proxy pétillant



Julie Béna, Anna & the Jester dans La Fenêtre d'Opportunité, 2019. Vidéo. Coproduction : Jeu de Paume, CAPC musée d’art contemporain de Bordeaux et Museo Amparo, Puebla. Courtesy de l'artiste et Galerie Joseph Tang.



Julie Béna et Wong Binghao, Londres, janvier 2020.

Par un glacial après-midi de janvier, Julie Béna et moi nous sommes promenés dans le cimetière de Bunhill Fields, situé à la périphérie du quartier très animé de Shoreditch, à Londres. Alors que nous étions entourés d’immeubles de bureaux aux façades vitrées uniformes et imposantes, de bars branchés et d’enseignes de chaînes populaires de restauration, j’ai été surpris par le silence qui régnait dans ce lieu de contemplation ; un répit mérité à l’abri des sollicitations frénétiques de la ville. Dans le cimetière, le cycle en apparence éternel du travail, de satiété et des loisirs semblait interrompu et se révélait comme une simple façade existentielle. Après une déambulation méditative, nous avons croisé des gardiens du lieu qui enveloppaient des pierres tombales dans des couvertures, comme pour les tenir au chaud – un geste tendre, attentionné, voire poétique, qui contrastait avec l’empressement et la cadence de la ville. C’était, nous ont-ils expliqué, une méthode de conservation.

Pour l’historien Michel de Certeau, les pratiques quotidiennes normalisées (comme la marche, la lecture ou la conversation) peuvent être reconfigurées de façon tactique. Ces pratiques a priori banales et secondaires sont loin d’être des actes de consommation passifs. Par exemple, les lecteurs ne suivent pas forcément l’ordre des paragraphes. Leurs yeux improvisent souvent et la lecture « dérive à travers la page[1] ». De la même façon, les piétons des villes tracent souvent, pour se déplacer, leurs propres chemins qui ne suivent pas ceux imposés par la planification urbaine. Bien que ces activités courantes « restent soumises à des syntaxes prescrites » et à l’ordre établi comme l’affirme de Certeau, « elles tracent les ruses d’intérêts autres et de désirs qui ne sont ni déterminés ni captés par les systèmes où elles se développent[2] », rappelant les actes délibérément lents et soigneux des conservateurs de tombes du cimetière de Bunhill Fields. De la même façon, les carences politico-capitalistes que de Certeau met en lumière

se manifestent dans l'œuvre de Béna qui, selon les dires de l'artiste, propose « différentes méthodologies pour ralentir et prêter attention aux mécanismes invisibles de notre vie quotidienne[3] ». Notre courte promenade dans le cimetière de Bunhill Fields a révélé certains questionnements au cœur de son travail, notamment son intérêt pour les rythmes, les pratiques, les paradigmes, les corps et les sentiments alternatifs, qui suscitent peu de curiosité ou passent inaperçus.



Julie Béna, Anna & the Jester dans La Fenêtre d'Opportunité, 2019. Vidéo. Coproduction : Jeu de Paume, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux et Museo Amparo, Puebla. Courtesy de l'artiste et Galerie Joseph Tang.

Les fous du roi et les prophètes

Le cimetière est accessible à pied depuis Kunstraum, une galerie d'art à but non lucratif qui collabore avec son voisinage immédiat, composé principalement de logements sociaux. Étant donné le penchant de Kunstraum à exposer des performances expérimentales et des pratiques artistiques qui se déploient dans le temps, il n'est pas surprenant qu'ils aient accueilli la première exposition personnelle de Julie Béna au Royaume-Uni, inaugurée la veille de notre promenade dans le cimetière. En effet, sa pratique prend racine dans la performance et trouve des ramifications productives et intrigantes dans la vidéo, l'animation, la sculpture, l'installation et l'écriture de textes issus de sa recherche. L'exposition de Béna à Kunstraum a été inspirée par la charge liminale du cimetière de Bunhill Fields, où William Blake et de nombreux autres anticonformistes, écrivains et libres penseurs comme Daniel Defoe et John Bunyan sont enterrés. L'exposition présentait une nouvelle installation et un film d'animation intitulé *The Jester and Death* (2019), qui faisait suite à *Anna & the Jester dans La Fenêtre d'Opportunité* (2019), présenté en 2019 dans le cadre de l'exposition solo de Béna au Jeu de Paume, à Paris.

