



Gender, Body & Sexuality

*Proceedings of the Annual Graduate
Interdisciplinary Conference, held in
Montreal, Quebec; March 3rd 2016.*

The *Proceedings of the Annual Graduate Interdisciplinary Conference (PAGIC)* is proudly produced in collaboration with the *Journal of Religion and Culture (JRC)* and the graduate students from the Department of Religions and Cultures at Concordia University.

© 2017 Journal of Religion and Culture,
Concordia University, Montreal, Quebec.

ISSN 1198-6395
Journal of Religion and Culture - Volume 26, no. 3 (2017)

All rights reserved. No part of this journal may be used or reproduced in any matter without the express written permission of the editors except in the case of brief quotations embedded in critical articles and reviews.

For more information:
Journal of Religion and Culture
Department of Religions and Cultures (FA-101)
Concordia University
1455 de Maisonneuve O.,
Montreal, Quebec
H3G 1M8

AGIC logo design: Jesse Toufexis and Josiah Toufexis
Book design: Joseph E. Brito
The type face of this journal is Minion Pro,
designed by Robert Slimbach,
issued as a digital Open Type font
by Adobe Systems, Mountain View California, 2000.

Content

- 5 **Gender, Body & Sexuality**
An introduction
Joseph E. Brito

Articles

- 9 **Profanation du féminin maternel et de sa lactation à travers la (re)mise en scène de l'allaitement dans l'autoportrait photographique de Catherine Opie.**
Fanie Demeule
- 23 **The Trans-Aesthetics of Effy Beth:**
Perception, Self, and Embodiment
Adam Beyt
- 33 **Le conservatisme chrétien, les rapports de genre et les médias:**
Diffusion d'une vision alternative de la famille
Mathilde Vanasse-Pelletier
- 47 **Coming into Being**
Desire, Pleasure, and the Necessity of Female Orgasm for Conception in Late Antiquity
Nathan Dyck
- 61 **Bodily “μέριμνας”**
Instances in Greco-Roman, Jewish and Christian Literature
Daniel A. Giorgio

- 75** **What Looking at the Son of Man's Bustline Reveals**
Aaron Ricker
- 85** **Dressing the Savior**
*Considering a New Notion of Gender Theory Through
the Feminized Body of Christ*
Julie Morris
- 97** **Colonizing Bodies**
The Visual Rhetoric of Masculinity in New Spain
Daniel Santiago Sáenz
- 109** **In/Between**
*Challenging Gendered Binaries in Contemporary Photographic
Practices*
Clinton Glenn & Tal-Or Ben-Choreen

Profanation du féminin maternel et de sa lactation à travers la (re)mise en scène de l'allaitement dans l'autportrait photographique de Catherine Opie.

Fanie Demeule – Doctorat en Littérature, Université de Montréal
Lauréate du concours d'essais / Winner of the Essay Contest

RÉSUMÉ

Entre 1993 et 2004, Catherine Opie (1961-...), photographe américaine, se photographiera ponctuellement en buste, vue de dos ou le visage masqué. Son corps mutilé, transpercé d'épingles, scarifié d'un dessin enfantin représentant une famille ou encore du mot « pervers », reformule violemment les stéréotypes queers auxquels l'idéologie dominante tend à l'associer en raison de son homosexualité. L'un de ses derniers autoportraits, intitulé *Self-Portrait/Nursing*, datant de 2004, la présente de face en train de donner le sein à son fils. Cette fois, le visage et les traits de l'artiste sont bien visibles et identifiables. Reprenant le style académique des portraits en studio, Opie se met en scène de manière à évoquer les scènes typiques de lactation picturales tout en questionnant celles-ci. En effet, la figure tatouée d'Opie, aux cheveux courts et aux seins massifs, s'écarte de la féminité réitérée dans l'iconographie canonique de l'allaitement en proposant un modèle féminin alternatif qui interroge les conceptions du spectateur quant à l'image quasi mythique qu'il se fait de la maternité, mais aussi du genre féminin et de la féminité. Pour reprendre l'idée de profanation d'Agamben, c'est en profanant l'imagerie sacrée de la lactation, à travers la réappropriation de son iconographie, qu'Opie proposerait une forme de remise en circulation de ce rôle féminin. C'est aussi dans cet autoportrait, en tant que génitrice et mère nourricière, que l'artiste commencerait à se réconcilier avec son identité; juste au-dessus de sa poitrine, la scarification de « pervers » s'efface tranquillement, s'intégrant définitivement à la peau tout en disparaissant de la surface visible de son être.

