

JOURNAL FOR TRANSCULTURAL PRESENCES &
DIACHRONIC IDENTITIES FROM ANTIQUITY TO DATE

thersites

13/2021

Fabien Bièvre-Perrin (Ed.)

Antiquipop



www.thersites-journal.de

Imprint

Universität Potsdam 2021

Historisches Institut, Professur Geschichte des Altertums
Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam (Germany)
<https://www.thersites-journal.de/>

Editors

PD Dr. Annemarie Ambühl (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)
Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink (Universität Potsdam)
Dr. Christian Rollinger (Universität Trier)
Prof. Dr. Christine Walde (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

ISSN 2364-7612

Contact

Principal Contact

Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink
Email: thersitesjournal@uni-potsdam.de

Support Contact

Dr. Christian Rollinger
Email: thersitesjournal@uni-potsdam.de

Layout and Typesetting

text plus form, Dresden

Cover pictures:

Fabien Bièvre-Perrin, visuals for the 2019 Antiquipop program,
based on photographs of plaster casts of the Laocoon and the Great Altar
of Pergamum at the Musée des moulages de Lyon, 2018

Published online at:

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol13>

This work is licensed under a Creative Commons License:
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

This does not apply to quoted content from other authors.

To view a copy of this license visit

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

MICHEL BRIAND

(Université de Poitiers)

Le *Laocoon* en icône *queer* et *camp*

Enjeux esthétiques, culturels, politiques

Abstract The *Laocoön* group, a famous source of inspiration for modern artists and a crucial masterpiece for historians of art and philosophers, is also a popular figure in *queer* contemporary art and culture, both distorted and celebrated through *camp* performative devices. After remarks about 1. “queer gaze” and the complex relation of *queer* or *LGBTQIA+* culture and politics to the dialectics of *kitsch/camp* and classical/contemporary/*pop* art, and 2. (not *straight* but) *queer classics*, using “anachronisme raisonné” (Loroux) and “écart” (Dupont), this article focuses on case studies from the 2010’s: 1. *The untold gay history of Vatican* guided tour; the music video *Falling*, by the “queer cowboy” Drew Beckman. 2. Paintings by Richard Wallace (esp. *Laocoön*); photographic series of Danil Golovkin (*Modern Heroes: Photographing Bodybuilders in the Digital Age*), 3. Julien Servy (*Collages: Photo vs. Statues*); the design firm *modern8* (for the 2017 Utah Pride Festival). 4. The indigenous Canadian artist Kent Monkman, who, in paintings (*The Academy*), performances, installations, altogether stages and questions the violence of historical and cultural colonization and its impact on issues of gender and identity, and promotes dynamic interactions of aesthetics and politics, as well of *pathos* and *camp*.

Keywords Anachronism, Camp, Classical Reception, Gay, Danil Golovkin, Laocoon, Kent Monkman, Queer, Richard Wallace

Le *Laocoon*, ou « groupe du *Laocoon* », fameux ensemble sculptural d'époque hellénistique (voir Figure 1), sera apprécié ici au croisement de deux perspectives, liées au terme *queer*, initialement « tordu, bizarre », appliqué aux pratiques, représentations et pensées produites par et relatives aux minorités de genre et de sexualité, dites autrement LGBTQIA+.¹ La première perspective concerne la notion problématique de culture *queer*, entre théorie critique d'« avant-garde », *empowerment* activiste et industrie culturelle de masse : en rapport avec le *camp* et le *kitsch*, précisés plus loin, se pose la question d'une réception *queer* (« singulière, curieuse », voire « extravagante ») de l'Antiquité² et de l'usage esthétique et éthique des références à l'Antiquité dans la culture visuelle contemporaine, notamment à thématique et de style *queer*. La réflexion portera ainsi sur des études de cas hétérogènes où se déploient des références à une Antiquité (re)construite et détournée, par le biais du groupe statuaire appelé « le » *Laocoon*. Mais une seconde question importante concerne les études classiques elles-mêmes, en tant qu'elles participent à une *queerisation* de la culture contemporaine et d'un temps historique conçu d'abord comme linéaire, voire téléologique : le rapprochement de l'antique et du contemporain peut être un dispositif critique, inspiré de l'« anachronisme raisonné » de N. Loraux³ ou de l'« écart » de F. Dupont,⁴ et mettant en tension art contemporain, pensée critique et culture *pop*. Ces questions gagnent à se traiter avec l'horizon dynamique de l'« intempestivité »/« inactualité » nietzschéenne, mise à l'œuvre par la deuxième considération ainsi qualifiée (*unzeitgemäss*), sur « l'utilité et les inconvénients de l'histoire pour la vie ».⁵

1 In Rennes (2017), voir les articles de Maxime Cervulle et Nelley Quemener, *Queer*, 529–538, ainsi que Keivan Djavadzadeh, *Culture populaire*, 183–191, Luca Greco et Stéphanie Kunert, *Drag et performance*, 222–231, Sébastien Chauvin et Arnaud Lerch, *Hétéro/homo*, 306–320, et Anne Creissels, *Mythe/métamorphose*, 390–399). Voir aussi Perreau (2018).

2 Cf. Lord & Meyer (2013), en particulier *Queer Worlds (1995 – present)*, 187–252 et 351–372. Voir aussi Moineau (2016).

3 Loraux (1993). Sur l'anachronisme à la fois dans l'Antiquité et dans les études sur l'Antiquité, Rood, Atack et Phillips (2020).

4 Dupont (2014).

5 Cf. Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen 2. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874), et, parmi les diverses traductions françaises disponibles, *Considérations inactuelles 2. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie* (Paris : Classiques Garnier 1998). Voir Briand (2015).

HISTOIRE CRITIQUE ET ÉPISTÉMOLOGIE : DES QUEER CLASSICS ?

Le *Laocoon* : entre idéalisme et (post-)modernité

Comme le montre la *Revue germanique internationale* de 2003, sur l'histoire et la réception du *Laocoon*,⁶ se cristallisent ici des questions cruciales pour l'histoire de l'art et la critique moderne et contemporaine de la statuaire grecque. Outre que la notion même de « réception » doit être nuancée, autant que celle d'« origines » et *a fortiori* de « racines »,⁷ inopérantes ici, voire risquées sur le plan idéologique, on signalera quelques étapes importantes pour la suite de la réflexion, sur le plan esthétique, mais aussi éthique ou encore culturel et politique. Quand un artiste contemporain, identifié comme *queer* ou non, cite, imite, détourne le *Laocoon*, il le fait, de manière volontaire ou non, à l'issue d'une longue généalogie ou, du moins, en relation avec d'autres artistes et œuvres elles-mêmes liées à une telle généalogie.

Il s'agit en effet du « groupe du *Laocoon* », en marbre blanc, représentant le prêtre troyen de Poséidon et ses deux fils, attaqués par des serpents, et exposé au Musée Pio-Clementino du Vatican, au Palais du Belvédère. Le groupe, redécouvert en 1506, n'a cessé depuis de nourrir le débat esthétique. Mais il est évoqué dès Pline l'Ancien (Plin. nat. 26, 37), grand passeur de la culture hellénistique à Rome, dans l'un de ses chapitres sur les pierres, ici sur les chefs-d'œuvre en marbre et les artistes célèbres. Pline situe la force du *Laocoon* dans sa cohésion et donc sa cohérence dynamique et paradoxale, du fait qu'il fut sculpté, selon lui, dans un seul bloc massif, par trois artistes « de concert » :

Nec deinde multo plurimum fama est, quorundam claritatti in operibus eximiis obstanti numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii.

⁶ Décultot, Le Rider & Queyrel (2003).

⁷ Bettini (2016).

« Il n'y a pas beaucoup d'autres artistes fameux, puisque, pour des œuvres collectives, la réputation des artistes est contrariée par leur nombre : il est impossible ni qu'un seul bénéficie de la gloire, ni que plusieurs soient mentionnés à égalité. Il en est ainsi pour le *Laocoon*, qui se trouve dans le palais de l'empereur Titus, œuvre préférable à toutes les pièces de peinture et de sculpture. À partir d'un seul bloc, le héros, ainsi que ses enfants et les replis admirables des serpents, ont été taillés, suivant un plan commun, par les excellents artistes de Rhodes que sont Hagésandre, Polydore et Athénadore ».⁸

Cette remarque prépare de loin, sur le plan historique et esthétique, ce que l'observation du groupe a inspiré à l'idéalisme allemand et aux travaux de Goethe, Winckelmann (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755, « *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en sculpture et en peinture* »),⁹ Lessing (*Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766–1768, « *Laocoon, ou Des frontières de la peinture et de la poésie* »),¹⁰ Novalis, Schopenhauer, et d'autres, qui ont donné un rôle central à l'œuvre antique dans leurs réflexions sur le rapport entre arts du temps et de l'espace, poésie et arts visuels, ou encore unité plastique et fragmentation, ainsi que sur les critères du beau et du sublime.¹¹

Cette scène de mort violente est décrite par Virgile, au chant II de l'*Énéide* (29–19 av. è. c.), où le prêtre invite les Troyens à se méfier du « Cheval de Troie » (*Timeo Danaos, et dona ferentes*, « Je crains les Grecs, même quand ils apportent des cadeaux », v. 49). La formule est proverbiale, jusque dans une culture de large diffusion, jouant d'anachronisme ironique ou burlesque, d'Alexandre Dumas (*Les trois Mousquetaires*, 1844–1846) à la BD *Astérix Légionnaire* (1967, René Goscinny et Albert Uderzo), en passant par les films *La grande Bouffe* (1973, Marco Ferreri, la formule étant citée par Philippe Noiret) et *Rock* (1996, Michael Bay, par Sean Connery) ou la série vidéo *The Crown* (2016). Une question ancienne est la datation du *Laocoon* et de son rapport à l'œuvre épique : l'un a-t-

8 Sauf indication contraire, les traductions sont miennes.

9 Cf. la traduction française récente : *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* (Paris : Allia, 2005).

10 Cf. la traduction française récente : *Laocoon ou Des frontières respectives de la poésie et de la peinture* (Paris : Klincksieck 2011).

11 Au moment de mener cette recherche, je ne connaissais pas les intéressantes analyses de Whitney (2010), auxquelles je renvoie ici.



Figure 1 Laocoon et ses fils, Museo Pro Clementino (Vatican). Dennis Jarvis from Halifax, Canada (CC BY-SA 2.0).

il inspiré l'autre ? Il est difficile de donner une réponse définitive, d'autant qu'il s'agit du rapport général entre culture hellénistique et romaine et que les représentations de Laocoon, notamment de la mort de ses fils, avec ou sans lui, sont l'objet de multiples figurations plastiques, de l'art vasculaire grec à des fresques pompéiennes, et d'allusions textuelles variées, d'Homère à Tzetzès (Byzance, XII s.). Les deux œuvres peuvent aussi être indépendantes : la sculpture renverrait à d'autres versions fragmentaires du mythe, comme chez Euphorion de Chalcis (III^e siècle av. è. c.)¹². Chez Virgile, le prêtre et ses fils sont tués par les serpents, et la sculpture pourrait être la copie d'une œuvre hellénistique. Mais on doit différencier l'intertextualité et l'intericonicité en synchronie, dans l'Antiquité, surtout à l'époque augustéenne, et la diachronie longue, de la « Renaissance » (ou plutôt de la « première Modernité ») à nos jours.

Pour les artistes modernes, le long texte virgilien et le groupe du *Laocoon* sont les deux modèles principaux, sinon uniques. À distance, surtout pour des non-spécialistes de l'Antiquité, ce sont soit plutôt les ressemblances entre le texte et l'image qui frappent, soit, de plus en plus souvent, l'œuvre visuelle qui prédomine sur le texte. Les effets d'intensité, torsion et variété typiques du poème offrent de claires correspondances avec le style du groupe, qu'il aide à apprécier plus vivement. Virgile donne à lire, entendre et voir une *ekphrasis*, intense description d'actions, « parcours discursif amenant avec évidence sous la vue ce qui est montré », selon Aelius Théon (I^{er} s.)¹³. Le genre ecphrastique sera restreint ensuite, à partir de Philostrate et surtout après le XVI^e s., à des œuvres d'art, sous l'influence du *Bouclier d'Achille* (Hom. Il. 18, 468–613), description dynamique de la fabrication d'armes divines représentant le monde, réorienté par

12 Cf. Euphorion, *Œuvre poétique et autres Fragments*, texte établi et traduit par Benjamin Acosta-Hughes et Christophe Cusset (Paris : Les Belles Lettres, 2012). Je remercie Charles Delattre pour son analyse suggestive présentée, en mai 2021, dans le cadre du colloque « Suites d'Homère de l'Antiquité à la Renaissance », organisé par l'Université de Tours, sur la mort de Laocoon, en forme d'*ekphrasis* intense et développée, dans la *Suite d'Homère* de Quintus de Smyrne (III^e–IV^e s.) : ce poète tente de combler l'espace narratologique entre *Illiade* et *Odyssée* et s'apprécie, par son art de la réécriture par écart, en rapport avec, outre Euphorion et Virgile, surtout le *Cycle épique* et une iconographie très variée, de la peinture vasculaire classique aux fresques pompéiennes et à notre *Laocoon*. Ces références ne sont pas étudiées ici : les créateurs contemporains, *queer* ou non, ne renvoient pas à ces sources possibles, ni souvent même pas directement à Virgile.