Dans ces œuvres multimédia, Béna se sert de façon stratégique du fou du roi comme d'un double, d'un avatar, d'un substitut en apparence joyeux, par le prisme duquel elle explore des questions sociales et politiques de façon critique. Les plaisanteries du fou, son espièglerie et son humour sont les moyens tactiques qu'utilise Béna pour sublimer des sujets urgents et sérieux tels que les politiques en matière de genre et de liberté sexuelle, les hiérarchies socioculturelles, le travail précaire et les effets insidieux de la marchandisation culturelle. Dans sa

pièce *Le Roi Lear*, Shakespeare suggère que « raillerie est souvent prophétie », se référant aux enseignements à tirer du comportement en apparence insensé du fou. Le fou du roi se tient souvent à la frontière entre comédie et tragédie, servant de faire-valoir secondaire aux protagonistes du récit. Mais c'est précisément sa folie qui met en lumière certaines mœurs sociales et attire l'attention des spectateurs sur la morale de l'histoire.









Julie Béna, The Jester & Death, vues de l'exposition à Kunstraum, Londres, 2020. Photo : Tim Bowditch. Courtesy de l'artiste et de la galerie Joseph Tang.

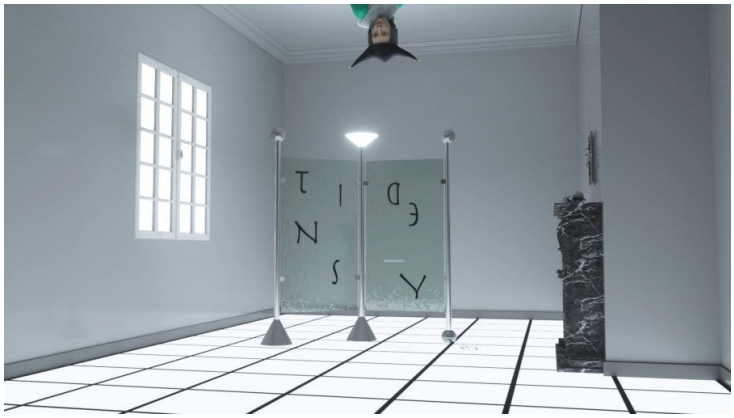
Que peut-il y avoir de plus représentatif de la vitesse et des excès du capitalisme que la voiture de sport, un symbole futuriste paradoxal de mort et de progrès ?

L'astuce figurative de Béna en ce qui concerne le didactisme du fou est évidente dans le film d'animation *The Jester and Death,* dans lequel nous pouvons voir le Fou et une version virtuelle de William Blake participant à une course de voitures dans le cimetière de Bunhill Fields. Le rendu numérique de cette scène étrange donne une tonalité légère à toute forme de nihilisme pensif que le spectateur aurait pu anticiper, le côté tape-à-l'œil et grandiloquent du spectacle démentant le propos social de Béna. Comme dans les autres expositions de l'artiste, la présentation de *The Jester and Death* à Londres s'accompagnait de sculptures et d'installations ; dans ce cas, des marionnettes miniatures de fous accrochées au mur derrière l'espace de projection de la vidéo, éclairées par la lueur inquiétante d'une lampe posée au sol et un modèle vert électrique de la voiture de course apparaissant dans la vidéo, qui servait également de siège aux visiteurs.

Dans le film d'animation, le Fou est vêtu d'une combinaison intégrale moulante de couleur vert émeraude ornée d'un col blanc plissé de style victorien. Elle rencontre trois personnages non-humains – un escargot, une mouche et une araignée – qui

déclament des textes originaux écrits par Béna. Le trio de créatures joue une partie de « Qui est-ce ? » avec le Fou, qui n'a pas la moindre idée de ce qui se passe. D'après les indices énigmatiques donnés, le spectateur peut ou non comprendre que la réponse souhaitée à ce jeu en apparence frivole est la Mort, le spectre solennel derrière l'œuvre d'art. Lorsque la Mouche donne un nouvel indice d'une certaine densité philosophique – « Pas plus hier qu'à jamais, tu ne pourras la commander ! » – faisant allusion au caractère imprévisible et inévitable de l'avènement de la mort, le Fou se contente d'un jeu de mots facétieux. Elle demande : « Pas même avec UberEats ? Deliveroo ? Amazon ? », au grand dam de ses compagnons non-humains. Que peut-il y avoir de plus représentatif de la vitesse et des excès du capitalisme que la voiture de sport, un symbole futuriste paradoxal de mort et de progrès ? Dans *The Jester and Death*, la philosophie est corrompue par de vulgaires marchandises ; la domination de la pensée brisée par l'humour. Peu de temps après, un coup de pied de Blake envoie valser le Fou au bas de la colline, confirmant sa personnification défaillante. Les moqueries du Fou envers les écrits philosophiques et ses allusions ironiques aux services de livraison permettent à Béna de réaliser, dans cette œuvre, une satire adroite de la superficialité et de la dépendance capitaliste qui minent la société contemporaine.