Entre 1993 et 2004, la photographe américaine Catherine Opie produira une microsérie d'autoportraits composée de trois photographies. Le dernier de ses autoportraits, intitulé *Self-Portrait/Nursing*, datant de 2004, la présente de face en train de donner le sein à son fils. C'est cette dernière photographie qui retiendra notre attention dans le cadre de cet article.

Après un survol biographique de l'artiste et de son œuvre, dans un premier temps, nous observerons que reprenant le style académique des portraits en studio, Opie se met en scène de manière à évoquer les scènes typiques de lactation picturales tout en questionnant celles-ci. En effet, la figure nue d'Opie s'écarte de l'iconographie religieuse de l'allaitement en proposant un modèle féminin alternatif qui interroge les conceptions du spectateur quant à l'image qu'il se fait de la maternité et du corps maternel. Pour reprendre l'idée de profanation d'Agamben, nous verrons que c'est en profanant l'imagerie sacrée de la lactation, à travers la réappropriation de son iconographie, qu'Opie proposerait une forme de remise en circulation de ce rôle féminin.

Dans un second temps, nous verrons que c'est aussi dans cet autoportrait, en tant que génitrice et mère nourricière, que l'artiste commencerait à se réconcilier avec son identité. En guise de conclusion, nous réfléchirons aux enjeux contemporains que pose cette (re)présentation photographique du sein maternel et des questions politiques soulevées par celle-ci.

CATHERINE OPIE

Catherine Opie est née à Sandusky en Ohio en 1961. À neuf ans, inspirée par les travaux anthropologiques du photographe américain Lewis Hine qu'elle découvre, elle demande en cadeau un premier appareil photo. Dès qu'elle le reçoit, la jeune Opie entreprend de photographier son entourage, sa famille et son voisinage; sa passion est de capter la communauté sous ses multiples visages, démarche qu'elle poursuivra d'ailleurs durant sa carrière. En 1985, elle obtient son BFA du San Francisco Art Institute et en 1988 son MFA du California Institute of the Arts. Son œuvre a été largement exposée à travers l'Amérique et une partie de l'Europe, entre autres Solomon R. Guggenheim Museum (1997, 2007); au Brooklyn Museum (2007, 2011); au Museum of Modern Art de New York (2009); au Getty Museum (2010) et au Museum of Contemporary Art de Los Angeles (2010, 2011, 2014–15). Elle a enseigné à Yale et au University of California de Los Angeles, ville où elle réside et travaille actuellement. Le travail d'Opie interroge principalement les questions du genre, de la construction et de la diversité identitaire, de la collectivité et de l'appartenance sociale.

UNE PHOTOGRAPHE ET SA COMMUNAUTÉ

Catherine Opie s'est fait connaître au courant des années 90 avec ses imposantes séries de portraits questionnant le genre sexuel, ses normes et ses marges; *drag queens*, transgenres et androgynes (majoritairement

des ami.es et connaissances de la photographe) ont ainsi défilé devant son objectif en adoptant des poses conventionnelles dans une facture classique de photographie en studio. Les fonds de couleurs vibrantes et brillantes tendent à mettre en valeur les sujets *queers* comparativement aux traditionnels travaux journalistiques les dépeignant dans un morne noir et blanc « pathologisant ». S'inspirant d'une part du travail typologique du photographe allemand August Sanders, qui visait à archiver les multiples visages de la société industrielle émergente, le regard photographique d'Opie, plus que documentaire, est valorisant, voire esthétisant, et appelle l'admiration du spectateur. Les individus considérés comme marginaux se sont vus dépeints par l'artiste dans une esthétique canonique qui témoigne d'une forme d'intégration artistique leurs subcultures; ces individus aussi, nous dit Opie, peuvent se faire objets d'art. Alors que ces portraits peuvent aujourd'hui sembler anodins, durant leur période de création, soit le début des années 90, cette reconnaissance artistique se concevait aussi sur le plan politique en une reconnaissance sociale des sujets *queers* encore marginalisés. En effet, outre l'expérience visuelle du beau, l'effet recherché à travers ses œuvres est de provoquer un contact humain entre le regard du spectateur et celui, soutenu, du sujet photographié.