13 Aelius Theon, *Progymnasmata*, 118, λόγος περιηγηματικός, ἐναργῶς ὑπ'ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον). Cf. Webb (2009).

Virgile, dans le *Bouclier d'Énée* (Verg. Aen. 8, 626–721), description d'une œuvre achevée préfigurant l'avenir glorieux de Rome.¹⁴

On cite ici de Virgile la survenue des serpents et la mort de Laocoon et ses fils (Verg. Aen. 2, 203–223) : ce texte correspond aux effets d'horreur et pitié quasi-tragique recherchés par les sculpteurs sur leurs spectateurs, assimilables, par empathie, au public intradiégétique de l'épopée, c'est-à-dire les Troyens dans le récit d'Énée, Didon à laquelle il l'adresse, et les lecteurs/lectrices. Les artistes désormais connaissent moins ce texte, d'accès difficile pour un public moins formé aux littératures classiques, que la sculpture. Mais on peut apprécier la possible influence indirecte du texte, qui représente un contexte esthétique et culturel ancien riche d'enjeux actualisables, en termes de synesthésie dynamique et de réception active. Virgile, par des jeux de focalisation, fait de la lecture et de l'imagination qu'elle stimule un spectacle. Cette scène de mort sensationnelle est épique, mais aussi plastique, théâtrale, pré-cinématographique, suivant le dispositif par lequel l'introduit le narrateur, Énée : v. 199–200 *Hic aliud maius miseris multoque tremendum, / obicitur magis, atque improuda pectora turbat*, « alors quelque chose de plus puissant pour ces malheureux et de beaucoup plus redoutable / survient et trouble leur cœur désespéré ». Dans le texte latin et sa traduction, on a souligné les jeux d'*enargeia* et *poikilia* multisensorielles : ces effets culminent dans l'entremêlement des corps humains, des reptiles monstrueux et du *kosmos*, lui-même en convulsion, surtout à la fin, quand Laocoon, tel un taureau, fuit l'immolation. Le poème est un support de transmédialité, propre à faire imaginer à la fois la scène épique et son correspondant plastique. On a signalé en gras dans le texte les notations réflexives, où est mise en scène la perception du public, qu'il regarde, écoute ou lise. Ces vers préparent l'étude menée plus loin des jeux de pastiche et parodie, d'humour et ironie, voire de comico-sérieux, typiques du *queer* et du *camp*, selon lesquels on moque ce qu'on aime le plus, en renforçant le sublime et le pathétique par un excès de grotesque et burlesque :

*Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta / – horresco referens – immensis orbibus angues / incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt ; / pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque / sanguineae superant undas ; pars cetera pontum / pone legit, sinuatque immensa uolumine terga. / Fit sonitus spumante salo ; iamque arua tenebant, / ardentisque oculos suffecti sanguine et igni, / sibila lambebant linguis uibrantibus ora. / **Diffugimus uisu exsanguis** : illi agmine certo / Laocoonta petunt ; et*

14 Cf. la notice *Bouclier*, in Guez *et al.* (à paraître).

primum parua duorum / corpora natorum serpens amplexus uterque / implicat, et miseros morsu depascitur artus; / post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem / corripunt, spirisque ligant ingentibus; et iam / bis medium amplexi, bis collo squamea circum / terga dati, superant capite et ceruicibus altis. / Ille simul manibus tendit diuellere nodos, / perfusus sanie uittas atroque ueneno, / clamores simul horrendos ad sidera tollit: / quales mugitus, fugit cum saucius aram / taurus, et incertam excussit ceruice securim.

« Or voici qu’au large, venant de Ténédos, à travers les flots tranquilles, deux dragons jumeaux font peser sur la mer leurs anneaux gigantesques – **à le raconter j’en frémis encore** – et gagnent de front notre rivage. Leur poitrail se dresse au milieu des vagues, leur crête sanglante s’élève au-dessus des flots et le reste du corps s’appuie sur les eaux, où serpente leur croupe démesurée. La mer se met à écumer à grand bruit, ils avaient bientôt touché terre, leurs yeux ardents étaient injectés de sang et de feu, leur langue vibrante léchait leur gueule sifflante. **À les voir, le sang se retire de nos veines et nous prenons la fuite.** Eux, d’un élan assuré, vont droit à Laocoon. Et d’abord les deux dragons entourent le corps enfantin des deux fils de Laocoon, s’y enlacent et leurs dents se repaissent des membres de ces malheureux. Puis c’est le père, venu à leur secours, les armes à la main, qu’ils saisissent et ligotent dans leurs vastes spirales. Ils l’ont bientôt enlacé de deux tours par le milieu, entouré son cou de deux tours de leur croupe écaillée, et ils le surmontent de leur tête et de leur haute encolure. Quant à lui, ses mains essaient de dénouer leurs nœuds, ses bandelettes sacrées sont couvertes de bave, de leur noir venin, tandis qu’il jette jusqu’aux cieux des cris épouvantables, des mugissements de taureau blessé qui s’enfuit de l’autel en secouant de son encolure la hache mal assurée. »¹⁵

15 Traduction de Paul Veyne, *Virgile. L’Énéide* (Paris : Albin Michel/Les Belles-Lettres 2012), 60–61. Outre ses qualités stylistiques, on a choisi cette traduction du fait que, par sa collaboration avec Michel Foucault (cf. *Michel Foucault. Sa pensée, sa personne* (Paris : Albin Michel 2008), ainsi que les remarques du philosophe sur le latiniste, dans son *Histoire de la Sexualité* (Foucault (1978–1984), et du latiniste sur le philosophe, dans l’introduction aux *Œuvres choisies* de Sénèque (Paris : Robert Laffont, Bouquins, 1993)), Paul Veyne a joué un rôle certain dans une diffusion intempestive de la culture latine classique, dans des modalités qu’on ne qualifiait pas encore de *queer*, mais dont l’intérêt pour les questions de genre et de sexualité, en même temps que sur le rapport mythe/fiction, est central : cf. Veyne (1983).

Revenant au *Laocoon*, notons que les critiques insistent sur les points suivants : sa théâtralité monumentale, parfois comparée à celle du Grand Autel de Pergame (IIe s. av. è. c.) et de sa frise de la *Gigantomachie*, exposée à Berlin ; le pathétique d'une scène saisie en plein mouvement, souvent qualifiée de « baroque », du fait des torsions, tensions, sinuosités, courbures, échos et dissymétries qui s'y mêlent, dans les attitudes et gestes, ainsi qu'au niveau des visages ou des chevelures, et dans le rapport cinétique et musculaire entre bêtes et hommes, à la fois opposés dans un combat acharné et confondus dans un même marbre ; l'expressivité tendue de l'ensemble, surtout du visage de Laocoon, entre l'agonie d'une ultime torture et, selon Winckelmann, une « noble simplicité et une grandeur tranquille », liée au silence de la statue, qui ne peut crier en mourant. Le cri muet est d'ailleurs fréquent en peinture, chez le Caravage, Francis Bacon, ou bien sûr Edvard Munch. Ces réactions et interprétations, balançant entre idéalisme et expressionnisme, reposent parfois sur la blancheur erronément attribuée à la statuaire classique, dont on sait depuis longtemps qu'elle était bigarrée :¹⁶ l'éclat poli du marbre souligne, par contraste, la violence, organique et fatale, du sujet et de son traitement hellénistique. Cette approche, influencée par certains pré-supposés philosophiques, donc esthétiques, prend en compte, sans les résoudre, ni cependant y repérer une ironie autre que tragique, des torsions et hybridations formelles et ontologiques qu'on retrouve dans le point de vue *queer* sur cette œuvre.

En résumé, le *Laocoon*, complété par la lecture de Virgile et par celle des penseurs modernes, associe grandeur épique et tragique mêlée de baroque, tension entre douleur et plaisir esthétique (au sens premier, alliant sensations fortes et résistance à ces énergies), jeux de torsion et contradiction cathartiques, et la splendeur paradoxale d'une nudité héroïque et mortelle entre puissance et précarité. Cette œuvre est devenue un paradigme de la relation empathique (en particulier kinesthésique) entre l'œuvre plastique (considérée d'une manière quasi-chorégraphique) et le spectateur/la spectatrice qu'emporte l'émotion : la couverture de l'ouvrage d'Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux, *Empathie et esthétique*, porte une photo du *Laocoon*, post-modernisée, voire *queerisée*, par, dans sa moitié supérieure, une vive tache de couleur, rouge à gauche, jaune à droite.¹⁷

16 Jockey (2013).

17 Gefen & Vouilloux (2013). Voir la couverture de l'ouvrage, sur le site de l'éditeur : <https://www.editions-hermann.fr/livre/9782705684723> (consulté le 5-10-2021).

Queer/camp : une histoire tordue de l'art classique

Pour une définition plus précise du *queer* et du *camp* (ou *kitsch* volontaire),¹⁸ et pour une première application de ces notions à des références contemporaines, *pop* ou non, on peut rappeler :

- les paradoxes du détournement (post-)moderne d'œuvres antiques, à la fois souvent parodique et empreint de respect, quand, par exemple en danse et dans les arts de la scène et du corps, le contemporain mêle références académiques (*highbrow*) et dites populaires et/ou actuelles (*lowbrow*). Ainsi, *Antigone Sr.* (2012) du chorégraphe Trajal Harrell fait se croiser, dans la tragédie de Sophocle, la danse post-moderne américaine des années 1960 et le *vogueing* des *balrooms* new-yorkais, ou, dans *Castor et Pollux* (2010), François Chaignaud et Cecilia Bengolea, toujours croisant danses dites savantes et actuelles, du haut d'un trapèze, chantent les vers conservés de l'*Oreste* d'Euripide ;¹⁹
- dès Lucien de Samosate (IIe s.), le comico-sérieux ou *spoudaiogeloion* : des idées philosophiques d'inspiration cynique ou sceptique, en tout cas critiques,²⁰ passent par le rire, par exemple sur des questions de genre et de sexualité. Un bon exemple en est l'anthropologie fantastique des Sélénites dans les *Histoires vraies*, surtout leurs modes inouïs de reproduction et les effets satiriques d'une description relativisant, d'un point de vue quasi-constructiviste, les notions de nature et de sexe comme celle d'histoire et de fiction, ainsi que les usages qu'en ont fait des militants contemporains dans des débats récents pour ou contre le « mariage pour tous » ou la procréation médicalement assistée.

¹⁸ Pour une étude de la dialectique *gay – queer – kitsch – camp* dans un autre corpus (le duo de plasticiens Pierre et Gilles et le chorégraphe Trajal Harrell), voir Briand (2018b). Sur le caractère indissociablement esthétique et politique du *queer*, en particulier dans la littérature et les arts, voir Plana (2018) et, pour de riches études de cas, Plana & Sounac (2015).

¹⁹ Voir Briand (2012), ainsi que Briand (2013), (2015), (2016), (2018a à d).

²⁰ Sur le rôle de Lucien dans l'histoire longue de la pensée critique et sur l'influence des *Lumières grecques*, voir Narbonne (2016).

Ajoutons quelques rappels terminologiques et historiques :

- le terme anglais *queer* (adjectif mais aussi verbe), issu d'une racine signifiant « tordu, de travers » (cf. allemand *quer-* « en travers, oblique »), est d'abord, et parfois encore, une insulte, positivement réinvestie, comme un renvoi paradoxal de l'injure, par ses destinataires mêmes : on parle ainsi souvent de personnes LGBTQIA⁺, acronyme où apparaît un *Q* à valeur spécifique, dans la série désormais non close (+) associant lesbiennes, *gays*, bisexuel·le·s, personnes transgenres, intersexes et intergenres, asexuelles. Mais le mot *queer* s'emploie aussi au sens générique, incluant les autres dénominations relatives à des sexualités et identités de genre minoritaires. Les artistes rencontrés plus loin jouent de manière variée de ces dénominations, en général en les revendiquant comme des marques positives d'*empowerment* et affirmation : une identité *queer* se veut, de ce fait, plurielle, fluide et surtout performative, comme on peut le lire chez Judith Butler et d'autres théoricien·ne·s du genre et des sexualités.²¹
- l'adjectif anglais *camp* est aussi d'origine assez ancienne, d'abord de sens négatif, dès 1909 comme synonyme de « tasteless » (« sans goût, de mauvais goût, vulgaire ») : une étymologie française est signalée, sur *se camper* « prendre une pose (provocante) ». La notion, théorisée et popularisée par Susan Sontag, dans ses *Notes on camp*, désigne un « goût assumé (et théâtralisé) pour le mauvais goût »,²² et les exemples les plus connus, d'Oscar Wilde au concours Eurovision de la chanson, allient esthétique et politique, selon des degrés divers d'ironie, engagement et distance, jeux d'illusion, *pathos* et réflexivité.

Le *camp* fait sens avec le *kitsch*, dont il est un proche assumé, voire exhibé, souvent empreint de dandysme et/ou d'excès, donc distinct du (voire opposé au) *kitsch* dont parle le philosophe T.W. Adorno, en y voyant un régime esthétique lié à l'industrie culturelle de masse et aux valeurs conformistes qu'elle promeut avec sérieux.²³ Le *camp* se réalise dans des figures spectaculaires désignées

²¹ Butler (1990) et (1993).

