

## ***Queering Design :*** **esquisse pour un environnement d'objets-troubles**

Un mini-rasoir, accompagné d'un mini-blaireau : voici deux objets que le personnage de Cary Grant trouve dans le nécessaire d'Eva Mary Saint dans le film d'Alfred Hitchcock *North by Northwest*<sup>1</sup>. Le mini-rasoir est souvent mentionné dans les analyses du film, au point parfois de devenir un point de focalisation<sup>2</sup>. Selon Raymond Bellour, l'accessoire incarnerait plus particulièrement le complexe de castration de Roger Thornhill (Cary Grant), malmené par sa mère et manipulé par Eve (Eva Mary Saint), propriétaire de l'objet. Il y a quelque chose de saisissant dans ce micro-objet, sur lequel Hitchcock s'attarde d'ailleurs plutôt longuement vu son importance *a priori* relative dans la diégèse. Les connotations masculines de l'objet rasoir sont mises à mal par ses dimensions réduites. Pour autant, ce passage au « mini » féminisent-elles l'objet et par extension, Thornhill, lorsqu'il s'en empare ? Cet objet ambigu pourrait bien faire vriller les catégories masculin/féminin pour laisser émerger la sexualité ambiguë d'Eve - ambiguïté qui est d'ailleurs partagée par Cary Grant, en raison de sa *persona*<sup>3</sup>. Le plan sur le rasoir suspend en partie la fiction, ou plutôt en amorce une autre, souterraine vis-à-vis du récit principal. Dans celui-ci, Eve ne serait ni femme, ni homme, ni femme masculinisée : elle se tiendrait dans un « indécidable », une forme d'être au monde proche du queer.

Je souhaite ici utiliser l'incitation constituée par cet extrait du film d'Hitchcock pour considérer une catégorie d'objets troublants ou troublés, capables de faire bouger les lignes de partage qui séparent habituellement les identités sexuelles. Je propose de passer par une courte analyse de ce plan pour ouvrir une réflexion autour de la possibilité de *penser* (pour la théorie), *mettre en image* (pour le cinéma) et *concevoir* (pour le design) un environnement d'objets queer. Ce projet nécessitera de redéfinir la notion de « queer » en historicisant celle-ci, puis en ouvrant le concept à d'autres territoires que les seuls domaines du genre et des sexualités - ce à quoi prépare l'approche transdisciplinaire qui allie design et cinéma. En partant d'un objet « troublé » par sa transposition à l'écran, j'évoquerai un ensemble de productions du design contemporain qui me semblent relever d'un design queer. De manière plus radicale, il sera même possible d'envisager un *queered design*, projet visant à redéfinir les repères dans lesquels la discipline du design tend à s'inscrire.

---

<sup>1</sup> Alfred Hitchcock, *North by Northwest*, MGM, 1959.

<sup>2</sup> Raymond Bellour, « Le blocage symbolique », *Communications* 23 (1), 1975.

<sup>3</sup> Cary Grant aurait en effet été bisexuel, fait auquel il faut ajouter la « *bisexualité symbolique* » de la star hollywoodienne, cf. Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 142.

## Trouble dans l'objet de cinéma

Revenons alors au mini-rasoir et à son pendant, le mini-blaireau. Les analyses du film faisant mention de ces items sont assez nombreuses, même si elles investissent de manières différentes ces deux objets et leur présence à l'écran. L'apparition des objets a lieu en deux temps. Tout d'abord, Thornhill est amené à les contempler alors qu'il se cache dans le cabinet de toilette attenant à la cabine d'Eve. Pendant que celle-ci occupe les policiers qui sont à la recherche de Thornhill, il se saisit d'un objet, puis l'autre, motivant alors un insert<sup>4</sup> appuyé. La fixité de la caméra comme celle de la main de Grant tenant l'objet donnent une qualité comique au plan, qui évoque presque le mode d'emploi dans son registre visuel. Hitchcock réitère dans plusieurs films ce choix esthétique et sémantique qui consiste à suspendre pendant un temps court la fiction en focalisant l'attention sur un objet, par exemple avec les sacs à main de ses héros féminins (dans *Suspicion* et *Psycho*). Cette introduction du mini-rasoir retient brièvement l'attention de Stanley Cavell<sup>5</sup> qui relève les implications phalliques de l'objet mais recontextualise rapidement ce dernier comme l'exemple des multiples variations d'échelle (petit/grand) qui rythment le film et questionnent finalement l'identité de Thornhill. Raymond Bellour lit quant à lui dans l'insert sur le mini-rasoir la représentation d'un « risque de réduction du pénis »<sup>6</sup> qu'il reconnecte à une scène ultérieure, moins souvent mentionnée, où Thornhill utilise les deux accessoires évoqués pour se raser. Comme le remarque R. Bellour, il est frappant que Thornhill prenne le temps de se raser à la gare, dans le lieu même où il est activement recherché. Or cette « invraisemblance diégétique »<sup>7</sup> se replie finalement sur elle-même, puisque d'inutile et risquée, l'action de se raser devient parfaitement justifiée : les deux policiers qui pénètrent dans les lavabos en quête de Thornhill ne peuvent le reconnaître car il a le visage couvert de mousse. Ceci incite R. Bellour à affirmer que « [l]es objets de toilette d'Eve retrouvent leur motivation diégétique, sans que leur utilisation perde rien de son invraisemblance »<sup>8</sup>.

Le mini-rasoir d'Eve joue alors comme un objet-piège, d'abord parfaitement absurde dans son apparence, puis tout autant dans son usage, quand Thornhill se rase laborieusement avec le petit instrument. Cependant, cette absurdité est paradoxalement retournée par un usage, mais un usage lui-même inattendu, désaxé par rapport à la vocation d'origine de l'objet (« échapper à la police » plutôt que « se raser »). Bellour lit le mini-rasoir comme objet signifiant, mais surtout à l'endroit du complexe œdipien de Thornhill, ce qui donne à Eve une place instrumentale. Dans une analyse féministe, une telle contextualisation du personnage d'Eve pourrait contribuer à « l'objectifier », alors que son rôle est absolument prépondérant dans la

---

<sup>4</sup> « Placé entre deux plans, l'insert est un gros plan d'objet destiné à mettre en valeur un détail utile à la compréhension de la scène présente ou d'une scène à venir dans le film », cf. Marie-Thérèse Journot, *Le vocabulaire du cinéma*. Armand Colin, 2006, p. 70.