AUTO-PORTRAITS

Si Catherine Opie s'est sentie interpellée par la représentation des communautés LGBTQ, elle s'y identifie elle-même en tant que lesbienne et adapte du sadomasochisme. C'est pourquoi assez tôt dans sa carrière, dans un geste identificatoire, la photographe décide de glisser des autoportraits au travers ses grandes séries d'individus: "*I thought it was important, if I was going to document my community, to document myself within that community. But I didn't ever want to just do a portrait of me as Cathy, because it just wasn't what I was interested in, of just sitting in front of the camera.*" (Allison, 2008: 72). Ainsi qu'elle le laisse comprendre, si Opie s'autoportraitise, elle ne le fait pas d'une manière conventionnelle; partant de sa conviction que nous possédons tous différentes personas à l'intérieur de nous, elle choisit plutôt de revêtir l'un de ses visages, celui d'un camionneur nommé Bo. Pour l'occasion, comme plusieurs autres femmes de la même série, Opie porte un postiche de moustache dont l'aspect volontairement factice joue à la fois avec les préjugés *butchs* et les notions de performativité du genre telles que théorisé par Judith Butler.

En 1993, suite à une rupture amoureuse douloureuse, Opie réalise la première photographie de ce qui deviendra une trilogie d'autoportraits,

série qui s'étalonnera sur plus d'une décennie. Intitulée *Self-Portrait/Cutting*, cet autoportrait présente le dos de l'artiste couvert d'une scarification représentant un couple lesbien dans un style enfantin. Le dessin saignant mobilise une expression physique, primaire, de la douleur vécue et des désillusion liées à cette rupture. Son deuxième autoportrait, *Self-Portrait/Pervert*, datant de 1994, la présente de face, les bras percés de nombreuses aiguilles et le visage masqué par une cagoule sado-masochiste. Si son identité personnelle demeure voilée, Opie se réclame ici de l'insulte qu'on lui attribue dans les cercles lesbiens qui critiquent et rejettent son penchant pour le BDSM. Ainsi qu'elle l'explique : « *I wanted my identity to be hidden, but yet I would wear what people would call me on my chest, reclaiming it in the most elegant and beautiful way.* » (74)

Or, comme l'explique Judith Butler dans son texte *Ces corps qui comptent* : « *La réprimande n'est pas simplement ce qui réprime ou contrôle le sujet, elle constitue une part essentielle de la formation juridique et sociale du sujet. L'appel est formateur, sinon performatif, précisément parce qu'il introduit l'individu au statut assujetti de sujet.* » (2009: 129). Ainsi, en reformulant de manière artistique la réprimande, en la calligraphiant littéralement sur sa peau, Opie non seulement fait sienne l'insulte, mais tend à la transcender, rejoignant l'idée de Bulter selon laquelle :

Occuper soi-même ces termes qui nous occupent, c'est risquer une complicité, une répétition, une rechute dans l'interpellation blessante, mais c'est aussi se donner l'occasion de se donner l'occasion de travailler le pouvoir de mobilisation de cette blessure, d'une interpellation qui n'a jamais été choisie. Alors qu'on pourrait comprendre la violation comme un trauma qui ne pourrait induire qu'une pulsion de répétition destructive, il semble également possible de reconnaître la force de la répétition comme la condition même d'une réponse affirmative à la violation. Être contraint de répéter la blessure, ce n'est pas nécessairement être contraint de la répéter de la même manière, ou de demeurer entièrement au sein de son orbite traumatique. (131)

Parce qu'Opie choisit de calligraphier élégamment le mot « *Pervert* », de faire de lui un élément artistique, elle l'embraye en même temps dans un processus transformateur d'appropriation. Comme elle l'observe lors de ses expositions, les visiteurs ne regardent plus ni l'insulte, ni la personne qui la porte, de la même façon : « *There's a dual thing that happens in this self-portrait. Because of the cutting and the needles, it shock people. But it's*

Profanation du féminin maternel et de sa lactation
so elegant, it makes them come back. They end up being able to deal with it." (Allison: 73). De la même façon, la pose, l'éclairage et la tenture, qui rappellent la tradition picturale du portrait de la Renaissance, citant principalement le travail d'Holbein le Jeune, agissent à la manière d'un repère visuel et même d'un trompe-l'œil quasi hypnotique; en effet, la référence à l'histoire de l'art confère à Opie l'habileté d'utiliser un langage très familier que les spectateurs peuvent comprendre lorsqu'ils regardent son travail et qui en même temps les séduisent de façon à les amener à considérer une œuvre qu'ils à laquelle ils n'auraient normalement pas prêté attention. Pour reprendre les mots de l'artiste, cette esthétique devient une sorte de cheval de Troie idéologique : "*It is like wearing an armor for battle in a way, the battle for people to look into themselves the prejudices that keep them from having an open mind.*" (72)

DE MADONE À MAMAN : PROFANATION DE LA LACTATION

Son troisième et dernier autoportrait, qui nous intéresse plus particulièrement, est *Self-Portrait/Nursing*. Celui-ci présente Opie de face, le visage complètement découvert, en train d'allaiter son garçon Oliver, alors âgé d'un an. Dix ans se sont écoulés entre son dernier autoportrait *Self-Portrait/Pervert* et *Self-Portrait/Nursing*, réalisé en 2004.