²² *Notes on Camp*, Sontag (1966) 275–292. Sur le rapport *camp*/culture populaire contemporaine, voir Shugart & Waggoner (2008).

²³ Cf. Adorno (1970) et Arrault (2010).

comme « icônes gay » ou « *queer* » (ou encore « LGBT+ » et « LGBTQIA+ »),²⁴ selon une catégorie sémantique floue, bien diffusée dans la culture *pop* et les médias les plus commerciaux, mais chargée d'une puissance critique, ironique, voire satirique, conforme au système artistique, économique et politique que ces icônes célèbrent et troublent, en le dynamisant par leurs excès mêmes. L'application du mot « icône » aux usages *queer* du *Laocoon* est plus complexe : le groupe statuaire et les œuvres qui s'en inspirent, comme le *Laocoon* du Greco, ne relèvent pas du *kitsch*, dans l'histoire (académique) de l'art, mais ils peuvent finir par apparaître ainsi, dans leur diffusion de masse sous forme de produits dérivés, par exemple en bibelots de résine, dans des boules à neige ou sur des coques de smart-phone.²⁵

Enfin, dans certains détournements du *Laocoon*, l'humour *camp* se teinte d'un *pathos* où la satire rejoint le désespoir : J. Babuscio donne en exemple de ce registre les films de R.W. Fassbinder, par exemple *Les larmes amères de Petra von Kant* (1972).²⁶ Par le *queer* ou le *camp*, fondés sur l'ambiguïté et la précarité des identités, apparences et performances, un regard minoritaire s'exprime, à propos d'une culture dominante, ses représentations et son histoire, qu'il s'agisse de l'hétérosexualité patriarcale ou de la culture de masse, souvent complémentaires, ainsi à la fois tordues, subverties, détournées de l'intérieur et cependant, de façon ambivalente, poussée à l'extrême, impudemment assumée.

Les arts contemporains, arts plastiques, arts de la scène, littérature, ont une relation complexe, créative, instable, avec la performativité *camp*, ainsi qu'avec les questions de genre et sexualité, dans une perspective intersectionnelle ou multifactorielle reliant genre, « race »/ethnicité, classe sociale, sexualité, âge, (in)validité, etc.²⁷ Le genre, comme tout attribut d'identité en acte, résulte d'une

24 La formule « icône culturelle » désigne des objets et images, mais aussi des personnes et personnages influant un imaginaire social et une identité collective : le *Laocoon* est à la fois un personnage et un objet. Voir Meyer (2010) qui montre, dans un manuel de « civilisation française » destiné aux étudiant·e·s de français langue étrangère, comment un système d'icônes définit une culture. Ces notions seraient à soumettre à une réflexion plus approfondie, comme dans les *Mythologies* de Roland Barthes. Voir aussi, sur la notion de *pop icon*, Danesi (2007).

25 On y revient dans la conclusion.

26 Babuscio (1993).

27 Sur l'intersectionnalité comme « approche multidimensionnelle des rapports sociaux », voir l'introduction (« La chair des rapports sociaux ») de Rennes (2017), et, sur l'« assem-

construction performative et d'un jeu scénique, dont le comble, selon Judith Butler, s'expose dans la figure de la *drag queen*.²⁸ Certains artistes *queer* sont ainsi sensibles à ce qui se joue dans le *Laocoon*, ou dans la référence au *Laocoon*, en termes de performance de genre, statut social, mais aussi goût culturel.

Enfin, cette attitude *queer/camp*, « tordue », jouant sur une dialectique complexe de l'engagement et de la distance, de l'altérité et de la comparaison, voire du sérieux et de l'ironie, par rapport à des objets artistiques anciens, se retrouve dans des courants actifs des études classiques s'intéressant à l'écart, au décentrement²⁹ et à un « anachronisme raisonné ».³⁰ Le caractère *queer* et *camp* de ces approches de l'Antiquité s'affirme parfois visuellement : la forme même des ouvrages publiés métaphorise parfois, de manière sensorielle, le rapport des antiquisants avec leurs études, qualifiées de « liquides », « profondes », et, comme ici, « tordues », « obliques », etc, en contraste avec des approches dominantes qualifiées en retour de « droites » (*straight*, au sens spatial mais aussi sexuel et généré), « solides », « superficielles », etc. On pense d'une part à l'Antiquité « en rose et noir » proposée par Brooke Holmes et Karen Marta, dans *Liquid Antiquity*, qui ne se veut ni un recueil académique, ni un livre d'art, mais un « courant d'images, d'idées et de voies »³¹ : sur la couverture au noir profond, en faux cuir veiné, se détachent en fuchsia le titre de l'ouvrage et le nom de l'éditeur, de la même teinte vive que le ruban marque-page, les coins droits et surtout le côté gauche et la tranche de l'ouvrage, où le titre et l'éditeur apparaissent en noir sur fond rose. Ce contraste joue à la fois sur un goût bibliophile suranné et une symbolique des couleurs *camp*. De même, la couverture du volume, cette fois en *paperback*, de Shane Butler, *Deep Classics. Rethinking Classical Reception* :³²

blage *queer* », Puar (2005). Pour une généalogie critique et plurielle de l'intersectionnalité et de ses figures métaphoriques, voir Mestiri (2020).

28 Babuscio (1993).

29 Dupont (2013).

30 Loraux (1993).

31 Holmes & Marta (2017). Voir aussi, sur la place des études classiques dans les études de genre, Holmes (2015). Voir la couverture de *Liquid Antiquity*, sur le site de l'éditeur : <https://deste.gr/publication/pub-liquid-antiquity/> (consulté le 5-10-2021).

32 Volume dans lequel on retrouvera l'important article de Matzner (2016). Voir la couverture de l'ouvrage sur le site de l'éditeur : <https://www.bloomsbury.com/us/deep-classics-9781474260541/> (consulté le 5-10-2021).

la sculpture de Matteo Pugliese, *La Promessa*, 2010, d'une série *Extra Moenia* (« hors des murs »), représente un corps masculin vigoureux et souffrant, d'inspiration antique, pris dans un mur d'où se dégagent le haut du corps et les mains. Des effets de torsion dynamique et de gravité ont quelque chose du *Laocoon*, même si l'on n'a ni serpents monstrueux, ni visage grimaçant sur un cri muet.

C'est comme si ces productions savantes proposaient, d'une manière plus ou moins sous-jacente ou explicite, une lecture *queer* accessible d'abord à un « regard *queer* ». ³³ L'expression *queer gaze* s'inspire du *male gaze* théorisé d'abord en études cinématographiques, ³⁴ à savoir le regard masculin pour lequel est produite la grande majorité des œuvres populaires ou savantes. Dans une perspective féministe, il s'agit de décentrer et troubler ce regard, qui implique un rapport de pouvoir dissymétrique, entre masculin sujet et féminin objet. On inversera ainsi le point de vue, par un *female gaze*, ou on le troublera, en l'agencant ou surgencant, en mode *queer*. Ces questions sont à la fois esthétiques et politiques, la théorie dite *queer* étant liée à la théorie critique et aux *cultural studies* pour lesquelles l'histoire de l'art est un ensemble de pratiques et discours souvent soumis à une normativité (masculine, hétérosexuelle, binaire, « occidentale », ...) dont on peut s'émanciper, par exemple par d'autres discours et pratiques, « tordues ». On mentionnera ainsi le parcours *Queer Antiquities. Bridging Binaries*, dans la collection de moulages du *Museum of Classical Archeology*, au sein de la *Faculty of Classics* de Cambridge, ³⁵ ou bien une expérience à laquelle on invite le lecteur/la lectrice : construire un mur d'images choisies par un moteur de recherche, à partir des mots-clés « Saint-Sébastien » et « art », et observer la page obtenue dans une perspective d'histoire de l'art religieux et dans celle du genre et de la sexualité. Les mots « Laocoon » et « *queer* » ont aussi un effet intéressant.

³³ Cf. de nouveau Whitney (2010).

³⁴ Le premier emploi critique de l'expression est attribué à Mulvey (1975). Voir, in Rennes (2017), 549–558, la synthèse de Giovanna Zapperi, *Regard et culture visuelle*.

³⁵ Inspirée du *LGBTQ+ Tour* mis en place en 2015 au *Victoria and Albert Museum* de Londres, cette expérience est désormais étendue à la plupart des Musées de Cambridge.

UN QUEER GAZE SUR LE LAOCOON : ÉTUDES DE CAS

The untold gay history of Vatican et Drew Beckman

Prenons d'abord deux exemples du *Laocoon* en perspective *gay* (ou désignée comme *queer* au sens spécifique de *gay*, selon un usage désormais fréquent),³⁶ d'une part dans l'industrie du tourisme culturel ciblé, d'autre part dans le champ particulier de la musique dite *country*. On peut en effet visiter le Vatican avec un guide au regard singulier et révélateur, selon l'intitulé *The Untold Gay History of Vatican* (« L'histoire *gay* secrète (litt. « non dite ») du Vatican ») : le public visé est en effet plus *gay* que *queer* (au sens incluant par exemple les transidentités), comme le montre la photo publicitaire sur le site web, où le groupe de touristes écoutant le guide se constitue de couples identifiables comme homosexuels masculins et féminins, d'une manière simplement binaire. La visite propose de faire voir une histoire de l'art en général ignorée et tue par les autres guides, soumis à l'histoire officielle, hétérosexuelle et masculine, sous prétexte de neutralité : les catégories d'une culture minoritaire, y compris en termes de sexualité, sont appliquées à des objets culturels fameux, ainsi décentrés, et l'art académique est lu selon des critères populaires et anachroniques, voire « de mauvais goût ». Le guide adopte une posture *camp* typique quand, au Musée Pio-Clementino, il présente l'Apollon du Belvédère comme un *twink* (jeune homme entre la fin de l'adolescence et le début de la vingtaine, « éphèbe », plutôt mince, imberbe, d'allure juvénile) et Laocoon comme un *hunk* (homme jeune, adulte, d'allure très sportive, parfois aussi appelé *beefcake*, quand le *punctum* érotique d'une photographie par exemple est au niveau des abdominaux et du torse, très musclés) : on perçoit là un grand écart culturel entre l'art académique observé et un vocabulaire argotique, usité dans le domaine de la pornographie. Une typologie *gay*, sexuelle, plus masculine que *queer* au sens plus radical, permet d'apprécier autrement l'histoire de l'art, tout en donnant aux visiteurs le plaisir de la reconnaissance anachronique.³⁷ On pose ainsi autrement la question du rapport entre plaisir esthétique et érotique, que Kant, par exemple, distingue, selon son idée d'un beau nécessairement désintéressé. Le choc de cultures ici mis en scène se

36 Cf. Halperin (2015), en particulier VI. *Qu'est-ce que la culture gaie ?*, 547–622, dont Chap. XXI. *Queer à jamais*.

37 Sur la « lecture intéressée », que motive cette reconnaissance, cf. Rabau (2015).

teinte d'humour, mais aussi du sérieux d'un public qui aime s'identifier à l'orientation sexuelle minoritaire d'artistes anciens.

Notre deuxième exemple est Drew Beckman, *songwriter* et chanteur de *country*. Ce genre musical populaire, d'origine traditionnelle, surtout du Sud-Est des Etats-Unis, souvent croisé avec des esthétiques *pop*, *rock*, *punk*, et intégré dans la notion plus large de *folk music*, est souvent jugé *kitsch*, stéréotypé sur le plan formel et idéologique, peu enclin à s'ouvrir à l'expression de minorités sexuelles ou raciales. Drew Beckman se présente comme un *queer cowboy*, ce qui relève d'un paradoxe, dans la culture *western* dominante, où les attributs de la masculinité, surtout au cinéma, sont des plus traditionnels (ce qui renforce en fait leur caractère « crypto-gay »). Mais il suit l'évolution, dans la culture *gay*, puis simplement *pop mainstream*, de la figure du *cowboy*, comme dans le film aux accents parfois pathétiques d'Ang Lee, *Brokeback Mountain* (« Le secret de Brokeback Mountain », 2005)³⁸, bien en-deçà de récits, mises en scène et objets culturels d'abord considérés comme *underground*.

Dans les performances de Beckman, ainsi que dans les images fixes ou en mouvement qui en sont tirées, et dans sa musique, avec le groupe *The Boundary Boys*,³⁹ on remarque une posture *camp* mélancolique, par exemple dans la vidéo de la chanson *Falling* (« tombant, en chute », 2018, voir Figure 2)⁴⁰ un rapport singulier s'y instaure avec l'histoire de l'art académique, dans une ballade triste (« my apocalyptic breakup song »)⁴¹ où le chanteur regarde avec insistance son spectateur, sans chanter, muet, jusqu'aux larmes, pendant que la voix *off*

38 Cf. Kac-Vergne (2015) et Grugeau (2018), ainsi que l'article de Daniel Mendelsohn, *An Affair to Remember*, paru dans *The New York Review of Books*, janvier 2006, repris dans le recueil *How Beautiful It Is And How Easily It Can Be Broken : Essays*, New York, Harper, 2011, et traduit, sous le titre *Une liaison exemplaire*, dans Mendelsohn (2016). Ce film s'adresse à un public large, contrairement au *western* franchement *camp* de Paul Bartel, *Lust in the Dust* (1985), « Souillure dans la luxure », avec l'artiste *drag* Divine en chanteuse de saloon *oversized*, personnage extravagant qu'on retrouve dans la vidéo musicale disco *Walk Like A Man* (1985).