<sup>5</sup> Stanley Cavell, « North by Northwest », *Critical Inquiry* 7 (4), 1981, p. 769.

<sup>6</sup> Raymond Bellour, op. cit., p. 252.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid.

fiction et n'interdit pas l'identification des spectateurs ou spectatrices. Cependant, comme R. Bellour le rappelle par ailleurs justement, c'est bien Eve qui est propriétaire du mini-rasoir : et, dans cette perspective, l'objet ne fait pas figure de mini-pénis, mais d'attribut masculin qui fait dévier la féminité de la blonde hitchcockienne. Attribut phallique dont elle est la propriétaire ou rapport de propriété à un objet défini comme masculin, le rasoir est le lieu où se recompose la féminité d'Eve : elle n'est plus troublante à la manière d'une femme fatale, ou en fonction d'un jeu avec une forme de mystère féminin. L'énigme de la femme « Eve » réside dans justement dans une féminité évidée, découpe que produit le mini-rasoir dans son identité.

### **Du cinéma au design : des objets porteurs de trouble**

Les interprétations psychanalytiques du film reposent sur une partition masculin/féminin, certes dominante dans le contexte de production du film. Cependant, le mini-rasoir n'est pas nécessairement un élément signifiant dans le cadre de catégories parfaitement distribuées, mais plutôt l'élément perturbateur qui va faire vibrer la partition genrée. Si le petit rasoir fascine autant, c'est qu'il ouvre pour le personnage comme pour les spectateurs, un espace de contemplation dans lequel il apparaît dans toute son étrangeté. Il raconte alors une autre histoire, superposée à celle que le film déroule. Je souhaiterais inviter ici à envisager que les corps puissent être troublés, notamment par le jeu d'objets, d'espace et d'actions qui les reconfigurent : ce serait le queer, ou un effet de queer, c'est-à-dire de trouble. Ce trouble ne serait pas localisé dans les personnages, mais serait avant tout celui d'un objet : le mini-rasoir et son pendant, le mini-blaireau. Le cinéma aiderait alors à considérer une catégorie transversale d'objets porteurs de trouble, trouble qui serait construit par le dispositif cinématographique, mais pas seulement. L'étrangeté du mini-rasoir provient sans doute de sa taille, qualité intrinsèque de l'objet lors du tournage. Cependant, le trouble ne réside pas non plus tout entier dans l'objet, et c'est bien l'articulation de celui-ci à un ensemble de gestes, au fond, à un usage à l'intérieur de la diégèse (se raser, se protéger, etc.) et pour la fiction (entraide des personnages, transformation de l'apparence d'un personnage, etc.) qui donne son sens plein à l'objet-trouble. Pour les études filmiques, la formulation d'objet-trouble recèle la capacité à redonner une centralité aux objets dans l'analyse, à inverser le rapport de hiérarchie qui situe habituellement ceux-ci vis-à-vis des personnages, pour considérer, en somme, l'objet comme le héros du film. *North by Northwest* n'est pas l'histoire de Thornhill, homme aux multiples facettes, et pas plus de Kaplan, ce signifiant évidé : c'est l'histoire d'une boîte d'allumettes, d'une statuette, d'un mini-blaireau. Ces objets possèdent leur autonomie dans la diégèse, mais font aussi écho à leurs équivalents, les objets qui peuplent notre quotidien. En cela, l'analyse peut impliquer la recherche en design, dans la mesure où l'objet à l'écran projette des usages dont le designer peut s'emparer dans sa démarche de conception.

### **De la nécessité d'articuler queer et pratique du design**

Cet article vise moins à faire l'état d'un savoir acquis qu'à faire étape dans un projet transdisciplinaire, alimenté par différentes pratiques de recherche et de l'enseignement. Ceci m'amène à revendiquer dans le titre de cet article un travail en forme d'esquisse. Son enjeu premier est connecté à ma pratique de l'enseignement en design et répond d'une volonté de sensibiliser les étudiants de cette discipline aux questions liées au genre et aux sexualités, champ déjà appréhendé par eux de manière intuitive, mais qui ne fait pas spécifiquement partie des savoirs attendus lors d'un cursus en design. Pourtant, il me semble crucial que de futurs designers saisissent l'aspect potentiellement *genré* des objets, et donc plus largement de leur pratique du design, qui, en envisageant un usager (au mieux) ou une cible (au pire), peut donner lieu à des ambitions telles que « designer pour les femmes », « designer pour les petits garçons », et pourquoi pas « designer pour les gays ». Il faudrait alors se demander : les objets ont-ils un genre ?<sup>9</sup> Comment le genre vient-il aux objets ?

Portée par un tel jeu d'interrogations, la pratique du design pourrait viser à déconstruire les stéréotypes de genre, que ceux-ci s'expriment dans des relations, des discours, ou dans ses objets même (objets, espaces, images genrés). Par « objet », je n'entends pas seulement « produit », mais l'ensemble des productions du design : des produits donc, mais aussi des images, messages, espaces, services, éléments d'habillement, environnements, interactions... « Objet » doit donc être compris ici comme « ce qui fait l'objet du projet de design » - définition très inclusive qui possède le mérite de balayer les cloisonnements hérités, pour partie, du vocable « arts appliqués » ayant précédé celui de « design ». Aussi tout objet ainsi défini pourra-t-il être le support d'une expérience ou d'une pratique du queer, compris à la fois dans sa dimension politique (outrepasser les clivages sexuels et genrés dans leurs dimensions d'essences prescriptives) et esthétique (dépasser les normes de représentations, plus généralement).

