même constitué des machines de production qui le produisent. S'il existe des régimes de production spécifiques du désir comme le souligne Myriam Bahaffou dans son livre *Eropolitique*³¹, on constate que dans *Sym-poetic Desires*, les régimes mis en place sont ceux du détournement, du *hacking* et du sabotage pour dessiner d'autres modes de subjectivation. Bruckner réinvente une écologie des relations et du désir. Ces nouvelles reconfigurations faites de transformations et de métamorphoses ne peuvent être impulsées que par le désir, voire même, pourrait-on dire avec Rosi Braidotti : « les transformations et les métamorphoses sont les véritables sites de désir ³² ». Le désir apparaît comme l'endroit même du pouvoir - il faut entendre ce pouvoir comme *potentia* (puissance d'agir) et non comme *potestas* (pouvoir restrictif) selon la distinction que reprend Rosi Braidotti. Le *bio-hacking* chez Johanna Bruckner active une *potentia* qui est techno-somatique. Paul B. Preciado explique dans *Testo Junkie* qu'augmenter sa *potentia* consiste à expérimenter avec les molécules (par exemple, la testostérone) pour modifier la chimie de son corps³³. Nous sommes invité·es à transgresser les interdits sociaux ou intériorisés, à être des insoumis créateur·trices, des corps dissidents échappant aux structures de contrôle, à faire preuve d'espoir face à l'inconnu en acceptant de tracer des lignes de fuite.

3.3. Un horizon *queer* : pistes d'utopie

Si le virtuel est souvent confondu avec l'inactuel ou l'imaginaire, une relecture par le désir nous permet de mettre en avant sa dimension matérielle car le désir est essentiellement productif (il est production et agencement). Nous nous inscrivons dans le sillage de José Esteban Muñoz qui mobilise la fonction utopique de la critique *queer*³⁴. Muñoz entrevoit la *queerness* comme un « horizon d'être » qui n'est pas totalement là. Dès lors, faire le choix d'un « bientôt là-bas » au profit d'un « ici et maintenant » ne relève pas d'une utopie désincarnée. Au contraire, cela signifie que le futur *queer* ne s'oppose pas à l'actuel, il agit déjà matériellement, à la croisée des temporalités, en contestant l'ordre établi, et en s'incarnant notamment dans la chair des images.

³¹ Myriam Bahaffou, *Eropolitique*, op. cit., p. 34.

³² Rosi Braidotti, *Metamorphoses*, op. cit., p. 159. Notre traduction.

³³ Paul B. Preciado, *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Points, coll. « Points Féministe », 2021.

³⁴ José Esteban Muñoz, *Cruiser l'utopie. L'après et ailleurs de l'advenir queer*, Alice Wambergue (trad.), Montreuil, Editions Brook, 2021.

Nous pouvons comprendre le terme de « virtualité » dans le travail de Johanna Bruckner comme « futurité », plus précisément un futur *queer*. Dans son ouvrage *Cruising Utopia*, José Esteban Muñoz remet en question les politiques contemporaines gay et lesbiennes car elles sont prisonnières des normes restrictives de notre société contemporaine (comme le mariage, l'égalité des droits, etc.). Pour lui, la *queerness* ne se définit pas dans l'ici et le maintenant du temps présent, mais par sa dimension fondamentalement virtuelle : elle est un horizon, une lueur d'espoir à suivre ; elle est caractérisée par le fait même qu'elle n'est « pas encore là ». En ne tombant pas dans le piège des politiques identitaires mais plutôt en privilégiant une reconceptualisation du terme « *queer* » par le prisme de l'esthétique, Muñoz fait de l'art et du sensible des espaces d'expérimentation de la virtualité *queer*. Cette esthétique à venir devient alors le lieu d'une double opération : elle institue le refus radical de l'« ici et maintenant » de l'ordre hétéronormé qui sature le présent, tout en faisant germer le désir d'un « bientôt et là-bas ».

Muñoz observe : « On s'est fait exclure du rythme du temps straight, et puis on a fabriqué des mondes dans nos configurations temporelles et spatiales ³⁵ ». Le rejet de l'« ici et maintenant » au profit d'un « bientôt et là-bas » à travers une esthétique *queer* permet de penser d'autres configurations de mondes alternatifs. Les œuvres de Johanna Bruckner comme *Sym-poetic Desires* ou *Molecular Sex* indiquent une sortie du temps *straight* vers d'autres temporalités. La mise en scène d'un devenir moléculaire montre des corps qui échappent aux catégories fixes. Bruckner matérialise l'idée que le désir en tant que force sympoïétique, fabrique ses propres espaces-temps. Le désir apparaît comme une pratique spéculative où dans le futur, il n'y a plus de frontières entre les humains, les animaux et les technologies. Si l'utopie demeure un horizon, l'art devient un laboratoire du futur où l'on peut habiter le présent en étant orienté vers des possibles, vers ce qui *pourrait* être, c'est pourquoi « le futur est le domaine de la *queerness* ³⁶. » La virtualité *queer* est donc une réserve de possibles, une structure de sentiments qui utilise les failles du présent pour imaginer des relations sociales futures plus justes. Elle devient une véritable force critique, un moteur esthétique et politique, prouvant que le virtuel est le point de départ indispensable à la réinvention du réel.

