

**Makita sort de sa chambre : activisme, art et affect**

Erzsi Kukorelly

*Département de langue et littérature anglaises*

La thématique « sors de ta chambre ! Femmes et vie publique » semble taillée sur mesure pour Angela Marzullo a.k.a. Makita.<sup>1</sup> Dans une de ses performances, *Makita chainsaw* (2007), elle transperce une paroi avec une tronçonneuse afin de passer du côté des spectateurs, du public. La tronçonneuse, outil masculin et phallique par excellence, est appropriée par l'artiste pour amener un regard ironique et troublant sur la figure machiste qui émerge. C'est une femme, mais masculinisée, avec ses tatouages et son marcel, un vêtement dont la connotation est tellement forte qu'en anglais on l'appelle métonymiquement *wife beater*, un homme qui bat sa femme.

Figs. 1 à 4, <http://www.angelamarzullo.ch/?p=126>

Marzullo brouille les codes du genre pour nous amener à questionner la position de la femme, la femme artiste en particulier : pour sortir de l'intimité domestique, pour sortir de sa chambre, faut-il se transformer ou se déguiser en homme ? Faut-il se faire ses propres portes ? Puis, la chambre dont on sort, que contient-elle ? Est-ce qu'on aurait honte de son contenu ? La vie intime d'une femme, peut-elle se montrer ? (Tracy Emin, *My bed*, 1999 : [http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/tracey\\_emin\\_my\\_bed.htm](http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/tracey_emin_my_bed.htm)). Et si on ne faisait

---

<sup>1</sup> Cette artiste-vidéaste-performatrice féministe d'origine italo-suisse vit et travaille à Genève.

entrer dans la chambre que d'autres femmes ? Ça devient un endroit de sécurité, où l'on peut discuter tranquillement de ce qui nous intéresse sans qu'un homme ne nous coupe la parole. Si l'on peut faire entrer les autres dans sa chambre, quel est l'intérêt d'en sortir ? Et une fois sortie, peut-on y revenir ? Si, comme Makita, on a défoncé les murs, jamais on ne retrouvera l'intimité et la sécurité de la chambre. Puis, que se passe-t-il quand on nous renvoie dans notre chambre ? On nous infantilise. « Va dans ta chambre ! » était une injonction punitive parentale que j'ai assez souvent entendue. Une grande rage me saisissait à ces occasions : je me rappelle de cris stridents qui venaient de mes tripes, de jouets écrasés sous mes pieds, de petits meubles jetés à travers la chambre, et le silence fracassant de mes parents. La punition était efficace : reléguée en touche, je n'avais plus droit à la parole ni à l'acte. Cette chambre que Virginia Woolf réclamait pour toute femme créatrice a une signification ambiguë et variable. La relation à la chambre des femmes artistes, et en particulier des artistes féministes, est complexe. Y rester ? En sortir ? À quel prix ?

Ces questions sont centrales à la prise de conscience par le féminisme américain *second-wave* de la fin des années soixante qui décrète que *the personal is political* (« le personnel est politique »). La chambre, par définition privée, a dès lors une signification politique. On trouvera dans l'art des féministes radicales, surtout aux Etats Unis, un mouvement qui va dans deux directions. D'une part, on sort de la chambre, on investit l'espace public (*In mourning and in rage*, Suzanne Lacy and Leslie Labowitz, 1977 : <http://www.suzannelacy.com/in-mourning-and-in-rage-1977/> ), parfois violemment, avec une arme (VALIE EXPORT, *Action pants, genital panic*, 1969 : <http://www.bjp-online.com/2014/04/richard-saltoun-friedl-kubelka-valie-export/>), parfois on passe à l'action (comme Valerie Solanas, qui ne publie pas seulement son *S.C.U.M. manifesto* (1967), mais tire sur Andy Warhol). Dans sa forme la plus radicale, le féminisme devient terrorisme. La femme qui porte une arme fait peur car elle déstabilise les rapports de force associés au genre

en renversant l'injonction sociétale à la passivité féminine. Mais d'autre part on ouvre l'espace intime du domestique au regard d'étrangers, que ce soit en publiant la vie privée (Lily Dujourie, *Hommage à*, 1972 :

<http://collection.fraclorraine.org/collection/show/162?lang=en>; Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975 : <https://www.youtube.com/watch?v=Vm5vZaE8Ysc>), ou en la vivant en public (Léa Lublin, *Mon fils*, 1968 : <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=219&e=t>).

