

# LES VOYAGES DANS LE TEMPS : UNE MÉTAPHORE ARTISTIQUE DE LA CONSTRUCTION IDENTITAIRE

LORRAINE ALEXANDRE

## INTRODUCTION

Fin 2017, je conçois une série de photographies performatives intégrant des dessins et du texte sur le thème des voyages dans le temps. Elle répond à la question récurrente et banale qu'elle élargit : « Toi qui fais du portrait, qu'elle personne décédée aurais-tu aimer prendre en photo si vous aviez pu vous rencontrer ? ». Après l'avoir entendue tant d'années, j'ai fini par la prendre au mot et à me demander ce que j'aimerais vivre, quelles rencontres j'aimerais faire si je pouvais voyager dans le temps. Prenant le parti-pris du rêve et du fantasme assumés et revendiqués comme tels, ma série prend une forme simple, épurée et parfaitement non réaliste.

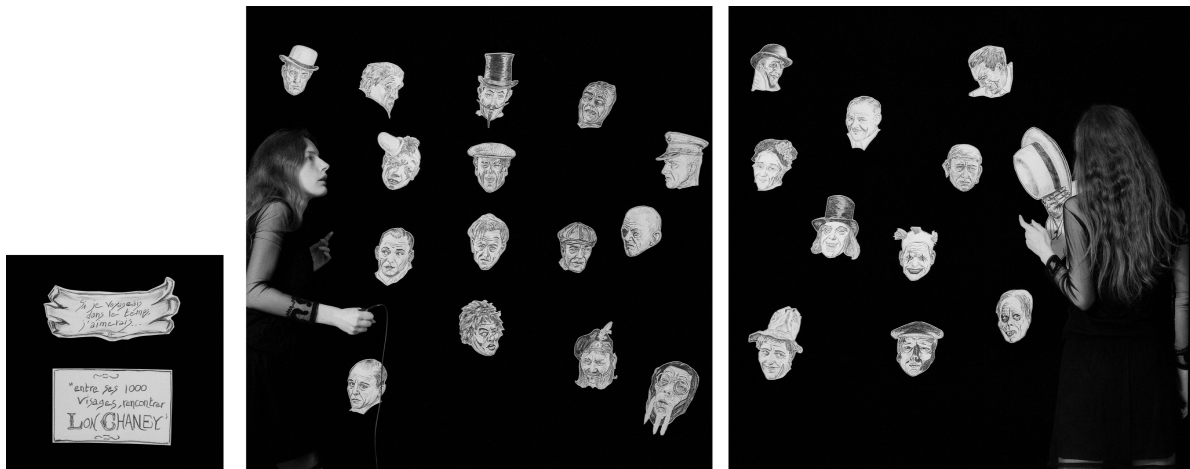
Pour la petite anecdote personnelle, je suis née des suites d'une guerre... Je suis donc sensible à la question du paradoxe temporel : si je voyageais dans le temps, j'irais empêcher les guerres et leurs millions de morts... Mais si ma propre vie est issue d'un conflit... j'empêche ma naissance d'advenir et, n'étant pas née, je ne peux plus empêcher la guerre... Ainsi, j'attache de l'importance au fait de mettre en scène des voyages « inconséquents » ou agissant seulement de façon peu impactante : le dodo, une fois sauvé, aurait-il une grande influence sur le monde d'aujourd'hui ? Mes voyages agissent essentiellement sur moi, ils expriment ma sensibilité et dessinent une autobiographie plutôt que de construire un discours historique à grande échelle. L'histoire est donc abordée comme héritage culturel à une échelle plus individualisée.

Pour ce faire, je me mets en scène sur un grand fond noir en tissu (comme au théâtre) entourée de dessins représentant les personnes, les civilisations ou les animaux disparus que j'aurais voulu rencontrer. Ces mises en scène peuvent tenir en une photographie ou se décliner en diptyques et triptyques. Elles sont toutes accompagnées d'un cartel (ou générique) plus petit pour lequel je photographie un phylactère, toujours le même, sur lequel est écrit : « Si je pouvais voyager dans le temps, j'aimerais... », et toujours complété par un deuxième phylactère propre à chaque voyage.

Les dessins rappellent que je ne peux plus photographier ces rencontres et soulignent les possibilités plastiques offertes aux artistes pour contourner ce fait scientifique. Nous verrons donc, dans une première partie, la question du voyage dans le temps sous son angle artistique. Je propose d'analyser les enjeux des valeurs onirique, plastique et narrative – sous la forme d'une biographie imaginaire - de tels voyages. Nous verrons également l'enjeu de la construction artistique comme discours formel plutôt que comme expérience réelle possible.

Nous analyserons aussi, dans une deuxième partie, comment ces constructions plastiques développent une réflexion sur notre héritage et la façon dont nous nous le réapproprions afin de définir notre identité à travers des mises en scène imaginaires. La série met ainsi en place un système de référence par le jeu de la sélection des voyages délibérément éclectiques. Car, si je réponds à la question avec le voyage « Lon Chaney », mon modèle idéal, si je la retourne, avec « Julia Margaret Cameron », pour laquelle j'aurais aimé poser, si j'en donne une forme ironique avec Oscar Wilde dont le portrait est littéraire, je dépasse les frontières de mes lubies d'artiste pour intégrer d'autres enjeux, par exemple : écologique avec le dodo, politique avec la reine Arégonde, idéologique avec Choderlos de Laclos, etc...