³⁵ *Ibid.*, p. 309.

³⁶ *Ibid.*, p. 19.

Conclusion

Dans cet article, nous avons exploré la notion de virtualité(s) chez Johanna Bruckner à partir d'un corpus d'œuvres non-exhaustif qui mêlait performances *live*, vidéos et sculptures, créant un environnement total. Nous avons cherché à comprendre ce que sous-tend un tel concept, par-delà sa simple dimension technologique. En effet, l'artiste explore la façon dont les dispositifs numériques et biologiques redéfinissent les frontières de l'humain et du non-humain. Elle place au cœur de sa pratique, les interfaces entre le corps *queer*, la performance et les cyber-écologies, créant des vies hybrides, mi-humaines, mi-technologiques, mi-animales qui défient les normes biopolitiques. Or, c'est la matérialité même de l'image qui se donne à voir, à entendre et à sentir. Par le surgissement des *glitches*, ce sont les failles même des structures numériques et sociales d'un système binaire qui se dévoilent. Tout l'enjeu de ces failles est de les exploiter et de les subvertir. De fait, le virtuel implique ce qui n'est pas encore actualisé. Dans l'œuvre de Bruckner, il apparaît comme un réservoir de forces et de métamorphoses, les corps mutent, se démembrant, se reconfigurent, sont en constant devenir. En ce sens, la technologie n'est pas un outil, mais une puissance qui permet au corps de se multiplier et d'explorer de nouveaux flux de devenir et de résonances. Elle nous engage à contester les trajectoires imposées en suivant des lignes obliques, et à tisser de nouvelles relations. Les virtualités agissent comme des puissances transformatrices qui reconfigurent notre rapport au monde. Nous nous laissons ainsi porter par les mutations d'un horizon encore à venir mais qui agit déjà dans présent et dont les façons d'être et de faire communauté *queer* sont les manifestations. Les monstres et les cyborgs possèdent encore en eux toutes leurs promesses³⁷...

³⁷ Donna Haraway, « The Promises of Monsters. A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others », *Cultural Studies*, n°1, Londres, Routledge, 1992.

Bibliographie

- Ahmed Sara, *Queer Phenomenology. Orientations, objets et autres*, Laurence Brottier (trad.), Paris, Le Manuscrit, 2022.
- Bahaffou Myriam, *Eropolitique*, Lorient, Le Passager clandestin, 2025.
- Barad Karen, *Frankestein, la grenouille et l'électron. Les sciences et la performativité queer de la nature*, Luigi Balice, Luigi Balice (trad.), Le Pré-Saint-Gervais, Asinamali, 2023.
- Bennett Jane, *Vibrant Matter. A political Ecology of Things*, Durham et London, Duke University Press, 2010.
- Braidotti Rosi, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Oxford, Polity, 2002.
- Deleuze Gilles, *Différence et répétition* [1968], Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Capitalisme et schizophrénie I : L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972.
- Deleuze Gilles, *Spinoza. Philosophie pratique* [1981], Paris, Minuit, 2003.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?* [1991], Paris, Minuit, 2005.
- Didi-Huberman Georges, *Brouillards de peines et de désirs. Faits d'affects, 1*, Paris, Minuit, 2023.
- Haraway Donna, *Manifeste cyborg et autres essais*, Nathalie Magnan (trad.), Paris, Exils, 2007.
- Haraway Donna, *Vivre avec le trouble*, Vivien García (trad.), Vaulx-en-Velin, Des mondes à faire, 2020.
- Menkman Rosa, *The Glitch Moment(um)*, Amsterdam, Network Notebooks, 2011.
- Muñoz José Esteban, *Cruiser l'utopie. L'après et ailleurs de l'advenir queer*, Alice Wambergue (trad.), Montreuil, Brook, 2021.
- Phelan Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993.
- Preciado Paul B., *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Points, coll. « Points Féministe », 2021.
- Paul B. Preciado, *Dysphoria Mundi*, Paris, Points, coll. « Points Féministe », 2024.
- Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Oxford, Polity, 2002.

