



Les Films du Poisson, 24images et Arte présentent

ORLANDO

MA BIOGRAPHIE POLITIQUE

UN FILM DE PAUL B. PRECIADO





Les Films du Poisson, 24images et Arte présentent

ORLANDO

MA BIOGRAPHIE POLITIQUE

UN FILM DE PAUL B. PRECIADO

2023 - 16:9 - 1h38 - FRANCE

Au cinéma le 5 juin

Relations Presse

Viviana Andriani
viviana@rv-press.com - (+33) 6 80 16 81 59

Distribution

JOUR2FÊTE
Sarah Chazelle & Étienne Ollagnier
16, rue Frochot 75009 Paris
contact@jour2fete.com - 01 40 22 92 15



SYNOPSIS

⋮

En 1928, Virginia Woolf écrit *Orlando*, le premier roman dans lequel le personnage principal change de sexe au milieu de l'histoire. Un siècle plus tard, l'écrivain et activiste trans Paul B. Preciado décide d'envoyer une lettre cinématographique à Virginia Woolf : son *Orlando* est sorti de sa fiction et vit une vie qu'elle n'aurait jamais pu imaginer.

⋮

ENTRETIEN AVEC PAUL B. PRECIADO



Dans quelles circonstances as-tu lu, pour la première fois, Orlando de Virginia Woolf, et à quel moment l'envie d'en faire une « adaptation », ou plutôt le point de départ d'une autobiographie possible est-elle née ?

J'ai lu le livre de Woolf à l'adolescence, en Espagne. C'était la première fois que je lisais ou même écoutais une histoire dans laquelle le personnage principal changeait de sexe au milieu du récit. Sa lecture a été un choc. Et pourtant à l'époque je ne songeais pas à être une personne trans comme je le suis aujourd'hui, dans le sens où même l'existence politique d'une personne trans m'était tout à fait inconnue à ce moment-là, dans le milieu des années 80. Mais la lecture de ce livre a sans doute fait que quelque part, dans mon imagination, cette transformation est devenue possible. C'est la raison pour laquelle ce livre est crucial pour moi : mon existence future est devenue possible non pas dans la réalité mais dans la fiction et grâce à la fiction.

Orlando, ce « récit fondateur » comme tu le désignes, t'a accompagné à partir de ton adolescence ?

Non, pas tant que ça. Je ne l'ai pas relu durant des années. Quand le film de Sally Potter adapté de *Orlando* est sorti, *Orlando* est redevenu ponctuellement présent. Mais le film de Sally Potter était décevant pour les personnes trans et non-binaires comme moi. Il est très ancré dans une culture du travestissement, un imaginaire binaire, et une esthétique gay, passionnante si on s'intéresse au Londres des années 80/90, mais qui a contribué paradoxalement à invisibiliser la culture trans et non-binaire. J'adore Tilda Swinton, mais, malheureusement, elle ne pouvait pas incarner *Orlando* sans effacer la transition du genre. Donc, quelque part, le film de Potter m'a éloigné du livre.



© Pierre et Gilles, Sunset on Uranus, Paul B. Preciado, 2022

Puis, le livre est peut-être revenu à moi aussi quand j'ai commencé à réaliser à quel point il s'inscrivait en dehors du récits traditionnels, je pense aux récits qui ont constitué la colonne vertébrale de la construction de la transsexualité comme psychopathologie au XX^e siècle : le trans comme personne asocial, le trans comme criminel, le trans comme danger face à la « féminité naturelle ». Or, en 1928, c'est-à-dire, au même moment qu'on commence à construire ces récits médicaux et médiatiques sur le changement du sexe fortement pathologisés, Virginia Woolf fait un pas de côté et propose une version poétique et quasi métaphysique de la transition du genre.

Orlando s'extrait du fantasme social...

Oui. On peut voir le *Psychose* d'Hitchcock, un des premiers hits grand-public de l'histoire du cinéma, comme le film séminale d'une construction de la peur autour de la figure du trans, avec l'invention d'un personnage trans comme malade mental et serial killer. On voudrait en rire si ce fantasme ne persistait pas dans le discours mainstream du féminisme anti-trans, où il faut se défendre contre ces hommes habillés en femmes pour les agresser dans les toilettes... Quand est-ce que cela est arrivé dans l'histoire en dehors des films d'horreur ? Depuis *Psychose* en passant par *Pulsions* de Brian de Palma ou *Le Silence des Agneaux*, jusqu'à *Titane* de Julia Ducournau qui a gagné une Palme d'Or à Cannes en 2021, cette représentation necropolitique des personnes trans reste dominante dans le cinéma jusqu'à aujourd'hui, malgré une croissante visibilité et une plus grande reconnaissance légale. On parle beaucoup de l'hégémonie du « male gaze », mais il faudrait aussi parler du « binary gaze », du regard binaire dominant dans le cinéma.