Dans l'œuvre de Béna, les créatures non-humaines – généralement considérées par les êtres humains comme des choses insignifiantes vouées à être écrasées – possèdent une volonté et un esprit propres. La catégorie de l'"humain", férocement surveillée par les humains eux-mêmes afin de maintenir un semblant de supériorité de l'espèce, est tournée en ridicule dans la vidéo de Béna. Selon les théories de Mel Y. Chen, souvent l'animalité « déteint en retour » sur le caractère humain et sert depuis longtemps de « source analogue de compréhension » des comportements humains[4]. De plus, l'animalité et d'autres formes de vies non-humaines sont souvent considérées comme « mortelles, sinon mauvaises », leur valeur pour l'humanité n'étant pas reconnue et constamment minimisée[5]. Bien qu'ils soient qualifiés de morts, stériles, insensibles, décérébrés, voire immoraux, l'escargot, la mouche et l'araignée qui vivent dans le cimetière virtuel de Bunhill Fields apparaissent comme des êtres érudits, leur clairvoyance remettant en cause leur présence *a priori* acquise dans un tel espace mortuaire. Dans la pratique de Béna, la jovialité et l'humour, incarnés par la figure du fou, fournissent un contrepoint intelligent à la mise en avant des capacités accrues et des écologies politiques propres à l'interconnexion d'autres corps non-humains ou marginaux.



Julie Béna, The Jester & Death, 2020. Courtesy de l'artiste et de la galerie Joseph Tang.

« Elle est devenue moi et je suis devenue elle » : le vrai et le faux

Comme d'autres œuvres de Béna, *The Jester and Death* éclaire plusieurs questions pertinentes que Béna traite grâce à l'effet comique provoqué par l'existence du fou comme double. Dans un entretien avec la commissaire de son exposition au Jeu de Paume, Laura Herman, Béna explique que « l'idée du double – de ce qui est caché ou révélé, de ce qui est "sur le devant" de la scène ou "en coulisses" –, a été [sa] vie pendant presque vingt-cinq ans ». L'intérêt de Béna pour les prédispositions caméléonesques de certaines personnalités a commencé dès l'enfance. Elle a été actrice de 4 à 15 ans, allant à l'école le jour et jouant au théâtre le soir. Plus tard, devenue adulte, Béna a étudié à la Villa Arson, une école des beaux-arts, tout en travaillant la nuit comme serveuse dans des bars pour gagner sa vie. Pour Béna, ces deux parts d'elle-même étaient « inséparables, invisibles l'une à l'autre et cependant inexistantes l'une sans l'autre[6] ».

Sans surprise, dans sa pratique, Béna se transforme en différents personnages et habite des univers et des histoires aux dimensions multiples. Alors que l'identité devient une notion de plus en plus politique et débattue, et à juste titre, la pratique de Béna est un rappel opportun de l'importance de la fluidité entre les postures de sujet. Les étiquettes, souvent utilisées à des fins marketing réductrices, ne sont pas aussi intéressantes pour elle qu'une expressivité démonstrative et complexe. Par exemple, dans *Have you seen Pantopon Rose ?* (2017), une vidéo tirée d'une performance éponyme, Béna met en scène de façon dramatique Rose Pantopon, un personnage féminin mineur et oublié n'apparaissant que dans une phrase du roman de William S. Burroughs, *Le Festin nu*. Béna l'ayant remarquée, elle a fait des recherches pour découvrir qui était cet énigmatique personnage, qui elle pouvait être. Dans un entretien par Skype, Béna me dit qu'« elle est devenue moi et je suis devenue elle[7] ». Les personnalités s'entremêlent : l'une réelle et contemporaine, une autre tout droit sortie de la fiction et du passé. La réalité et la surréalité sont séparées par un mince éclat d'existence. Mais ces séparations sont-elles aussi concrètes et absolues que nous le pensons ? Dans la vidéo, Béna ressuscite une Rose Pantopon muette, symboliquement réduite au silence dans les archives de l'histoire. Tandis qu'un

chœur de trois acteurs lui pose des questions insistantes, Béna, qui incarne l'effacement historique de Pantopon, mime des expressions faciales exagérées et répond d'un sourire enthousiaste et figé plutôt qu'avec des mots. Des publicités vantant des appartements de luxe s'intercalent entre ces questions, leur éclat lisse soulignant l'incarnation doucereuse que Béna fait de Rose Pantopon.