*Les voyages dans le temps* construisent une collection de scènes représentant des fantômes aux statuts différents. Certains peuvent être très personnels, voir intimes (Ovide rat), quand d'autres sont porteurs de discours plus politisés sur le passé (les premières nations nord-américaines). Dans tous les cas, ces images extraites du passé, que je dessine puisqu'elles ne sont plus photographiables, sont constitutives de mon système de références en tant qu'artiste, mais aussi de mon système de valeur, de mes positions politiques, morales et sociales. Je propose de voyager à travers cette série en analysant les voyages dans le temps comme mode d'interrogation sur notre identité et ses fondations.



Lorraine Alexandre, *Les Voyages dans le temps* – « Si je voyageais dans le temps, j'aimerais... entre ses 1000 visages, rencontrer Lon Chaney, 2018, photographies performative argentine en noir et blanc, dessins sur papier, format variable.

## 1. LES VOYAGES DANS LE TEMPS COMME CREATION ARTISTIQUE

Mon travail est pluridisciplinaire. Je mêle ici dessin, texte et photographie performative, c'est-à-dire, répondant à un protocole de création, à une mise en scène. Je suis donc portraitiste, mais toujours à travers des œuvres conceptuelles. L'œuvre, comme les corps qu'elle représente, est un discours formel. Le mélange des pratiques m'intéresse en ce qu'il démultiplie les enjeux tant formels que conceptuels.

*Les voyages dans le temps* opèrent plusieurs déplacements, plusieurs formes d'expression artistiques et plusieurs types de présences en m'associant aux dessins comme s'ils pouvaient être des protagonistes actifs de la scène. Je peux alors voyager dans le temps et l'espace, prenant le train avec Stefan Zweig pour partager son goût de la rencontre, de la découverte et des échanges. Je cherche ainsi à montrer l'enchaînement de mon protocole artistique. L'effet de stratification des formes (photo/écriture/dessin/performance) et des arts (arts plastiques/écriture/mise en scène) crée des vides et des liens, des parallélismes et des enrichissements mutuels.

Pendant mes études, faisant du portrait, j'étais très sensible à la grande différence que ces deux techniques – photographie et dessin - induisaient pour les démarches à la fois pratiques, intentionnelles et relationnelles. Le dessin permet de faire le portrait de tout le monde, les personnes que l'on rencontre, mais aussi les personnes absentes, éloignées, décédées ou même imaginaires. La photo est, pour sa part, dans un rapport direct au référent. Mais, paradoxalement, la liberté du dessin peut enfermer l'artiste dans son atelier. Les besoins techniques de la photo obligent à la rencontre avec les modèles, à l'ouverture à l'autre pour le portrait. Elle oblige à se mettre en danger, à s'immerger pour l'autoportrait. Les deux techniques offrent donc des possibilités et des limites différentes, et modifient les enjeux.

Empiriquement, j'expérimente et je ressens ces deux médiums essentiels de ma pratique comme deux antagonistes complémentaires. Lorsque je photographie, j'élabore, je construis. Comme un cinéaste, je prédéfinis les prises de vue, pensées en amont, et ensuite mises en scène en respectant les plans. Je sais ce que je fais. La photo est mon espace de contrôle, mon Apollon. Étant cinéphile et collaborant souvent avec des artistes du spectacle, il n'est pas rare que l'on me demande pourquoi, compte tenu de cette approche pensée dans une logique cinématographique, je ne voulais pas passer à la réalisation. J'ai toujours



spontanément répondu que je ressentais le besoin contemplatif de produire des images fixes. En mouvement, l'image m'interpelle en tant que spectatrice, mais semble me priver d'elle-même, me glisser entre les doigts en tant que créatrice. Pour en revenir au temps, la photo installe une éternité, elle prend le temps de haut, l'annihile.

Lorsque je dessine, j'élabore et je conçois... puis je fais ce que le geste décide pour moi... Je ne sais pas à l'avance où je vais vraiment. Je refuse l'usage des techniques académiques, le geste prime, certains dessins sont plus bruts que d'autres sans que je l'aie complètement déterminé. Le dessin est mon Dionysos.

Dans *Les voyages dans le temps*, l'échelle des dessins est toujours intuitive et signifiante, jamais réaliste. Par exemple, la tête de Claude Cahun est largement surdimensionnée alors que celle de Marlène Dietrich est sous dimensionnée. Pour la première, je souligne le concept du moi, pour la seconde, je me concentre sur les attributs de cette toilette de genre masculin. Je donne cet exemple pour montrer que ce point parfaitement cohérent fut, en réalité, un constat à posteriori et non une décision préalable. La part d'aléatoire est beaucoup plus resserrée dans ma pratique actuelle de la photographie que dans celle de mes dessins.

Par ailleurs, je m'intéresse beaucoup aux liens complexes entre écriture et dessin d'où mon habitude d'intégrer du texte ou des mots et des noms à mes œuvres. Nous n'avons pas le temps de développer ici, mais l'histoire de l'art, parallèlement à celle de l'écriture, explicite les liens entre les deux formes dont nous savons aussi qu'elles usent des mêmes fonctions neurologiques. Ainsi, lorsque j'aimerais « renaître femme des cavernes », je fais un retour sur mon travail où de nombreuses séries sont, à mes yeux, les descendantes des œuvres pariétales, des empreintes de mains en particulier.

