



LORRAINE ALEXANDRE

*L'HOMMAGE À
MARCEL MARIËN
POUR COMMENCER...*

**TRAVERSER LES
GENRES**

« Dévoiler ne consiste point à ôter un obstacle, enlever un décor, écarter une couverture, sous lesquels gît la chose nue, mais à suivre patiemment, avec un respectueux doigté, la disposition délicate des voiles... »¹

La réflexion proposée s'appuie sur l'expérience d'une création artistique de photographie performative intitulé *Hommage à Marcel Mariën pour commencer...*

L'Hommage à Marcel Mariën pour commencer... a été initié et pensé en 2011 pour la Drag Queen Aakasha, modèle récurrent dans mes travaux depuis 2006. Il se réfère à l'œuvre *Muette et aveugle* (1940) du Surréaliste Marcel Mariën pour laquelle il photographie une femme nue de dos assise sur ses jambes repliées. Mariën a écrit sur son dos en lettres noires majuscules : « Muette et aveugle me voici habillée des pensées que tu me prêtes ». Il pointe ainsi les lois du désir entre l'homme et la femme tout en soulignant la nature subjective de la perception.

Je reprends explicitement cette image dans la première photo de la série où le

¹ Michel Serres, *Les cinq sens*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985, Rééd. 2003, p. 100.

² Joan Fontcuberta, *Le Baiser de Judas – Photographie et vérité*, (1996), Arles, Actes Sud, 2003, p. 409. **PLASTIC 49, 06/2016 82**

modèle, en Drag, pris de dos arbore le même texte écrit avec du maquillage noir. Il se retourne pour les dix photos suivantes tenant devant lui un grand tissu blanc sur lequel sont épinglé des dessins noirs à l'encre de Chine évoquant le théâtre d'ombres. La série décline ainsi les préjugés justes ou absurdes, valorisants ou péjoratifs auxquels les Drag Queens se voient régulièrement associées. Nous retrouvons la chaussure plateforme, l'icône de cinéma, les bijoux, le corset, les vitrines de clubs de Strip tease (avec un hommage au film *Exotica* d'Atom Egoyan), les outils de maquillage (un recourbe-cils), un olisbos, une harpie, un logo montrant une relation homosexuelle et une Pin up.

Cette série observe les relations de genre sans les condamner, elle s'en amuse plus volontiers proposant au corps du modèle de se faire image de sa condition. Le tissu assume la double fonction de vêtement, ressemblant à une toge, et d'écran de cinéma blanc accueillant le scénario des dessins. Avec la figure de la Drag Queen, l'attribut devient lui-même séquence de scénario et le corps devient support / écran qui projette les différents récits de ces attributs formant une fiction signifiante.

Cette série est représentative de la logique de la strate et du cumul propre à mon travail plastique : elle associe un artiste du spectacle à ma démarche de plasticienne ; elle est multimédia en regroupant la performance, le dessin et la photographie ; elle interroge les genres à travers l'image du travesti...

J'ai beaucoup écrit sur le travestissement en tant que singularité critique qui permet de réinvestir la théorie du genre. Mais dans mon travail, le genre doit être entendu dans un sens bien plus ouvert, polysémique. Le genre masculin, le genre féminin, le genre artistique, le genre culturel... se rencontrent dans mes photographies performatives que j'ai parfois qualifiées « d'oignons » pour en signaler la construction par couches superposées.

Je propose de développer mon texte en suivant les voiles, pour reprendre l'image plus poétique de Michel Serres, qui en forment la structure plastique et conceptuelle. Nous parlerons alors de « Trans » et, sans prétendre proposer un tour complet des enjeux soulevés, nous comprendrons la transversalité de mon travail. Nous en analyserons la

nature technique et artistique avec les deux premiers points, *Trans-média* et *Trans-arts*, avant de parler de *Trans-genre* comme exemple représentatif de ma façon de traiter un concept. Le dernier point, *Trans-sciences (humaines)*, me permettra d'élargir l'analyse du travail plastique aux enjeux propres à mon statut d'artiste chercheuse.

- *TRANS-MÉDIA*

En tant que plasticienne, je me méfie des catégories prédéfinies tout en appréciant les références et la possibilité de présenter clairement une démarche et de la contextualiser dans le champ des arts plastiques. Je me joue ainsi de l'association de plusieurs techniques et des ponts qui existent entre elles. *L'Hommage à Marcel Mariën pour commencer...* est un exemple symptomatique de mon travail artistique en cumulant dessin, photographie et performance.