Que cache ce vernis qui semble presque parfait ? D'un ton provocateur, la dernière intervieweuse demande à Rose/Béna : « Comment savez-vous que j'existe ? », puis répond à sa question demeurée en suspens d'une manière tout aussi énigmatique : « Je n'existe pas. Tout comme toi, Rose. Je viens à cette réalité. Tu es venue pour un rêve. Il y a un certain temps. » En tant que phénomène singulier, la réalité tangue dans la pratique de Béna. Dansant avec des mouvements saccadés, vêtue d'une combinaison noire, Béna et un narrateur invisible chantent en boucle que Rose Pantopon n'est « pas un truc… pas une chanson… c'est un mirage ». De la même façon, dans *Anna & the Jester dans La Fenêtre d'Opportunité*, le Fou incarne une combinaison de deux figures : Béna elle-même et Anna Morandi, une anatomiste et sculpteure de cire du xviiie siècle. Béna a découvert les sculptures de cire de Morandi au musée des Sciences du Palazzo Poggi, à Bologne. Évoquant cet aspect particulier du Fou, Béna nuance : « Anna et le Jester fonctionnent comme une seule et même personne. Mais, si Anna est le Jester, et si le Jester est Anna, et si je suis le Jester, alors qui est Anna ? En définitive, suis-je Anna ?[8] » L'une est-elle plus réelle que l'autre ?



Julie Bena, Have you seen Pantopon Rose? The one-person show (still), 2017. Courtesy de l'artiste, Ghost House, CAC Passerelle et Galerie Joseph Tang.

...il est intéressant de noter, en rapport avec l'approche de Béna, l'inévitable hybridation qui se produit entre la personne "réelle" et la personnalité inventée

En étudiant le site web de jeux de rôle et la communauté virtuelle LambdaMOO, fondée au début des années 90, Lisa Nakamura note la manière dont il est demandé aux participants de « projeter une version de leur moi qui soit intrinsèquement théâtrale », en s'assurant que leurs « "vraies" identités sont... invérifiables[9] ». À travers des textes qui les décrivent, les utilisateurs peuvent générer une réalité et un moi virtuels qui sont complètement différents de leurs expériences réelles, soulevant l'insoluble question du mélange de personnalités. Si l'étude de Nakamura se concentre sur l'usurpation et les caricatures raciales, il est intéressant de noter, en rapport avec l'approche de Béna, l'inévitable hybridation qui se produit entre la personne "réelle" et la personnalité inventée, ainsi que la frontière invisible où le réel rejoint le virtuel et où l'authenticité se heurte à la fausseté.

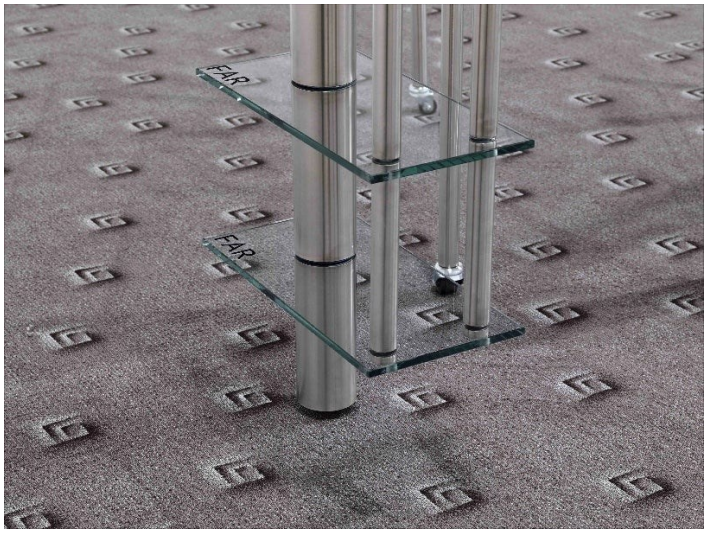
Dans l'œuvre de Béna, l'identité de la personne qui parle comme de celle qui est présente demeure structurellement incertaine. Dans sa proposition théorique féministe pour une « télétechnologie », Patricia Clough décrit la force collective des critiques poststructuralistes dans la déconstruction des polarités culturelles (humain/machine, nature/technologie, réel/virtuel, vivant/mort, et ainsi de suite). Pour Clough toutefois, « la déconstruction des identités essentialisées génère néanmoins un désir de politiques identitaires.[10] » En d'autres termes, Clough aborde avec prudence une énigme importante et peut-être insoluble concernant la visibilité : une identité doit d'abord être précisée avant de pouvoir être déconstruite, démêlée ou anéantie. Pour s'effacer derrière la chair, l'esprit ou l'expérience d'autrui, il faut d'abord être désigné comme sujet conscient et connaissable.