La main comme sujet et comme support d'œuvres graphiques – écrites ou dessinées – me ramène toujours à ce mystérieux, mais prégnant, passé où notre ancêtre préhistorique enclenche une histoire de la transmission, que ce diptyque met en scène, en apposant sur les parois des grottes l'empreinte de ses mains. « C'est là que se manifeste, selon Marie-José Mondzain, la nécessité humanisante des opérations imageantes pour un *Homo sapiens* qui s'engage courageusement sur le chemin imaginaire des signes. »<sup>1</sup> Elle précise que « cette main en image (...) est un faire, faire qui appelle son verbe. »<sup>2</sup>

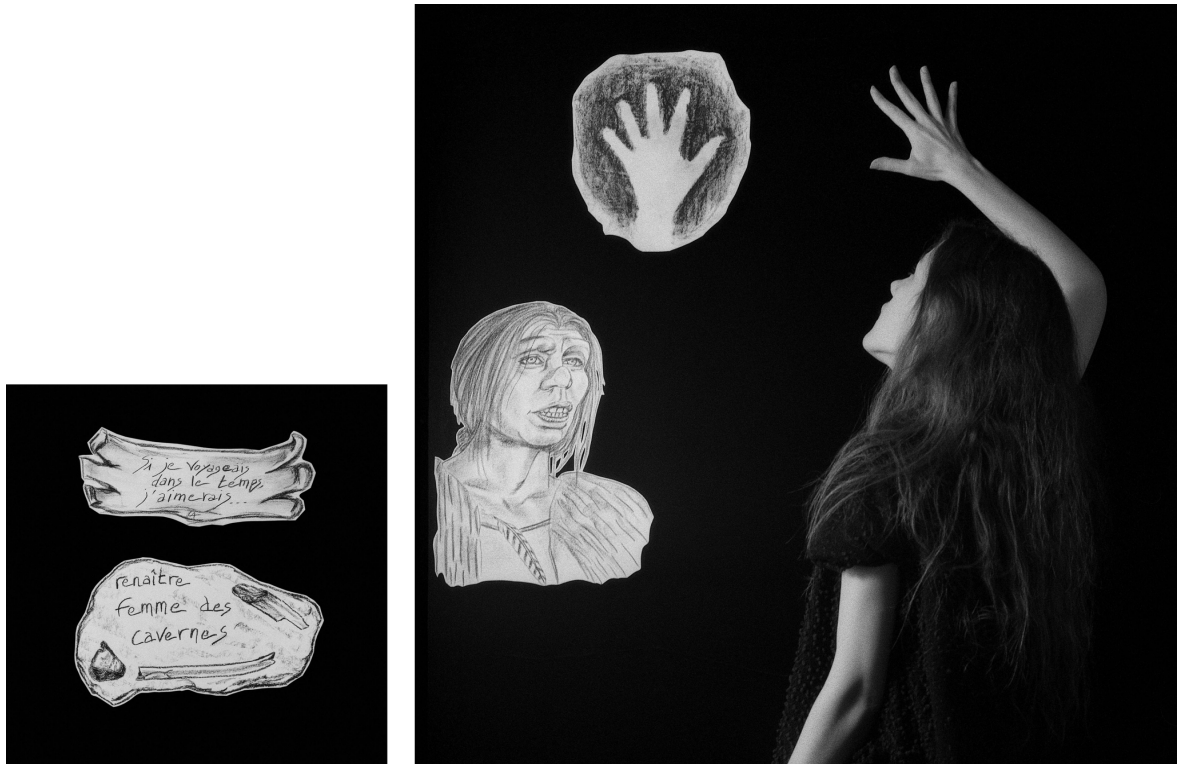
Ainsi, notre ancêtre « scénarise la composition de son premier regard, il se met au monde comme spectateur dans une scénographie où ses mains deviennent la figure du premier spectacle. »<sup>3</sup> Ce voyage est l'un des plus importants pour moi en ce qu'il marque un point d'origine dans ma pratique depuis au moins 2002 à travers un nombre important de séries. De plus, nous savons aujourd'hui que les femmes ont joué un rôle majeur dans l'art pariétal ce qui fait sens pour l'artiste délibérément féministe que je suis. Ainsi ce voyage forme tant un rappel qu'une boucle historique.

---

<sup>1</sup> Mondzain, Marie-José, *Homo spectator*, Bayard, Paris, 2007, p. 23.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 30.



Lorraine Alexandre, *Les Voyages dans le temps* – « Si je voyageais dans le temps, j'aimerais... renaître femme des cavernes, 2018, photographies performative argentique en noir et blanc, dessins sur papier, format variable.

Sautant environ 25 000 ans, je rencontre cette fois Virginia Woolf pour partager mon goût de la solitude. Cette introspection décrit ma façon d'aborder et d'élaborer mon travail. Après avoir rencontré mon ancêtre artiste des cavernes, à un petit siècle de moi seulement, je veux rencontrer la rigoureuse et solitaire Virginia. Je revendique toujours mon statut de femme artiste. L'intégration du texte est tout particulièrement importante et polysémique dans ce voyage. À côté de nous, nous voyons un journal sur lequel j'ai inscrit trois extraits des journaux de Woolf dont j'avais le sentiment que j'aurais pu les écrire également :

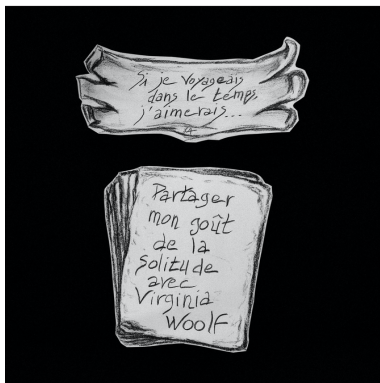
- « Mais la seule vie qui soit passionnante est la vie imaginaire »<sup>4</sup>.
- « Je crois qu'il y a, dans ce que j'écris, quelque chose de médiumnique : Je deviens la personne. »<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Woolf, Virginia, *Journal d'un écrivain*, Christian bourgeois éditeur, 1984.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 447/448.