39 Du nom d'un pub musical de Bloomingdale, DC, le *Boundary Stone* (« borne de pierre, borne-frontière ») : le nom des musiciens est ainsi connoté comme « les gars de la frontière ».

40 *Falling*, titre tiré de l'album *Blue Horses*, de Drew Beckman + the Boundary Boys (CD Baby Pro, 2018). Vidéo en ligne, 3'36, sur le compte de l'artiste : <https://www.youtube.com/watch?v=Ap9x2Ki1LEY> (consulté le 5-10-2021).

41 « ma chanson de rupture apocalyptique », in Chris Richards, « Here's How Drew Beckman Became A Country Singer Literally Overnight », *Washington Post*, 1 mai 2019 : <https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/music/heres-how-drew-beckman-became->

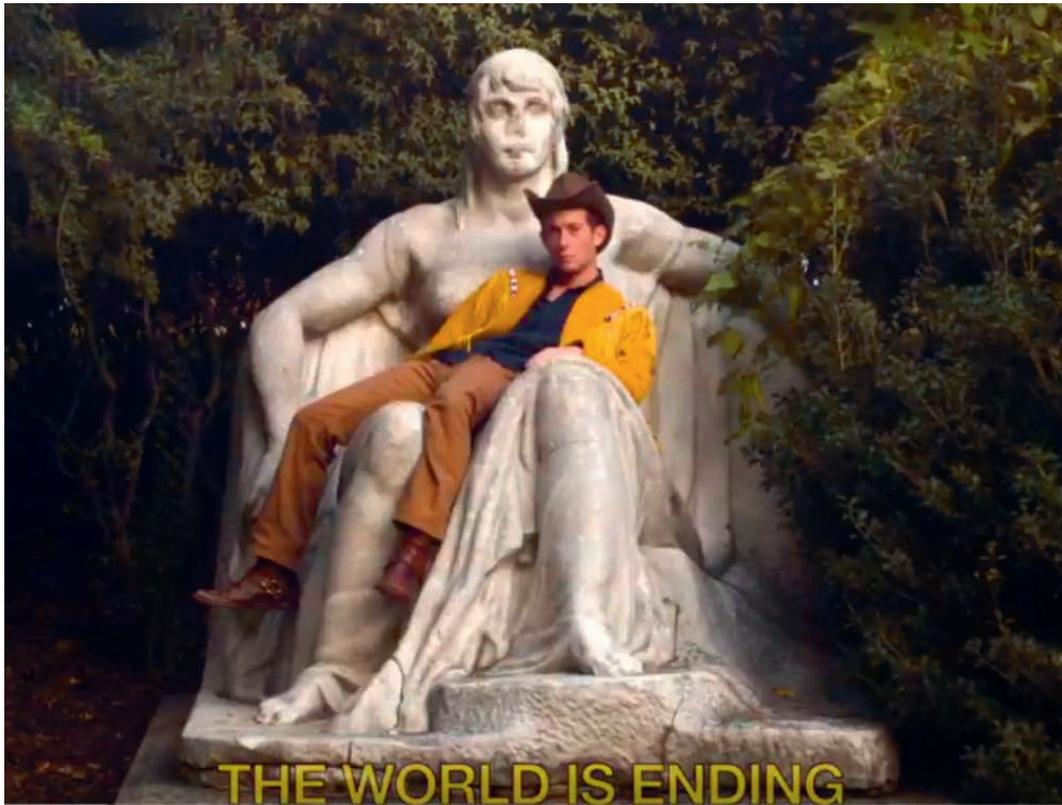


Figure 2 *Fallin'*, Drew Beckman + The Boundary Boys. Captation d'écran de la vidéo en ligne. CD Baby (au nom de Drew Beckman + the Boundary Boys); CD Baby Pro (Publishing), BMI – Broadcast Music Inc.

s'adresse à nous, le texte défilant en sous-titres. Le chanteur est presque allongé, à demi-redressé, sur les genoux et contre les seins d'une sculpture allégorique monumentale, à connotation funéraire, *Serenity*, réalisée en 1925 par l'espagnol Josep Clarà (1878–1958), dont un maître fut Auguste Rodin et un modèle fidèle la danseuse moderne Isadora Duncan, morte en 1927, connue pour sa passion envers

[a-country-singer-literally-overnight/2019/04/30/142f8bba-66co-11e9-82ba-fcfeff232e8f_story.html](https://www.a-country-singer-literally-overnight/2019/04/30/142f8bba-66co-11e9-82ba-fcfeff232e8f_story.html) (consulté le 5-10-2021). On pourra comparer la posture adoptée par Drew Beckman dans cette vidéo avec celle de l'artiste *pop* Katy Perry en Cléopâtre, dans la vidéo *Dark Horse*, où à deux reprises (1'30 et 1'50) on la voit de même assise au milieu d'un groupe sculptural de divinités égyptiennes, en pierre grise, cernée de grands serpents dorés. La tonalité est différente mais le détournement est aussi typiquement *queer* de références anciennes. Je remercie F. Bièvre-Perrin de m'avoir signalé ce rapprochement.

l'Antiquité grecque.⁴² Ce décor néo-classique, qui contraste, tout en l'accueillant, avec ce que l'artiste appelle son « cowboy drag », se trouve à Washington, au *Meridian Hill Park*, construit de 1912 à 1940, aussi appelé *Malcolm X Park*, pour sa partie Nord, depuis les années 1970, en référence à l'activiste afro-américain. La statue, d'un seul bloc de marbre blanc, célèbre William Henry Schuetze, officier naval et explorateur arctique (1853–1902), que l'attitude activiste de Drew Beckman, alliant esthétique, éthique et politique, vise à *queeriser* : entrechoquant cultures populaires (*country* et *western*) et (néo-)classiques (statuaire monumentale d'inspiration gréco-romaine et peut-être préraphaélite), l'artiste dit composer « from the perspective of a queer cowboy living in the 1800s » (« du point de vue d'un cowboy *queer* du XIXe s.).

Le *Laocoon* n'est pas loin : lors d'une interview au *queerzine The Holy Male Magazine* (« Le Magazine du sacré Mâle », pour essayer de rendre un peu l'humour de l'anglais), en 2017,⁴³ à la question sur les modèles artistiques de sa jeunesse, Drew Beckman répond non tel chanteur de *country*, cinéaste ou même peintre contemporain, mais « le *Laocoon* du Greco », exposé à Washington, *National Gallery of Art*, et créé en 1610–1614, presque un siècle après la redécouverte du chef-d'œuvre hellénistique (voir Figure 3) : le peintre y déploie un maniérisme rompant avec une certaine harmonie « renaissante », et actualise la sculpture antique, en la détachant sur le fond d'une Tolède ténébreuse, assimilée à Troie. D'une façon toute *camp*, Beckman ajoute qu'il ne pouvait pas résister, d'un point de vue esthétique et érotique, à une image représentant de beaux hommes musclés et de puissants serpents, mais il suffit d'observer la peinture, après la vidéo, pour voir que cette évidente sensualité s'associe à une mélancolie profonde, non moins claire, non *kitsch*.⁴⁴

42 Cf. Suquet (2012), « L'Antiquité revisitée et l'idée de *mouvement naturel* », 135–251, et « Exotisme(s) et modernité(s) : l'Autre en miroir », 255–365.

43 Accessible en ligne en 2018 et début 2019, au moment où je préparais la communication dont est tiré cet article, cet article ne semble plus l'être, même si on peut se procurer encore les trois numéros du magazine parus en version papier. La revue fonctionne maintenant surtout par des comptes *Instagram* : <https://www.instagram.com/theholymale/> (consulté le 17-05-20) et *FaceBook*.

44 Le croisement entre *queer* et *country music* produit une culture en pleine effervescence : cf. le site <https://countryqueer.com> (consulté le 15-05-20). Sans avoir trouvé pour l'instant d'autres références directes à l'Antiquité, je signale Ryan Cassata, musicien, militant et homme *trans*; Orville Peck, dont la réelle personnalité se cache à la fois derrière ce pseudo-



Figure 3 *Laocoon*, El Greco (1610–1614), National Gallery of Art, Washington D.C., Domaine public.

R. WALLACE, *LAOCOON* ET D. GOLOVKIN, *MODERN HEROES*

Après le *Laocoon* comme référence culturelle, abordons quatre exemples de créations contemporaines où l'œuvre est citée, détournée, célébrée. L'attention se portera sur les points suivants :

- les similarités et différences entre l'icône initiale et sa revisite, parodie, transposition contemporaine, pour les personnages, visages, expressions, corps et

nyme et un masque de *Lone Ranger* muni de franges ; ou encore le duo Hank Pine and Lily Fawn, *queer* aussi sur le plan musical, quand iels inventent une musique *Apocalyptic Gospel Country Punk*, pour leur troisième album *North America*.

gestes, les vêtements, les serpents, le décor, les effets de couleur et lumière, les émotions, du rire à la tristesse, et, finalement, ce que l'œuvre plastique, tel l'instantané d'une scène, fait imaginer avant et après elle.

- la relation instituée avec le spectateur, parfois en tant que co-créateur, d'une part en termes d'empathie synesthésique, surtout motrice et visuelle, et d'expérience personnelle et d'identification ; d'autre part, en termes culturels, sociaux et politiques, qu'il s'agisse d'histoire de l'art, de la relation entre art académique et populaire/actuel, occidental ou non, et entre arts plastiques et arts de la scène et du spectacle, et surtout entre antique et contemporain, dans leurs modalités *gay*, LGBTI+ ou *queer*.

On mentionnera d'abord le peintre anglais Richard Wallace.⁴⁵ Dans la biographie succincte de son site personnel, on note qu'il se revendique « autodidacte » (*self-taught*), tout en mentionnant de brèves études de beaux-arts à Manchester et d'assez nombreuses expositions, surtout en Grande Bretagne, jusqu'en 2016. On trouve là une des caractéristique de l'art dit *outsider*, voire « déviant », selon le nom de l'une des galeries et réseaux qui le soutiennent,⁴⁶ et marginal par rapport à l'art dit contemporain, soutenu par des institutions privées et publiques plus prestigieuses : figuration, effets de réalisme, sentimentalité, éro-

⁴⁵ Cf. <http://www.richardwallace.org> (consulté le 15-02-20). Je remercie Isabelle Jouteur de m'avoir fait découvrir cet artiste, à l'occasion d'une journée d'études sur le *Laocoon*, à Poitiers, dans le cadre du laboratoire FoReLLIS EA 3816. Il faut le distinguer de Sir Richard Wallace (1818–1890), collectionneur, philanthrope et homme politique.

⁴⁶ *DeviantArt* (<https://about.deviantart.com>, consulté 15-02-20) est un réseau social en ligne et une plate-forme pour artistes et amateurs d'art, formant « an inclusive and supportive community » de millions de membres inscrits, « known as deviant ». On y remarque la place majeure accordée à des esthétiques et genres visuels populaires ou *pop*, tels que *manga*, *animé*, *science-fiction*, *fantasy*, *fan fiction*, *cosmic*, *game art*, *cosplay*, *emoji/emoticon*, y compris dans la catégorie plus classique des *Drawings and Paintings*. R. Wallace se situe volontairement dans un mouvement *lowbrow*, issu d'abord de l'infographie et intéressé par le recyclage et le détournement, intitulés « deviations ». La formule « art déviant » n'est pas mise en perspective explicite par rapport à ce qu'elle a d'abord traduit en anglais, rendu en français par « art dégénéré » : *Entartete Kunst* fut le titre d'une exposition organisée à Munich en 1937 par le régime nazi. Comme avec le terme *queer*, on peut ici voir une stratégie de résistance à la censure, au racisme, à l'assignation violemment imposée : par ce renversement de l'insulte, les artistes de *Deviant Art* s'assimilent à l'art le plus créatif, critique et expérimental de la première moitié du XXe s., de l'abstraction au fauvisme, en passant par le surréalisme. Voir Butler (1997).