## Queering design & designing queer<sup>10</sup>

J'aborde le concept de « queer » en sachant que celui-ci est polémique dans ses fondements. Pensé comme le terme opérateur d'un décloisonnement, « queer » désigne des identités sexuelles et genrées plus fluides que celles découpées par des notions comme « homosexuel », « hétérosexuel », « lesbienne », « homme » ou « femme »<sup>11</sup>. Le terme « queer » lui-même possède des contours incertains. Annamarie Jagose inscrit cette incertitude au cœur de son travail séminal en refusant que la notion possède « un ensemble défini de caractéristiques »<sup>12</sup>. Richard Dyer l'historicise et attache sa définition à l'émergence entre 1869 et 1969 d'une expérience et d'une culture gays en Occident<sup>13</sup> ; mais dans cet exercice de

---

<sup>9</sup> Tony Côme, « Felipe Ribon : le genre des objets », *Strabic*, 19 avril 2013, [En ligne], <http://strabic.fr/Felipe-Ribon-le-genre-des-objets>

<sup>10</sup> Je recourrais ici à l'anglais pour des raisons évoquées dans la note ci-dessus : de cette manière je peux envisager « queer » et « design » comme deux termes pouvant s'affecter, se qualifier l'un l'autre, et non comme des catégories ou des champs étanches.

<sup>11</sup> Il s'agit d'une liste restrictive et qui ne vise aucunement à établir des identités possibles ; celles-ci n'ont que valeur d'exemple dans ce qui, je l'espère, participera à suggérer un champ des identités disponibles ouvert.

<sup>12</sup> « Queer itself can have neither a fundamental logic, nor a consistent set of characteristics ». Ma traduction ; Annamarie Jagose, *Queer Theory: An Introduction*, New York, NYU Press, 1997, p. 96.

<sup>13</sup> Richard Dyer, *The Culture of Queers*, Hove, Psychology Press, 2002, p. 1.

définition, il distingue aussitôt « queer » de l'acception « Queer », qui vise à retracer l'existence d'une homoérotique en dehors des expériences d'individus identifiés comme gays, pour en saisir les ramifications dans la sexualité au sens large<sup>14</sup>. Cette définition est restrictive sur deux points au moins : elle passe outre une appropriation (effective ou même seulement potentielle) du terme « queer » par des lesbiennes et recroqueville le terme Queer sur la question des sexualités, alors qu'un « être queer » ne se réduit pas nécessairement à des expériences sexuelles. Le concept de queer se situe alors au sein d'un jeu de tensions. D'une part, il existe sur la base d'un effort constant de définition, nécessaire à toutes entreprises conceptuelles et politiques : mais cette entreprise a souvent été critiquée, dans la mesure où elle apparaît comme étant centrée sur l'individu de sexe masculin, potentiellement antiféministe, et insensible aux questions de race et de classe qui viennent inévitablement mailler les questions d'identités sexuelles<sup>15</sup>. D'autre part, revendiquer l'existence d'une identité « queer » qui justement résiderait dans son indétermination tend à faire disparaître la spécificité du terme et à tempérer sa force de suggestion. J'emploierai donc le terme « queer » sans majuscule pour le détacher de définitions trop restrictives et pour amorcer une réflexion où « queer » peut aussi bien désigner des identités sexuelle(s), genrée(s), ou hors de ces catégories préétablies, qu'inviter plus généralement à faire une expérience du trouble pouvant perturber nos cadres de compréhension. « Queer » et design peuvent s'entrechoquer de manière porteuse, dans la mesure où le queer s'appréhende comme « une stratégie, une attitude »<sup>16</sup>. Pour ouvrir le champ des possibles, queer peut aussi s'entendre comme verbe plutôt que comme adjectif<sup>17</sup> : utiliser « *to queer* »<sup>18</sup> comme cadre conceptuel permettrait d'investir un « faire-queer » au lieu d'un « être queer », ce qui dans une perspective de recherche-projet<sup>19</sup> propre à la démarche de design semble particulièrement pertinent. Je rejoins ainsi Ece Canlı lorsqu'elle écrit que « l'intention n'est pas d'intégrer dans le champ du design la pensée du queer comme force extérieure - ni le contraire »<sup>20</sup> bien qu'elle affirme ensuite qu'il s'agit « de chercher la capacité à rompre la pensée normative et la subversion des

<sup>14</sup> Ibid, p. 4.

<sup>15</sup> Nikki Sullivan, *A Critical Introduction to Queer Theory*, New York, NYU Press, 2003, p. 48.

<sup>16</sup> ... « a strategy, an attitude ». Ma traduction ; Cherry Smith, « What Is This Thing Called Queer? ». In Donald E. Morton (dir.), *The Material Queer: A LesBiGay Cultural Studies Reader*, Boulder, Colorado et Oxford, Westview Press, 1996, p. 280.

<sup>17</sup> Janet R. Jakobsen, « QUEER IS? QUEER DOES? Normativity and the Problem of Resistance », *GLQ: A Journal of Lesbian & Gay Studies* 4 (4), 1998, p. 523. Jagose, Smith et Jakobsen sont toutes les trois citées par Nikki Sullivan.

<sup>18</sup> Si le terme « queer » est aisément appréhendable dans un contexte francophone, il semble plus ardu de traduire le verbe « to queer » sans que soient perdues la connexion directe au champ des études queer et la portée du concept lui-même. **On pourrait imaginer le néologisme « queeriser »**, et utiliser en complément le verbe « troubler » (au sens fort) dont je signalerai la connexion au champ du queer par l'italique ; de manière expérimentale, je parlerai également d'un *faire queer* (au sens de : produire le queer ou l'espace du queer).

<sup>19</sup> J'ai l'occasion de pratiquer et défendre cette approche dans le cadre du suivi de recherche des étudiants du Master Design Transdisciplinaire, Cultures et Territoires (Université Toulouse - Jean Jaurès), en collaboration avec mes collègues Fabienne Denoual, Brice Genre et Anthony Masure. Le principe de la recherche-projet implique que l'étudiant en design ne traite pas la recherche théorique dans un premier temps, et du projet dans un second temps, mais revendique théorie et projet comme deux *pratiques* qu'il est souhaitable et porteur d'articuler. L'émergence de telles pratiques, au niveau national, s'inscrit dans le contexte de l'émergence des mémoires de recherche en design dans les écoles d'art, cf. Jean-Noël Lafargue, « L'exercice de mémoire - Quand les écoles d'art réinventent le format universitaire », *Étapes* 216 (novembre-décembre), 2013, p. 154-57.