En arts plastiques, le dessin est un médium tout particulièrement formateur pour l'œil, il apprend à regarder, comment regarder et construire une image. Je défends ainsi l'idée que pour mieux comprendre et pratiquer la photographie plasticienne, il faut d'abord pratiquer le dessin. Il impose, en effet, un balayage visuel dans le détail du sujet. Si le cadrage photographique, par exemple d'un visage, autorise une vision globale, il est impossible techniquement de dessiner ce même visage sans en pénétrer chaque trait. Mais si l'on a d'abord dessiné des visages par centaines, lorsque l'on décide d'en photographier un, on aura, par habitude, le réflexe d'en identifier chaque détail. Il est alors possible de s'adapter plus vite à une perception fine de l'image photographique en identifiant les zones d'ombre et de lumière, chaque élément constitutif...

En tant que photographe plasticienne, je dois beaucoup à la pratique massive du dessin dans mes années de formation. C'est pourquoi, bien que la photo soit un médium plus adapté à ma démarche artistique, notamment par sa nature plus conceptuelle, je n'hésite pas à intégrer le dessin à mes protocoles de création. Généralement, ces dessins sont éphémères, réalisés pour les prises de vue et ne possèdent aucune ambition propre, ils ne seront donc pas exposés isolément des photos. De ce point de vue, je les qualifie de « dessins performatifs » pour valoriser l'acte graphique qui se joue pour la mise en scène photographique.

Je rappelle alors un point essentiel de la photographie comme champ d'expérimentations plastiques, comme image à construire. « En définitive, comme le précise le photographe plasticien et chercheur Joan Fontcuberta, la manipulation se présente comme une condition *sine qua non* de la création. »² Ainsi, précisons-nous avec les termes de François Soulages, « le problème n'est plus celui de l'objet transcendantal à photographier, mais celui de l'objet photographique à construire. »³

Mais au-delà de cette rencontre graphique/photographique, et avant d'aborder la question de la performance, soulignons la nature technique même du médium photographique. Ce dernier possède déjà sa propre transversalité, un cumul de techniques internes et constitutives. Sans entrer dans le détail, ce médium a la particularité d'associer des étapes successives à son élaboration : conception, mise en place des conditions de la séance de prises de vue, séance elle-même, développement des négatifs, découverte sur planche contact des photos, choix des photos à tirer, tirages, retouches éventuelles, encadrement, scénographie en cas d'exposition. Tous mes travaux utilisent de fait la technique argentique qui est en elle-même pluridisciplinaire offrant l'avantage de démultiplier le rapport à la création et permettant de la voir sous plusieurs angles, d'en comprendre la complexité, les enjeux formels.

Les différentes étapes nécessaires ont pour effet de stratifier le temps de création et le regard. Chaque étape vaut pour elle-même ; par exemple, et c'est l'un des points essentiels dans la pratique de l'argentique, le temps de pose avec le modèle doit être vécu en tant que tel puisqu'il est impossible de voir les photos ; voir ces photos constitue une autre rencontre, un autre temps du portrait.

Reprenons le fil de l'élaboration de *l'Hommage à Marcel Mariën pour commencer...* Je suis partie d'une découverte de l'œuvre de Mariën qui m'a doucement obsédée, traînant dans mon esprit jusqu'à générer des images, des pistes de travail encore floues. De là est né un double désir : refaire une série avec Aakasha qui, de tous mes modèles Drags, est celui dont la démarche artistique est la plus aboutie et la plus consciente des enjeux

² Joan Fontcuberta, *Le Baiser de Judas – Photographie et vérité*, (1996), Arles, Actes Sud, 2005, p. 109.

³ François Soulages, *Esthétique de la photographie – La perte et le reste*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005, p. 103.

performatifs, et défendre mon rapport au thème délicat du travestissement de genre (dont nous parlerons plus bas) dans ce qu'il révèle des rapports homme/femme. J'ai alors cherché une forme, listé les envies, les possibles, la fonction de chaque idée autrement dit ce qu'elle propose, induit, comment elle peut être perçue... concrètement : combien d'images seront nécessaires, quel cadrage, quel éclairage... quelle technique. Par exemple pour les dessins, cette série est à la fois représentative et en marge. Mes dessins performatifs sont généralement réalisés à même la peau, l'hommage à Mariën est le premier à les proposer sur papier épinglé. Il existe plusieurs raisons à ce choix dont la plus intéressante consiste dans la volonté d'expérimenter une autre technique graphique permettant d'intégrer la « toge/écran ».