Si Opie utilise couramment les repères de l'histoire de l'art, avec son autoportrait *Self-Portrait/Nursing*, elle cite spécifiquement la tradition picturale de la lactation, aussi appelée *Madonna del Latte*, thématique récurrente de l'art religieux médiéval et de la Renaissance. L'une des ruptures majeures que l'on observe entre l'autoportrait d'Opie et la tradition citée réside en la nudité totale dont s'attribue l'artiste. Ainsi que le remarque Luce Irigaray dans son ouvrage *Ce sexe qui n'en est pas un*, les religions occidentales ont occulté le corps maternel, et de révéler celui-ci, remet en question les perspectives religieuses qui l'accompagne. Dans son texte *The Unruly Woman*, Kathleen Rowe avance que le corps maternel, avec ses menstruations, sa gestation et sa lactation, serait le corps grotesque par excellence, celui qui rappelle la condition matérielle, organique, et donc mortelle, de l'expérience humaine (1995: 33-34). De le révéler, de le mettre littéralement à nu, comme le fait Opie dans son autoportrait, non seulement transgresse l'iconographie religieuse, mais défait aussi le masque jeté sur la mortalité de l'être, destin fatidique que voilait le chaste vêtement virginal.

La scène de lactation cadre traditionnellement la jeune Vierge, chastement vêtue, nourrissant l'Enfant Jésus de son sein menu et toujours étrangement

désincarné dans le sens où celui-ci ressemble plutôt à un petit objet exsangue qu'à une matière véritablement organique. Le geste maternel est alors figé dans son rituel sacré, encodé dans une idéalisation répétitive, canonique et hors d'atteinte. En retenant la compréhension de la religion proposée par Giorgio Agamben dans son texte *Profanation* : « *On peut définir la religion comme ce qui soustrait les choses, les lieux, les animaux ou les personnes à l'usage commun pour les transférer au sein d'une sphère séparée.* » (2006 : 96), on peut conclure que la religion est ce qui a séparé l'allaitement de l'usage commun pour l'assimiler à l'image de la Vierge, jeune femme intouchée, donnant le sein.

Or, nous pouvons considérer que ce que Catherine Opie propose à travers sa (re)mise en scène de la lactation picturale serait de l'ordre de la profanation selon la définition qu'en donne Agamben : « *Alors que consacrer (sacrare) désignait la sortie des choses de la sphère du droit humain, profaner signifiait au contraire leur restitution au libre usage des hommes.* » (95). Parce qu'elle puise directement dans l'iconographie sacrée, l'œuvre d'Opie s'apparente plus précisément à une « [...] *contagion profane, un toucher qui désenchanter et restitue à l'usage ce que le sacré avait séparé et comme pétrifié.* » (97). Avec son âge mature, son corps massif aux seins lourd, sa peau ridée, tatouée, Opie réincarne la madonne désincarnée en proposant une version humaine, profane, qui fait sortir de ses gonds l'imaginaire de l'allaitement pour la remettre en circulation aux éventuelles appropriations ou usages, usages qui, d'après Agamben, ne seraient justement accessibles qu'à travers une profanation. Toujours suivant l'idée d'Agamben : « *Une fois profané, ce qui n'était pas disponible et restait séparé perd son aura pour être restitué à l'usage. [La profanation] désactive les dispositifs du pouvoir et restitue à l'usage commun les espaces qu'il avait confisqués.* » (101). Cette perte de l'aura, soulignée par la dimension reproductible du médium photographique choisi par Opie, fait partie intégrante du jeu de l'artiste, consciente de l'effet ironique produit par sa réutilisation incongrue de l'iconographie sacrée. De plus, le fait qu'Opie soit d'une certaine façon aussi « vierge » de pénétration masculine que la Madonne, questionne ironiquement le statut consacré de la virginité féminine et de l'hétéronormativité.