La femme, en donnant au regard du public un pan de sa vie privée, s'empare de ce qui est vraiment sienne (la domesticité) pour en dénoncer l'effet limitatif sur l'existence féminine.

Ces deux mouvements sont complémentaires, et s'articulent autour du seuil de la chambre, car c'est à cet emplacement que le privé devient politique, en étant rendu public. La politisation du privé requiert un acte qui rend le privé public en l'offrant au regard d'autrui, un procédé qui déjoue l'invisibilisation de la vie des femmes par le système patriarcal. Lorsqu'une femme passe le seuil de sa chambre ou de son domicile, et le fait de le faire de façon à attirer le regard (en l'insérant dans une pratique artistique), elle fait irruption dans la sphère publique, et nous demande de réfléchir à acte.<sup>2</sup> Une des façons efficaces de nous faire réfléchir est d'engager nos émotions. L'art politique implique une intentionnalité qui prend son effet par l'engagement de l'affect du spectateur. La rencontre entre l'intention politique et l'affect se passe justement au seuil de la chambre, là où le privé devient politique. On peut identifier dans l'art féministe un processus d'efficacité discursive : l'intention politique de l'artiste engage l'affect de la spectatrice pour susciter de sa part une action, ou au moins une prise de conscience.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Cette irruption est bien moins remarquable quand c'est un homme qui le fait, car les hommes sont chez eux dans la vie publique.

<sup>3</sup> Sur le pouvoir des émotions comme motivation à l'action, Frijda 2009 : 1.

Ces deux mouvements, occuper l'extérieur et rendre visible l'intérieur, sont emblématiques de la production artistique féministe, et on peut en tracer les contours dans le travail de Marzullo. Par ailleurs, elle engage efficacement l'affect de ses spectatrices, souvent en suscitant de la gêne, une émotion définie comme « malaise moral »,<sup>4</sup> et qui fait partie de ces émotions autoréflexives qui modifient la perception de soi.<sup>5</sup> Dans ce qui suit, je vais analyser trois groupes d'œuvres de l'artiste, tâchant de rendre compte de ces mouvements complémentaires. D'abord, je me pencherai sur deux travaux sur le thème de « faire pipi », puis je regarderai une série de films courts où Marzullo met en scène ses filles, et finalement deux travaux où elle tend vers un terrorisme féministe. Dans ces trois groupes d'œuvres, Marzullo déploie son intention transformationnelle à travers une intervention affective dans l'existence des spectatrices, qu'elle positionne de telle façon à les rendre susceptibles d'être transformées politiquement.

Fig. 5, <http://www.angelamarzullo.ch/?p=82>

Dans *Mi scapa la pipi* (video et photo, 2004), on suit une femme, habillée de façon masculine, qui marche autour du quartier des organisations internationales à Genève. Elle y fait pipi plusieurs fois, comme si elle marquait son territoire. Ici, Marzullo colonise l'extérieur : elle s'approprie l'espace public en renversant un tabou fort – on n'urine pas en public, surtout lorsqu'on est de sexe féminin. Parallèlement, cet acte donne à voir dans la rue, mais aussi dans l'espace culturellement convoité de la galerie, aux regards du public et de la critique, un acte des plus intimes. L'artiste reprendra la thématique de « faire pipi » dans une performance intitulée *Makita piss off*, qu'elle présente dans l'espace public à Genève (à la Villa Baron en 2010, et au Zabriskie Point en 2013) ainsi qu'à Londres (Art Licks Weekend, Past Vyner

---

<sup>4</sup> [www.cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr)

<sup>5</sup> Les émotions autoréflexives sont complexes, et utilisent des capacités cognitives telles la conscience de soi et un processus d'autoévaluation. Fontaine 2009.