<sup>20</sup> Ece Canlı, « Queering Design - A Theoretical View on Design and Gender Performativity », Communication présentée à UD14: 1o Encontro Ibérico de Doutoramentos em Design; 3o Encontro Nacional de Doutoramentos em Design, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal, 29 novembre 2014, [En ligne],

[https://www.academia.edu/12246562/Queering\\_Design\\_A\\_Theoretical\\_View\\_on\\_Design\\_vs\\_Gender\\_Performativity](https://www.academia.edu/12246562/Queering_Design_A_Theoretical_View_on_Design_vs_Gender_Performativity)

systèmes binaires du genre et des sexualités »<sup>21</sup> réduisant ponctuellement la perspective d'un design queer à la subversion des seules normes genrées. De manière corollaire, il apparaît que le design se rapproche trop souvent encore du queer en tant qu'il sert une stratégie politique de brouillage des frontières<sup>22</sup> ce qui peut éventuellement conduire à instrumentaliser la discipline du design. Mon intérêt se porte sur un *queering design* qui ne viserait pas à corriger la pratique du design, bien qu'il soit essentiel de faire la part de la responsabilité de la discipline dans la production d'un ensemble d'objets produisant ou renforçant les stéréotypes de genre et de sexe.

## Contour d'un *faire-queer* en design

Ce *faire queer* n'est pas un champ vierge en théorie du design. Une attention grandissante s'est portée depuis les années 1990-2000 sur des objets ou productions qui sont créateurs d'un rapport d'étrangeté, soit à l'utilisateur, soit à leur champ d'inscription - le design. L'idée d'un design de l'étrange fait l'objet d'un ouvrage récent qui ne fait pas usage du terme « queer » et lui préfère le terme plus générique de « *strange* »<sup>23</sup>. Tout au long de l'ouvrage, les positions de chercheurs et designers évoquées contribuent à faire vriller la doxa du design<sup>24</sup> en refusant le primat de la fonctionnalité de l'objet ou en abandonnant même l'idée que l'objet (au sens large donné plus haut) soit le terme du projet, pour investir des usages, des comportements, des fictions. Ainsi :

La stratégie du design critique, qui implique un dosage précis de l'étrangeté, procède par une mise à distance de l'objet : au lieu de rendre l'objet disponible directement à l'usage, un usage spécifique est représenté, dans le cadre d'un univers fictionnel<sup>25</sup>.

E. Quinz lit cette approche dans le travail des designers anglais Anthony Dunne et Fiona Raby, en même temps qu'il en saisit le potentiel comme relevant de la *Verfremdung* brechtienne, c'est-à-dire d'une « dé-aliénation »<sup>26</sup> produite par un dispositif ; dans le cadre originel pensé par Bertolt Brecht, il s'agit bien sûr du dispositif scénique tandis qu'en design, la mise en distance critique peut se produire dans l'appréhension de l'objet par le regard, ou dans une interaction impliquant le toucher (les deux temps correspondant selon moi à des *usages*). La difficulté à

---

<sup>21</sup> « [...] the intention is not to embed queer thinking into design field as an external force – nor vice versa, but to pursue disruptiveness of normative thinking and subversion of binary systems of gender and sexualities via theorizing and practicing both design and queerness intertwiningly ». Ma traduction ; *ibid*.

<sup>22</sup> Karin Ehrnberger, Minna Räsänen, et Sara Ilstedt, « Visualising Gender Norms in Design: Meet the Mega Hurricane Mixer and the Drill Dolphia », *International Journal of Design* 6 (3), 2012, p. 86.

<sup>23</sup> Jehanne Dautrey et Emanuele Quinz (dir.), *Strange Design : Du design des objets au design des comportements*, Grenoble, It: éditions, 2014.

<sup>24</sup> Celle-ci, héritière d'une lecture rapide des positions incarnées par le Bauhaus et l'école d'Ulmer, serait portée par la rationalité et l'exigence de fonctionnalité.

<sup>25</sup> Emanuele Quinz, « A slight strangeness - Objets et stratégies du design conceptuel ». In Jehanne Dautrey et Emanuele Quinz (dir.), *op. cit.*, p. 11.

<sup>26</sup> ... « *de-alienation* », entre guillemets dans le texte. Ma traduction ; Peter Brooker, « Key Words in Brecht's Theory and Practice of Theatre ». In Peter Thomson et Glendyr Sacks (dir.), *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 217.

aborder des objets étranges, potentiellement queers, réside dans le fait que les normes mises à mal peuvent aussi être celles des champs disciplinaires. Ainsi, les objets du duo Dunne & Raby font plier les attentes à l'égard des objets, mais en produisant des objets pour un contexte muséal et dont l'appartenance au champ du design est elle-même *troublée*. Par ailleurs, l'objet queer ne saurait se réduire à une seule essence queer, ou à une seule dimension *troublée* dans ses contours : ainsi, il pourrait à la fois tordre les normes de genres, les normes comportementales au sens plus large du terme, et même les pratiques qui visent à l'engendrer. Si le fait d'inscrire un objet dans un dispositif muséal n'empêche pas que celui-ci puisse être revendiqué comme objet du design<sup>27</sup>, il devient alors nécessaire de s'interroger sur les contextes qui autorisent l'émergence d'objets queer. Le potentiel « queer » d'un objet réside-t-il dans sa capacité à investir une diversité de contextes ? Au contraire, cette inscription dans des espaces limites vis-à-vis du champ du design ne témoigne-t-elle d'une difficulté à faire émerger le queer dans des espaces socio-culturels où son apparence n'est pas admise ou préparée ? Tout comme la pensée d'un corps queer est inséparable de la question de la performance<sup>28</sup>, l'émergence d'objets queer nécessite de penser un contexte d'apparition, surtout si celui-ci ne relève pas d'un quotidien dont vise traditionnellement à s'emparer le projet de design. Je pense ainsi aux robots produits par Dunne & Raby dans le cadre du projet *Technological Dream Series*<sup>29</sup> : ces « robots » ne sont pas des systèmes technologiques performants mais des dispositifs visant à questionner l'intégration de la technologie dans notre quotidien. La focalisation se déplace ainsi des objets aux « valeurs »<sup>30</sup> ce qui autorise à penser un design qui meuble moins le quotidien qu'il ne le conteste.