Ce qui brille

Sous une façade qui brille de beauté mécanique et de perfection, Béna imbrique étroitement différentes personnalités, récits littéraires et temporalités asynchrones, utilisant le *storytelling* comme moyen d'interroger la place de l'authenticité, de l'autorité et du pouvoir. Cette stratégie esthétique est évidente dans le film d'animation *Anna & the Jester dans La Fenêtre d'Opportunité*, qui présente Opportunité, un bureau en verre au design élaboré autour duquel se déploie le récit de la vidéo. Comme pour les éléments composant l'installation de *The Jester and Death*, Opportunité existe aussi bien en réalité (IRL ou *In Real Life*) que sous une forme virtuelle. L'exposition de Béna au Jeu de Paume comprenait une version à taille réelle de la table en verre. Toutefois, dans le film d'animation, la table devient un univers à elle seule que le Fou parcourt au fil de ses aventures : elle en escalade les très grands pieds, qui se transforment en ascenseurs d'acier, puis glisse le long de tubes lisses comme sur un toboggan. Grâce à l'animation numérique, une table devient un gratte-ciel en croissance constante, un territoire entier à explorer.



Julie Bena, Destiny, 2015, vue de l'exposition à la Galerie Edouard Manet, Gennevilliers.



Julie Bena, Destiny, 2015, vue de l'exposition à la Galerie Edouard Manet, Gennevilliers.



Julie Bena, Destiny, 2015, vue de l'exposition à la Galerie Edouard Manet, Gennevilliers.



Julie Béna, Anna & the Jester dans La Fenêtre d'Opportunité, vue de l'exposition au Jeu de Paume, Paris, 2019.

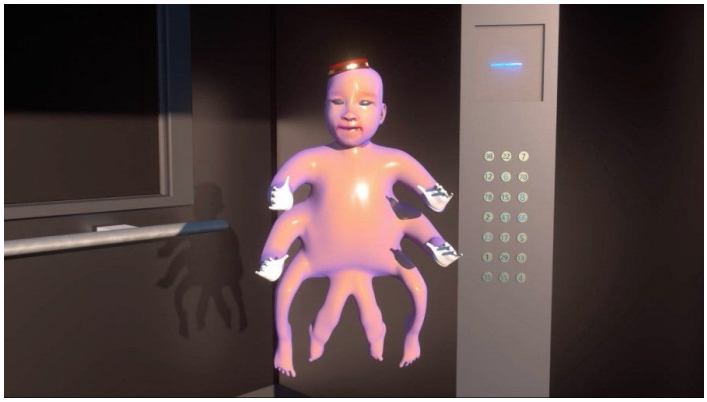
Béna met en avant des personnages, des corps et des personnalités qui ont été marginalisés par l'histoire et leur accorde davantage de complexité et de volonté propre. Dans cette version numérique d'Opportunité vivent la Sirène, le Valet et le Cyclope : trois des interlocuteurs du Fou qui s'inspirent des reproductions en cire faites par Morandi de fœtus mort-nés ou présentant des malformations. La Sirène, par exemple, est une apparition flottante munie d'une queue, le Valet a deux paires de mains supplémentaires, et le Cyclope est doté d'un miroir réfléchissant à la place des yeux. Mais plutôt que de se focaliser sur ces différences ou de les rendre exotiques, Béna donne voix et forme à des êtres oubliés, non désirés et invisibles qui ne correspondent pas aux standards normatifs de la société. Le numérique s'avère un médium utile où déployer l'effet stimulant d'une ambivalence subjective et de la pluralité. À propos de ses personnages animés comme le Fou, Béna déclare : « Je ne voulais pas les incarner ni qu'ils aient de prise avec le monde réel. [...Grâce à l'animation], je pouvais les écrire, les faire parler, les animer, mais ils demeuraient toujours ailleurs – dans leur

propre espace.[11] » Ainsi que le défend Nakamura, l'univers numérique, plus que celui de la vie "réelle" en chair et en os, peut devenir une arène sociale, un lieu de démultiplication des possibilités et des interactions subjectives.

Le numérique permet ainsi à Béna de représenter des corps et des points de vue qui n'existent pas encore dans des catégories étroites et compréhensibles. Prenant l'ascenseur avec le Fou, le Groom discourt sur des questions existentielles : « L'existence est-elle conciliable avec les compréhensions antérieures du sujet ? Avez-vous suffisamment élargi votre cadre existentiel afin de pouvoir résoudre votre problème ? » Ces questions ésotériques étayent l'emploi fécond que fait Béna de la technologie numérique en tant que médium artistique pour élargir les registres de représentation visuelle afin d'y inclure des sujets hors normes. Opportunité, matrice conçue pour être utilitaire, standardisée, produite de façon industrielle et efficace, offre de fait de multiples possibilités et est habitée par des corps qui ont été ostracisés par les diktats de la société. Le verre, autrefois agent d'exclusion clinique, devient un lieu de vie pour d'Autres.