- « Chaque fois que je suce mon porte-plume, l'encre tache mes lèvres. Et je n'ai plus d'encre pour remplir mon encrier. »<sup>6</sup>

Cette citation explique la trace d'encre visible sur mes lèvres. Je l'ai intégrée à ce voyage parce que cette étrange anecdote, qui révèle un comportement étonnant chez Woolf, fait écho à ma propre pratique. J'utilise généralement la peau comme support de mes dessins ou de mots dans le cadre de mes photographies performatives. Je le fais, le plus souvent directement sur ma peau ou celle des modèles. Il m'arrive de couvrir mes lèvres d'encre de Chine. Dans les fictions cinématographiques ou télévisuelles, nous parlerions de *Crossover*.



Lorraine Alexandre, *Les Voyages dans le temps* – « Si je voyageais dans le temps, j'aimerais... partager mon goût de la solitude avec Virginia Woolf, 2019, photographies performative argentine en noir et blanc, dessins sur papier, format variable.

<sup>6</sup> Ibid., p. 287.

Mais, de fait, pour *Les Voyages dans le temps*, j'ai choisi de revenir au papier. Ces dessins ne se nourrissent donc plus du corps qui leur sert de support, ils ne revendiquent pas d'incarnation. Ils se présentent pour ce qu'ils sont : des dessins. Je cherche ici à mettre en scène le concept de manipulation formelle de l'image. Je n'utilise pas les techniques « illusionnistes » pour proposer une forme simple et directe. C'est avec le culot de l'enfant qui joue – « on dirait que... » - que j'avance sur cette scène noire qui se construit comme telle.

Je prends donc à contre-pied les œuvres de fictions qui, tant dans la littérature qu'au cinéma, font volontiers appel aux concepts scientifiques de la relativité par exemple, aux machines hautement sophistiquées qu'un scientifique de génie met au point grâce à des connaissances nouvelles. Je fais confiance à l'efficacité de la simplicité, ainsi qu'à celle de l'imaginaire du spectateur pour opérer des voyages dans le temps tout-à-fait efficaces. Je mets ainsi en scène le protocole de création lui-même. Je visualise mes voyages dans le temps directement sous forme de constructions fantasmagoriques irréalistes ou plutôt irréalisables, nul besoin d'une machine futuriste perfectionnée. De là, j'installe une pratique artistique dont la position est claire : l'art parlant d'art, l'art superposé à l'art photo sur dessin ou l'inverse, texte dans photo et performance comme liant. L'art s'entre-citant, nourrit de lui-même et se traversant d'un médium à l'autre.

L'art comme matériau de nos rêves et de nos imaginaires opère un retour sur lui-même, mais seulement après avoir accompli une traversée, une métamorphose par l'hybridation. Cette posture offre le bénéfice imaginaire à la représentation. Je ne cesse donc jamais de réaliser l'un de mes voyages : me métamorphoser avec Ovide.



Lorraine Alexandre, *Les Voyages dans le temps* – « Si je voyageais dans le temps, j'aimerais... me métamorphoser avec Ovide, 2018, photographies performative argentine en noir et blanc, dessins sur papier, format variable.

Et dans ce jeu spéculaire, je me dois de faire quelques remarques rapides sur le médium photographique qui reste bel est bien l'objet final. Comme le rappelle Hubert Damisch, « la découverte de la photographie a bouleversé la classification traditionnelle des arts. Car la photographie, dès l'origine, aura été liée au temps autant qu'à l'espace. »<sup>7</sup> La photographie est un médium de l'enregistrement, une captation de l'espace-temps qu'elle pérennise en en donnant son interprétation. Elle va ensuite traverser le temps. Profondément ambigu par nature, l'enregistrement photographique se divise entre représentation figurative et captation de flux lumineux d'un objet existant. Il est un indice du réel et une représentation en décalage. Notons que le choix du noir et blanc est très signifiant dans mon travail. Plus structuré, plus sculptural que la couleur et ses ambitions naturalistes, le noir et blanc est également plus abstrait, plus ouvert à l'approche conceptuelle de l'art. Je souligne et renforce

---

<sup>7</sup> Damisch, Hubert, *La Dénivelée – À l'épreuve de la photographie*, Paris, 2001, p. 96.



ce point avec un fond noir profond qui permet une perte des repères spatiaux. Il n'y a aucun détournage, mais un travail de « masquage » (que certains tireurs nomment aussi « maquillage ») au tirage qui appuie les contrastes. Le résultat produit une sensation d'irréel, d'un corps perdu dans l'espace-temps.

Paradoxalement, bien que cette série revendique sa nature fantasmée et montre ses ficelles formelles, je fais de réelles recherches historiques pour préparer mes mises en scènes. Cette volonté de crédibilité peut paraître quelque peu cocasse, voir ironique. Par exemple, un œil très perçant peut constater que la lettre de la reine Arégonde est bien écrite dans l'indéchiffrable alphabet mérovingien dont il fut fort difficile de trouver un échantillon ; à tel point qu'il s'agit d'une seule phrase répétée, comme une punition d'écolier, et dont j'ignore le sens. L'important pour moi est que la forme soit bien d'époque. J'utilise cette apparente contradiction si propre à la science-fiction et qui consiste à user de vraisemblance à défaut de crédibilité scientifique. Nous savons à quel point la vraisemblance permet le pacte du spectateur bien qu'il ne soit pas dupe des aberrations du scénario. J'estime qu'une grande part de la poésie latente de ces voyages dans le temps repose sur ces détails ouvertement étranges.



