



HAL
open science

Au-delà : Transgression. Trans-identité. Transcendance

Bastien Gral

► **To cite this version:**

Bastien Gral. Au-delà : Transgression. Trans-identité. Transcendance. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03577690

HAL Id: dumas-03577690

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03577690v1>

Submitted on 16 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

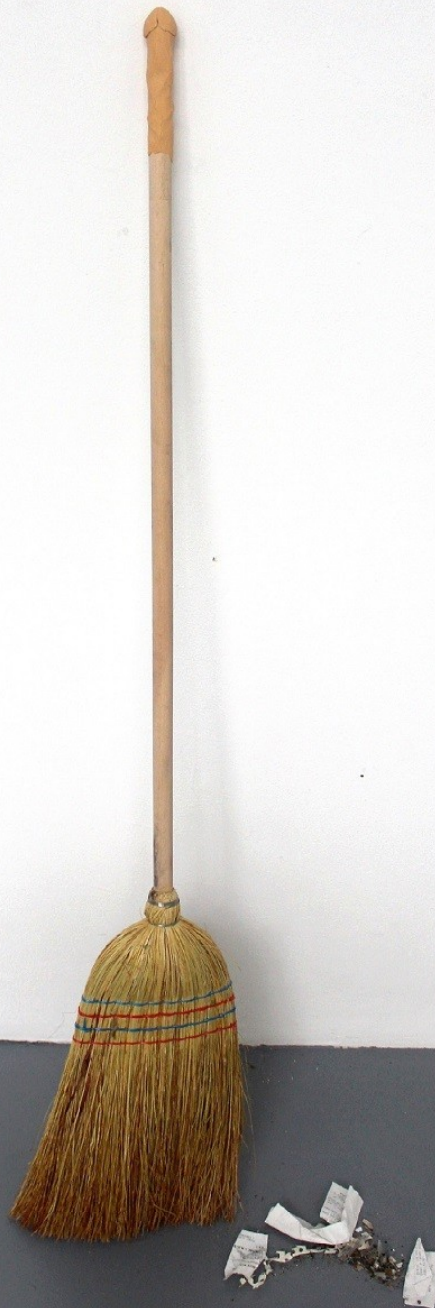
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
UFR 04 Arts et sciences de l'art
Master Arts Plastiques et Création Contemporaine
Mars 2021

AU-DELÀ...

Transgression. Trans-identité. Transcendance.

Bastien Gral



sous la direction de Sandrine Morsillo

RÉSUMÉ

Ces réflexions viennent jalonner une traversée à la fois intellectuelle, politique et artistique, animée par la volonté d'aller au-delà des codes et de s'éloigner des normes de représentation. Dans la lignée des *gender studies*, nous y évoquons la possibilité d'un trouble du genre dans le champ de l'art, pour ensuite proposer une remise en question de l'idée même d'identité. J'y explore la trans-identité, soit la multiplication des paraîtres et la fin de l'identité unique, avant d'évoquer l'idée d'une dimension transcendantale, voire spirituelle et religieuse, derrière ces questionnements identitaires. En s'appuyant sur différentes pratiques plastiques et performatives, dont la mienne, il s'agira de prendre conscience de l'artificialité de nos identités sociales et visuelles pour s'approcher au mieux d'une forme de réalité intérieure, l'*entité*. Nous y croiserons différentes figures, de la Sorcière à la Sainte, qui, tout en soulevant des interrogations qui leur sont propres, alimenteront ce bouleversement des hiérarchies, des repères et des identités.

These reflections mark out an intellectual, political and artistic journey, driven by the desire to go beyond codes and to move away from the norms of representation. In the line of gender studies, we discuss the possibility of a troubled gender in the field of art, to then propose a reassessment of the very idea of identity. I explore trans-identity, that is to say the multiplication of appearances and the end of the unique identity, before evoking the idea of a transcendental, even spiritual and religious dimension, behind these identity questions. By relying on different plastic and performative practices, including my own, we will become aware of the artificiality of our social and visual identities in order to get closer to a form of inner reality, the entity. We will meet different figures, from the Witch to the Saint, who, while raising questions of their own, will feed this disruption of hierarchies, reference points and identities.