Parlant de cette œuvre, Béna déclare : « Je vous offre ce qui brille pour vous montrer ce qui va mal. De la comédie pour vous offrir du tragique. C'est toujours ce rapport entre ce qui a l'air et ce qui « est » vraiment qui m'intéresse.[12] » On pense dès lors à la surface en verre d'Opportunité, qui réfléchit la lumière de façon aveuglante. Pour l'historien Tom Holert, la brillance est « caractéristique d'effets de surface, du glamour et du spectacle ». Elle « se veut une transparence alors qu'elle offre une opacité luisante[13] ». La focalisation idiote sur la superficialité comme esthétique mérite attention et analyse. Le verre est emblématique de ce paradoxe. Matériau de prédilection des immeubles de bureaux, comme ceux qui scintillent orgueilleusement au-dessus du modeste cimetière de Bunhill Fields, le verre révèle autant qu'il masque. Sa transparence matérielle ne fournit qu'une apparence d'accessibilité, de vérité et d'authenticité, tout en bloquant l'accès aux fonctionnements et aux hiérarchies internes de la structure elle-même. Dans *Anna & the Jester*, Béna renverse ce paradigme : présentant le verre et sa transparence infinie comme nécessairement opaques, l'utilisant pour abriter les mêmes entités qu'il maintient habituellement hors de ses frontières.





Julie Béna, Anna & the Jester dans La Fenêtre d'Opportunité, 2019. Vidéo. Coproduction: Jeu de Paume, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux et Museo Amparo, Puebla. Courtesy de l'artiste et de Galerie Joseph Tang.

Désirs désobéissants

Outre les objets matériels et les biens, les désirs, les sexualités et l'érotisme peuvent aussi être produits...

Quels corps sont autorisés à parler ? De quelle façon, dans quel contexte et avec quel lexique ? Voici certaines questions essentielles que soulève la rencontre avec l'œuvre de Béna. Ces tensions entre visibilité et articulation sont mises en œuvre dans *Who wants to be my horse?* (2019), une vidéo dans laquelle les monologues successifs, les performances musicales et les récitations théâtrales de cinq performeurs expriment divers points de vue sur la sexualité et le corps. Dans cette œuvre, l'envie de reconnaissance se heurte à un désir créatif de complexité. La maîtresse de cérémonie Shanta Rao commence par proclamer que « chaque minute [de cette expérience/vidéo] sera une minute de plaisir », il y aura des « partenaires dont les mains et les bouches seront libres ». Il faut remarquer que Rao ne fait pas la liste des pratiques sexuelles biologiquement essentialistes, par exemple en parlant de parties génitales. Elle suggère plutôt une ouverture et une reterritorialisation libérale des corps rappelant les dildotectoniques de Paul B. Preciado, qui proposent des scénarios érotiques alternatifs avec des « usages anormaux et déviants du corps individuel[14] ». Après avoir étudié le travail d'Elizabeth Grosz, de Deleuze et Guattari, Glough estime que « les corps sont ce que le désir assemble afin d'agir[15] ». Ce ne sont pas des entités empiriques affiliées à certains registres de connaissance. Ils peuvent être facilement réassemblés pour répondre aux besoins vagabonds des individus. À travers les juxtapositions discursives de textes féministes, déclamés en monologues, et le portrait explicite de corps, Béna joue de manière stratégique sur le cours de la sexualité afin d'examiner l'expansion du désir et de l'érotisme.

Par leurs performances, allant du bondage aux compositions musicales et au slam, les acteurs de la vidéo de Béna complexifient toute impression superficielle que le public pourrait avoir de leurs personnalités et de leurs corps. Madison Young, l'une des principales performeuses de *Who wants to be my horse?*, fut une star du porno BDSM au début des années 2000. Dans la vidéo, Madison évoque les possibilités qu'offrent les scénarios sexuels comme celui d'avoir des échangistes pour voisins ou de créer une entreprise de ménage nu, tout en se ligotant elle-même avec beaucoup de doigté ; sa fatigue physique devient de plus en plus évidente au fil du film.

À première vue, il peut sembler que Young évoque et rejoue sans détours une expérience sexuelle voyeuriste. Toutefois, par le biais d'indices mentionnés auparavant, elle aborde la question de l'économie sexuelle du travail, qui est à la base de la pratique de Béna, et le thème plus large du travail genré et de la précarité des activités artistiques. Étudiant la forme de travail postfordiste que sont les *pussy shows* exotiques de Bangkok, Ara Wilson déclare que « les modes d'accumulation capitaliste ont toujours été liés aux formes d'intimité et de plaisir ». Wilson défend l'idée que « la subjectivité (la connaissance, le désir, les affects) est devenue en elle-même productive, pas seulement parce qu'elle a été cooptée par le capitalisme mais parce qu'elle en fait partie[16]. » Outre les objets matériels et les biens, les désirs, les sexualités et l'érotisme peuvent aussi être produits dans une époque postfordiste. La véritable fatigue physique de Young due à son autoconstriction par des cordes rend notamment évident, pour le public, l'indicible travail nécessaire au développement de son pouvoir sexuel.