Lorraine Alexandre, *Les Voyages dans le temps* – « Si je voyageais dans le temps, j'aimerais... correspondre avec la reine Arégonde, 2018, photographies performative argentine en noir et blanc, dessins sur papier, format variable.

Autre exemple, lorsque je souhaite rester zen avec l'arthropleura, ancêtre gigantesque de notre actuel mille pattes, je cherche, une nouvelle fois, la vraisemblance en apposant un masque sur mon visage. Je rappelle ainsi qu'il y a trois cents millions d'années, le taux d'oxygène ne nous aurait laissé aucune chance de survie. Cependant, ma tenue évoque très volontiers le cinéma noir américain des années trente à cinquante qui nous offre quelques cocasses films de série Z où des insectes surdimensionnés menacent les hommes. Une fois de plus, mes clins d'œil s'entrecroisent et créent des ponts dans le temps, une polysémie revendiquée.

Si certains voyages dans le temps sont très intimes, la majorité d'entre eux me définissent en tant qu'artiste à travers un système de références culturel multiple. Je me joue du fait que l'histoire de l'art soit traversée par ces enjeux qui poussent les différents arts à se définir les uns par rapport aux autres par un système de référentialité et de citations. Wilde ne s'y trompe pas lorsqu'il en conclut que la vie imite plus l'art que le contraire.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Cf. Oscar Wilde, *Intentions*, Paris, 1928, Paris, 2000, p. 87 :

« La vie imite bien plus l'art que l'art n'imite la vie. Ceci ne résulte pas seulement de l'instinct imitatif de la vie, mais du fait que le but avoué de la vie est de trouver sa propre expression et que l'art lui offre certains moyens heureux de réaliser cet effort. »





Lorraine Alexandre, *Les Voyages dans le temps* – « Si je voyageais dans le temps, j'aimerais... rester zen avec l'arthropleura », 2018, photographies performative argentine en noir et blanc, dessins sur papier, format variable.

## 2. LES PROCESSUS DE PROJECTIONS-IDENTIFICATIONS : DESSINER UNE AUTOBIOGRAPHIE A TRAVERS LES MISES EN SCENE IMAGINAIRES

Je disais plus haut, que mes mises en scène affichaient la nature irréaliste, ou plutôt irréalisable, de mes *Voyages dans le temps*. Cette remarque était pragmatique. Concrètement, je ne voyage pas dans le temps, je ne chevaucherais jamais, comme je le rêve depuis mes cinq ans, de majestueux tricératops... Mais, prenons cette série sous un autre angle ; l'angle conceptuel et psychologique. Depuis ces autres points de vue, mes voyages sont « réalistes » au sens où ils révèlent des réalités affectives, sensibles, idéologiques entre autres... Je mets en scène ma conscience d'être au cœur du système de *projection-identification* défini par Edgar Morin et qui « nous permet de ramener les choses figées et les essences conceptuelles à leur processus

humains. »<sup>9</sup> Ainsi, avec *Les voyages dans le temps*, je tends à définir mon identité à travers un jeu de références défendant l'idée que je suis toutes mes rencontres imaginaires et qu'elles dévoilent tous les aspects de ma personnalité : du ressenti intime aux idéaux politiques.

Quand je lisais Diderot adolescente, j'avais la nette sensation de parler avec lui à la terrasse d'une auberge. Son écriture spontanée donnait vie au texte et je n'étais plus devant un livre, mais devant l'auteur lui-même me transmettant avec fougue ses pensées. Quand j'invite Diderot à prendre un verre, je mets en scène ma sensation physique de lectrice et le lien à la fois imaginaire et concret, ou métaphorique, que le texte noue entre lui et moi. Quand je lis, plus de deux décennies plus tard, « L'invention de Morel », je retrouve dans la narration cette métaphore d'un contact fictif, mis en scène par l'entremise des images et pourtant générateur de sensations et de sentiments bien réels.

Je me permets un court résumé de rappel. Un homme découvre sur une île un groupe de personnes dont il met du temps à comprendre qu'elles sont des images du passé projetées en boucle. Il découvre qu'un certain Morel a créé une machine capable de filmer ses amis de façon illusionniste et de faire revivre à ces images la même semaine se répétant à l'infini, créant ainsi, une forme d'immortalité par l'image. « Le mot *musée* (...), dit Morel, est une survivance du temps où je travaillais aux projets de mon invention, sans en connaître le but. Je pensais alors ériger de grands albums ou « musées », familiers et publics, de mes images. »<sup>10</sup> Mais son invention est si illusionniste que notre voyageur/narrateur tombe amoureux d'une femme avant de comprendre qu'elle ne pourra jamais lui répondre. Pris au jeu, il va chercher à s'introduire dans l'image, apprenant les paroles et les gestes de la femme par cœur,

---

<sup>9</sup> Morin, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire Essai d'anthropologie*, Les éditions de Minuit, Paris, 1956, p. 219.