UNE IDENTITÉ CICATRISÉE

Cette fois, avec *Self-Portrait/Nursing*, contrairement aux autoportraits précédents, le visage et les traits de l'artiste sont bien visibles et identifiables. Il est intéressant d'observer que le premier autoportrait où Opie affirme son identité coïncide avec le geste maternel de l'allaitement, *a fortiori* celui de la

lactation accompagnée de son lourd bagage symbolique. Cette corrélation confirmerait une forme de réconciliation avec une identité et un rôle féminin autrefois considérés inaccessibles, ainsi que le laissait comprendre la famille sanglante dans *Cutting*. La scarification de «*Pervert*» séfface tranquillement, s'intégrant définitivement à la peau tout en disparaissant de la surface visible de son être. Si la cicatrice reste encore visible sur la poitrine de l'artiste, le mot se répète de manière effacée, spectralité rejoignant la démarche de l'autoportrait photographique qui serait de répéter dans une transformation cathartique la matière de l'expérience vécue. Ainsi que le souligne Jennifer Blessing dans le collectif *Catherine Opie. American Photographer*, l'autoportrait agirait comme une tentative d'exorciser les fantômes du passé pour les remplacer par une alternative plus désirable. (16) Dans cet esprit, cette scène de communion entre la mère et son fils à la charge émotionnelle puissante, où apparaît une Opie qui semble apaisée dans son identité de mère lesbienne sadomasochiste, l'idée de perversion plane comme un spectre ambigu, caduc, posé comme une énigme au spectateur.

Pour l'anecdote assez révélatrice quant à la subjectivité du regard spectral, dans l'un des premiers articles mentionnant *Self-Portrait/Nursing* paru dans *Art in America* (2004), la journaliste critiquait le fait que le bébé de Catherine Opie était trop grand pour être encore nourris au sein. Ainsi, selon la perspective et la compréhension personnelle de cette journaliste, la potentielle "perversion" de l'artiste ne résidait non pas dans l'identité sexuelle d'Opie, mais bien parce que celle-ci allaitait un enfant trop âgé.

LACTATIONS CONTEMPORAINES

En conclusion, si l'autoportrait d'Opie commence tranquillement à dater, il n'en est pas moins particulièrement d'actualité, surtout en regard des polémiques soulevées par le droit à l'allaitement en public et par la visibilité du sein nourricier sur les réseaux sociaux. Cette visibilité est entre autres soutenue par le mouvement «*Free the Nipple*», collectif international se donnant pour mission de décriminaliser la l'exposition publique du sein, et dans lequel des mères militent par le biais de publications spontanées de *selfies* d'allaitement sur les réseaux sociaux. Le sein maternel et ses fonctions biologiques posent certainement toujours problème. Sa nudité n'a pas encore trouvé de lieu dans l'espace profane, ce qui témoignerait d'une dimension sacrée inhérente, et d'une réserve du sein maternel à un usage consacré et hermétique, et donc toujours, d'une certaine façon, religieux. Comme le

souligne Rebecca Kukla dans son article *Mass Hysteria: Medicine, Culture, and Mothers' Bodies*: “At the same time as nursing is glorified within our social imaginary, real mothers are supposed to obey fairly restrictive codes concerning where, how, when, and in front of whom they breastfeed” (196).

La photographie d'Opie traduit ces différentes problématiques liées à l'imaginaire de l'allaitement en proposant à la fois un éloge et une appropriation ludique quoique critique de sa sacralité. Cette compréhension de la représentation d'Opie rejoint la proposition de Didi-Hubermann concernant la double nature de l'image:

« Il y a peut-être dans toute image, un double aspect ou, mieux, un double régime : bouche-trou et trou, voile et déchirure dans le voile, sublimation et désublimation. Il s'agit, à chaque fois, d'interroger dans l'image ce qui fait refoulement et ce qui fait retour du refoulé ou, autrement dit, ce qui résulte des pouvoirs de l'imaginaire et ce qui surgit de l'effraction du réel. » (Potte-Bonneville et Zaoui, 2006)