Figure 4 *Laocoon*, Richard Wallace (2000–2010), Site web de l'artiste: <https://www.richardwallace.org/galleryx/index.html>

tisme *soft*, goût du travail très soigné. Le site a pour sous-titre *Properly Painted Pictures*, « des peintures peintes correctement », ce qui pourrait convenir à un certain *kitsch*, dans la perspective d'une critique esthétique de type *highbrow* (littéralement « à front haut », « intellectuelle, officielle »). Mais les œuvres de Wallace semblent reconnues, bien diffusées, sur divers sites d'images, et très appréciées d'un public d'amateurs, dont les commentaires insistent à la fois sur leur belle facture et sur leur sensibilité *gay*. La distinction art brut/art contemporain peut ainsi se dissoudre, et le titre du site pourrait être plus ironique qu'à

première vue, moins simplement « correct », « approprié », plus intempestif : la *Preface*, en 2013,⁴⁷ présente l'artiste, à la troisième personne, en des termes ambivalents, où se retrouvent des métaphores et éléments de description similaires à ce qu'on pourrait avoir dans une critique d'universitaire ou de galeriste franchement *queer* et *camp* :

« Richard Wallace's beautifully composed, audaciously contorted figures are etched and chivvied into life on the canvas and imbued with feisty fun !...He has a mordant sense of humour, and the technique of conveying it brilliantly ! »⁴⁸

Le *Laocoon* de Wallace (Figure 4) donne à éprouver une équivocité singulière, entre émotion et humour, sexualité rude et joliesse, conformisme et marginalité revendiquée. Le héros éponyme du groupe ancien, le père, plus âgé et plus grand au centre, est remplacé dans la peinture par un jeune homme, pour constituer un trio de jeunes gens de même taille, aux traits similaires. Comme dans les autres productions de l'artiste datant des années 2000 et surtout 2010 (*Icarus* 1 à 3 par exemple),⁴⁹ la transposition de la sculpture classique en peinture figurative « moderne », plutôt que contemporaine, induit un *gay gaze* dont les effets plastiques peuvent aussi être dits *kitsch*, quelles qu'en soient les qualités techniques ou peut-être justement à cause d'elles. Cependant, l'expression des visages oscille plus entre plaisir, possiblement sexuel, et douleur que le groupe original, et les trois corps mis en scène, par leur musculature, leur teint, leur sexe apparent ou voilé d'un pagne, correspondent à une fantasmagorie personnelle de l'artiste, typique de la culture *gay* de la fin du XXe siècle. Dans un forum de discussion, cette ambivalence est même rapprochée de la violence exquise et/ou répugnante que met en scène le genre d'origine japonaise du *tentacle porn*, dans des *mangas* et *animes* érotiques à connotation sado-masochiste, *gays* ou non. Le fond sombre du tableau confirme la tonalité ténébreuse de l'œuvre, comme dans d'autres productions, *Narcissus* (2005) et *Minotaur* (2001), assez distinctes de ses nombreuses

47 <http://www.richardwallace.org/#preface> (consulté le 15-05-20).

48 « Richard Wallace compose de belle manière et contorsionne avec audace des figures qu'il érôde et torture vivement sur la toile, tout en les imprégnant d'une fougue joueuse ! ... Il a un sens de l'humour acerbe et la technique qui lui permet de le communiquer avec brio ! »

49 Cf. le commentaire *camp* de l'artiste, sur *Icarus* 3, 2013 : « O ! not another Icarus I hear you cry !! Sorry. I couldn't resist it ; and this is my favourite one...the last, I promise you ». En ligne : <https://useum.org/artwork/Icarus-3-Richard-Wallace> (consulté le 18-05-20).

autres peintures aux teintes claires et à l'atmosphère festive (gaie ...), représentant par exemple des Arlequins tout aussi mais autrement érotisés.

Un autre artiste intéressant est David Golovkin, photographe de mode russe, réputé pour ses mises en scènes à la fois plastiques et expressives. Dans la série *Modern Heroes: Photographing Bodybuilders in the Digital Age* (2018, voir Figure 5),⁵⁰ comme l'*Apollon du Belvédère*, l'*Hercule de Farnèse*, la *Vénus de Milo*, le *Doryphore* de Polyclète, l'*Athéna du Pirée* ou des figures de l'*Autel de Pergame*, le *Laocoon* induit une « distinction culturelle »⁵¹, une sorte d'argument d'autorité esthétique, intégrant la mode (et le *chic*), ainsi que le *bodybuiding*, comme sculpture de soi, dans une histoire de l'art légitime et classique : il s'agit de célébrer le travail sur leur corps accompli par des *bodybuilders* moscovites, femmes et hommes, en les saisissant en performance sur fond de sculptures « héroïques ». Golovkin a travaillé avec la créatrice de mode et artiste Masha Mombelli, qui explicite ainsi cette référence à l'Antiquité, où le corps héroïque, ancien et moderne, figure une résistance physique à la technologie numérique et à la virtualité : « The Ancient Greeks left us with images of gods and myths of heroes. In a modern world dominated by technology, physical strength once again feels like a heroic act in itself ».⁵² Il s'agit plus de force, quasi-épique, que de beauté, du moins explicitement, mais l'éloge actif de cette puissance passe par une esthétique où la mode, au centre de la culture *pop*, affirme relier culture populaire et art contemporain, y compris sur des questions d'ordre sociétal, traitées d'une manière assez générale.

Dans la photographie, où une *bodybuidesse* se montre, comme en compétition, sous un cliché géant du *Laocoon* projeté sur elle, certains traits formels sont à relever : le cadre en (faux ?) marbre, blanc veiné de gris-rose ; la photo du groupe sculptural, en noir et blanc quasi-archéologique, à la fois muséal et monumental, couvrant/découvrant le modèle contemporain, moins contrasté

50 En ligne : <https://www.hungertv.com/feature/modern-heroes-photographing-bodybuilders-in-the-digital-age/> (consulté le 18-05-20). Sur la même page, on recommande la brève vidéo montrant les *bodybuilders* mentionné-e-s plus loin en train de prendre et changer leurs poses de face et de profil, sur les fonds photographiques ou les projections du *Laocoon*, de l'*Hercule Farnèse* et de la *Vénus de Milo*, entre autres.

51 Au sens sociologique de Bourdieu (1979).

52 « Les anciens Grecs nous ont laissé des images de dieux et des mythes de héros. Dans un monde moderne dominé par la technologie, la force physique pour une fois se revêt comme une action héroïque en soi. » En ligne, sur la page indiquée en note 50.

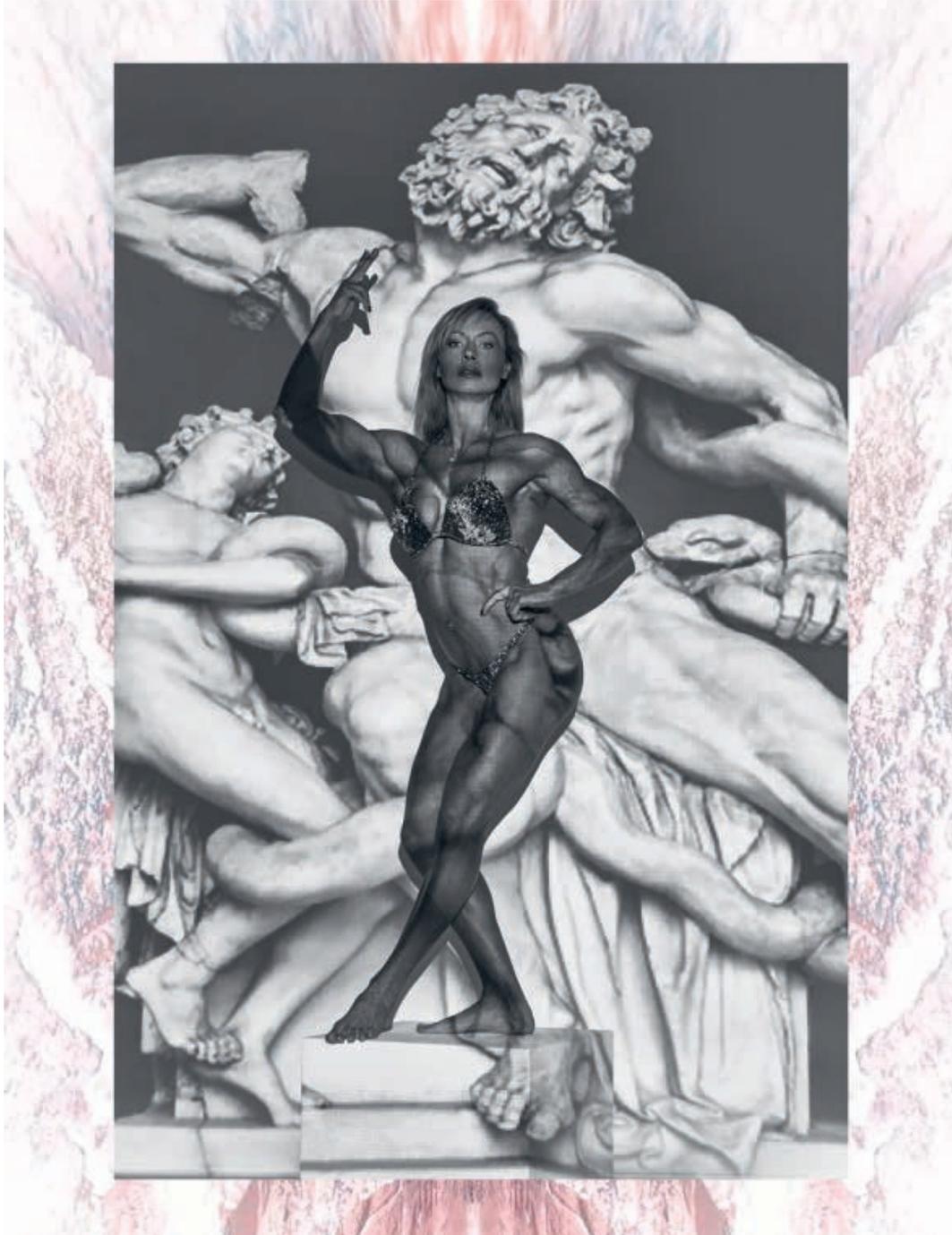


Figure 5 Danil Golovkin, *Modern Heroes : Photographing Bodybuilders In the Digital Age* (2018) (Marina Vlasova wearing her own bikini). Photographie tirée du site Hungertv : <https://www.hungertv.com/feature/modern-heroes-photographing-bodybuilders-in-the-digital-age/>

et plus sombre, comme en bronze ; sa gestuelle, surtout les bras, dont le droit suit le mouvement de Laocoon reconstitué/inventé au XVII^e siècle, sa musculature dessinée, huilée comme les statues de marbre dans l'Antiquité, sa posture à la fois dynamique et tendue (déhanché et torsion des bras et du bas des jambes, entrecroisées). L'ensemble n'utilise pas d'un registre *camp* évident, même si la figure du *bodybuilder* rejoint celle d'un *dandy*, dont le corps, surtout la peau, serait la parure : le propos, d'abord sérieux, relève d'un bon goût classique, éventuellement *kitsch* pour un public extérieur, et typique d'un projet à la fois artistique et commercial assumé, visant à célébrer en même temps une composante significative de la culture populaire contemporaine (le culturisme) et la mode, en tant qu'industrie du luxe qui s'en inspire, en l'anoblissant. Il ne s'agit pas de parodier, encore moins critiquer, un système spectaculaire aux forts enjeux économiques et politiques, mais la photographie n'en a pas moins quelque chose de *queer* pour deux raisons surtout :

- l'identité du modèle, une femme cisgenre (*Marina Vlasova wearing her own bikini*) exposant une corporéité non stéréotypée, surtout dans le monde de la photographie de mode féminine, par une affirmation de soi frontale, dont l'« agentivité » (*agency*, « capacité d'agir ») féministe défie des clichés de genre établis.⁵³
- l'idée que le corps est une construction culturelle : dans les corps du *bodybuilding* il y a quelque chose des performances *drag* et des transidentités :⁵⁴ une hybridation similaire, inverse, voire la mise en scène d'une transition tenant compte de ce qui peut sembler culturellement féminin dans le rapport d'un *bodybuilder* masculin à son corps, apparaît quand le modèle, masculin cisgenre (*Sergei Oleinikov wears his own shorts*), sert d'écran, encadré de marbre, à une projection du visage de la Vénus de Milo, en noir et blanc, l'œil de la statue centré sur le haut de la poitrine du *bodybuilder*, ainsi à la fois héroïsé et *queerisé*.⁵⁵

53 Cf. en lien avec la notion de performativité, de nouveau Butler (1990).

54 Cf. la vie et les travaux de Paul B. Preciado, anciennement Beatriz, en particulier Preciado (2008) et (2019).

55 Sur les traits typiquement *queer* du *bodybuilding* et du corps masculin à la fois musclé et d'inspiration antique, surtout dans le genre du *peplum*, voir Rushing (2016), chap. 2 *Pre/Post. Sexuality in the Peplum*, 65–99.

JUL (JULIEN SERVY) ET LE UTAH PRIDE FESTIVAL 2017

Abordons maintenant deux autres exemples mettant en scène autrement encore les questions de genre et sexualité et le rapport art populaire/art classique et/ou contemporain, à partir d'un usage particulier du *Laocoon*. On peut comparer les cas précédents avec le travail plus « bricolé », sous certains aspects au sens lévi-straussien du terme, plus « modeste » aussi,⁵⁶ d'un créateur dont le travail est à la fois diffusé à moins grande échelle et peut-être plus teinté d'humour et donc *camp*: Julien Servy, sous le nom d'artiste Jul, membre d'un collectif nîmois *Toril d'Artistes*, propose une série *Collages: Photo vs. Statues*, créée en 2015 (voir Figure 6).⁵⁷ Dans l'image où une photo du *Laocoon* intègre, à hauteur du buste, du visage et des bras du héros antique, une photo en couleur d'un jeune modèle masculin torse nu, pris dans une mêlée vigoureuse, on interroge autrement le rapport sculpture ancienne/photographie contemporaine que chez Golovkin, en termes de contraste plus que de mélange inclusif, qu'il s'agisse du médium, des couleurs (marbre blanc/peau bronzée) et de la mise en scène de l'œuvre (un cadre de bois simple, sans référence classique). La dimension *camp*, dans l'expression excessive du modèle vivant, grimaçant sous l'effort, bouche contractée, contrairement au *Laocoon* sculpté, est perceptible dans d'autres productions de l'artiste, parfois proche du duo Pierre et Gilles,⁵⁸ dans des séries comme *Bondieu-series*, *Frida*, *Flamenco*, *Romanité* ... Le collectif *Toril des Artistes* se revendique plus *pop*, dans le sens où il se rattache au *street-art* et aux « cultures du Sud », dont le *kitsch* catholique et la tauromachie sont deux expressions typiques. Une créativité similaire, dé- et re-contextualisant des chefs d'œuvres antiques, se retrouve chez de nombreux artistes/artisans, autour de la Méditerranée, en Amérique latine, ou encore dans des galeries d'art contemporain/*pop-punk*, dans les métropoles globalisées, de Berlin à Los Angeles, Paris ou Londres.