Ce dernier point se réfère au concept de corps/écran développé dans ma thèse de doctorat intitulée *Persona – La pratique des apparences comme acte de création* (soutenue en 2008). Je m'intéresse aux rapports entre le corps vivant et l'art. Ainsi, dans l'ensemble de mes portraits ou autoportraits, le sujet n'est jamais traité en tant qu'individu, mais il est compris comme un corps performatif, une projection dans le faire art devenant, de fait, une œuvre d'art vivante ou son véhicule.

Ainsi s'impose tout naturellement la logique de la photographie performative. Le terme même reste ouvert et possède une définition différente par artiste qui s'en revendique. D'ailleurs, dans mon travail, le terme performance est large car, comme le faisait justement remarquer Michel Journiac, la performance n'induit pas la présence du corps, elle est ouverte. Il rappelle ainsi que c'est l'action qui induit la présence du corps, un corps actant, mais pas forcément traité comme sujet même de cette action. Il en arrive donc au concept d'art corporel pour lequel le corps est à la fois actant et sujet.⁴ Je conserve le terme de photographie performative pour pouvoir y intégrer l'ensemble de ma création et lui donner une certaine respiration, mais il est plus précis de signaler mon intérêt pour ce dernier concept d'art corporel. Journiac est d'ailleurs l'une de mes références majeures. Je me retrouve en lui aussi bien pour nos points communs que pour nos différences, il marque le chaînon historique dont je suis l'héritière. N'oublions pas que si le cinématographe fut

⁴ « Michel Journiac : entretien avec Jean-Luc Monterosso », documentaire réalisé par Bruno Trompier, 1993, courtesy : MEP, Paris.

rapidement considéré comme un art, même « populaire », la photographie, dont il découle pourtant, possède un parcours plus chaotique et complexe.

Nous ne ferons pas ici l'histoire de ce médium, mais il est important de rappeler ce qu'il doit à la performance des années soixante et soixante-dix. Même si de nombreux artistes avaient déjà œuvré pour sa reconnaissance comme l'un des beaux-arts, la photographie ne fut vraiment reconnue pour sa force plastique et conceptuelle qu'à l'époque où elle devint indispensable aux performeurs. D'abord considérée comme la simple « trace », le document permettant de retenir la fugace performance, la photographie devient pour certains artistes comme Journiac ou la toute jeune Cindy Sherman la condition même de la performance. Journiac parle d'ailleurs de son « passage de la photographie comme trace à la photographie comme nécessité absolue ». ⁵ Comme dans l'ensemble de mes séries, elle permet de montrer simultanément différentes étapes de la performance qui seraient logistiquement ingérable en public.

La photographie valorise également la confrontation entre présence du corps (indispensable à la prise de vue) et représentation en tant que médium et image construite, mise en scène. Cette quête de la présence valorise la place du corps, ce que Journiac appelle l'« empreinte de lumière de la présence de l'autre ». ⁶ La nature particulière de la photographie, sa façon de capter le sujet, lui permet de transcender le simple statut de trace, de retenue du passé pour devenir une forme « d'éternité », une présence absolue, hors temps.

L'Hommage à Marcel Mariën pour commencer... permet ainsi une vision simultanée de cet inventaire d'attributs graphiques provoquant un effet massif et permettant de visualiser la quantité de préjugés cités en jeu, ce qu'une performance publique ne peut permettre puisqu'elle induit une présentation successive des images dessinées.

Cette série représente ainsi les enjeux d'une rencontre avec différentes techniques qui, en s'articulant, défendent un concept précis qui n'aurait pu être, paradoxalement, si simple par d'autres moyens formels.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*



Au-delà de la rencontre des différents arts plastiques cités, ma pratique invite régulièrement les artistes du spectacle (Draggs certes, mais aussi comédiens, acrobates, chanteurs, musiciens, danseurs) à jouer le rôle de modèle. J'invite ainsi ces artistes du spectacle à venir performer ma mise en scène photographique. Plus que de simples sujets de portraits, j'attends d'eux cette capacité performative. J'associe ainsi, en en brouillant les frontières, les

performances plasticiennes dont je suis familière et les performances spectaculaires de leur propre domaine artistique. Je photographie donc des corps en représentation, actant. Mes modèles sont déjà des œuvres vivantes.

Généralement, je m'adresse à des artistes professionnels qui maîtrisent leur art. J'ai deux approches. Soit, je conçois une série pour laquelle j'ai besoin d'un genre défini de modèle, par exemple, des acrobates, des tatoués... et je pars en rencontrer sans a priori, c'est-à-dire, sans critères d'âge ou de sexe... Soit, je rencontre des artistes qui forment ce que j'appelle des « coups de foudre photographiques » et je conçois une œuvre dérivée pour laquelle ils sont seuls à pouvoir poser.