Rosi Braidotti, « Cyberteratologies. Female Monsters Negotiate the Other's Participation in Humanity's Far Future », in M S Barr (ed.), *Envisioning the Future*, Wesleyan, New England, Wesleyan University Press, pp. 146-169 .

Russel Legacy, *Glitch Manifesto*, Londres et New York, Verso Books, 2020.

ANNEXE

Figure 1. *Entropic Clonography*

Johanna Bruckner, *Entropic Clonography*, 2024, installation vidéo multi-canaux 4K, arrêt sur image. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Figure 2. *Surrogate Spunk*

Johanna Bruckner, *Surrogate Spunk*, 2024, biodégradable, impression 3D en filament nylon et verre dans le cadre d'une activation de performance, iMal, Centre d'cultures numériques et de technologie, Bruxelles. Photo : Romane Iskaria. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et d'iMAL Bruxelles.



Figure 3. *Molecular Sex*

Johanna Bruckner, *Molecular Sex*, 2020, installation vidéo 4K à 3 canaux, arrêt sur image. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

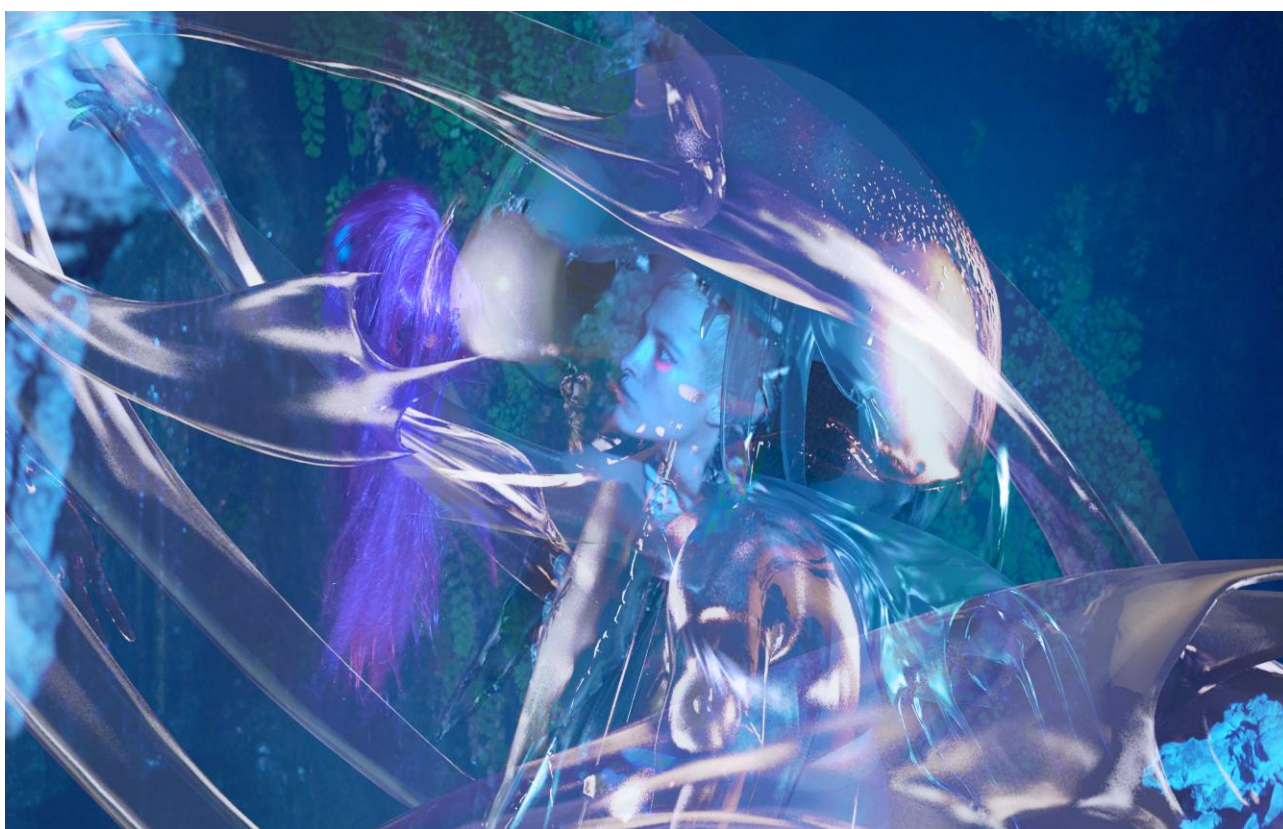


Figure 4. *Sym-poetic Desires*

Johanna Bruckner, *Sym-poetic Desires*, 2020, performance. Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe. Photo : eSeL.at. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