Julie Béna, Who wants to be my horse?, 2018. Installation vidéo (32'). Courtesy de l'artiste. Production Les Ateliers de Rennes 2018 avec le soutien de Ars Ultima - Stein & Guillot Foundation.

Dans son livre *Testo Junkie*, dans lequel il raconte comment il prit, pendant un an, de la testostérone sans ordonnance, Preciado écrit que « le véritable enjeu du capitalisme aujourd'hui est [...] l'ensemble du complexe matériel et virtuel contribuant à la production d'états mentaux et psychosomatiques d'excitation, de détente et de soulagement[17] ». Dans son analyse biopolitique, Preciado défend l'idée que l'industrie pharmaceutique néolibérale exploite les sujets transgenres plutôt qu'elle ne se met à leur service, contrôlant leur dépendance à des drogues essentielles et vitales comme la testostérone. Par exemple, la testostérone ne devrait pas être délivrée aux personnes assignées de sexe féminin à la naissance, ou aux genderqueer et personnes non-binaires qui ne souhaitent pas subir une opération de changement de sexe. En employant (mal) la testostérone et en la testant sur lui-même sans objectif particulier, Preciado affirme sa volonté propre à travers ce qu'il nomme une « micropolitique de la différenciation », détournant l'usage supposé des molécules censées produire et contrôler un groupe entier de corps.

De la même façon que Young, Béna, qui joue dans nombre des vidéos qu'elle réalise, est très consciente de son autoprésentation, de son (auto)exploitation, de sa circulation à l'intérieur d'une dynamique de pouvoir *a priori* hiérarchisée ainsi que de la charge de travail préparatoire que nécessitent ses performances. Dans le documentaire Netflix *After Porn Ends Part 3* (2018), qui raconte la vie d'anciennes stars du porno, une actrice estime tristement que « l'Internet est complètement et totalement éternel et vous ne pouvez pas en retirer [les représentations explicites de vous-même]». D'autres partagent le même sentiment. L'héritière des hôtels Hilton et icône des années 2000, Paris Hilton,

censée avoir lancé à son détriment les sextapes de célébrités, a récemment confié qu'elle a « cru tout perdre » lorsque la célèbre vidéo de ses ébats sexuels, *1 Night in Paris*, a été diffusée sans son autorisation, provoquant une invasion sans fin de la vie privée. Au lieu de considérer l'exposition médiatique et la précarité qui en découle comme une insulte et une blessure irrémédiables, comme une perte de pouvoir et de capacité d'action, Béna et les performeurs de sa vidéo s'appuient sur la théorie de Wendy Chun en faveur du droit à traîner, à être vu en public et à participer à une « multitude d'échanges », physiques, virtuels, sexuels ou autres[18]. Comme Chun, Béna, dans cette vidéo, mobilise l'ouverture des orifices et la nudité comme des moyens de canaliser une sensibilité radicale et la création d'une communauté féministe. Le caractère viral, du sexe ou de la contagion (au moment où est écrit ce texte, le Covid-19 génère une panique mondiale et régionale, et ravive les virulences racistes), peut donner des opportunités d'actions collectives plutôt qu'encourager la perpétuation de persécutions paranoïaques.



Julie Béna, Who wants to be my horse?, 2018. Performance à Nikki agency. Courtesy de l'artiste.

Formes expérimentales

...« rappelant la source des histoires, nous apprendrons à subvertir le mythe »

Au cours de sa performance, Young récite un script écrit par Béna, influencé par l'essai fondateur *A Cyborg Manifesto*, dans lequel Donna Haraway défend « le plaisir tiré de la confusion des limites » et démystifie la « croyance dans l'unité "essentielle" » de l'identité[19]. À la fin de son monologue, Young en déduit qu'en « rappelant la source des histoires, nous apprendrons à subvertir le mythe ». Dans *Who wants to be my horse?*, la répétition au sein de la performance engendre des différences fertiles et non une impasse identitaire. Béna est présentée par l'artiste Dita Lamacova avec le refrain : « Cette femme peut ressembler à Julie Béna et agir comme Julie Béna. Mais ne vous y trompez pas, il s'agit vraiment de Julie Béna. » Les autres performeurs sont introduits à l'écran de la même façon. Ces affirmations tautologiques ont l'effet inverse de celui souhaité : les efforts concertés visant à une autoconsécration risquent d'être ironiquement contre-productifs, conduisant le spectateur à interroger la réalité des personnes, des

histoires et des situations présentées dans la vidéo. En analysant la « notion de performance [qui] fait référence au corps en tant que matière imaginaire » développée par Judith Butler, Patricia Clough suppose que les intervalles entre les affirmations répétitives sur l'identité dans la performance présentent « des risques et des excès » qui « menacent l'identité en formation[20] ». Pour Butler, « la matière corporelle est dynamique, plus proche de l'événement ou d'une affaire de temporalité[21] ».