Aakasha est un mélange, le seul, de ces deux postures. Je l'ai rencontré en 2006 parmi d'autres Draggs potentiellement intéressées par l'idée de poser pour une artiste plasticienne. Le travail accompli à ses côtés pour différentes séries, qui cumulaient les modèles, et notre compréhension commune de l'art a fait de lui un cas particulier, une situation dont mon travail plastique ne rendait pas compte. C'est pourquoi, en 2011, j'ai conçu *l'Hommage à Marcel Mariën pour commencer...* pour lui. Je savais qu'il en comprendrait les enjeux conceptuels et formels et qu'il s'y prêterait volontiers.

Aakasha ayant lui-même étudié l'histoire de l'art et revendiquant la valeur artistique de son travail (ce qui n'est pas automatique chez les Drags), il comprenait très bien ma démarche et lui apportait toute son énergie créatrice. De fait, pour son personnage, je n'ai donné qu'une seule consigne : sa perruque devait être claire pour se détacher du fond noir... libre à lui ensuite de créer son personnage (maquillage, bijoux, accessoires...). Je choisis des artistes pour leur valeur personnelle. En les sollicitant, j'exprime ma reconnaissance de leur talent individuel. Comme je le précisais plus haut, je fais des portraits d'œuvres d'art vivantes, l'enjeu n'est pas de les déformer, mais de les déplacer sur mon propre territoire artistique, de me les réapproprier dans ma mise en scène photographique. Cette démarche forme un jeu délicat avec la porosité des frontières entre les arts et les pratiques. Au-delà de la simple création, la rencontre artistique est constitutive de ma démarche de plasticienne.

Mon travail aborde ainsi frontalement les enjeux soulevés par le concept juridique *d'œuvre dérivée*. Ce concept désigne les productions artistiques originales dont la particularité est d'avoir pour sujet l'œuvre d'un autre artiste. Les *œuvres dérivées* doivent respecter les conditions qui leur permettent d'être considérées comme légales et comme des œuvres à part entière et non comme des plagiat ou comme des images documentant l'œuvre qu'elle représentent (photo de presse, affichage...). Il faut pour cela obtenir les droits à l'image de l'artiste, mais il faut aussi permettre aux spectateurs d'identifier le sujet. L'œuvre dérivée revendique donc le statut artistique de son modèle, elle se veut œuvre d'œuvre.

Dans ma pratique du portrait, il est question de traiter, au-delà du portrait lui-même, du rapport à l'art alors objet d'un emprunt, d'une réappropriation, d'une citation. Je suis ainsi artiste et spectatrice dans ma composition d'un portrait dont le modèle vivant est donc déjà une œuvre. Je signale de cette manière que ces travaux forment un mode d'approche de la nature du portrait ou de la représentation d'un corps soumis à la fiction. Cette posture pose la question de la nature et de la perception du portrait et interroge l'espace qui sépare la personne de son image.

Le cas des Drag Queens est intéressant car il s'agit non seulement d'une construction artistique et conceptuelle mais aussi identitaire. Elles sont *performeurs*, mais

évoquent des enjeux socio-culturels. Elles forment surtout pour ma démarche une nouvelle couche, un autre voile, car elles sont elles-mêmes des œuvres dérivées, des citations, des références vivantes. Elles font, en effet, un usage hyperbolique des icônes du *Star System* et copient un original lui-même factice, créé pour la scène comme le rappelle Butler qui précise que les performances Drags « ne présuppose(nt) pas l'existence d'un original qui serait imité par de telles identités parodiques. Au fond, la parodie porte *sur* l'idée même d'original ». ⁷ Cette posture renforce l'analyse du corps comme fiction/narration de soi.

Ainsi mise en scène, *génrée*, la femme performée devient une figure artistique qui narre une histoire tel un artefact émotionnel. C'est un discours qui prend forme sur le corps.

Dans l'*Hommage à Marcel Mariën pour commencer...* j'utilise également l'écriture en citant Mariën sur le dos du modèle, à même la peau, comme je l'ai fait par ailleurs dans certaines séries peu nombreuses, mais représentatives. Je rappelle par ce geste « littéraire » que les métamorphoses opérées par les drags sont toujours référencées et montrent ainsi la nature discursive des codes utilisés. Le choix de faire poser des Drags Queens va ainsi au-delà des enjeux féministes, et donc politiques, soulevés par l'observation de la situation des travestis de genre puisqu'il s'agit d'une pratique artistique.