### **Exposer l'étrange : préparer le *faire-queer* des objets**

La mise en relation du concept du queer avec le champ du design est encore balbutiante, bien que quelques travaux tiennent déjà lieu de repères féconds<sup>31</sup>. Cela permet une grande liberté, induite par le concept de queer même, qui tolère mal les périmètres trop serrés, donc générateurs de nouveaux cadres normatifs. Mais cette incertitude, pour toute libératrice qu'elle soit, force aussi l'entreprise de recherche à quelques tâtonnements, et à recourir à des travaux non publiés, aux mémoires d'étudiants... Parmi ceux-ci, il me faut signaler la recherche de John Sage, dont il existe une trace sur son site personnel<sup>32</sup> mais qui n'est pas directement consultable sur les plateformes habituelles<sup>33</sup>. Ce livre, que J. Sage considère comme un « livre processus »<sup>34</sup>

<sup>27</sup> Anthony Dunne et Fiona Raby, « Plaisirs compliqués ». In Jehanne Dautrey et Emanuele Quinz (dir.), op. cit. p., 167-168.

<sup>28</sup> Nikki Sullivan, op. cit., p. 81-97.

<sup>29</sup> *Technological Dream Series* (2007), conception par Anthony Dunne et Fiona Raby, [En ligne], <http://www.dunneandraby.co.uk/content/projects/10/0>

<sup>30</sup> Emanuele Quinz, op. cit., p. 42.

<sup>31</sup> Voir Jason L. Crockett et Monika J. U. Myers, « Manifesto for Queer Universal Design », *Journal of Queer Studies in Finland* 6 (1-2), 2012 ; Ece Canli, op. cit. ; Isabel Prochner, « Incorporating Queer Understandings of Sex and Gender in Design Research and Practice ». In Youn-kyung Lim, Kristina Niedderer, Johan Redström, Erik Stolterman, et Ana Valtonen (dir.), *Proceedings of DRS 2014: Design's Big Debates*, Umeå, Suède, Umeå Institute of Design, Umeå University, 2014.

<sup>32</sup> On peut en effet accéder à quelques aperçus en ligne sur le site de l'auteur, [En ligne],

<http://www.johnphilipsage.com/QUEER-OBJECTS-Exhibition-design>

<sup>33</sup> J'ai pu me procurer une copie de ce travail en contactant directement l'auteur.

expose le cadre de production d'une exposition intitulée *Queer Objects*. L'effort curatorial repose sur un débroussaillage théorique de nature encyclopédique, et invite à considérer qu'un environnement hétéronormé produit des « *objets* hétérosexuels »<sup>35</sup>. Toute expérience de l'objet qui sort de ces normes est potentiellement queer, ou selon le terme spécifique offert par J. Sage, « oblique »<sup>36</sup>. Dès lors, un objet peut donner lieu à une expérience queer parce que sa fonctionnalité est tordue, parce qu'il est rejeté des usages sociaux communs ou encore parce qu'il présente des imperfections qui le placent en dehors de la norme<sup>37</sup>.

J. Sage, en s'inscrivant dans une perspective curatoriale, souligne également l'importance d'une réécriture de l'historiographie du design qui pourrait faire émerger des objets queer, et répondre, en soi, d'une méthodologie queer. Cette ambition s'incarne finalement dans un effort taxinomique, qu'on pourrait accuser d'essentialiste, mais qui semble tout de même incontournable dans le cadre d'une production de savoir. Quatre catégories émergent : « expérience du corps », « intention », « altérations », et « fonctionnalité »<sup>38</sup>. La deuxième catégorie me semble quelque peu décalée par rapport aux autres, dans la mesure où étant moins thématique que stratégique, elle peut traverser les trois autres. Le travail de classement fait néanmoins émerger une somme d'objets dont le rapprochement est signifiant, et a le mérite de détacher une multiplicité d'expériences du queer. La concomitance de ces objets dessine même en filigrane la possibilité d'un environnement qui les rassemblerait pour créer une expérience étendue du queer, plus seulement limitée à un seul objet mais existant dans un réseau de relations inter-objets. Des frictions intéressantes émergent dans le rassemblement de deux objets - non sur la table de dissection<sup>39</sup>, mais sur une table (au sens de tableau) qui détourne les méthodologies naturalistes. Ainsi, un vase de Lancaster<sup>40</sup> de 1903 qui a vu sa production interrompue en raison de sa teinte trop « étrange »<sup>41</sup> croise les *Muglexia* (2013) de Henry Franks, tasses pensées tête-bêche, dans un échange haut/bas et vide/plein. La rupture vis-à-vis de la norme peut être accidentelle ou revendiquée, mais c'est bien elle qui fonde le *faire-queer* - du côté de la production (le designer et le réseau de production) et de la réception (l'utilisateur).

## Un queer(ed) design pour déconstruire les binarités

---

<sup>34</sup> ... « *process book* ». Ma traduction ; John Philip Sage, Re: request regarding "Queer objects". Destinataire : Pia Pandelakis, Communication personnelle [En ligne], le 27 Juin 2016 à 19h14.

<sup>35</sup> ... « heterosexual *objects* ». Ma traduction ; John Philip Sage, « Queer Objects: Exhibition Design », Extraits de mémoire, Londres, London College of Communication, [En ligne], <http://www.johnphilipsage.com/QUEER-OBJECTS-Exhibition-design>, p. 4 du PDF.