<sup>10</sup> Bioy Casares, Adolfo, *L'invention de Morel*, Robert Laffont, Paris, 1973 pour la traduction française, p. 85.

il peut alors créer l'illusion d'une communication : « J'espère, dit-il, que dans l'ensemble nous donnons l'impression d'être des amis inséparables. »<sup>11</sup>

J'ai découvert récemment ce roman pourtant très célèbre et cette posture m'interpelle. Bien que la forme soit opposée - l'illusionnisme de Morel étant aux antipodes de mon archaïsme frontal – le fond est comparable : « Lorsque je complétais mon invention, dit Morel, il me vint à l'esprit, d'abord comme un simple thème pour l'imagination, puis comme un incroyable projet, de donner une réalité perpétuelle à ma fantaisie sentimentale... »<sup>12</sup>

En tant que plasticienne, je vis pour et dans mes images. Je les considère comme mes enfants, je suis en contact avec elles. Ainsi, je trouve pertinente cette analogie avec « L'invention de Morel » qui met en scène le dialogue avec les images qui, de plus, créent un lien avec le passé. L'artiste Nan Goldin répète souvent qu'elle photographie les gens par peur de les perdre, pour empêcher cette perte. L'image crée une présence, une communication d'ordre symbolique. Cette angoisse de la perte apparaît dans deux voyages où « j'aimerais... retrouver les traits de Charles », ami proche de ma famille mort du sida quand j'étais enfant et dont seul un souvenir direct subsiste : cette silhouette à contre-jour désormais sans visage. Moins personnel, on la retrouve dans le voyage où « j'aimerais... distraire Gérard de Nerval à l'heure de « délier son âme » », façon détournée, bien qu'explicitée par la citation de Baudelaire, de vouloir rattraper le poète juste à temps avant son geste fatidique et le faire par l'image à défaut...

En psychanalyse, il est d'usage de dire que lorsque nous parlons seuls, en général, nous voulons nous concentrer sur une tâche ou tromper le stress provoquer par

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 75.

l'isolement, mais nous voulons aussi parfois convoquer les absents. C'est à nous-mêmes que nous nous adressons, à travers ce que nous aurions aimé pouvoir leur dire. De ce point de vue, « Vivre en compagnie de ces images est une chance », <sup>13</sup> nous dit le héros une fois qu'il comprend l'invention de Morel. Il précise que « lorsque des esprits moins grossiers que celui de Morel se seront attachés à cette invention, l'homme élira un lieu retiré et plaisant, rassemblera autour de lui les personnes qu'il aime le plus et se perpétuera au sein d'un paradis intime. » <sup>14</sup> C'est bien cet univers que je me crée, mais avec une forme plus intimiste, dans l'espace restreint du studio plutôt qu'à l'échelle d'une île, mais surtout avec un plus grand contrôle que Morel et beaucoup plus d'onirisme.

En effet, dans le roman, les protagonistes ignorent qu'ils sont filmés, Morel n'intervient pas sur leurs actions et nous donne une semaine quotidienne où les gens vaquent à leurs occupations. Dans mes voyages dans le temps, chaque mise en scène est individualisée et pensée. Je mêle les images qui me viennent instinctivement à celles que j'élabore patiemment... Il est toujours difficile de distinguer les deux au résultat, mais je laisse peu de place au hasard, mon temps de préparation étant généralement long.

Tous mes travaux sont polysémiques : je stratifie les modes de lecture pour ouvrir le champ perceptif du spectateur. Peu importe qu'il puisse tout voir : mes œuvres s'offrent par étapes, à chaque fois qu'on les regarde on découvre une nouvelle strate. Lorsque je veux découvrir une licorne avec Marco Polo, le propos est ouvertement ambigu. Grand érudit, mais comme nous tous pris dans le contexte historique de son temps, M. Polo peut porter à rire les esprits peu poétiques d'aujourd'hui qui veulent cyniquement renommer Rhinocéros de Sumatra cette gracieuse licorne qu'il rencontra

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 92.

autrefois. Difficile d'évaluer le degré de ma posture. Suis-je dans une approche de découverte scientifique qui me permettrait de proposer un regard critique sur l'importance du contexte historique sur l'illusoire objectivité du savant ? Suis-je dans un fantasme poétique, jouant la jeune vierge amadouant l'animal... bien que Polo lui-même ait fait, dépité, le constat de l'inefficacité de la méthode ? Suis-je dans un rappel écologique, cette sous-espèce ayant depuis disparu, pleurant sur les trésors naturels que nous ne rencontrerons plus ? Je ne dresserai pas la liste exhaustive... à vous de voir.



Lorraine Alexandre, *Les Voyages dans le temps* – « Si je voyageais dans le temps, j'aimerais... découvrir une licorne avec Marco Polo, 2019, photographies performative argentine en noir et blanc, dessins sur papier, format variable.

« Génétiquement, nous dit Morin, l'homme s'enrichit au cours de tous ces transferts imaginaires ; l'imaginaire est le ferment du travail de soi sur soi et sur la nature à travers lequel se construit et se développe la réalité de l'homme. »

L'imaginaire « constitue un véritable échafaudage de projections-identifications à partir duquel, en même temps qu'il se masque, l'homme se connaît et se construit. »<sup>15</sup>

C'est pourquoi, ma pratique mêle toujours différents systèmes de références : arts plastiques, littérature, cinéma, théâtre, chanson, cirque... Tous me nourrissent. Au risque de décevoir les curieux, je ne me souviens pas avoir jamais joué les groupies. Ainsi, lorsque je voyage dans le temps pour inviter Vincent Price pour une valse... Je ne déclare pas ma flamme à l'acteur, je la déclare au cinéma : l'usine à rêve où tout se conçoit, où le réalisme sert la fiction. Ainsi, dans ce polyptyque, je cite deux films, *Dragonwyck* (*Le château du dragon* - 1946) de Joseph Mankiewicz et *L'abominable Dr. Phibes* (1971) de Robert Fuest et donc, deux personnages, Nicholas Van Ryn et le Dr. en théologie et organiste accessoirement décédé, Anton Phibes lui-même décliné selon ses deux aspects, avec et sans maquillage. Ce voyage reprend mon vertige ressenti lorsque j'ai découvert ces deux films distants de vingt-cinq ans où deux personnages opposés, des personnages en miroir de mon point vu, dansent... Ce voyage met en scène la sensation produite par le fait de voir coup sur coup deux films distants tant dans le temps que dans le style et le propos et où soudainement une analogie formelle crée un lien poétique, une association de pensée.