- *TRANS-GENRE*

Cependant, cet art spectaculaire possède un statut singulier dont les enjeux socio-culturels apportent de nouvelles strates aux enjeux artistiques et conceptuels qui nourrissent ma démarche. La figure de la Drag est récurrente dans ma pratique et a donné lieu à de nombreuses rencontres avec mes modèles dès 2006. J'ai parfois souffert, notamment à l'occasion d'expositions, des commentaires des spectateurs de mes photos.



⁷ Judith Butler, *Trouble dans le genre - Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005, p. 261.

Ils furent néanmoins les révélateurs des préjugés toujours en cours dans notre société occidentale. Mais, comme l'expliquait déjà le sociologue Edgar Morin à la fin de *Chronique d'un été*,⁸ il est douloureux de solliciter la confiance d'une personne pour en faire un portrait et de la voir, par la suite, devenir la proie de commentaires désobligeants. De fait, la pratique du portrait induit une responsabilité morale. Ma réaction spontanée à cette expérience récurrente prend donc la forme de l'*Hommage à Marcel Mariën pour commencer...* Cette série, tendue comme un miroir aux spectateurs, mêle sans les classer les préjugés qui touchent un point essentiel et juste à ceux qui ne correspondent à aucune réalité. Je joue ainsi avec la capacité de reconstruction potentielle du spectateur, sa capacité réflexive, auto-critique. La série met aussi en image la nature culturelle et signifiante des préjugés construits à partir d'images types (corset...), schématiques (logos...) et archétypales (star...).

La Drag Queen se construit en référence directe à la star. Et c'est justement son système de référence très codifié qui m'interpelle en tant que plasticienne. « Avec la star, les « termes » en question sont essentiellement des images. »⁹ N'oublions pas ce point technique qui veut que l'accès à la figure de la star soit essentiellement photographique et médiatique. J'ai également dessiné des images de Drags, mais la photographie s'est imposée par sa pertinence justement parce qu'elle rejoue, et ainsi interroge, ce rapport à la photogénie du visage iconique de la star.

Morin souligne le fait que la star n'est pas l'acteur de composition, elle ne donne pas à penser l'art du comédien ou du chanteur, elle forme « un type expressif. Ce qui l'en distingue est le caractère supérieur et idéal qui en fait un *archétype*. »¹⁰ La photo, dans son cumul des fonctions, a souvent joué un rôle de fétiche ; image dédicacée, encadrée, lovée dans un portefeuille... Des fonctions dont je n'use pas, mais dont je joue par ces photos de Drags, hyperboles proches de la parodie qui signalent la nature des images.

La Drags Queen possède ainsi une dimension critique. Par sa surenchère, son extravagance, elle dénonce le fait que « la « mythification » s'effectue avant tout sur les stars féminines : ce sont les plus fabriquées, les plus idéalisées, les moins réelles, les plus

⁸ *Chronique d'un été*, film documentaire réalisé par Jean Rouch et Edgar Morin, France, Argos Films (Anatole Dauman et Philippe Lifchitz), 86 min, 1961.

⁹ Richard Dyer, *Le star-système hollywoodien*, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 29.

¹⁰ Edgar Morin, *Les Stars*, éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 117.

adorées. La femme est un sujet et un objet plus mythique que l'homme, dans les conditions sociales actuelles. »¹¹ La Drag Queen donne ainsi une idée de la nature du mythe de la femme représentée comme spectacle, objet esthétique et symptôme pris dans un système symbolique dessiné par l'homme et qui la condamne à être porteuse d'un sens qu'elle ne produit pas. « On meurt, aujourd'hui, du « symbolique », selon la philosophe et psychanalyste Sabine Prokhoris, ce « symbolique » si étourdiment invoqué dès lors que quelque chose se met à bouger dans la société, quelque chose qui affecte les manières de vivre et de tisser les liens. »¹² « Or, précise-t-elle, c'est bien la pensée qui ordonne ce qu'elle rencontre, et non l'inverse. »¹³ Les images véhiculées par les médias possèdent une telle force d'impact et sont devenues si quotidiennes et familières que le public y perd sa capacité critique et les accepte comme normes.

Dans mon parcours de plasticienne portraitiste, j'ai souvent observé la passivité inconsciente des commentaires des spectateurs. Leur perception de la beauté féminine, par exemple, est dépendante des stéréotypes de la mode et de la publicité lorsque la prestigieuse figure iconique de la star hollywoodienne s'y prétend dépendante d'une célèbre laque à cheveux ou d'un parfum.