Mots clefs : identité, entité, genre, norme, spiritualité, religion, représentation, iconographie, fantasme, sexualité

Remerciements

Je voudrais tout d'abord adresser toute ma reconnaissance à la directrice de ce mémoire, Madame Sandrine Morsillo, qui a su m'aiguiller et me cadrer tout en restant curieuse de mes propositions et à l'écoute de mes considérations.

Je tiens aussi à remercier Kévin Bideaux pour ses précieux conseils, ses nombreuses références et les débats nourris que nous avons eu durant le paraffinage de sa thèse. Ce mémoire serait aujourd'hui bien plus pauvre si nous n'avions pas eu ces discussions.

Je voudrais exprimer ma gratitude envers mon père qui, tout en étant extérieur au milieu universitaire et artistique, a accepté de me fournir des catalogues d'expositions importants pour mes recherches et de faire un grand travail de relecture sur ce mémoire.

Je remercie Deborah de Robertis pour avoir apporté des réponses à mes questions, ainsi que l'ensemble des artistes, théoricien·ne·s et auteurices qui m'ont amené·e à la posture que je revendique aujourd'hui. Un remerciement symbolique pour Michel Journiac qui n'a cessé, par son travail, de m'encourager à aller au-delà.

Je tiens à témoigner toute mon amitié à Juliette Bernard-Martinez, Victorien Biet et Laurie Laprade Délizée pour leur merveilleux œil photographique, ainsi qu'à l'ensemble de mes camarades à l'École Nationale Supérieure d'Art de Paris-Cergy pour leur intérêt inattendu et leur soutien inestimable. Ma dernière pensée va à Una pour la tendresse qu'elle n'a cessé de me porter, la confiance qu'elle a pu m'offrir, les contradictions qu'elle a su relever et sa présence cruciale à mes côtés.

SOMMAIRE

Résumé.....	2
Introduction.....	4
Mise au point grammaticale.....	7
I – Au delà de la norme.....	8
A) Le fantasme du genre.....	8
B) Ni homme, ni femme : une autre réalité.....	17
C) Liberté et douleur.....	26
Conclusion intermédiaire.....	32
II – Au-delà de l’identité.....	33
A) Être une image.....	33
B) Être la sorcière.....	43
C) Être le fantasme.....	51
Conclusion intermédiaire.....	64
III – Au delà du perceptible ?.....	66
A) La Sainte et la Putain.....	66
B) Sacraliser pour désacraliser, désacraliser pour sacraliser.....	75
C) Des images sur nos douleurs : les identités martyres.....	86
Conclusion intermédiaire.....	95
Conclusion.....	96
Table des matières.....	99
Bibliographie.....	101
Index des noms.....	107
Index des notions.....	109
Corpus d’œuvres personnelles.....	110
Annexes.....	147