Lorraine Alexandre, *Les Voyages dans le temps* – « Si je voyageais dans le temps, j'aimerais... inviter Vincent Price pour une valse, 2018, photographies performative argentine en noir et blanc, dessins sur papier, format variable.

<sup>15</sup> Morin, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire Essai d'anthropologie*, Les éditions de Minuit, Paris, 1956, p. 212.



Rappelons cette remarque de Baudelaire : « Qu'est-ce que l'art pur (...) ? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même. »<sup>16</sup> La psychanalyse le confirme, l'artiste n'est pas séparable de son travail. Fort de ce constat, c'est bien l'implication et la subjectivité de l'artiste qui fait l'identité de son œuvre. Sa présence et les formes qu'il donne à son introspection le positionne car être artiste n'est pas seulement une fonction, c'est une identité. Ainsi, comme le remarque Mondzain, « toute relation à l'image est un roman. Chacun de nous ne peut parler d'image sans construire une fiction. C'est l'histoire des fantômes qui dessinent à notre insu la figure de notre biographie. »<sup>17</sup>

Par extension, les hommages, les créations dérivées, les références... créent une communauté artistique, une famille. Je suis un peu les artistes auxquels je me réfère. Nombres de mes voyages le soulignent explicitement. Prenons, par exemple celui, très concret, qui me permettrait de « « tenir les yeux ouverts » sur l'art avec Edgar Allan Poe », critique acerbe et artiste exigeant qui me permet d'évoquer la force de travail et les perpétuelles remises en question que suppose la création ; ou encore celui, délibérément symbolique, où je veux « rêver d'ornithologie avec Charles Baudelaire » afin de souligner, cette fois, le rapport intuitif et sensible du même travail d'artiste.

Montrer ainsi différentes facettes, inséparables dans le quotidien du métier, me permet de développer un discours sur la complexe ambivalence de l'art et du statut d'artiste. Ainsi, pour reprendre Morin, « si l'on sait que la réalité anthropo-sociale est faite de transmutations, circulations, mélanges entre le réel et l'imaginaire ; ajoutons :

---

<sup>16</sup> Baudelaire, Charles, *L'art Philosophique in Œuvres complètes II*, éd. Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1976, p. 598.

<sup>17</sup> Mondzain, Marie-José, *Images (à suivre)*, Bayard, Montrouge, 2011, p. 22.

le réel n'émerge à la réalité que lorsqu'il est tissé d'imaginaire, qui le solidifie, lui donne consistance et épaisseur, autrement dit le *réifie*. »<sup>18</sup>

Ce jeu d'autoportrait par référence aux figures du passé crée un rapport trouble à l'autobiographie qui n'est pas forcément là où on l'attend. Par exemple, à la surprise générale, ma déclaration d'amour se trouve dans le voyage à l'occasion duquel j'aimerais écrire un essai féministe avec Choderlos de Laclos. Je brouille les pistes me rappelant que l'histoire est un jeu d'interprétation subjective dépendant toujours des contextes socio-culturels. On la comprend en rapport à son propre contexte personnel, il est très difficile de re-contextualiser. Comme le précise Nietzsche, « un historien n'a pas affaire à ce qui s'est réellement passé mais seulement aux événements supposés : car seuls ces derniers ont eu des *effets*. »<sup>19</sup> Il conclut donc que « tous les historiens racontent des choses qui n'ont jamais existé, sauf dans la représentation. »<sup>20</sup>

Je me joue alors de l'absurde des situations : le temps n'est pas le seul facteur m'empêchant de correspondre avec une reine. Je propose, de fait, une réflexion politique plutôt contemporaine, sur les hiérarchies de classes. Je montre aussi, ma volonté féministe de privilégier la reine au roi. J'invite à la réflexion sur ce point par la valorisation formelle du statut de fantasme et des postures à la fois théâtrales et conceptuelles des œuvres. Comme le signalent, par ailleurs, mes tenues plus ou moins anachroniques, car je voyage avec mes propres vêtements assumant mon statut d'étrangère temporelle, je ne prétends pas à la véracité historique malgré le sérieux de mes recherches. Ma priorité est de montrer comment le choix de nos références marque tant nos signes d'appartenance que nos besoins de nous

---

<sup>18</sup> *Op. Cit.*, p. XIII (préface).

<sup>19</sup> Nietzsche, Friedrich, *Aurore – Pensées sur les préjugés moraux*, Gallimard, Paris, 1970, p. 263.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 264.



distinguer, les deux étant parfaitement cumulables puisque nous pouvons nous distinguer par l'appartenance à un groupe plus ou moins marginal. Nos références sont des signes symboliques de sentiments d'appartenance, mais elles sont aussi des effets agissant directement sur notre sentiment d'exister.