Cet entre-deux indécis se prête comme une force de déstabilisation enrichissante dans le contexte d'une approche post-porn, un mouvement féministe et sexpositif ainsi qu'une source importante d'influence théorique pour Béna. Elizabeth Stephens, une artiste et collaboratrice d'Annie Sprinkle (qui a par ailleurs rédigé la préface des mémoires de Madison Young et dont s'inspire aussi Béna dans sa vidéo) juge que si « le post-porn a vraiment une dimension politique, il doit inclure tous les âges, tous les genres et toutes les origines. Aujourd'hui, on peut voir sur Internet des images pornographiques de toutes sortes de corps[22] ». L'espace virtuel des technologies en réseau du Web change les relations entre les corps, les liens associatifs entre un corps et le moi conscient qui l'habite, et la constitution très naturalisée des corps en tant que tout. Développant ces sentiments à la manière d'un filtre interprétatif, le travail artistique de Béna peut être considéré comme une pratique créant d'autres imaginaires du corps qui englobent les notions pluralistes de désir, de vitalité et de valeur. Dépouillés de leurs traitements superficiels, les personnages et figures de Béna révèlent différentes couches de représentation, qui remettent en cause l'identité en tant que quintessence.

TextVWork

Traduit de l'anglais par Céline Curiol.
Publié en mars 2020

1. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, tome 1 : Arts de faire, UGE, Paris, coll. « 10/18». Réédité en 1990 par les soins de Luce Giard (Gallimard, Paris), p. 49.

2. *Ibid.,* p.45.

3. "Surfaces transparentes, corps opaques, une conversation entre Julie Béna et Laura Herman", dans *Julie Béna, Anna & the Jester dans La Fenêtre d'Opportunité*, Jeu de Paume, Paris, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux & Museo Amparo, Puebla, 2019, p. 6. Disponible sur www.librairiejeudepaume.org/ebook/9782915704860-julie-bena-anna-the-jester-dans-la-fenetre-d-opportunite-laura-herman-irene-sunwoo/

4. Mel Y. Chen, *Animacies*, Duke University Press, 2012, p. 89, 99, 102.

5. *Ibid.*, p. 2.

6. *Julie Béna, Anna & the Jester dans La Fenêtre d'Opportunité*, *ibid.*, p. 9.

7. Conversation Skype avec l'artiste, novembre 2019.

8. *Julie Béna, Anna & the Jester dans La Fenêtre d'Opportunité*, *ibid.*, p. 13.

9. Lisa Nakamura, *Race in/for cyberspace: Identity, Tourism and Racial passing on the Internet*, dans *The Cyberculture Reader*, Routledge, Londres, 2000, p. 297.

10. Patricia Clough, *Autoaffection: Unconscious Thought in the Age of Teletechnology*, University of Minnesota Press, 2000, p.138-9.

11. *Julie Béna, Anna & the Jester dans La Fenêtre d'Opportunité, ibid.*, p.11.

12. *Ibid.*, p.7.

13. Tom Holert, « Politics of Shine », E-Flux, janvier 2015, disponible sur www.e-flux.com/journal/61/60985/editorial-politics-of-shine/

14. Paul B. Preciado, *Contra-sexual Manifesto,* Opera Prima, Madrid, 2002.

15. Patricia Clough, *ibid.*, p. 132-133.

16. Ara Wilson, « Post-fordist desires: the commodity aesthetics of Bangkok sex shows », Feminist Legal Studies 18(1), avril 2010, p. 57.

17. Paul B. Preciado, *Testo Junkie: Sex, Drugs and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, Feminist Press 2013, p. 39.

18. Wendy Chun et Sarah Friedland, "Habits of Leaking: Of Sluts and Network Cards," differences Vol 26, No. 2 (2015), p. 19.

19. Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto*, Socialist Review 1985, p. 16.

20. Patricia Clough, *ibid.*, p. 120.

21. *Ibid.*

22. Elizabeth Stephens, Annie Sprinkle et Cosey Fanni Tutti: *Post Porn Brunch,* dans *Post Porn Politics; Queer_Feminist Perspective on the Politics of Porn Performance and Sex_Work as Culture Production*, B_Books, Berlin, 2009, p. 99.