Street Gallery, 2013). Ici, l'acte d'uriner mis sur un piédestal, avec l'artiste installée en hauteur, mimant imperturbablement un pipi magistral, pendant des périodes plus ou moins longues, accompagnée d'effets sonores de ruissellement. Dans ce développement de *Mi scapa la pipi*, on passe d'un exhibitionnisme en somme assez furtif à un exhibitionnisme éclatant, où l'artiste hautaine défie le spectateur de poser un regard désapprobateur sur elle.

Fig. 6, <http://www.angelamarzullo.ch/?p=78>

Ces deux travaux sur le pipi peuvent choquer, sembler triviaux voire dégoûtants. Pourtant Marzullo nous rappelle comment les différences physiques entre homme et femme peuvent entraver la liberté des femmes – après tout, un homme peut faire pipi un peu près n'importe où. Dans son livre *Female Masculinity* Jack/Judith Halberstam discute du problème du pissoir, un lieu strictement policé au niveau du genre, et la difficulté qu'ont les drag kings d'y passer pour des hommes.<sup>6</sup> Sans jamais montrer quoi que ce soit de génital, Marzullo centre notre attention sur la partie du corps humain qui est sensée réguler anatomiquement la différence entre les sexes. Elle questionne de ce fait la façon dont la société utilise la différence corporelle entre les hommes et les femmes, soi-disant biologiquement fixe, pour imposer des normes culturelles de bienséance genrées. Le pipi, en migrant du privé au public, du pissoir au piédestal, devient un acte politique. En faisant pipi en public, l'artiste utilise la gêne des spectateurs pour troubler leur perception du genre, et jette une lumière sur la nature politique d'un acte privé, anodin mais essentiel à la survie.

Les films de Marzullo sont également témoins de la coexistence du privé et du public dans son travail. Entre 2005 et 2012, elle a fait une série de films courts dont les acteurs sont

---

<sup>6</sup> Halberstam 1998 : 20-29.

Il est intéressant de noter l'existence d'un dispositif qui permet aux femmes d'uriner debout, le Shewee, qui est commercialisé depuis 1999. Le texte de présentation se vante que « le Shewee est le mieux-connu et le plus fiable des dispositifs d'urination féminine, avec une vente toutes les trois minutes » (<http://www.shewee.com/about-us/>). Toutes les trois minutes, ça fait 175'200 par année.

ses filles.<sup>7</sup> Le premier, *Performing*, est une série de six épisodes où Lucie et Stella, âgées de dix et six ans, rejouent des extraits de performances emblématiques des années 1970s dans l'appartement familial de l'artiste. La reprise de ces performances canoniques – *Semiotics of the kitchen* de Martha Rosler, ou *Art must be beautiful, artist must be beautiful* de Marina Abramovic (1975 : <https://www.youtube.com/watch?v=awRditjlk78>), ou encore *S.C.U.M. manifesto* de Carole Roussopoulos et Delphine Seyrig (1976 : <https://www.youtube.com/watch?v=1AB2fwuxQKg>) – tendent vers l'intimisation, voir la domestication, et aussi la miniaturisation, des performances originales. Intimité, car les lieux sont ceux de la maison de l'artiste, sa géographie domestique : la vie privée et la famille d'Angela Marzullo sont exposées au regard de la spectatrice, qui est un peu gênée par le rôle d'intruse que visionner ce film impose. Miniaturisation dans le sens où tout est forcément plus petit : les acteurs, les meubles, les gestes. Nous sommes dans le monde de l'enfance: dans le segment qui reprend Rosler, par exemple, les filles manipulent des articles de dinette pour enfants, et dans celui qui adapte Roussopoulos et Seyrig, le téléviseur montre un dessin-animé japonais plutôt que le télé journal. Plus petit, et plus court aussi, puisque chaque segment du film de Marzullo est moins long que l'original. Mais jamais plus trivial : on peut dire que le mouvement de miniaturisation effectue une concentration dans laquelle la simultanéité du privé et du public, du domestique et du politique est exacerbée. Le fait de citer et d'adapter des séquences de performances connues impose une sorte de réitération de la nature publique de l'art en général, et le fait de mettre dans la bouche de jeunes filles, de *ses* filles, des propos politiques, juxtapose le personnel et le politique en mettant en évidence leur constitution mutuelle.