Telle est l'une des fonctions sous-jacentes de la « toge/écran » arborée par Aakasha dans *l'Hommage à Marcel Mariën pour commencer...* : le corps comme espace de projection, comme support. Le geste du modèle tenant le tissu est affirmatif, il se tient à la frontière ambiguë de l'écran qui est aussi un espace de revendication. Clin d'œil amusé et critique à l'homme sandwich qu'il n'est pas et qu'il dénonce, en tenant ce tissu, le modèle se réapproprie les projections du public sur son corps de Drag Queen. J'use ici de la façon dont les *Queers* aiment reprendre à leur compte les insultes homophobes pour les désamorcer et déposséder ceux qui les profèrent. Ainsi, comme le souligne Judith Butler, « l'exemple du *drag* sert à montrer que la « réalité » n'est pas aussi fixe que nous le pensons habituellement. Son but est de dévoiler les fils ténus qui tissent la « réalité » de genre afin de contrer la violence qu'exercent les normes de genre. »¹⁴

¹¹ Edgar Morin, *Les Stars*, éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 93.

¹² Sabine Prokhoris, *Le sexe prescrit – La différence sexuelle en question*, Flammarion, Paris, 2000, p. 15.

¹³ *Ibid.*, p. 126.

¹⁴ Judith Butler, *Trouble dans le genre - Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005, p. 47.

La figure de la Drag Queen est prépondérante dans mon travail en ce qu'elle possède une valeur à la fois esthétique, artistique, psychologique (que nous n'aborderons pas ici) et politique. En invoquant des normes, mais surtout parce qu'elle les retourne, la Drag se positionne dans un contexte socio-culturel prédéfini et le met à mal. Sa posture n'est pas, comme nous l'entendons souvent, subversive, mais critique. Elle ne détruit pas ces normes, mais en montre la souplesse, l'expressivité plastique et identitaire. La Drag ouvre les normes en en soulignant l'artifice. C'est en cela qu'elle remet en question les rapports de genre et, avec eux, les rapports entre les sexes.

Ce regard sur les relations de genre est justement ce qui nourrit *l'Hommage à Marcel Mariën pour commencer...* Avec une efficace simplicité, l'œuvre de Mariën à laquelle je me réfère, *Muette et aveugle*, dénonce le malentendu de la relation des genres en soulignant la subjectivité perceptive des protagonistes. Ce corps de femme qui se dérobe malgré sa nudité puisqu'il est de dos, sert de support aux projections fantasmatiques d'un regard que l'on suppose masculin. En déplaçant le propos de Mariën sur un corps de travesti de genre, je peux continuer l'œuvre, retourner le modèle car, en sa qualité de Drag, celui-ci piège le regard du spectateur, reçoit pour son compte les fantasmes éconduits. La Drag est à mon sens plus proche de la femme par l'esprit que par l'apparence.

Mais si l'enjeu féministe, et donc politique, qui émerge du simple choix de faire poser des Drags est important pour moi, je reste avant tout attachée aux enjeux principaux de ma création qui interroge les liens entre l'art et le vivant. L'un des aspects les plus importants du choix du modèle Drag repose sur sa capacité à mettre en évidence la valeur performative du genre. En effet, la Drag Queens se fait hyperbole des codes de genre socialement admis comme nous l'avons vu. Par la mise en scène *genrée* de la femme, elle souligne la nature performative du genre. Butler précise qu'« il n'y a pas d'identité de genre cachée derrière les expressions du genre ; cette identité est constituée sur un mode performatif par ses expressions, celles-là mêmes qui sont censées résulter de cette identité. »¹⁵ Les genres forment un discours qui prend forme sur le corps et se construit à travers le jeu des apparences. Nous retrouvons alors la fidèle et classique métaphore du monde comme théâtre.

¹⁵ Judith Butler, *Trouble dans le genre - Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005, p. 96.

- *TRANS-SCIENCES (HUMAINES)*

En tant qu'artiste chercheuse, je sollicite très régulièrement l'ensemble des sciences humaines, me nourrissant des connaissances acquises par la psychanalyse, la sociologie et l'anthropologie afin d'approfondir mon approche de portraitiste. Il est intéressant d'expliquer l'usage que je peux faire de ces sciences pour en comprendre la nature, les enjeux et les limites (technique et éthique).