Quand, toi qui es philosophe, as-tu pensé à retravailler Orlando, et qui plus est sous la forme d'un film ?

Avec les années, *Orlando* est devenu pour moi un livre talisman, et j'ai fini par l'emporter souvent en voyage. A l'époque où je voyageais trop, il m'est même arrivé de débarquer dans un hôtel et m'apercevoir qu'il était là, dans la bibliothèque que les hôtels mettent parfois à disposition de leurs clients. Comme s'il m'attendait. Au fur et à

mesure j'ai pensé à *Orlando* comme une contre-histoire de la transidentité ou comme hétérotopie dissidente, qui te permet d'inventer une sortie du régime de la différence sexuelle. De là à en faire quelque chose qui prenne la place d'un film...L'impulsion est arrivée par Arte, qui s'apprêtait à développer une programmation queer et, après de longs échanges, ont eu envie de faire un film sur moi. Ma première réaction c'était de me dire « Déminons cela tout de suite ! » Je suis donc allé les voir dans l'idée de refuser gentiment cette proposition, aussi bienveillante soit-elle. Après une conversation assez longue, j'ai proposé des alternatives : « Faites un film sur Monique Wittig, c'est plus urgent ! Ou alors sur les Commandos Saucisson dans les années 70's ou sur les Gazolines à la même époque!... » Bon, silence, ça ne leur parle pas, les références tombent à l'eau. Alors j'essaye dans un dernier tour de force de leur dire : Si vous voulez faire un film sur ma transition de genre, faites un film sur le *Orlando* de Virginia Woolf.

C'est donc de là que vient la phrase du début de ton film : « Ma biographie existe, et c'est fucking Virginia Woolf qui l'a écrite en 1928 »... ?

Là, au moins, il y a eu une entente du côté de la chaîne. L'objet *Orlando* était connu de tous et l'idée d'un dialogue croisé entre *Orlando* et moi leur plaisait. « Et si l'*Orlando* de Virginia Woolf était toujours vivant? Et si c'était moi? Et si c'était moi ou d'autres...? Et si on allait à la recherche d'autres *Orlando*, qui sont encore vivants et qui ont fait le relais entre le *Orlando* écrit et moi-même? Ils ont fini par dire : « Mais si quelqu'un doit le réaliser, c'est toi... ». Je ne savais pas de tout comment faire un film en tant que réalisateur, mais la possibilité de faire un film en tant que philosophe m'a tout de suite excité : faire un film sur moi à travers un livre écrit en 1928 et qui se déroule sur 500 ans. C'était une idée folle, une idée philosophique.

Mais au-delà des circonstances, est-ce que toi tu avais un désir de cinéma ?

J'avais collaboré depuis dix ans avec beaucoup d'artistes, avec de personnes qui me sont chers : Virginie Despentes, Shu Lea Cheang, Dominique Gonzalez-Foester, Banu Cenetoglou, PostOp, Annie Sprinkle et

Beth Stephens.... Je les ai vu faire des films. Pour eux j'ai parfois écrit des propositions qui pouvaient ressembler à des scripts, notamment un projet sur l'obésité du Marquis de Sade ou sur le rapport de la philosophie de la liberté et le BDSM chez Michel Foucault pour Shu Lea Cheang, à l'occasion de la Biennale de Venise en 2019. La partie du travail avec Liz Rosenfeld qui incarnait Sade avec Felix Maritaud, que l'on avait choisi pour incarner Foucault, m'avait, là encore, passionné. J'avais aussi beaucoup parlé avec Dominique Gonzalez-Foester de la possibilité d'adapter un de mes livres en version opéra filmé. C'est sans doute là que le désir de cinéma est venu : à observer le passage entre la parole écrite et le tournage médié par des corps. Ce n'est pas une traduction : c'est une transformation, une transition cinématographique comme on pourrait dire une transition de genre.