INTRODUCTION

Carla Lonzi définit l'essence du féminisme comme étant, chez l'individu masculin, le passage de « l'énoncé d'un moi autoritaire à l'expression d'un sujet multiple et fragmenté ».¹ Ces considérations semblent dès lors dépasser la vision limitée qu'on se faisait d'un combat à propos du genre, de la sexualité et d'un système d'oppression pour venir l'élargir à la question même de l'identité, ou plutôt des identités plurielles. C'est ce dont il s'agit dans ma pratique artistique : développer cette diversité d'identités qui se complètent sans se ressembler, avec comme toile de fond une remise en question de ce paysage culturel qui nous semble pourtant si évident. *Après Minuit*, ce balai muni d'une verge sculptée que je pose contre le mur de l'espace d'exposition après l'avoir nettoyé, récoltant à ses côtés poussière et saleté, en est une parfaite illustration. Il est à la croisée des êtres : il s'agit du balais de la sorcière, de celui de la ménagère, du bâton de pèlerin, du godemichet de la *pornstar*, et pourtant il ne s'agit que d'une trace, laissée ici par une personne indéfinie. Il est donc bel et bien question de transidentité, mais là où ce terme renvoie dans les *gender studies* à une identité de genre (masculine, féminine ou autre) différente à celle qu'on nous a imposé à notre naissance, sa signification est bien plus large dans mon travail. Puisqu'il y est parfois simplement question d'être à la fois soi-même et un·e autre, d'incarner des archétypes à contre sens, je parlerais en ce sens de trans-identité, écrit comme un mot composé, afin d'effectuer une distinction avec la transidentité propre aux identités de genre. Nous parlons alors d'une identité sociale et visuelle, la vision courante et essentialisante d'une identité immuable et introspective étant ici hors de propos. Bien entendu, je ne peux nier que le féminin ou le masculin, comme concepts, et l'indéfini, comme alternative à ces concepts, sont omniprésents dans mes projets, puisque le balai est bel et bien un objet socialement féminin et que le mien est équipé d'un pénis. C'est d'ailleurs ici que se joue la transgression, soit l'action de dépasser les normes sociales, notamment celles du genre, mais ce ne sont que des points de départ vers une expression plus générale, plus libre peut-être. Dominique Baqué considère que « l'androgynie fusionne en lui les deux sexes, proclamant ainsi la possibilité d'une double appartenance sexuelle : être à la fois et dans le même temps le Même et l'Autre ».² Le trouble que j'injecte vis à vis de mon

1 LONZI Carla, *Autoportrait* [1969], Zurich, JRP|Ringier, 2013, p.18, cité par Frank Lamy, « Boys keep swinging », dans *Chercher le garçon* (cat.exp), MAC VAL, 07 mars – 30 août 2015, Paris, ed. Mac Val, 2015, p.10

2 BAQUE Dominique, *Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p.110

genre, ou en tout cas des stéréotypes de genre, est dès lors une porte ouverte vers une liberté d'incarnation qui va au-delà de la vulve et de la verge, de l'homme et de la femme, sans pour autant les ignorer. Souvent, il est même question de retrouver un être qui va au-delà de sa condition féminine ou masculine, un corps comme terrain neutre, pour devenir ce qu'il souhaite être. Nous parlons donc d'un·e individu·e qui choisit ses propres qualités, puisque comme l'indique VALIE EXPORT à propos d'une de ses œuvres, « ce qui m'intéressait était le changement de regard sur le corps humain : il lui suffit de se tenir comme un chien et il est vu comme tel ».³ Il s'agit toujours d'aller au-delà : aller au-delà du genre, pour aller-au delà de l'identité, pour aller au-delà du perceptible. La transgression, soit étymologiquement l'acte même de marcher au-delà des limites, n'est alors qu'un premier pas vers des considérations transcendantes qui, en réalité, ne sont pas étrangères à une dimension sociétale. Partons de Kant qui appelle « immanents les principes dont l'application se tient strictement à l'intérieur des limites de l'expérience possible, mais transcendants ceux qui entendent transgresser ces limites ».⁴ Je propose à sa suite que si être homme ou femme relève de cette expérience perceptible, la conscience de cet état et sa remise en question vers une entité sans genre ni attache peut se rapporter à cette transcendance à priori hors d'atteinte. Car lorsqu'on s'intéresse à des concepts, comme le sont la masculinité ou la féminité, on s'attaque inévitablement à des idées volatiles et transparentes qui ne se dévoilent qu'à travers des manifestations tellement évidentes qu'elles en deviennent inconscientes, des vérités tellement modelables et relatives qu'elles en deviennent des croyances, des symboles infinitésimaux qui relèvent d'une véritable iconographie du quotidien. Aller à la recherche de ce qu'est le féminin, de ce qu'est le masculin, de ce qu'est l'Autre en définitive, c'est partir à la chasse aux fantômes. On s'intéresse à des présences, même s'il ne s'agit que de présences sociales, et ces présences finissent parfois par nous posséder, parlant à travers nous, parfois même contre elles-mêmes. Ces questions identitaires ne sont donc pas étrangères à une dimension théologique, car selon le site de l'Église catholique de France, la transcendance se trouve être un « Attribut de Dieu "le Transcendant" par excellence, parce que dans le monde créé par Lui, il demeure l'invisible ».⁵ Le genre, et plus généralement la norme, obéissent aux mêmes caractéristiques : ayant vu le monde façonné à leur image, ils refusent cependant d'apparaître avec évidence, puisque cela participerait inévitablement à leur affaiblissement, et se voient