Fig. 7, 8, 9 <http://www.angelamarzullo.ch/?p=74>

---

<sup>7</sup> Le mari de Marzullo, Michael Hofer, est coréalisateur de ses films.

Dans d'autres films, Marzullo met en scène ses filles pour entamer une discussion soutenue sur l'éducation. Dans *Programme pour un théâtre d'enfants prolétarien* (2006, <http://www.angelamarzullo.ch/?p=72>), Lucie et Stella jouent dans le quartier de Vieusseux (Genève) en skate-board et roller, tandis que la voix off de Lucie lit des passages du texte éponyme de Walter Benjamin de 1928 ; dans *Petit traité pédagogique* (2008, <http://www.angelamarzullo.ch/?p=70>). Les enfants, vêtues de tabliers d'écoliers, explorent la campagne aride des alentours de Lecce en Italie ; elles grimpent sur une bergerie en forme de ziggurat, et finissent par jeter des pétards ; au milieu du film, les deux dialoguent en reprenant des fragments des *Lettres Luthériennes* (1975) de Pier Paolo Pasolini, sur l'abolition de l'école obligatoire et de la télévision. Dans *Concettina* (2010, <http://www.angelamarzullo.ch/?p=66>), les jeunes femmes s'amuse avec – entre autres – des ballons à eau et un caddy de supermarché, aux alentours de et dans le parking souterrain désert de la Villa Borghese à Rome ; de temps en temps elles récitent des passages des *Lettres Luthériennes*. Finalement dans *La crise de l'éducation* (2012, <http://www.angelamarzullo.ch/?p=64>), les jeunes marchent avec détermination autour des immeubles des Libellules dans la banlieue Genevoise ; elles semblent à tout moment au point de commettre un acte de vandalisme, mais au final quittent le paysage urbain pour grimper sur une colline adjacente ; en voix off, on les entend énoncer des fragments de l'essai éponyme de Hannah Arendt, tiré de son recueil d'essais *La crise de la culture* (1968). Le fait d'entendre des jeunes filles tenir des propos érudits et révolutionnaires est déconcertant, voire gênant, et met l'accent sur la gageure du changement, sur l'improbabilité même de l'espoir. Mais en même temps, la tendresse du regard que la caméra maternelle pose sur ses enfants est un rappel de notre responsabilité en tant qu'adultes, en tant que femmes, d'œuvrer à donner une éducation adéquate et libertaire à nos enfants, à nos filles. C'est donc le personnel – l'amour familial – qui révèle ou exacerbe l'action politique de ces films.

Fig. 10, 11, 12 <http://www.angelamarzullo.ch/?p=70>

Le fait d'utiliser ses enfants dans son travail n'est pas anodin pour une artiste. Si dans les films de Marzullo ses filles ne sont jamais dans des positions équivoques, ni dénudées ou maquillées, le choix d'en faire les représentantes de son projet artistique et politique, dès leur jeune âge, peut sembler manipulateur. Depuis la dernière décennie du vingtième siècle, avec la prise de conscience internationale de l'étendue d'actes pédophiles, le fait de montrer des enfants dans des œuvres d'art est devenu plus difficile.<sup>8</sup> Bien que les filles de Marzullo aient parfois été embarrassées par leur présence dans les films de leur mère, pour l'instant elles y sont réconciliées. Maintenant âgées de vingt et seize ans, elles sont d'accord de participer au prochain film du cycle ; pour ce projet, Marzullo les intègre plus étroitement au processus de création, et les paye pour leur prestation. Leur statut comme actrices évolue avec l'âge, et on peut lire dans ce développement une évolution de la façon dont la relation mère-fille est portée devant le public. Dans cette série de films, ce n'est pas uniquement l'engagement de l'artiste dans la vie publique qui est en jeu, mais aussi celui de ses filles, qui devient de plus en plus délibéré et personnel. Les liens familiaux, matrice relationnelle privée au plus haut degré, sont fondamentaux à la méthode artistique dans ces œuvres. La spectatrice peut être gênée par cette méthode, mais elle percevra néanmoins une autre facette de l'investissement par les femmes de l'espace publique, celle où elle y entraîne ses enfants.