<sup>36</sup> ... « oblique ». Ma traduction ; *ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>38</sup> ... « *body experience* », « *intention* », « *alterations* », et « *functionality* ». Ma traduction ; *ibid.*, p. 47.

<sup>39</sup> La table de dissection comme lieu de rencontre de la « machine à coudre » et du « parapluie » est évoquée par le Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres œuvres*, Paris, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1992, p. 206.

<sup>40</sup> « Lancastrian Pottery | Pilkingtons Tile and Pottery Company | V&A Search the Collections », Victoria & Albert Museum, [vam.co.uk](http://collections.vam.ac.uk/item/O151663), 2016, [En ligne], <http://collections.vam.ac.uk/item/O151663>

<sup>41</sup> Dans la fiche descriptive proposée en ligne par le Victoria & Albert Museum on lit : « *Production interrompue car la couleur, un "étrange bleu poison qui semblait jurer par rapport aux autres", n'était pas harmonieux* ». (« *Production discontinued because the colour 'a queer poisonous blue which seemed to sing out above the others', was not harmonious* »), *ibid.*). Ma traduction. Cette remarque est dûment citée par John Sage, *op. cit.*, p. 51.



Les *Muglexia*<sup>42</sup> mettent en évidence la construction binaire de nos normes, en reproduisant celles-ci de manière déviante, à la manière du cyborg pensé par Donna Haraway<sup>43</sup>. En effet, nos sexualités sont vécues et pensées majoritairement selon les modèles superposés du sexe et du genre, qui posent des jeux d'équivalences homme = masculin, ainsi que femme = féminin (défini dans un second temps, et toujours par rapport au masculin). Cette binarité, socle sur lequel s'impose une hétérosexualité normative et centrale, s'inscrit également dans un « labyrinthe de dualités »<sup>44</sup> décomposé plutôt dans le manifeste : « soi/autre, esprit/corps, mâle/femelle, civilisé/primitif, réalité/apparence, tout/partie, agent/ressource, faiseur/fait, actif/passif, vrai/faux, vérité/illusion, total/partiel, Dieu/homme »<sup>45</sup>. Ces binarités structurent aussi les usages qui sont faits des objets en Occident. L'objet lui-même, dans sa matérialité, fait usage de binarités, qu'il faudrait ajouter, dans une perspective de design queer, à la liste produite par D. Haraway : dur/mou, lisse/rugueux, mat/brillant, rigide/souple, brut/usiné, naturel/synthétique, inoxydable/oxidable, étanche/poreux, droit/courbe... Dans la production d'objets de masse, ces binarités matérielles recourent les catégories masculin/féminin. Ainsi, un objet « féminin », pensé pour les femmes, sera plutôt mou, lisse, brillant, souple, qu'il ne sera dur, rugueux, mat et rigide. Les chercheuses suédoises Karin Ehrnberger, Minna Räsänen, and Sara Ilstedt proposent une pratique du queer design qui consiste à imaginer des objets perturbant ces représentations et qui sont donc en un sens, critiques. Dans une stratégie de déconstruction irriguée par la pensée de Jacques Derrida, les chercheurs en design ont ainsi proposé deux prototypes lors d'une exposition : une perceuse (outil pour le bricolage, traditionnellement marqué comme masculin) redessinée avec des codes féminins, et un mixeur plongeant (outil pour la cuisine, traditionnellement marqué comme féminin) pensé avec des codes associés à la masculinité. Cet investissement des codes passe par le choix des couleurs, des formes, des matériaux, et même du nom, puisque le modèle de perceuse est baptisé « Dolphia » et le mixeur « Mega Hurricane »<sup>46</sup>. Cette inversion du « langage du produit »<sup>47</sup> est ensuite éprouvée lors des différentes expositions (à Stockholm, mais aussi à Berlin et Shanghai) où le public peut regarder les objets sans tester leur fonctionnalité. Si le dispositif curatorial permet ici de défier les attentes et d'amorcer la conversation sur l'aspect genré du design, « l'usage » s'arrête à l'appréhension par le regard de l'objet. Cependant, le projet d'exposition, malgré toute sa force de suggestion, possède ses limites et reste à la lisière de l'usage physique de l'objet qu'implique le design. Les objets porteurs de trouble semblent une fois encore admis dans le contexte des musées, mais en retrait d'une situation d'usage.

À cet égard, peu de designers se revendiquent d'un queer design. Neal Ulrich fait figure d'exception dans ce paysage. Dans un récent article du magazine en ligne *Model View Culture*,

<sup>42</sup> *Muglexia* (2015), conception par Henry Franks, [En ligne], <http://henryfranks.net/Muglexia-1>

<sup>43</sup> Donna Haraway, « A Cyborg Manifesto ». In *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991[1985].

<sup>44</sup> ... « maze of dualisms », ma traduction ; *ibid.*, p. 181.

<sup>45</sup> ... « self/other, mind/body, culture/nature, male/female, civilized/primitive, reality/appearance, whole/part, agent/resource, maker/made, active/passive, right/wrong, truth/illusion, total/partial, God/man ». Ma traduction ; *ibid.*, p. 178.

<sup>46</sup> Karin Ehrnberger, Minna Räsänen, et Sara Ilstedt, *op. cit.*, p. 93.

<sup>47</sup> ... « product language ». Ma traduction ; *ibid.*, p. 85.