Je défends la logique d'une démarche artistique enrichie par la recherche. Le domaine scientifique auquel j'appartiens, *art et sciences de l'art*, est aussi méconnu que décrié. Nombreux sont encore les chercheurs qui refusent de reconnaître l'existence ou la possibilité même de ce domaine dont ils ne comprennent, ou n'acceptent, pas la nature et les apports spécifiques. Ils reprochent justement aux artistes chercheurs leur ouverture aux autres domaines de connaissance en lesquelles ils ne sont pas experts. Les artistes chercheurs auraient ainsi quelques connaissances en tout et beaucoup en rien... selon une formule consacrée qui nous présente comme des amateurs de la recherche n'ayant aucune expertise solide dans un domaine défini à force de les cumuler. Nos détracteurs semblent oublier que nous sommes spécialistes en art en tant qu'artistes. Et, en tant qu'artistes donc, nous nous ouvrons à la possibilité d'une pensée théorique à partir et au regard de notre propre pratique.

La recherche en art est l'une des plus complexe par la transversalité qu'elle impose et les enjeux qu'elle soulève. Par l'apport théorique, nous ne cessons de nous remettre en question. Pour l'artiste, la recherche occupe la fonction de moteur de la création, une nourriture qui n'est pas nécessaire aux spectateurs, qui n'entrave pas l'œuvre définitive, puisqu'elle n'apparaît pas en exposition, mais permet de la penser. L'ensemble des lectures, l'ouverture aux différents domaines de connaissance, offre un élargissement de l'horizon.

Les artistes que je rencontre, qui ne pratiquent pas la recherche, pensent qu'elle peuvent empeser la création, limiter l'imaginaire, prendre trop de place. Mais loin du fantasme du créateur attendant l'inspiration comme tombée des cieux, l'artiste a, au contraire, besoin de nourriture. La connaissance de l'art, de tous les arts, mais aussi celle

de différentes sciences choisies selon les intentions et les enjeux de la création génère un vivier intellectuel.

Dans mon approche personnelle, la théorisation est toujours postérieure à la création. Ma pratique est très instinctive et spontanée. Par la suite, mais pas automatiquement, la curiosité me pousse à pénétrer le labyrinthe d'une création par son analyse théorique. J'attaque toujours le travail de recherche selon un thème prédéfini laissant ainsi une réserve de sens à ma création, d'autres points d'analyse remis à plus tard ou laissés en suspens. Là encore, pour reprendre Serres, il s'agit de soulever délicatement les voiles. Loin de déflorer une œuvre, nous en percevons alors la complexité, la richesse discursive... heureux d'avoir compris bien des aspects, bien des enjeux... conscients aussi de ne pas avoir achevé d'en faire le tour.

La recherche en arts plastiques est subtile en ce qu'elle oblige à cumuler les compétences d'artiste et de chercheur. Cependant, nous sommes d'abord artistes ; des artistes qui jonglent avec des domaines dont ils sont rarement spécialistes. Pour ma part, en tant que portraitiste, je me suis intéressée aux sciences humaines aptes à faire connaître mon sujet : l'homme, ses arcanes, son identité, ses capacités perceptives, son rapport à lui-même, aux autres... Si j'ai réellement suivis des cours de psychanalyse, ces derniers étaient associés à l'étude obligatoire d'une science humaine en faculté d'art. Je n'ai donc pas étudié cette science à temps plein. Par la suite, j'ai spontanément, et donc seule (bien qu'encadrée par un directeur de recherche), cherché l'apport de la sociologie et de l'anthropologie. Tout le jeu de la confrontation entre art et science repose sur le dosage, la crédibilité et le respect d'une certaine éthique. Je me dois, lorsque j'use de telles connaissances, de le faire avec la certitude de ne pas pratiquer le contre-sens ou la vulgarisation excessive. Il faut savoir jusqu'où on peut aller, où s'arrêter.

Les sciences humaines ont pour moi et dans l'usage que j'en fais, une valeur poétique comme sources d'inspiration et jeu de référentialité (de façon parfois consciente lors de la conception d'une pièce, parfois révélée à posteriori par l'analyse théorique). Prenons un exemple concret récurrent dans mes travaux et notamment dans la série présentée ici : les tests de projection en psychanalyse tels que le Rorschach (Rorschach - 1920) et le T.A.T. (*Thematic Apperception Test* Murray - 1935). Ces tests sont les plus reconnus dans ce

domaine, ils permettent, sur la base de supports visuels (abstrait pour le premier, figuratifs pour le second), de questionner l'imagination du sujet testé. Depuis les travaux d'Hermann Rorschach, nous savons que l'analyse de l'imagination est révélatrice des principaux traits de la personnalité. Ainsi, « l'analyse par le sujet testé, d'un matériel ambigu et l'exploration, à la fois libre et systématique, des possibilités d'interprétation offertes par ce matériel ont constitué un mode précis d'investigation des processus de personnalité. (...) C'est en effet l'organisation individuelle de la personnalité qui structure la perception de telles tâches. »¹⁶