Le *Laocoon* devient aussi une « icône » *queer*, au sens *pop*, dans le monde le plus contemporain, hyper-moderne et connecté, de la communication publicitaire. Un bon exemple en est l'affiche annonçant le *Utah Pride Festival*, à Salt

⁵⁶ Au sens de la formule « art modeste » (détournement de « art moderne »), inventée par l'artiste Hervé di Rosa, qui dénonce l'arrogance d'une scène artistique conformiste et/ou élitiste. Cf. le *Musée international des Arts modestes*, à Sète (dont l'acronyme MIAM a quelque chose d'ironique) : <https://miam.org> (consulté le 5-10-2021).

⁵⁷ <http://www.lemonzjul.com/photo-vs-statues/> (consulté le 15-05-20).

⁵⁸ Briand (2018).



Figure 6 Une pièce de la série *Collages : Photo vs. Statues*, Jul (Julien Servy), 2015, Site web de l'artiste : <http://www.lemon2jul.com/photo-vs-statues/> Tous droits réservés.

Lake City, en 2017, sur le blog du collectif *Modern8*,⁵⁹ après un autre article intitulé *Art vs. Design* (voir Figure 7) : cette entreprise commerciale de design publicitaire propose des services de « strategic brand design consultancy », où la référence culturelle sert, comme dans la mode, à « habiller » la promotion des

⁵⁹ Voir l'œuvre et un commentaire détaillé des *designers*, associant esthétique et engagement sociétal, en ligne : www.modern8.com/pride-in-design/ (consulté le 18-05-20). Voir aussi le site du Utah Pride Center : <https://utahpridecenter.org> (consulté le 18-05-20).

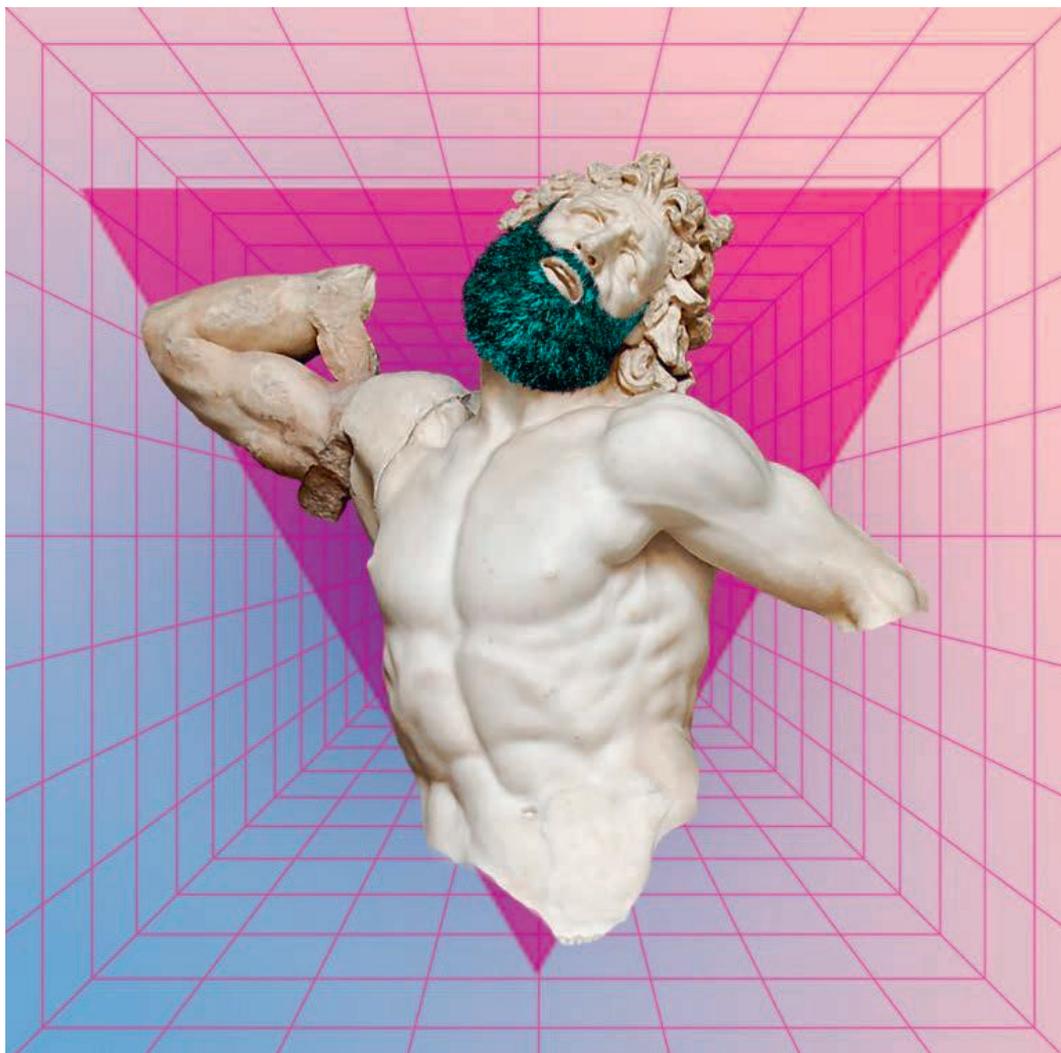


Figure 7 Affiche pour le *Utah Pride Festival* (2017), Collectif *Modern8* (Salt Lake City), Site web du collectif : <https://modern8.com/>

marques, en associant « emotion and design », et esthétique et commerce. Mais il s'agit aussi d' « identity design » et d' « environmental design » : certains projets concernent la communication et la promotion d'actions et de structures associatives, à finalité artistique, culturelle, voire éthique ou politique, comme un festival LGBTQIA+. Sur l'affiche, ou plutôt le *flyer*, le *Laocoon*, en tant qu'icône *pop*, est limité au torse, au visage et à ce qui reste des bras du héros, muni d'une barbe sombre, de type *hipster*, et intégré dans un triangle rose vif sur un fond graphique rose et mauve très clairs, que structure un réseau de lignes droites

formant un point de fuite dynamique, derrière le motif central. La citation de l'œuvre grecque est plus ou moins reconnaissable par le plus grand nombre, ou déjà vue, même si le nom en est ignoré ou oublié : identifiable comme une statue antique, elle exhibe un torse masculin athlétique, dénudé et en mouvement, *queerisé* par son support géométrique et chromatique, et actualisé par la pilosité faciale, qui contraste avec le marbre lisse et pâle, imberbe. La possible force humoristique de l'image repose sur la simultanéité anachronique de la référence visuelle classique, comme argument d'autorité culturelle (le *Laocoon*), et de la visibilité contemporaine, joyeusement revendicatrice (la barbe noire et le *rose gay*) : l'icône antique est politisée, par son détournement en affirmation de fierté ; la figure actuelle est esthétisée et exhaussée, par son intégration dans une histoire longue de l'art et des mœurs ; les deux, superposées et croisées, forment une performance inactuelle, typiquement *queer*.

Le commentaire des *designers* insiste sur le code des couleurs (*Pink Quartz* et *Senerity*), tout en présentant ce que les minorités *queer*, devenues public-cible, les aident à comprendre de leur travail : « This pride month *modern8* began a discussion of how queer communities have impacted the way we think about design and current trends and how brands are actively changing the way they talk to their audience. »⁶⁰ Comme avec le triangle rose de la typologie symbolique en vigueur dans les camps de concentration nazis, où les prisonniers homosexuels étaient ainsi marqués, on perçoit en sous-texte, sous l'humour de surface, des références à des modalités sérieuses de création, communication et performance : le texte d'intention de *modern8* renvoie à la formule paradoxale *Radical Softness as a Weapon* (« la douceur radicale comme arme »), inventée en 2015 par l'artiste, autrice, graphiste, plasticienne et performeuse Lora Mathis,⁶¹ ainsi qu'aux séries visuelles d'Arvida Byström, artiste *queer* et modèle, connue par ses *posts* sur *Instagram*, mais aussi pour la publication d'un recueil d'images censurées par ce réseau social, surtout des photos de corps féminins (*Pics or It Didn't Happen : Images Banned From Instagram*, 2017). Dans une action *queer* et/ou *camp*, la précarité et la fragilité des identités et apparences sont d'autant

⁶⁰ « Pour ce mois des fiertés *modern8* a commencé à débattre sur l'impact qu'ont eu les communautés *queer* sur la manière dont nous pensons le design et les modes actuelles et dont les marques s'emploient à changer la façon dont elles s'adressent à leur public. »

⁶¹ Voir le site de l'artiste : www.loramthis.com. Un autre de ses slogans montre ce que peut être un registre *camp* à la fois doux et efficace : *Emotions are not a sign of weakness*, « les émotions ne sont pas un signe de faiblesse ».

plus puissamment mises en scène que l'intime y rejoint le politique. Pour Lora Mathis, la « radical softness » est « the idea that unapologetically sharing your emotions is a political move and a way to combat the societal idea that feelings are a sign of weakness. »⁶² Le *Laocoon* est ici encore revisité grâce à des ambivalences fondamentales, non résolues et typiquement contemporaines, entre art et activisme, douceur et radicalité, sérieux et humour, stratégie commerciale et sociale.

AUTOUR DE KENT MONKMAN, *GALLERY*

Le dernier exemple, peut-être le plus riche sur le plan artistique et politique, sera Kent Monkman, artiste multimédia canadien, né en 1965, remarquable à plus d'un titre.⁶³ Ses identités sont multiples, en tension, mouvantes : autochtone, comme on dit au Québec, ou *indigenous*, au Canada anglophone, de la tribu des Crees, mais aussi en partie d'origine irlandaise, et intéressé par l'histoire violente qui, au Canada, opposa longuement « blancs » et « indiens », impliquant discours et pratiques racistes et homophobes, jusqu'à nos jours ; *queer*, se référant à la tradition amérindienne des *berdaches* (« aux deux esprits », hommes – femmes ou femmes – hommes), tout en intégrant les études de genre et sexualité contemporaines ; artiste transmédiatique et critique, alliant peinture, performance, films, et déconstruisant les rapports entre art contemporain et art populaire *native* (« indigène »), sur le plan historique, pratique et théorique. On peut signaler les performances, filmées ou non, et les expositions et installations suivantes : de manière exemplaire *Dance to Miss Chief*, 2010, avec son alter ego *gender-fluid* fictif, Miss Chief Share Eagle Testickle, qui met en scène « a playful critique of German fascination with North American « Indians » that is guaranteed to

62 « la douceur radicale [est] l'idée que partager sans réserve nos émotions est un geste politique et une façon de combattre l'idée sociétale (*sic*) que les sentiments sont un signe de faiblesse ».

63 Je remercie vivement F. Bièvre-Perrin de m'avoir signalé cet artiste important. Voir le site <https://www.kentmonkman.com>, consulté le 18-05-20, et Fellner (2017). Voir aussi, dans une perspective plus générale, Rennes (2017), la synthèse de Malek Bouyahia, *Postcolonialités*, 488–498.

make you want to get up and shake your booty ! », ⁶⁴ selon la présentation de l'œuvre, renvoyant aux *westerns* allemands de Karl May, dont Monkman revisite, sur un ton *camp*, l'exotisme *kitsch* ; et plus rapidement ici, surtout pour leurs titres, où se lit l'entrelacement des questions de genre et subjectivation, d'identité et histoire personnelle et collective, de résistance aux violences et à l'oppression coloniales, d'*empowerment*, d'émotion et d'ironie, ainsi que, plus largement, de religion, morale, politique et esthétique, *Dance to the Berdashe*, 2008 ; *The Rise and Fall of Civilization*, 2015, sur l'extinction des bisons, ou encore *Shame and Prejudice : A Story of Resilience*, 2017, sur l'histoire du Canada, revue encore par Miss Chief Eagle Testickle. Enfin une dizaine de films, en rapport avec les œuvres citées ci-dessus ou non, résultent d'une collaboration avec la réalisatrice Gisèle Gordon, sous le titre *Urban Nation*. ⁶⁵

La tension, voire le choc, entre la culture amérindienne, en particulier la conception du genre qui s'y construisait, et l'histoire et la culture dites occidentales, eurocéocentrées, est ici un thème crucial, et cet ensemble d'œuvres plastiques et performatives compose un contexte suggestif pour le *Laocoon* tel qu'il apparaît dans le tableau de grandes dimensions intitulé *The Academy* (2008, voir Figure 8). ⁶⁶ On peut y repérer, comme dans d'autres œuvres de Monkman transposant la grande peinture historique, le jeu intericonique avec la tradition des tableaux monumentaux représentant l'atelier du peintre. On pense à Courbet, mais aussi à d'autres, sous des intitulés comme « la galerie de tableaux ». Le *Laocoon*, reconstitué, dans une scène de genre qu'on pourrait situer au XIX^e siècle, par un groupe de modèles vivants nus (avec le héros barbu entouré de quatre jeunes gens), dans une sorte de grange au toit ouvert, pour la lumière, est observé par quatre possibles artistes, chacun devant une toile : de gauche à droite, une jeune femme en robe et voilette blanches, qui, debout, dessine l'ensemble du groupe ; un indien, peut-être *cree*, songeur, au centre, de trois quarts dos, torse nu, sa toile encore blanche ; un homme à chapeau haut de forme, assis sur une chaise, qui a presque achevé une peinture représentant un des jeunes gens ; et deux hommes debout, aussi en redingote, jabot et chapeau haut de forme, dont l'un dessine l'un des modèles. Par mise en abyme, ce tableau donne à voir une

⁶⁴ « une satire joyeuse de la fascination allemande pour les « Indiens » d'Amérique du Nord, dont on vous garantit qu'elle vous donnera envie de vous lever pour vous secouer les fesses ! ».