Je me tourne maintenant vers deux œuvres, une vidéo et une performance-exposition, dans lesquelles Marzullo tend, avec une ironie complexe, vers une sorte de terrorisme

---

<sup>8</sup> Marzullo fait actuellement l'expérience de cette difficulté : souhaitant continuer sa série sur l'éducation, elle a soumis des demandes de subvention à plusieurs fonds publics ; l'un d'entre eux a motivé son refus de financement par le fait que l'artiste met en scène ses propres filles.

Souvent on essaie d'interdire l'exposition des œuvres qui font usage d'enfants. Entre autres, on peut citer : *Klara and Edda Belly-dancing* de Nan Goldin (action légale en 2007), *Immediate Family* de Sally Mann (actions légales en 2000, 2009, etc.) ou encore *The Playroom* de Jonathan Hobin (2011). De ces trois exemples, seule Mann utilise ses propres enfants. Pour une discussion de cette tendance voir : <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/art-or-abuse-a-lament-for-lost-innocence-2078397.html?action=gallery&ino=1>. Ce site recense la censure d'œuvres artistiques : <http://www.thefileroom.org/documents/Intro.html>.

féministe. Le premier est un film de 2008 intitulé *Makita New York* (<http://www.angelamarzullo.ch/?p=751>), qui utilise le film *Escape from New York* de John Carpenter afin de reconceptualiser les attentats du 11 Septembre 2001 comme étant l'œuvre de féministes radicales. On y trouve quelques séquences du film de Carpenter (classique du genre *disaster movie*) entrecoupées par la lecture que donne Makita, déguisée en pilote super sexy, de ce manifeste :

« Voilà ce que vous direz aux femmes du monde entier. Nous allons retourner la puissance de cette bombe priapique contre le système patriarcal. Nous avons détourné l'appareil phallique à des fins libératrices. Vous allez assister au premier acte révolutionnaire féministe radical. Nous nous attaquons au système phallocrate à travers ses symboles. Les tours jumelles de Manhattan sont notre première cible. Nous allons abattre ce symbole supra-machiste du monde paternaliste oppressif. New York, avec ses gratte-ciels, est un délire historique de l'érection phallique architecturale ; la volonté d'asservissement des femmes est inscrite sur la roche de Manhattan, dans cette forêt de pénis, pitoyablement dressés vers le ciel. Il n'y a pas de plus bel exemple révolutionnaire féministe que cette attaque contre les Twins. Nous allons rayer de la carte ce double pénis, ce symbole du fantasme de double pénétration de l'homme mâle, mâle, obsédé par la conquête et la soumission des femmes. Cette action marquera l'histoire du 21<sup>e</sup> siècle, qui inaugurerà l'ère de la reconquête de la terre mère par ses sœurs libérées. »

Ceci est une parodie de l'extrémisme. L'ironie et la satire de cette pièce sont semblables à celles de Jonathan Swift dans son *Modest proposal* de 1729, où il propose de résoudre le problème de la pauvreté irlandaise en encourageant les pauvres à engraisser leurs enfants afin de les vendre aux riches comme nourriture. Il avait écrit plusieurs pamphlets sur cette question, y avançant des solutions praticables ; mais celles-ci étant chaque fois ignorées, il en est venu à sa solution radicale, sensée retenir l'attention par son extrémisme. Dans *Makita New York*, l'artiste prend un chemin analogue. L'égalité entre les sexes et le droit à la sécurité des femmes sont, schématiquement, les principales revendications des féministes, des revendications somme toute assez modestes ; j'ose dire qu'aujourd'hui leur légitimité est largement acceptée. Pourtant, malgré ce consensus, elles ne sont de loin pas acquises dans la pratique. L'art féministe fait donc usage de l'ironie satirique et de l'hyperbole pour radicalement interpeller le spectateur. La solution inconcevablement violente qui est

proposée, ainsi que la rhétorique bombastique utilisée, pointent vers la frustration de l'artiste-militante, ainsi que la gravité du problème.