J'aime jouer avec la subjectivité perceptive du spectateur, avec sa capacité à identifier la nature de l'image ; certains, par exemple, prennent une Drag Queen pour une actrice. Les spécialistes du T.A.T. donnent des cas intéressants : certains sujets confondent une église avec un immeuble, ou encore un violon tenu par un enfant avec un revolver. Lorsque dans *l'Hommage à Marcel Mariën pour commencer...* j'égrène les dessins, j'interroge la perception des spectateurs... certains confondent le collier de luxe, avec un chapelet... Je n'ai pas évoqué la question religieuse dans mon travail, mais cette confusion est signifiante et illustre le postulat psychanalytique qui explique que « dans l'imaginaire toute représentation a valeur symbolique en soi, d'une part, et toute représentation, d'autre part, ne peut être perçue que dans sa relation aux autres, c'est-à-dire dans un dynamisme affectif intersubjectif qui ne peut manquer d'agir sur la forme précise prise hic et nunc par la représentation à tel moment particulier du fonctionnement de l'imaginaire. »¹⁷

Il est impératif de comprendre ici ma posture. Je tends un miroir au spectateur, libre à lui de se demander pourquoi et comment il perçoit mon travail. Ce que je sais de la psychanalyse me permet de construire ma série et d'observer ses effets. Je suis suffisamment compétente pour savoir qu'analyser ces effets est impossible en dehors d'un suivi plus poussé auprès d'un professionnel. J'invite à l'imaginaire en étant consciente de son potentiel scientifique. Et, inversement, les sciences ainsi évoquées, à l'insu du spectateur, possèdent une force poétique, une puissance évocatrice.

¹⁶ Didier Anzieu et Catherine Chabert, *Les méthodes projectives*, Paris, dépôt légal 1961, 1^{re} édition Quadrige/PUF 2004, pp. 14-15.

¹⁷ Jean Bergeret, « Introduction » in Henri Jidouard, *Le Rorschach, une approche psychanalytique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988, p. 10.

Avec l'expérience, les apports des sciences humaines font partie intégrante de mes ressources familières et deviennent, souvent inconsciemment, source d'inspiration. Je suis alors moi-même le jouet de mes recherches lorsque s'opère le renversement, quand en interrogeant mon travail, la science n'est plus un moyen parmi d'autres de l'analyser, mais l'origine, la référence de ma création.

CONCLUSION

Nous aurons donc parcouru les principaux enjeux, et la pluralité de ses possibles, soulevés par les différentes valeurs et fonctions de la plasticité d'une création. A travers l'étude de cas de ma série photographique performative *l'Hommage à Marcel Mariën pour commencer...* je rends compte des principaux axes de ma pratique artistique dont je revendique la transversalité dans une quête de la création comme espace d'expérimentation ouvert. J'élabore ainsi un rapport à l'art dont l'enjeu premier repose sur la nature de l'œuvre à construire. Je reprendrai pour conclure les mots de Sabine Prokhoris : « L'œuvre : non point intouchable objet clos, à contempler de loin, mais, pour quiconque, au singulier-pluriel, relation toujours en expansion, relation risquée, à ce qui *n'est pas encore* dans l'ordre des mots, dans l'ordre des choses. »¹⁸

BIBLIOGRAPHIE

- Anzieu, Didier et Chabert, Catherine, *Les méthodes projectives*, Paris, dépôt légal 1961, 1^{ère} édition Quadrige/PUF, 2004.
- Bergeret, Jean, « Introduction » in Henri Jidouard, *Le Rorschach, une approche psychanalytique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988.
- Butler, Judith, *Trouble dans le genre - Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005.
- Dyer, Richard, *Le star-système hollywoodien*, L'Harmattan, Paris, 2004.
- Fontcuberta, Joan, *Le Baiser de Judas - Photographie et vérité*, (1996), Arles, Actes Sud, 2005.
- Morin, Edgar, *Les Stars*, éditions du Seuil, Paris, 1972.
- Prokhoris, Sabine, *Le sexe prescrit - La différence sexuelle en question*, Flammarion, Paris, 2000.
- Serres, Michel, *Les cinq sens*, Paris, éd. Grasset et Fasquelle, 1985.
- Soulages, François, *Esthétique de la photographie - La perte et le reste*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005.

ICONOGRAPHIE © Photographies originales de Lorraine Alexandre

¹⁸ Sabine Prokhoris, *Le sexe prescrit - La différence sexuelle en question*, Flammarion, Paris, 2000, p. 29.