Comment as-tu travaillé pour approcher la forme actuelle du film, qui est celle d'un mille-feuille, qui déploie une grande économie collective du récit?

J'ai commencé par ressortir et relire tout ce que j'avais sur Virginia Woolf. Le confinement est vite arrivé et j'ai pu m'y plonger vraiment. Jusqu'à avoir l'impression, parfois, de partager la solitude de mon appartement à Paris en tête à tête avec Virginia Woolf. Ensuite, quand cela a été possible, j'ai pu visiter ses archives à New York. Mais à Paris déjà, j'ai noirci cinq cahiers de notes, rien que sur Woolf. C'était le premier travail. Il m'était impossible d'affronter ce projet sans d'abord passer par un savoir sur Woolf et une relecture précise de son œuvre à partir de *Orlando*. *Orlando* est souvent considéré comme un livre à part, mineur, loufoque à côté des grands livres de Woolf que sont *Les Vagues* ou *Mrs. Dalloway*. Moi, c'est l'inverse : à le lire aujourd'hui, depuis la question, il éclaire différemment l'intégralité de l'œuvre de Woolf. Il n'en est pas l'angle mort, mais l'infrastructure invisible. C'est à ce moment-là qu'est née la forme d'un film qui serait une lettre à Virginia Woolf. Elle s'est suicidée en 1941, à 59 ans, mais son *Orlando* est toujours vivant, et bien plus qu'elle aurait pu songer.

En dépit de son titre, ORLANDO : MA BIOGRAPHIE POLITIQUE n'est pas un film sur Orlando. Il n'est pas non



plus une biographie de Paul B. Preciado. C'est un travail en revanche sur la dimension politique d'un récit que tu as pris au sérieux, comme mythe d'une indifférence sexuelle. Est-ce encore une fiction, Orlando relu par toi ? Est-ce déjà tout à fait un documentaire?

Je ne dirais pas indifférence sexuelle, mais plutôt l'invention d'un paradigme non-binaire. C'est très important pour moi. Et c'est la même chose pour la segmentation entre fiction et documentaire. Je n'ai pas voulu choisir entre un genre et un autre. Une fois de plus. J'en ai fait un objet cinématographique non-binaire. Tout au long de l'histoire, *Orlando* a été lu de façons différentes et datables. En 1928, il est comme une moquerie, un roman de science-fiction, comme le *Frankenstein* de Mary Shelley, voire comme un roman picaresque. Dans les années 60, le livre est relu comme féministe. Une critique de la société patriarcale du 19^{ème} siècle. Puis dans les années 80, il est relu comme une histoire lesbienne. *Orlando* serait une autobiographie de cette entité amoureuse que seraient Vita et Virginia.

Le livre commence maintenant à se lire à la lumière de la question trans. Moi, pour ma part, j'ai eu envie d'en faire une lecture non binaire. Je pense à Virginia Woolf d'ailleurs comme un auteur non binaire. Si elle était vivante aujourd'hui, elle dirait « iel » pour parler d'elle. C'est d'ailleurs ce qui éclaire ce point qui fait débat depuis plusieurs décennies sur le non-engagement féministe naturaliste de Virginia Woolf. Moi, je crois que c'est tout simplement parce qu'elle ne se sent pas uniquement femme. Elle ne comprend pas le mariage. Elle ne se perçoit jamais simplement comme une femme hétérosexuelle. Et c'est ce qui lui a permis, depuis cette place d'exclusion, de décoder les jeux avec la masculinité et la féminité de son temps avec autant d'acuité.

Le film tisse aussi une histoire des corps trans, qui part de la fin des années 20 en passant par les années 50 et 70/80, et il vient alors s'inscrire dans une histoire contemporaine...

Dans ce film, j'ai voulu résister à la tentation de jouer sur la transformation du sexe du personnage comme spectacle médical, médiatique ou pornographique – commencer par un garçon et finir par une fille ou une femme. Tous les *Orlando* pour moi sont non-binaires. Iels sont tout en même temps, à la fois garçons et filles, et rien de tout cela. Il fallait faire attention à ce que le film ne revienne pas binariser Virginia Woolf, en partant, comme un réflexe, de la littérature féminine, par exemple, ou de l'obsession de montrer le changement de sexe. Ce que m'intéresse dans le film est de montrer l'instantané d'un monde en transition épistémologique, du passage d'une épistémologie binaire et patriarcale à autre forme de penser la subjectivité, le corps, l'amour.