Le manifeste de Makita suggère un renversement de la sphère publique. Les stratégies littéraires utilisées (l'ironie et la satire, qui sont, soit dit en passant, traditionnellement masculines), ainsi que l'accaparement du film de Carpenter, sous-entendent l'accaparement par l'artiste d'un acte bien réel, qui pour certains définit l'époque dans laquelle nous vivons : la destruction des tours du World Trade Centre. En faisant mainmise sur ces modes littéraires, production culturelle et acte historique, Makita s'érige en ange exterminatrice du « système phallocrate », en figure de proue et fer de lance de la guerre féministe. En préambule à la destruction du patriarcat, le mouvement féministe doit se saisir de la « puissance de [la] bombe priapique », un « appareil phallique » que la communauté devra « détourn[er] ... à des fins libératrices ». Ceci faisant, d'une part le féminisme se dote d'attributs masculins (puissance phallico-militaire), et d'autre part retourne ces attributs contre ceux auxquels il les a volés. Dans ce mouvement, on peut identifier une analogie avec la position de la femme artiste en général, et la femme artiste féministe en particulier : s'approprier l'autorité de s'exprimer dans la sphère publique pour la première, puis utiliser cette autorité pour dénoncer le système patriarcal pour la seconde. Avec la destruction du « symbole ultra-machiste du monde paternaliste oppressif », Makita promet l'avènement d'un monde ultra-féministe, « la reconquête de la terre mère par ses sœurs libérées ». Cet extrémisme effectue un redressement radical de la sphère publique, dans la mesure où elle est vidée de présence masculine, et reconfigurée comme domaine des femmes, pour produire un monde qu'on devine plus écologique, plus juste, la *pachamama*. Au final, l'extrémisme féministe sort du parodique, et devient une solution possible. La conclusion est gênante pour la spectatrice sociale-démocrate, qui ne prône pas la révolution ; pourtant, cette gêne permet une autoévaluation, qui la mènera à considérer la gravité du sexisme dans le monde.

La dernière œuvre dont je souhaite discuter est *Makita shooting*, une performance-exposition de 2013 (<http://www.angelamarzullo.ch/?p=824>). L'artiste commence par gonfler une dizaine de poupées gonflables avec une machine à air comprimé. Puis, elle les accroche au plafond ; les poupées sont « debout » dans la galerie. Marzullo prend ensuite une arme : une Tippman Bravo One Elite Paintball Gun, un fusil ultra-réaliste basé sur le M-16, l'arme d'assaut standard de l'armée américaine. Le Tippman Elite est muni d'un rail de fixation, où l'artiste a installé une caméra Go-pro. Elle commence à tirer sur les poupées, qui se mettent à danser de façon convulsive tout en se vidant d'air ; elles ne se plient pas tout de suite – chaque « mort » nécessite une dizaine de tirs. Dans l'exposition qui accompagne la performance, en regardant par le viseur de l'arme utilisée, on visionne le film de la tuerie. Dans cette œuvre, il y a des prises de position et des mises en scène qui méritent d'être explorées du point de vue du genre. Les femmes sont une caricature de la féminité telle qu'elle est représentée par l'idéologie patriarcale. En effet, les poupées gonflables poussent à l'extrême la version de la féminité qui veut que les femmes soient passives, silencieuses, identiques, réduites à leur fonction unique de reproduction. Bien entendu, la capacité reproductive de la femme est niée, car il n'y a pas de profondeur anatomique, seulement une peau en plastique et des orifices. Il n'y a pas non plus de profondeur intellectuelle, spirituelle ou affective : les femmes sont une surface avec une illusion de plénitude ; la performance détruit cette illusion au rythme des balles. L'utilisation de poupées gonflables nous situe en plein délire pornographique, où les femmes sont multiples et interchangeables ; leur vie n'a aucune valeur, leur mort n'est donc pas importante. Marzullo fait certainement référence à la pornographie, une production culturelle, mais aussi à la violence réelle des hommes contre les femmes.