N. Ulrich expose la difficulté à associer, dans notre culture occidentale contemporaine, une identité d'homme gay à une pratique de design. Certains domaines, comme la décoration d'intérieur ou le design textile semblent ouverts à la présence d'homosexuels, ou même les privilégier, ce qui alimente le cliché du gay sophistiqué tel qu'il est appréhendé par une culture hétéronormée : un homme de goût, précieux, fabuleux, extravagant...<sup>48</sup>. Ulrich ouvre ainsi son propos : « Avec de la sciure dans les cheveux et de la graisse sous les ongles, je rejoins rarement l'image du gay soigné et raffiné que la culture populaire en est venue à attendre »<sup>49</sup>. Si son propos fait usage du terme queer dans une acception qui suit plutôt celle de Richard Dyer (queer d'abord synonyme de « homosexuel »), son travail participe d'un *faire-queer* aux implications plus larges. En effet, les binarités évoquées dans le discours sont celles du genre, mais celles-ci peuvent être déconstruites de biais, au travers d'objets qui sont deux choses plutôt qu'une, ou se tiennent dans un entre-deux libérateur, telle la chaise *Priss*<sup>50</sup>. Une lecture normée de cette chaise pointerait inévitablement un manque dans l'objet, soit le manque apparent d'un dossier pour que l'objet soit considéré comme une chaise. Inversement, les deux montants latéraux peuvent être lus comme un excès qui empêche l'objet d'accéder au statut de tabouret. L'interaction avec *Priss*<sup>51</sup> peut mettre en évidence ces attentes, et nous interroge, nous usagers, sur ces manques et ces excès que nous identifions dans les objets mais aussi dans les individus. L'objet est passé au crible des normes qui peuvent nous conduire à le considérer comme chaise (des pieds, présence d'une assise à une certaine hauteur, le dossier, etc.), tandis que les personnes seront jugées trop peu féminines ou masculines en fonction de leur sexe identifié.

Si « queer » définit potentiellement un trouble qui dépasse les questions de genre, il semble cependant que la binarité féminin/masculin, structurante, traverse d'autres binarités, notamment matérielles, qui pourraient *a priori* sembler bien loin des questions de genre(s). Le design peut investir ces binarités plus ou moins frontalement. Le domaine médical est particulièrement travaillé par ces questions, dans la mesure où les dispositifs hospitaliers, de soin et médicamenteux relèvent d'un champ biopolitique où s'expriment avec force et souvent avec violence le cadre des normes de genre<sup>52</sup>. Karin Ehrnberger (évoquée plus haut) a ainsi travaillé avec les chercheuses Cristine Sundbom, Emma Börjesson et Anne-Christine Hertzthe à la constitution d'une « *andro-chaise* »<sup>53</sup>. La démarche est différente de l'inversion pratiquée avec *Dolphia*. Ici, un objet est identifié comme spécifiquement féminin dans la mesure où il est associé à l'examen gynécologique imposé aux femmes par la médecine contemporaine. Cet

<sup>48</sup> Cf. Neal Ulrich, « Making Queer », *Model View Culture*, 11 août 2015, [En ligne], <https://modelviewculture.com/pieces/making-queer> ; Richard Dyer, op. cit., p. 52.

<sup>49</sup> « With sawdust in my hair and machine grease underneath my nails, I'm rarely the image of the groomed and polished gay man popular culture has come to expect ». Ma traduction ; ibid.

<sup>50</sup> *Priss* (2015), conception par Neal Ulrich, [En ligne], <http://www.nealulrich.com/priss.html>

<sup>51</sup> « Priss » est un terme d'argot anglais qui désigne une femme ou fille à l'attitude précieuse ; en français, on parlerait éventuellement de « mijaurée » ou de « princesse au petit pois ». Il est remarquable que ce nom évoque aussi celui de Pris dans *Blade Runner* (1982), personnage de cyborg féminin dont le comportement et l'agentivité tiennent du queer.

<sup>52</sup> Paul B. Preciado [publié sous le nom Beatriz Preciado], *Testo Junkie : Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, J'ai lu, 2014[2008], p. 151-155.

<sup>53</sup> ... « andro-chair », ma traduction ; Cristine Sundbom, Anne-Christine Hertz, Karin Ehrnberger et Emma Börjesson, « The Andro Chair, designing the unthinkable: Men's right to women's experience in gynaecology », *Nordes* 1(5), juin 2013, p. 1.

examen implique un dispositif, soit une chaise ou table d'examen<sup>54</sup> matelassée, généralement garnie d'étriers. C'est l'absence d'un pendant masculin à cet objet qui motive l'exercice de design critique des chercheuses, ici attachées à mettre en évidence la manière dont le design participe à écrire des expériences comme étant spécifiquement féminines, alors que ces expériences sont potentiellement négatives et douloureuses (physiquement et psychologiquement) pour celles qui les subissent. Le design participerait donc à imposer l'idée que les femmes, parce qu'elles sont femmes, doivent subir un traitement médical - ce qui contribue à coder le corps féminin comme excessif, turbulent, fluide, dysfonctionnel, et devant en conséquence être contenu, corrigé, contrôlé. L'andro-chaise n'est donc pas conçue en fonction d'un besoin des hommes ou des andrologues, mais comme l'objet pouvant restituer une expérience d'inconfort (et dans certains cas, d'humiliation et de violence<sup>55</sup>) vécues par les femmes lors des examens gynécologiques. Les auteurs du projet font état des réactions très négatives formulées par le panel d'individus interrogés lors de l'étude. Elles prennent acte du fait que la création d'un objet volontairement inconfortable pose éthiquement problème, là où un effort de re-design de la chaise gynécologique aurait pu positivement transformer des usages effectifs. Cependant, il me semble que cette stratégie critique révèle l'existence de dispositifs conçus comme spécifiquement féminins (mais probablement conçus par des hommes) qui ne possèdent pas leur pendant - montrant ainsi que le corps féminin est encore pensé comme nécessitant intrinsèquement des procédures de contrôle, sur des territoires où le corps masculin est laissé beaucoup plus libre à l'auto-détermination. Si l'andro-chaise est queer dans la mesure où elle questionne nos conceptions habituelles, elle témoigne cependant d'une démarche plutôt féministe que queer<sup>56</sup> dans la mesure où elle réinscrit un partage genré. Celui-ci est certes critique, mais les polarités genrées restent en place.