Est-ce que la première question que tu te poses comme cinéaste, c'est une question de représentation ?

Pour une personne trans, la question de la représentation est une question de vie ou de mort. La possibilité d'être considéré membre de la société, comme sujet politique, et pas simplement comme malade mental ou comme cas pathologique dépend de la représentation du corps et de la subjectivité. C'est pour ça que le cinéma devient crucial, en même temps politique et philosophique. Filmer

un *Orlando* était pour moi une manière de me défaire du récit normatif sur la transidentité. La primauté terrifiante que le discours médical, psychiatrique, psychanalytique, a pris sur la question du corps et de la sexualité; cela ne concerne pas que la question trans, cela nous concerne tous. Et c'est assez récent dans l'histoire. Avant le 19^e siècle, en Occident tout du moins, le récit sur la sexualité était théologique. Même la notion de sexualité n'existait pas. On disait « la chair », un mot que l'on reliait à la tentation, au péché. Le corps n'est alors qu'une enveloppe de l'esprit. Puis à partir de la fin du 18^e, et Sade intervient à ce moment-là, la sexualité émerge comme telle, et avec elle, émerge un espace pour le désir. C'est le moment des libertins, du boudoir, c'est le grand moment de la littérature, du besoin d'un récit, du rapport entre écriture et désir. Mais c'est aussi le moment de cristallisation de la culture hétéronormative et coloniale. Très rapidement l'espace est territorialisé par le discours médical, psychiatrique et par la pornographie normative. *Orlando* m'intéressait car il offrait la possibilité de revenir à ce moment-là, à ce moment antérieur à la capture par le discours médical, mais aussi cinématographique.

La toute première image que l'on voit dans le film, c'est toi filmé en activiste..

Oui... mais je colle de la poésie !!!! (*rires*) Dans un espace public, ok. Mais voilà, j'ai 50 ans, cela fait 35 ans que je fais de la politique autrement. J'ai arrêté depuis peut-être dix ans de travailler avec les collectifs pour investir d'autres espaces, comme les musées. Mais j'ai eu envie à nouveau de réunir des corps qui sont des corps non-institutionnalisés. Et pas forcément des corps d'artistes. Non, des corps qui cherchaient à se raconter. Et là le film a pris le pas sur mes propres idées. C'est le film qui a décidé de ce tournant vers le collectif. Je n'y avais pas songé d'emblée. Cela, le cinéma l'a imposé. Je ne voulais pas incarner le film physiquement seul. Je ne suis pas *Orlando*. *Orlando* est un horizon politique, une utopie collective. Je suis présent dans le film surtout par la voix. Mais la voix c'est aussi le corps, contrairement à cette idée académique du cinéma qui privilégie l'image au son.

Orlando c'est toi et immédiatement ce n'est surtout pas QUE toi...

Et je me suis lancé à chercher d'autres corps que le mien. Alors que j'avais déjà pris des structures du livre, réécrit des scènes à la première personne. La vraie intervention, du film, c'est le passage de la troisième personne (celle du texte de Woolf) à la première personne, et dans la foulée la question pour moi de savoir qui pourrait dire tel ou tel de ces passages à la première personne. On a alors lancé un casting, il y a deux ans.

Un casting où tu demandais cette chose inhabituelle : « Quelle est la phrase de Orlando que vous aimez entre toutes.. ? »...

Oui, je tenais à ce qu'il y ait une rencontre entre le livre et les acteurs qui se présentent au casting. Dans la mesure où ce sont de potentiels *Orlando* d'aujourd'hui, et de tout âge. Une centaine d'*Orlandos* se sont présentés. À la fin, dans le film il y a 27 *Orlandos*, entre 8 ans et 70 ans. Ça m'a



permis immédiatement de voir de quoi était tissé ce lien avec *Orlando* et d'une façon, quand je recevais ces petits films où iels se présentaient en me parlant du livre, le film commençait déjà à s'écrire de façon différente, intime et politique au même temps, avec un jeu entre ce qui vient du livre, ce qui vient de sa transcription à la première personne et ce qui vient d'eux.

Vous avez travaillé comment ?