Self-Portrait/Nursing peut ainsi être regardé comme remise en circulation de la représentation ossifiée de la lactation, un nid de coucou établi dans son esthétique même opérant une revitalisation de son iconographie et une ouverture à de nouvelles appropriations.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio. *Profanations*. Rivages, Paris, 2006.
- ___, *Nudités*. Rivages, Paris, 2012.
- Allison, Dorothy, Jennifer BLESSING, Nat TROTMAN, et Russell FERGUSON. *Catherine Opie. American Photographer*. Guggenheim Museum, New York, 2008.
- ___, "Mothers, Babies and Breastfeedings in Late Capitalism America: The Shifting Contexts of Feminist Theory." *Feminist Studies*, 19, no. 2, 1993, p. 291-312.
- Allred Hurtado, Lisa. *Motherhood and Representation at the Sackler Center For Feminist Art: Judy Chicago, Catherine Opie, Canan Senol*. Mémoire de maîtrise, Department of Art and Art History, The University of Utah, 2011.
- Bartlett, Alison. "Breastfeeding as Headwork: Corporeal Feminism and Meanings of Breastfeeding." *Women Studies International Forum*, 25, 2002, p. 82-373.
- ___, "Breastfeeding Bodies and Choices in Late Capitalism." *Hecate*, 29, 2002, p. 65-153.
- ___, *Breastwork: Rethinking Breastfeeding*. UNSW Press, Sydney, 2005.
- Benson Brown, Amy et Kathryn Read McPherson. *The Reality of Breastfeeding: Reflections by Contemporary Women*. Bergin & Garvey Trade, New York, 1998.
- Blum, Linda. *At the Breasts: Ideologies of Breastfeeding and Motherhood in the Contemporary United States*. Beacon Press, Boston, 2000.
- Bracaglia Tobey, Susan. *L'art d'être mère. La maternité dans l'art*. Éditions Abbeville, Paris, 1994.
- Bright, Susan. *Auto Focus. L'autportrait dans la photographie contemporaine*. Thames & Hudson, Londres, 2010.
- Butler, Judith. *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*. Éditions Amsterdam, Paris, 2009.
- Dartnall, Colette et Elizabeth A.T. SMITH. *Catherine Opie*. Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1997.
- Grössinger, Christa. *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*. Manchester University Press, Manchester, 1997.
- Hausman, Bernice. *Mother's Milk: Breastfeeding Controversies in American Culture*. Routledge, New York, 2003.
- Holmes, Megan. "Disrobing the Virgin: the Madonna Lactans in Fifteenth-Century Florentine Art." Dans *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*. Édité par Geraldine JOHNSON et Sara F MATTHEWS GRIECO. Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which is Not One*. Cornell University Press, Ithaca, 1985.
- Kukla, Rebecca. Mass Hysteria: Medicine, Culture, and Mothers' Bodies. *Hypatia*, 22, no 3, été 2007, p. 216-218.
- La Leche League International. *The Womanly Art of Breastfeeding*. Plume

Fanie Demeule

Publishing, New York, 2004.

Liss, Andrea. *Feminist Art and the Maternal*. University of Minnesota, Minneapolis, 2009.

Maiorano, Sabrina. *Représentation du sado-masochisme lesbien en art contemporain : Genres et sexualités féministes queer dans les œuvres des artistes Del Lagrace Volcano, Catherine Opie et Tejal Shah*. Mémoire de maîtrise, Département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, 2015.

Opie, Catherine. "An Evening with Catherine Opie". Discours tenu au *Out at the Center, LGBT Community Center*, New York, 2009.

Potte-Bonneville, Mathieu & Pierre Zaoui. « S'inquiéter devant chaque image. Entretien avec Georges Didi-Hubermann ». *Vacarme*, 37, 11 octobre 2006.

Rielly, Maura. "The Drive to Describe: An Interview with Catherine Opie". *Art Journal*, 60, no 2, 2001, p. 85-91.

Rowe, Kathleen. *The Unruly Woman : Gender, and the Genres of Laughter*. University of Texas Press, Austin, 1995.

Shaw, Rhonda. "Performing Breastfeeding: Embodiment, Ethic, and the Maternal Subject." *Feminist Review: Empirical Interrogations: Gender, "race" and class*, 78, 2004, p. 99-111.

Sterns, Cindy A. "Breastfeeding and the Good Maternal Body". *Gender and Society*, 13, no 3, 1999, p. 25-308.

Sutherland, Katherine. "Of Milk, Miracles of Milk and Miracles: Nursing, the Life Drive and Subjectivity." *Frontiers: A Journal of Women Studies. Motherhood and Materialism*, 20, no 2, 1999, p. 1-20.

Wall, Glenda. "Moral Constructions of Motherhood in Breastfeeding Discourse." *Gender and Society*, 15, no 4, 2001. P. 592-610.

Yalom, Marilyn. *Le sein. Une histoire*. Galaade Éditions, Paris, 2010.

ANNEXE



Bo, 1992



Self-portrait/Cutting, 1993



Self-portrait/Pervert, 1994



Self-portrait/Nursing, 2004