L'identité est, de fait, un concept abstrait. Les figures populaires, les stéréotypes et raccourcis par lesquelles elles nous sont transmises nous aide à donner une valeur plus concrète à notre identité. Ces figures, ces images s'incorporent dans nos chairs, elles nous rassurent par le simple fait d'être nommables. Je ne me fais aucune illusion sur mes amours concernant ces figures disparues. Je suis consciente que l'histoire a opéré un tri plus ou moins judicieux sur leurs biographies. Mais, comme le dit Morin, « une statue nous suffit pour voir un dieu immortel ; un pantin pour y voir l'image de notre condition. »<sup>21</sup>

Nous avons besoin d'images pour nous situer, pour nous définir. « Icare doit toujours ses ailes à quelques Dédale, »<sup>22</sup> pour citer Anzieu qui parle de « filiation symbolique à un créateur reconnu ».<sup>23</sup> Telle est la position de l'artiste qui détermine sa propre identité créatrice par la nature de ses références. Mais sa posture est double. L'artiste qui se réfère fut, avant d'en arriver là, le spectateur de sa référence. Anzieu rappelle que « le lecteur qui commence d'être travaillé par l'œuvre entame avec elle une sorte de liaison. »<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> *Op. Cit.*, p. 138.

<sup>22</sup> Anzieu, Didier, *Le corps de l'œuvre*, 1981, Gallimard, Paris, p. 16.

<sup>23</sup> *Id.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 45.

## CONCLUSION : L'ÉTAPE POST-CREATRICE : LE SPECTATEUR COMME PROLONGEMENT DE L'ŒUVRE

Ainsi, pour conclure, j'aimerais dire l'importance qu'à pour moi le fait d'interpeller le spectateur dans une étape que je nomme « post-créatrice ». Comme le dit Mondzain : « L'art nous embarque, comme Dante sur la barque de Virgile, vers l'Enfer puis vers la lumière. Ce qui signifie en termes de destin psychique comme le disent aussi bien Céline que Freud, qu'il faut « faire travailler » l'imaginaire pour que l'énergie pulsionnelle produise un sujet spectateur imageant donc parlant. »<sup>25</sup>

Par extension, les multiples enjeux qui nourrissent cette série aboutissent à une nouvelle rencontre avec le spectateur. Le voilà invité au voyage, montant à bord du cadre que j'ai construit pour créer un espace de création. Il peut ainsi y projeter ses propres imaginaires, exprimer la subjectivité de sa perception et développer un espace critique et réflexif prolongeant alors le concept créateur de la série.

C'est pourquoi, les spectateurs qui découvrent cette série ont souvent pour réactions spontanées, non seulement de traverser mes voyages, mais aussi d'imaginer les leurs, ceux qu'ils auraient choisis, bien différents des miens. Certains me donnent même des exemples. Ils prolongent ainsi et développent une réflexion sur leur rapport au passé et à son l'influence plus ou moins consciente.

J'ai souvent pensé à cette remarque de Morin selon laquelle « le spectateur ignore souvent que c'est lui, et non l'image, qui apporte la vision globale. » Mes protocoles de création tendent à sortir le spectateur de cette position passive pour qu'il prenne conscience de son rôle, de son histoire avec les images. Morin précise

---

<sup>25</sup> Mondzain, Marie-José, *Homo spectator*, Bayard, Paris, 2007, p. 70.

qu'à partir de là, l'image ramène « au même dénominateur : l'unité de la vision psychologique. »<sup>26</sup>

Quittons-nous avec le voyage : « Si je pouvais voyageais dans le temps, j'aimerais... dessiner la vie du collectionneur d'art Vincent Price. »

Ce voyage est le plus synthétique. Il ne parle plus de l'acteur que nous avons déjà croisé plus haut, mais de l'homme. Grand érudit, ayant étudié l'art, grand humaniste, cuisinier, auteur... J'évoque ici l'art et les animaux, passions doubles que je partage avec Mr. Price qui a cocréé plusieurs musées d'art, mais qui a, également, consacré un livre, *The Book of Joe – About a Dog and his Man* pour lequel il se projette dans la peau de son chien Joe, heureux canidé représenté sur sa paume dans mon deuxième dessin. Dans ce voyage, je regroupe les rapports humains et artistiques, l'intime et le professionnel, condensé de tous ceux qui précèdent et de ceux qui suivront.



Lorraine Alexandre, *Les Voyages dans le temps* – « Si je voyageais dans le temps, j'aimerais... dessiner la vie du collectionneur d'art Vincent Price, 2019, photographies performative argentine en noir et blanc, dessins sur papier, format variable.

---

<sup>26</sup> Op. Cit., p. 129.

## BIBLIOGRAPHIE

ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

BAUDELAIRE, Charles, *L'art Philosophique in Œuvres complètes II*, Paris, éd. Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

BIOY CASARES, Adolfo, *L'invention de Morel*, Paris, Robert Laffont, 1973 pour la traduction française.

DAMISCH, Hubert, *La Dénivelée – À l'épreuve de la photographie*, Paris, éd. Du Seuil, 2001.

MONDZAIN, Marie-José, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007.

MONDZAIN, Marie-José, *Images (à suivre)*, Montrouge, Bayard, 2011.

MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire – Essai d'anthropologie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1956.

NIETZSCHE, Friedrich, *Aurore – Pensées sur les préjugés moraux*, Paris, Gallimard, 1970.

WILDE, Oscar, *Intentions*, traduit de l'anglais en français par Philippe Neel, revue par Claude Bonafous-Murat, Paris, Stock, 1928, Paris, Librairie Générale Française, 2000.

WOOLF, Virginia, *Journal d'un écrivain*, Paris, Christian bourgeois éditeur, 1984.