On l'a lu l'*Orlando* ensemble. Et là il a commencé à se passer quelque chose d'inouï, qui arrive parfois dans les groupes politiques : nous étions en train de parler de nous, de ce qui nous arrivait, mais on le disait avec les mots de Virginia Woolf. On a songé filmer ces groupes comme processus politique, mais on a vite abandonné cette idée : il s'y exposait une fragilité que je n'avais pas envie de montrer. J'ai toujours en tête la phrase de la théoricienne féministe Lucy Lippard : « Ne pas filmer les processus d'oppression mais filmer les processus de subjectivation politique ». C'est très différent. Ça t'oblige à faire attention à absolument tout ce que tu montres. Nous, on s'est dit : on va inventer collectivement un processus de subjectivation critique avec *Orlando*. Et on va filmer ça, et on verra bien ce que cela produira. On devait le lire sans caméra, juste en groupe de lecture, pour apprendre à se connaître, à se connaître à travers le livre, et cela a permis ensuite à chacun de s'emparer du texte, de l'incorporer, jusqu'à ce jeu qu'opère le film où à certains endroits on ne sait plus qui parle : Virginia Woolf, Paul B. ou une autre personne trans ou non-binaire qui est à l'écran. Je trouve par exemple que quand Ruben, l'un des plus jeunes trans du film, lit *Orlando*, ou quand Jenny Bel'Air, figure mythique du mouvement trans en France, reprend les phrases d'*Orlando* à la première personne, de facto le livre se transforme.

Comment tu as pensé ta mise en scène ? Il y a une transformation constante, à partir des images avec la nature, ensuite avec des plans qui révèlent les artifices de la mise en scène. Puis, nouvelle transformation encore, tu vas vers une écriture documentaire plus classique. Et enfin, on y reviendra, tu finis par un tour de force qui est la scène de la table d'opération...

Oui, ça a fini par transformer aussi la façon de mettre en scène. Quand le film montre l'envers du décor et déconstruit la représentation, ça ne s'arrête pas seulement à la déconstruction du cinéma, on l'a beaucoup vu : ça vient parce qu'on est sur une déconstruction du genre. Un montage des corps. Le genre est un effet de montage. À partir du XX^e siècle, la structure de la subjectivité est cinématographique. L'autre chose, c'est que je ne voulais pas renoncer à la beauté, car la représentation dominante sur la transidentité nous a construit comme des monstres. J'ai une certaine aversion, pour ne pas dire colère, envers les films tournés sur les trans quand ils se croient obligés de mettre en place une cinématographie violente, glauque, porno-gore, un regard objectivant, entre la surveillance et l'exotisme pornographique. Ce n'est pas juste une question de dégoût, c'est un regard que j'appelle necropolitique, un regard qui tue. Ça dure depuis des décennies. Il s'agit d'une destruction des personnes trans par l'image. Une culture scopique vient te détruire. Donc oui, j'avais envie d'un film punk et beau en même temps. D'inventer une beauté non-binaire et trans. J'avais envie et besoin qu'il soit poétique. Le regard de mon chef op, Victor Zébo a été déterminant pour pouvoir faire le film : sa manière de donner à voir sans objectiver, d'essayer de trouver un lieu de visibilité au-delà du regard colonial et binaire, de laisser le corps venir vers la caméra, de créer un écart, un espace de liberté, entre le regard des non-acteurs et le regard de la caméra. Qu'on rentre dans le film par la poésie, par des images sensorielles, par la lumière. Car les personnes trans sont vivantes.

Pour autant, le film ne cache pas derrière la beauté, la poésie ou l'utopie en acte, les difficultés, notamment administratives, qui sont au cœur de la partie la plus historique du film, celle où l'archive vient rappeler quelque chose qui s'appelle une longue lutte...

Pour faire le film, j'ai entamé une recherche sur la représentation des trans, au cinéma, dans les médias. Cette recherche, je l'avais faite de manière plus théorique pour mes livres, mais là je l'ai fait matériellement, avec une documentaliste qui demandait les rushes à telle ou telle télévision... Mais il y a un risque à faire entrer ces archives, cette histoire, c'est qu'elles finissent par dévorer la totalité du film. Et le travail de montage sur ces rushes, sur la place à leur donner, sur le temps à les diffuser, m'a permis de tisser une relation entre la représentation historique des trans et les vies trans d'aujourd'hui.