## **Sex / Queer / Design / Cinéma : éléments d'une méthodologie à construire**

« Queer » désigne le potentiel, dans l'expérience, de toute secousse venant fracturer les schémas binaires qui structurent majoritairement nos cultures, et parfois nos pensées. Ces binarités s'inscrivent dans les comportements, les discours, mais aussi dans les usages - usages que pense et projette la discipline du design. En cela, le designer possède une responsabilité et doit faire la part des normes (de sexe, de genre ; normes sexuelles, mais aussi raciales et ethniques) qu'il/elle/... encode dans ses objets. J'ai principalement évoqué ici des projets de design critique, dont le statut, à la lisière des arts plastiques, trouble la définition du design - alors même que la recherche en design s'attache généralement à en manifester la spécificité. Un

---

<sup>54</sup> L'objet, pour le coup, peut-être vu comme hybride ; cependant son hybridité ne crée pas de trouble ou d'incertitude ; plutôt, c'est l'ensemble de l'objet dans sa dimension de dispositif de contrôle qui m'arrête.

<sup>55</sup> Le documentaire radiophonique « Collection Témoignages : Maltraitance gynécologique » peut apporter des éléments plus détaillés sur ce point, cf. Mélanie Déchalotte et François Teste, « Collection Témoignages : Maltraitance gynécologique », *Sur les docks*, France Culture, 28 septembre 2015, [En ligne], <http://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks/collection-temoignages-maltraitance-gynecologique>

<sup>56</sup> Les deux démarches ne sont pas nécessairement opposées, bien qu'une pensée queer puisse viser à abattre des découps de genre que la théorie féministe utilise, revendique ou critique.

design pensé comme queer doit aussi, potentiellement, faire face à ce flou disciplinaire. Faire queer ne limite pas nécessairement les designers à concevoir des objet-manifestes. Si mes exemples s'emparent de manière très frontale des normes de genre (la Dolphia, Le Mega Hurricane, l'andro-chair), il est aussi possible de projeter une sémantique de l'objet qui défasse ces normes en se les appropriant indépendamment de leur codage traditionnel. La cafetière *Gargle Singer* de Christopher Ohlander<sup>57</sup> en est un bon exemple : l'objet est marqué par ses formes rondes, courbes, et ses teintes rosées ; pour autant elle n'est pas un objet « féminin » ou ciblant les femmes. Le « langage du produit » pourrait ainsi se composer de couleurs et de formes considérées comme féminines (par exemple), mais indépendamment du système signifiant qui les accompagne dans le contexte d'une culture normée.

Il est également essentiel de prendre acte des leçons du design critique, qui ne font pas de l'objet le terme incontournable de toute démarche de design. Une seconde démarche viserait ainsi à penser des usages, plutôt que des objets, queer. Si les identités masculin/féminin sont indissociables de la performance genrée qui les fait émerger<sup>58</sup>, il apparaît qu'un *faire-queer* en design implique également la performance, à travers l'usage. La recherche existante cherche souvent à rapprocher design et queer sur la base d'un enjeu éthique<sup>59</sup>. Pratiquer un design queer, dans ce cadre, impliquerait de prendre en compte un plus grand nombre d'identités, voire la possibilité pour une seule personne d'avoir des besoins différents selon les contextes, et pas seulement en fonction du genre, de l'âge... J'avance ici qu'un design queer (ou *queered design*) serait également plus créatif, plus riche sémantiquement et culturellement. En détricotant des normes restrictives (hétéro-norme, cis-norme), il déploierait des imaginaires et des manières d'être appauvris par les binarités. Cela implique d'inscrire cette démarche de design queer dans une approche théorique et pratique transdisciplinaire : le cinéma, le théâtre, le *tanz theater*, la musique, les jeux-vidéo, la performance, les arts plastiques (etc.) peuvent nous aider à composer les performances hors-genre de demain.

Pour esquisser ce mouvement, je souhaite revenir à *North by Northwest*. Le film oscille finalement entre des objets remarquables (le mini-rasoir, entre autres) et des objets absents, tel le fameux McGuffin<sup>60</sup> - cet objet que les personnages cherchent, autour duquel se structure le récit hitchcockien<sup>61</sup>. Il n'y a pas d'objet à convoiter dans *North by Northwest*, et la personne que tout le monde cherche, Kaplan, n'existe pas. Si Noam Toran, designer, observe que le McGuffin fonctionne comme un « un simulacre de chose »<sup>62</sup>, il semble même que dans le film d'Hitchcock,

---

<sup>57</sup> *Gargle Singer* (2016), conception par Christopher Ohlander, [En ligne],

<http://cargocollective.com/christofferohlander/Neo-Animism-pt-2-Gargle-Singer-Coffee-Maker>

<sup>58</sup> Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge, 2006[1990], p. 185.

<sup>59</sup> Jason L. Crockett et Monika J. U. Myers, op. cit.

<sup>60</sup> Il faut également noter que Noam Toran a travaillé la notion de McGuffin dans un projet réalisé avec Keith R. Jones et Onkar Kular, *The MacGuffin Library* ; *The MacGuffin Library* (2008), conception par Noam Toran, Keith R. Jones et Onkar Kular, [En ligne], <http://noamtoran.com/NT2009/projects/the-macguffin-library>

<sup>61</sup> George M. Wilson, « The Maddest McGuffin: Some Notes on North by Northwest », *MLN*, 94 (5), 1979.

<sup>62</sup> Noam Toran, « Design et cinéma ». In Jehanne Dautrey et Emanuele Quinz (dir.), op. cit., p. 198.

tous, objets, personnages, jouent à être ce qu'ils ne sont pas. En cela, ils situent la performance comme horizon de l'être, et composent un être queer commun aux corps et aux environnements. C'est cette richesse de l'indétermination, rencontrée ici au cinéma, que le design peut contribuer à travailler - en se frottant *matériellement* aux binarités qui le structurent.

**Pia Pandelakis,**  
Université de Toulouse Jean-Jaurès, LLA-CREATIS

Bio : Pia Pandelakis est maître de conférences à l'Université Toulouse - Jean Jaurès et membre du laboratoire LLA-CRÉATIS. Docteur en Études Cinématographiques, elle enseigne le design (spécialité design graphique / web design) en Master Design Transdisciplinaire, Cultures et Territoires. Ses recherches actuelles portent sur la convergence transdisciplinaire du cinéma & du design, le genre et les sexualités en design ainsi que la dimension politique du design numérique.