⁶⁵ Cf. le site www.urbannation.com (consulté le 18-05-20).

⁶⁶ Cf. <https://www.kentmonkman.com/painting/2008/the-academy> (consulté le 16-05-20).



Figure 8 *The Academy*, Kent Monkman (2008), Courtoisie de l'artiste.

réflexion sur ce que sont la création et l'imitation artistiques modernes et la circulation internationale et transhistorique d'une culture autorisée, vivement anachronique et paradoxale, transportée de l'Europe la plus classique et urbaine à une *frontier* nord-américaine encore « sauvage ».

The Academy fait aussi le portrait d'une société coloniale, marquée par les normes de distinction occidentales (l'art classique, blanc, à imiter, par souci esthétique et social), opposée à des cultures minoritaires, représentées par l'indien à crête « iroquoise », songeur, au centre, de trois quarts dos, peut-être figurant le regard de l'artiste et du spectateur, intrigués ou séduits par ces nudités paradoxales, et par les deux *erotes* ou *putti*, blond et brun, se chauffant à la flamme devant eux. Cette tension est renforcée par l'insertion du chef-d'œuvre antique dans un cadre encore rural, ni « civilisé », ni « urbain » : c'est ce que connotent le feu au sol, dans un foyer de pierres, entre l'indigène et les deux anges, les chevaux dont l'un se cabre, à gauche, la paille qui pend du toit, et surtout les gros piliers de bois encadrant le groupe modèle, en fond de scène, comme un tableau. Il y a une tension, à première vue, entre, d'une part, quelque chose de naïf ou brut, qui se dégage de la peinture proposée, figurative, voire mimétique, similaire à ce

qu'on a observé plus haut en parlant d'*outsider art* ou d'artisanat à propos de Richard Wallace ou de Jul, et à ce que les artistes amateurs tentent de réaliser dans le tableau ; et, d'autre part, la culture esthétique, historique et critique, précise et lucide, qui colore visuellement et émotionnellement ce tableau, comme tout Monkman. Cette dynamique apparaît dans le groupe de *Laocoon* lui-même, composé non pas avec deux jeunes gens mais quatre, à la peau plus rose que blanche et aux cheveux bruns, blonds ou roux. Les nouveaux riches d'Amérique, dans ce cadre *western*, oublie que la statue hellénistique ne représente pas des modèles simplement humains mais monumentalement héroïques, sublimes : le *Laocoon* perd l'essentiel de sa force par ce processus de trivialisation, où il devient le modèle de dessins et peintures sur toile au style scolaire, petit-bourgeois, colonial.

L'humour *camp* caractérise ici une scène en fait *kitsch* en tant que telle, comme si elle équivalait à ses analogues historiques reconnus. Dans d'autres œuvres, cet humour, parfois satirique, se renforce, à propos des questions d'identité, quand un avatar de l'artiste amérindien s'intègre dans des mythes gréco-romains, comme pour *The Affair*, et *Leda and the Swan* (sur Léda et le cygne), ainsi que *Being Legendary* (sur le rapt de Ganymède), toutes de 2018. On signale aussi le tableau *Achilles and Patroclus*, 2008,⁶⁷ qui renvoie à la peinture pastorale et mythologique, chez Poussin par exemple, et, dans un registre violemment pathétique et en même temps, dans leur maniérisme même, cruellement ironique, toutes les œuvres évoquant la politique religieuse, éducative, policière, culturelle, menée par les « Blancs » sur les populations indigènes : ainsi *The Scream (Le cri)*, 2017, sur les adoptions forcées et « pensionnats autochtones », jusqu'aux années 1990, qui visaient à éduquer et évangéliser les jeunes « Indiens », en les séparant de leurs familles pour « tuer l'indien dans l'enfant ». On peut imaginer quel rapport cela peut impliquer avec la culture dite classique d'origine européenne.

On achèvera ce parcours partiel, à travers une production foisonnante, par l'installation multi-media *Two Kindred Spirits*, 2012 (voir Figure 9.1 et 2),⁶⁸ fondée sur les similarités entre des couples amicaux (*buddies*) dans des fictions américaines et allemandes de *western* (*Tonto and the Lone Ranger*, *Winnetou and Old Shatterhand*, selon les titres donnés par l'artiste), avec les relations à la fois amoureuses et militaires évoquées dans les couples du type Achille/Patrocle ou

67 Voir <https://www.kentmonkman.com/search?q=achilles%20and%20patroclus> (consulté le 16-05-20).

68 Voir <https://www.kentmonkman.com/installation/2012/two-kindred-spirits-1>, et les deux pages suivantes pour chaque partie du typique (consulté le 16-05-20).



Figure 9 *Two Kindred Spirits* (2012), installation multimédia de Kent Monkman.

Apollon/Hyacinthe : dans la double installation, dans chaque chambre d'une cabane en bois, un guerrier « indien » pleure la mort de son compagnon, allongé au sol, en costume de soldat du type « tuniques bleues », et Monkman présente, dans un petit cadre en hauteur (sur le modèle *kitsch* d'un *Home, sweet home* brodé) la formule, en allemand et en anglais, *The love that dare not speak its name/ Die Liebe, die ihren Namen nicht zu nennen wagt* (« L'amour, qui n'ose pas dire son nom »), tiré d'un poème d'Alfred Douglas, *Two Loves* (1894), et devenu, depuis sa citation au cours du procès d'Oscar Wilde, un euphémisme courant pour « homosexualité ». Ce que l'on peut lire, mais de manière plus implicite, aussi dans *The Academy*.

BREF ÉPILOGUE. TORSIONS PARADOXALES SANS FIN

Ce parcours par des usages *queer* et *camp* du *Laocoon*, chef-d'œuvre classique et « icône » *gay* et *queer*, a montré les jeux complexes, sérieux et comiques à la fois, vivement paradoxaux, de la révérence et de l'ironie. Au delà des questions de genre et sexualité, traitées en termes à la fois esthétiques et politiques, ces exemples, d'ampleur, registre et intensité variés, confirment que l'Antiquité même, dans sa diversité et ses contradictions, est une construction culturelle moderne et contemporaine : elle est issue d'une longue généalogie toujours vivante, donc à rebours, et non d'une réception orientée chronologiquement, voire téléologiquement à partir d'une origine simple, à la fois dans le monde académique et dans la culture populaire, et à plus forte raison dans des créations où se croisent (au double sens de « se rencontrer » et « s'hybrider ») ces deux courants. C'est ce que l'on entendait par la notion de *queer classics*, qui se réalisera d'autant plus efficacement, sur d'autres sujets que le *Laocoon*, qu'elle continuera de déployer une réelle réflexivité critique, en même temps qu'une sensibilité aux enjeux ainsi traités. Mais tout cela en acceptant à la fois l'ascèse d'une philologie, d'une archéologie et d'une historiographie rigoureuses, nécessaires pour reconstruire et comprendre mieux les événements et contextes anciens, en tant surtout qu'ils diffèrent des nôtres, et l'essentielle perfectibilité et précarité de tout écart ou décentrement : comme pour un paysage qui n'existe pas sans le regard le constituant, il n'existe guère quelque chose comme une Antiquité dont la réception ne serait pas, d'une façon ou de l'autre, « tordue », ou mieux d'objets antiques, surtout œuvres d'art et textes, qui ne dépendent pas d'abord de ce qu'en ont fait, en font encore et en feront sans doute les artistes modernes et contem-

porains. Cette tension correspond encore à l'oxymore de N. Loraux sur « l'usage raisonné de l'anachronisme » en histoire, applicable, comme on l'a vu, dans les arts et cultures populaires, ainsi que dans l'histoire de l'art et l'esthétique : dans ce domaine, on aboutit à l'idée non moins paradoxale mais nécessaire d'un anachronisme sensible, jusqu'à l'immersion esthétique et l'engagement politique, et conscient, jusqu'à la critique et l'ironie, y compris sur soi.

Cet épilogue s'achèvera, comme l'exposé dont est tiré cette étude, par une allusion aux coques de *smartphone* sur lesquelles apparaît le groupe statuaire ancien, le *Laocoon*, sur un fond très noir, très chic, et, dans des phylactères pixelisés au-dessus de la sculpture, les expressions brutales « Fuck off bitches » et « Shit », qu'on se permet de ne pas traduire (voir Figure 10).⁶⁹ Au-delà du burlesque patent, fondé sur le décalage entre l'objet présenté et le ton avec lequel on le présente, en même temps que l'ancienneté de la citation visuelle et l'hyperactualité de son support matériel, on peut y voir un bon exemple de ce que produit d'ambigu et provoquant, d'oblique et *queer*, voire d'inconfortable et fascinant, la rencontre réitérée, diffuse ou spectaculaire, des études dites classiques, de l'histoire de l'art académique, des questions de genre et sexualité et de la culture populaire et *pop*.⁷⁰

69 On donne là un exemple que rend particulièrement provocant le texte inséré, qui tend au maximum l'écart entre cultures académique et populaire. La question principale est celle de la réception : parmi les commentaires d'acheteurs en ligne, on en a trouvé un seul qui, au-delà de la solidité de l'objet, émet une opinion d'ordre esthétique (« très jolie coque, très esthétique », « c'est très joli visuellement »), peut-être de registre plus *kitsch* (involontaire) que *camp* (ou *kitsch* exhibé). Mais en réalité il est très difficile de trancher. De même pour d'autres modèles de coques mettant en scène aussi le *Laocoon*, mais sans texte, à la fois en référence « de bon goût » à l'œuvre ancienne, et possiblement avec ironie ou humour *camp*, étant donné le caractère hypercontemporain du support choisi.

70 Je tiens à remercier ici les organisateurs du colloque toulousain dont est issu cet article ainsi que les responsables et surtout les relecteurs anonymes de la revue, pour leurs remarques et corrections. Je reste bien sûr encore responsable des défauts de cette étude.