Rapidement s'est posée la question de l'économie du film. Je voulais réaliser un film philosophique, qui raconte en même temps ma transition, l'histoire des trans et celle d'*Orlando* de Virginia Woolf. Mais avec quels moyens ? La philosophie est un médium très DYI en réalité, tu n'as besoin de rien (du temps et de ton intelligence) pour pouvoir en faire. Et ça donne énormément de liberté. Mais le cinéma, c'est toute autre chose. L'idée de faire un *Orlando*, ni fiction ni documentaire, avec 25 acteurs et non-acteurs qui vont jouer le personnage principal, s'est avérée très compliquée avec un petit budget. J'ai actionné tout un processus de production, avec les Films du Poisson et du 24 Images, avec mes productrices Annie Ohayon et Yaël Fogiel, avec l'aide aussi du Centre Pompidou pour certains espaces, pour bénéficier, par exemple, d'une meilleure caméra, d'un studio, d'un temps de montage plus long. J'ai commencé par tourner quelques scènes avec seulement deux *Orlandos* pour comprendre si j'étais capable de faire un film avec cette prémisse : raconter une histoire personnelle et collective en partant des mots et des images de Virginia Woolf. La phrase que j'ai entendue le plus souvent pendant le processus de réalisation du film est : "ce n'est pas comme ça qu'on fait". Mais je voulais faire les choses différemment, faire un film comme on fait une manifestation ou un fanzine. J'ai travaillé dans un feedback entre le tournage et le montage. J'ai tout de suite adoré le montage comme pratique philosophique, comme interruption de la répétition de l'histoire de la violence par l'image, pour le dire avec Walter Benjamin. Le monteur du film, Yotam Ben David a beaucoup contribué à trouver le

langage et le rythme du film. On partage une culture queer de l'image et on savait tous les deux ce qu'on ne voulait pas. Nous avons cherché, au risque de nous éloigner d'une grammaire académique, à éviter le récit dominant sur la transidentité.

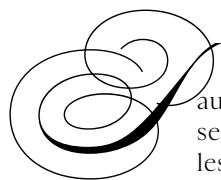
Ton film rappelle que Christine Jorgensen (américaine, première personne mondialement connue à avoir fait une opération chirurgicale de réassignation sexuelle, au Danemark, au tout début des années 1950) travaillait comme monteuse de cinéma...

C'est la chercheuse trans Susan Stryker qui m'a fait connaître cette histoire. Jorgensen qui était monteuse va élaborer une théorie cinématographique de la subjectivité trans : « Être trans », dit-elle, « c'est monter, c'est avoir le droit de monter sa vie autrement. » Oui, le dispositif de fabrication de la subjectivité contemporaine et le cinéma, c'est la même chose. Nous sommes faits de montage. Mais ce n'est pas spécifique à la transidentité: c'est toute la subjectivité contemporaine qui est faite de montage. La question est: qui filme, qui a accès à la salle de montage, qui a le final cut ?

Propos recueillis par Philippe Azoury, à Paris, Belleville, le mardi 25 janvier 2025.



BIOGRAPHIE PAUL B. PRECIADO



Paul B. Preciado est philosophe. Il est l'un des penseurs contemporains les plus importants dans les études du genre, des politiques sexuelles et du corps. Boursier Fulbright, il a d'abord étudié à la New School for Social Research de New York, où il fut élève d'Agnès Heller et de Jacques Derrida. Puis il est devenu docteur en philosophie et théorie de l'architecture à l'Université de Princeton. Suivant les pas de Michel Foucault, Judith Butler et Donna Haraway, il a publié son premier livre, *Manifeste Contra-Sexuel*. Sacré par la critique « livre rouge de la théorie queer », l'ouvrage est devenu une référence clé pour l'activisme sexuel européen. En 2008, il publie *Testo Junkie. Sexe, drogues et biopolitique*, protocole d'intoxication volontaire à la testostérone et réflexion flamboyante sur la transformation des technologies de production du genre et de la sexualité après l'invention de la pilule contraceptive et de l'expansion des industries audiovisuelles. En 2011, il publie *Pornotopie*, un essai sur l'univers Playboy pour lequel il a reçu le Prix Sade en France. *Un appartement sur Uranus*, rassemblant les chroniques qu'il publie régulièrement dans le journal *Libération*, est paru en mars 2019. Ses livres sont traduits dans plus de vingt langues. Son dernier livre, *Je suis un monstre qui vous parle* est une conférence en défense de la souveraineté sexuelle et du genre et pour la transition vers un nouveau paradigme non-binaire dictée face à 3500 psychanalystes au Palais des Congrès à Paris.