Fig. 13 <http://www.angelamarzullo.ch/?p=824>

En ce qui concerne la position masculine, elle est occupée par l'artiste, et la spectatrice lorsque qu'elle regarde dans le viseur de l'arme. Makita, en homme, n'est pas plus loquace que les femmes qu'elle abat ; son silence n'est cependant pas symptôme de passivité, mais est ressenti comme l'imposition d'un point de vue hégémonique qui n'a besoin d'aucune explication. C'est l'arme, extension phallique sans ambiguïté, qui parle. Aussi, elle colonise le regard masculin, ce qui implique une position hybride : d'une part l'artiste est dans le film, on voit son arme, mais d'autre part elle occupe la position du caméraman/metteur en scène du film – pornographique ou autre – hors champs mais toujours présent. Cette coexistence rappelle la position du spectateur du film pornographique, dont la matrice fantasmatique permet la simultanéité de la substitution (je suis dans l'action) et du voyeurisme (en même temps je vois tout). Au niveau de la forme cinématographique, cela rappelle une certaine production pornographique *gonzo*, ou l'homme qui filme est aussi l'homme qui participe à l'acte sexuel. Il y a également une réplique intéressante des jeux vidéo *first-person shooter* (tirs à la première personne) ; nous voyons à travers les yeux du protagoniste du jeu, qui est notre avatar – nous *somme* cette personne.<sup>9</sup> Le regard de la spectatrice est aligné sur la position masculine de l'artiste, celle du tueur.

Fig. 14, 15 <http://www.angelamarzullo.ch/?p=824>

Dans cette œuvre, on n'est pas dans le registre ironique ; au contraire, elle instaure une ambiance d'une gravité exceptionnelle. Il y a une sorte d'objectivité documentaire dans le format (plan-séquence unique, image un peu chancelante) qui souligne l'authenticité de la narration à la première personne induite par la perspective *gonzo porn* et *first-person shooter*. En tant que spectatrices, on regarde à travers les yeux de l'artiste, de l'homme qui tue, donc on reproduit l'expérience visuelle subjective du tueur ; en même temps, la vraisemblance

---

<sup>9</sup> Merci à Orfeo pour cette indication.

produite par la forme nous donne une impression d'objectivité qui permet le dégoût. L'expérience de visionnement induit une complicité dérangeante et inconfortable. Pour accéder au sens politique de l'œuvre, la spectatrice doit d'abord se mettre du côté du masculin, du tueur ; puis se sentir gênée, déconcertée, atteinte dans ses émotions, son affect (sinon elle est complice de fémicide, de tuer les femmes parce qu'elles sont femmes) ; finalement, elle pourra se distancier intellectuellement de la position de visionnement qui lui est imposée, pour vigoureusement dénoncer la violence exercée contre les femmes.

Angela Marzullo produit un art militant, un discours culturel qui porte clairement des intentions transformationnelles. Makita est sortie de sa chambre pour s'ériger dans l'espace public et y dénoncer la condition de la femme. Les moyens dont elle use sont multiples, mais une constante est son positionnement de la spectatrice dans des situations de gêne, d'inconfort. On la regarde en train de faire pipi, on voit la chambre à coucher de ses filles, on est d'accord avec le fait de détruire violemment le patriarcat, on se calque sur elle pour tuer des femmes. A chaque fois, elle nous prend par les tripes et nous jette hors de notre zone de confort. En déstabilisant les confortables binarités du genre, elle nous déstabilise à notre tour. L'art interventionniste d'Angela Marzullo suscite la transformation politique de ses spectateurs par l'engagement de leur affect. Et souvent, je crois, elle y parvient.

## **Bibliographie**

- FONTAINE, Johnny R.J., 2009. « Self-reflexive emotions » in *The Oxford Companion to Emotion and the Affective Sciences*. dir. David Sander et Klaus R. Scherer. Oxford : OUP.
- FRIJDA Nico H., 2009. « Action readiness » in *The Oxford Companion to Emotion and the Affective Sciences*. dir. David Sander et Klaus R. Scherer. Oxford : OUP.
- HALBERSTAM, Jack/Judith, 1998. *Female Masculinity*. Durham et London : Duke UP, 1998, pp. 20-29.