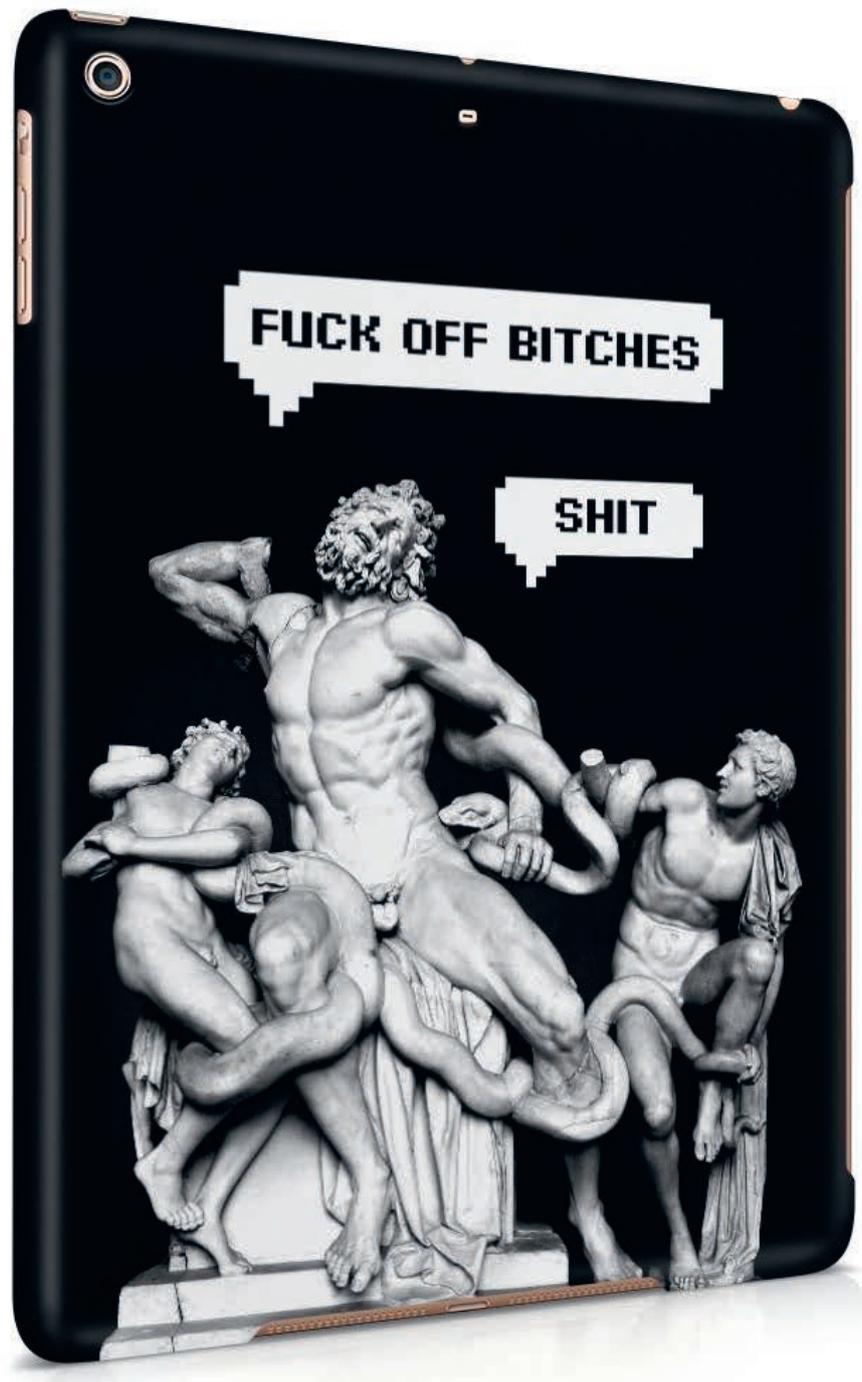


Figure 10 Coque de protection pour iPhone, Sites web de vente à distance

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno (1970). – Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt/Main : Suhrkamp 1970).
- Arrault (2010). – Valérie Arrault, *L'Empire du kitsch* (Paris : Klincksieck, 2010).
- Babuscio (1993). – Jack Babuscio, « Camp and the Gay Sensibility », in David Bergman (ed.), *Camp Grounds : Style and Homosexuality* (Amherst : University of Massachusetts Press 1993), 19–38.
- Bettini (2016). – Maurizio Bettini, *Contre les racines* (Paris : Flammarion 2016), trad. de *Contre le radici. Tradizione, identità, memoria* (Bologna : Il Mulino 2016).
- Bourdieu (1979). – Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement* (Paris : Minuit 1979).
- Briand (2012). – Michel Briand, « Les contraintes et l'envol. Notes brèves sur Cecilia Bengolea, François Chaignaud, la danse, le genre et la poésie », *Le Pan poétique des muses/Revue internationale de poésie entre théories & pratiques* : « Poésie, Danse & Genre », n°1 (2012) : <http://www.pandesmuses.fr/article-contraintes-102659955.html> et <http://oz.fr/cYWf6> (consulté le 5-10-2021).
- Briand (2013). – Michel Briand, « Gestures of grieving and mourning : a trans-historic dance-scheme », in Ken Pierce (ed.), *Dance ACTions – Traditions and transformations. SDHS 36th Conference Proceedings* (2013), <https://s3.amazonaws.com/dance-studies-association/downloads/proceedings2013-small.pdf#asset:878> (consulté le 5-10-2021).
- Briand (2014). – Michel Briand, « Transfictions et mythologie chez Francis Berthelot. Autour de *La lune noire d'Orion*, *Mélusath* et *Hadès Palace* », in Mélanie Bost-Fievet & Sandra Provini (dir.), *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain. Fantasy, science-fiction, fantastique* (Paris : Classiques Garnier 2014), 525–542.
- Briand (2015). – Michel Briand, « Du contemporain dans la danse contemporaine ? Présence, performativité, actualité dans quelques créations trans-modernes/« Interrogating the contemporary in contemporary dance : presence, performativity, actuality, in the trans-modern choreographies of M. Marin, F. Chaignaud, C. Ikeda, O. Dubois », Cheryl F. Stock & Patrick Germain-Thomas (eds.), *Contemporising the past : envisaging the future*, Proceedings of the 2014 WDA Global Summit, Angers, (2015) : <https://ausdance.org.au/articles/details/du-contemporain-dans-la-danse-contemporaine> (consulté le 5-10-2021).

- Briand (2016). – Michel Briand, « Paradoxes of Spectacular/Political Performativity : Dionysiac Dance in Classical Greek Theatre, Olivier Dubois' *Tragédie*, the Femen's Sextremist Protests, and Trajal Harrell's *Antigone SR*. », in *Congress on Research in Dance Conference Proceedings, Cut and Paste : Dance Advocacy in the Age of Austerity (June 4–7 2014, Athens)* (Cambridge University Press, october 2016), 27–37.
- Briand (2018a). – Michel Briand, « Des mœurs sexuelles des Sélénites (Lucien, *Histoires vraies*, I.22) : entre satire *queer* et constructionnisme incarné, le sexe qui donne à rire et à penser », *Archimède* 5, dir. Ruth Blondell & Sandra Boehringer, « Humoerotica » (2018), 95–107 : <https://archimede.unistra.fr/revue-archimede/archimede-5-2018> (consulté le 5-10-2021).
- Briand (2018b). – Michel Briand, « Le *queer* (et le *camp*) antiquisant : Pierre et Gilles, Trajal Harrel et Cy Twombly ... » », in F. Bièvre-Perrin & É. Pampanay (éds.), *Antiquipop. La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine* (Lyon : MOM 2018), <https://books.openedition.org/momeditions/3350?lang=fr> (consulté le 5-10-2021).
- Briand (2018c). – Michel Briand, « Achilles Tatius' *Ecphraseis* of Abused Female Bodies : Interplays of Gendered Metafiction and Intensity », in E. Cueva, S. Harrison, H. Mason, W. Owens, S. Schwartz (eds.), *Re-Wiring the Ancient Novel*, vol. 1. *Greek Novels*, Ancient Narrative Supplement 24.1 (Groningen : Barkhuis & Groningen University Press 2018), 127–150
- Briand (2018d). – Michel Briand, « Choreographic/Political Performances : Bodies, Spaces, Actions (Steven Cohen, Femen, Nuit debout) », in Kristie Mortimer (ed.), *Proceedings of the Dance Study Association 2018 Conference (Malta)*, 1–18 : https://d1z6eg75w3adwx.cloudfront.net/images/DSA_2018_Conf_Proceedings-2.pdf (consulté le 5-10-2021).
- Butler (1990). – Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (Oxford : Routledge 1990). Traduction : *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion* (Paris : La Découverte 2005).
- Butler (1993). – Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of < Sex >* (Oxford : Routledge 1993). Traduction : *Ces corps qui comptent ; de la matérialité et des limites discursives du « sexe »* (Paris : Amsterdam 2009).
- Butler (1997). – Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative* (Oxford : Routledge 1997). Traduction : *Le pouvoir des mots. Politiques du performatif* (Paris : Amsterdam 2004).
- Danesi (2007). – Marcel Danesi, *Popular Culture : Introductory Perspectives* (Lanham : Rowman & Littlefield 2007).

- Décultot, Le Rider & Qeyrel (2003). – Élisabeth Décultot, Jacques Le Rider & François Qeyrel (dir.), *Le Laocoon : histoire et réception*, in *Revue Germanique Internationale* 19 (2003).
- Dupont (2014). – Florence Dupont, *L'Antiquité, territoire des écarts. Entretiens avec P. Colonna d'Istria & S. Taussig* (Paris : Albin Michel 2014).
- Fellner (2017). – Astrid M. Fellner, « Camping Indigeneity. The Queer Politics of Kent Monkman », in Ingrid HotzDavis, Georg Vogt, Franziska Bergmann, *The Dark Side of Camp Aesthetics. Queer Economy of Dust, Dirt, and Patina* (New York : Routledge 2017), 156–176.
- Foucault (1978–1984). – Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, t.1. La volonté de savoir, t.2. L'usage des plaisirs et t.3. Le souci de soi* (Paris : Gallimard 1978–1984).
- Gefen & Vouilloux (2013). – Alexandre Gefen & Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique* (Paris : Hermann 2013).
- Grugeau (2018). – Gérard Grugeau, « Les éperons de la contre-culture. Le désir homosexuel et le western », *24 images*, n° 186 (« Western. Histoires parallèles ») (2018), 7–8.
- Guez (à paraître). – Jean-Philippe Guez, Florence Klein, Jocelyne Peigney, Évelyne Prioux, *Dictionnaire des images du poétique* (Paris : Classiques Garnier à paraître).
- Halperin (2015). – David M. Halperin, *L'art d'être gai* (Paris : EPEL 2015), traduction de *How to be gay* (Cambridge, Ma : Harvard University Press 2014).
- Holmes (2012). – Brooke Holmes, *Gender. Antiquity and its Legacy* (Oxford : Oxford University Press 2012).
- Holmes & Marta (2017). – Brooke Holmes & Karen Marta, *Liquid Antiquity* (DESTE Foundation for Contemporary Art 2017).
- Jockey (2013) – Philippe Jockey, *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental* (Paris : Belin 2013).
- Kac-Vergne (2015) – Marianne Kac-Vergne, « Comment représenter l'amour entre deux hommes ? *Brokeback Mountain* entre western et mélodrame », in Mariannick Guennec (dir.), *Entre jouissance et tabous. Les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes 2015), 189–196.
- Loraux (1993) – Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Le genre humain*, 27 (1993), 23–39, repris in *Les Voies traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales*, numéro commun *Espaces Temps Les Cahiers* 87–88 et *CLIO, Histoire, Femmes et Sociétés* (2005), 128–139.

- Lord & Meyer (2013) – Catherine Lord & Richard Meyer, *Art & Queer Culture* (New York : Phaidon Press 2013).
- Matzner (2016) – Sebastian Matzner, « Queer Unhistoricism : Scholars, Metalepsis, and Interventions of the Unruly Past », in Shane Butler (eed.), *Deep Classics. Rethinking Classical Reception* (London – New York : Bloomsbury 2016), 179–201.
- Mendelsohn (2011) – Daniel Mendelsohn, *Si beau, si fragile* (Paris : Flammarion 2011).
- Mestiri (2020) – Soumaya Mestiri, *Élucider l'intersectionnalité. Les raisons du féminisme noir* (Paris : Vrin, 2020).
- Meyer (2010). – Denis Meyer, *Clés pour la France en 80 icônes culturelles* (Paris : Hachette 2010).
- Moineau (2016). – Moineau, Jean-Claude, *Queeriser l'art* (Paris : Les Presses du Réel 2016).
- Mulvey (1975). – Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen* 16.1 (1975), 6–18.
- Narbonne (2016) – Jean-Marc Narbonne, *Antiquité critique et modernité. Essai sur le rôle de la pensée critique en Occident* (Paris : Les Belles Lettres 2016).
- Perreau (2018). – Bruno Perreau, *Qui a peur de la théorie queer ?* (Paris : SciencesPo Les Presses 2018).
- Plana (2018). – Muriel Plana, *Fictions queer. Esthétique et politique de l'imagination dans la littérature et les arts du spectacle* (Dijon : EUD 2018).
- Plana & Sounac (2015) – Muriel Plana & Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble* (Dijon : EUD 2015).
- Preciado (2008). – Beatriz Preciado, *Testo Junkie : sexe, drogue et biopolitique* (Paris : Grasset 2008).
- Preciado (2019). – Paul B. Preciado, *Un appartement sur Uranus : Chroniques de la traverse* (Paris : Grasset 2019).
- Puar (2005). Jasbir Puar, « Queer Times, Queer Assemblages », *Social Text* 84–85, 23.3–4 (2005), 121–39.
- Rabau (2015). – Sophie Rabau, « Sabotage littéraire 1 à 4. Lecture intéressée », *Vacarme* 70–73 (www.vacarme.org, consulté le 5-10-2021) (2015).
- Rennes (2017). Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux* (Paris : La Découverte 2017).
- Rood, Atack & Phillips (2020). – Tim Rood, Carol Atack & Tom Phillips, *Anachronism and Antiquity* (London : Bloomsbury Academic 2020).

- Rushing (2016). Robert A. Rushing, *Descended from Hercules: Biopolitics and the Muscled Male on Sreen* (Bloomington, In. : Indiana University Press 2016).
- Shugart & Waggoer (2008). – Helene Shugart & Catherine Egly Waggoner, *Making Camp. Rhetorics of Transgression in U.S. Popular Culture* (Tuscaloosa : Univ. of Alabama Press 2008).
- Sontag (1966). – Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays* (New York : Picador 1966).
- Suquet (2012). – Annie Suquet, *L'Éveil des modernités : une histoire culturelle de la danse (1870–1945)* (Pantin : Centre national de la Danse 2012).
- Veyne (1983). Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante* (Paris : Seuil, 1983).
- Whitney (2010). – Davis Whitney, *Queer Beauty: Sexuality and Aesthetics from Winkelmann to Freud and Beyond* (New York : Columbia University Press 2010).
- Webb (2009). – Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* (Farnham : Ashgate 2009).

Michel Briand

Université de Poitiers (France)

Laboratoire FoReLLIS/MSHS/5 rue Théodore Lefebvre/86073 Poitiers Cedex 9

michel.briand@univ-poitiers.fr

Suggested citation

Briand, Michel : Le *Laocoon* en icône *queer* et *camp*. Enjeux esthétiques, culturels, politiques. In: *thersites 13* (2021), Antiquipop, pp. 1–42.

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol13.133>