Paul B. Preciado est également reconnu internationalement pour ses activités de commissaire d'exposition – classé n° 39 parmi les 100 personnes les plus influentes dans le monde de l'art contemporain en 2020 par ArtNow. Il a été directeur de la recherche au Musée d'art contemporain de Barcelone (MACBA) et directeur du Programme d'études indépendantes (PEI), il a enseigné la philosophie du corps

et la théorie transféministe à l'Université Paris VIII-Saint Denis et à l'Université de New York. Preciado a dirigé de nombreux projets avec des artistes, des écrivains et des penseurs dans le but de développer et d'explorer des nouvelles formes d'intervention et mobilisation contre la gestion nécro-biopolitique du corps, du sexe, du genre et de la race dans le capitalisme contemporain. Il a travaillé sur et avec de nombreux artistes comme Annie Sprinkle et Beth Stephens, Pedro Lemebel, Sergio Zevallos, Regina José Galindo, Elly Stirk, Miriam Cahn, Post-Op, María Galindo, Rocco Rosen, Alexandra Batchzetsis, Henrik Olesen, Daniel García Andújar, Overtaci, Giuseppe Campuzano, Pélagie Gbaguidi, Banu Cennetoglu, Andreas Angelidakis, Trajal Harrel, Vaginal Davis, ou Bruno Gironcoli. Parmi ses projets, il faut mentionner : *Le Marathon Postporn* (MACBA, Barcelone, 2004), *FéminismePornoPunk* (Arteleku, Donostia, 2008), *Art after Feminism* (MACBA, 2009), *IM/MUNE* (Emmetrop, Bourges, 2011), *International Cuir* (Musée Reina Sofia, Madrid, 2011), *The passion according to Carol Rama* (MACBA/ GAM/IMMA, 2013-15), et *The Beast and The Sovereign* (MACBA/Kunstverein Stuttgart 2014-5). De 2014 à 2017, il a été commissaire des programmes publics de documenta 14 (Kassel/Athènes) où il a conçu le dispositif d'activisme culturel *Le Parlement des Corps*, qu'on peut expérimenter depuis à la Bergen Assembly. Il a été commissaire du pavillon de Taiwan à Venise en 2019 avec l'artiste Shu Lea Cheang et il est l'auteur d'une exposition monographique sur l'artiste Lorenza Böttner actuellement en voyage vers le Art Museum University of Toronto, Canada.

Publications

Je suis un monstre qui vous parle, Grasset, 2020

Un appartement sur Uranus, préface de Virginie Despentes, Grasset, 2019

Pornotopie : Playboy et l'invention de la sexualité multimedia, Climat, 2011

Testo Junkie. Sexe, drogues et biopolitique, Grasset, 2008

Manifeste Contra-Sexuel, Balland, 2001 – bientôt retraduit et réédité par Points.

LISTE ARTISTIQUE

Paul B. Preciado
Oscar S Miller
Janis Sahraoui
Liz Christin
Elios Levy
Victor Marzouk
Kori Ceballos
Vanasay Khamphommala
Ruben Rizza
Julia Jimmy Postollec
Amir Baylly
Naelle Dariya
Jenny Bel'Air
Emma Avena
Lilie Vincent
Artur Verri
Eléonore Lorent
La Bourette
Noam Iroual
Iris Crosnier
Clara Deshayes

Sasha: Castiel Emery
Déesse des hormones : Tristana Gray Martyr
Déesse du gender fucking : Le Filip
Déesse de l'insurrection : Miss Drinks
Psychiatre : Frédéric Pierrot
Juge : Virginie Despentès

Chiens d'Orlando : Rilke & Pompom

CREDITS

.....

Réalisateur et scénariste
Paul B. Preciado

Directeur de la photographie
Victor Zebo

Monteur
Yotam Ben David

Son
Arno Ledoux

Mix son
Olivier Goinard

Musique
Clara Deshayes

Production
Les Films du Poisson, Yaël Fogiel, Laetitia Gonzalez

Coproduction
24images, Annie Ohayon-Dekel, Farid Rezkallah
ARTE France

Avec le soutien de
Centre National du Cinéma
et de l'Audiovisuel Région Normandie

EPROCIREP / ANGOA

Gucci

Colosé Producciones & Marrowbone

.....



jour2fête
DISTRIBUTION