3 VALIE EXPORT, entretien avec Klaus Speidel, février 2018, dans *Les grands entretiens d'artpress. La performance 2. Dépassements*, Paris, Art Press, 2020. p.116

4 KANT Emmanuel, Critique de la raison pure (1781), Les classiques des sciences sociales [en ligne], 2019. p.182

5 Définition sur le site de l'Église catholique de France : <https://eglise.catholique.fr/glossaire/transcendance/>

seulement transparaître aux travers de figures. C'est en cela qu'on peut parler d'incarnations dans ma pratique, mon corps et mon image faisant office de coquilles vides pour projeter dans l'œuvre des identités qui ne sont ni des dieux, ni des esprits, mais bel et bien des êtres sociaux, pour finalement essayer de faire apparaître ce que ces derniers dissimulent : l'entité.

Ainsi, il s'agit de se demander comment des questionnements à propos du genre en viennent à initier une traversée interrogeant la notion même d'identité, ainsi qu'une recherche de notre entité profonde, au-delà des normes, dans une dimension peut-être transcendante.

Nous nous attellerons alors à faire un voyage dans l'*au-delà*, en prenant appui sur ma propre pratique artistique qui tente constamment d'effectuer ce mouvement, de dépasser les sujets qu'elle met en scène et de se dépasser elle-même. Il s'agira en premier lieu d'aller au-delà de la norme, notamment de la norme genrée, en la reléguant au statut de pur fantasme. Nous annoncerons dès lors l'émergence d'une nouvelle vérité, celle d'une entité⁶ ni homme ni femme qui refuse de se laisser contenir, s'offrant la liberté tout en cédant à la douleur, funambulant constamment entre les deux. Nous reconnaitrons ensuite que ce dépassement du genre mène indubitablement à un dépassement de l'idée même d'identité, unique et univoque, pour aller au contraire vers une multiplicité de visages. Cette évolution passe par une conscience aiguë de ma condition d'être représenté et représentant, pour ensuite se concentrer sur deux entités qui jalonnent ma production, l'une mystique, l'autre pornographique, soit la sorcière et la prostituée. Enfin, après avoir constaté que nous avons affaire ici à des identités inconstantes et mouvantes, soit des identités qui sont en réalité des concepts, nous ferons l'hypothèse qu'il s'agit en définitive d'aller au-delà du perceptible, et même de rendre perceptible ce qui ne l'est pas, la norme comme transcendance. Il est évidemment question de dévoiler un traumatisme qui a à voir avec le dogme, celui d'une dichotomie identitaire féminine : le paradigme de la Sainte et de la Putain. Puis nous étudierons un double mouvement, celui de la sacralisation s'articulant à la désacralisation, pour enfin évoquer l'iconographie de la douleur, ma pratique ayant aussi comme considération de mettre en image des identités martyres. Si ces recherches semblent voir se démultiplier les sujets, enjeux et figures, il s'agira toujours de les articuler au sein de ce mouvement constant de traversée et de changements, car c'est bien ce dont il est principalement question ici : *trans*, soit passer d'ici à là, à travers, outre et au-delà.

6 Nous reviendrons plus tard sur le terme entité. Je préfère parler d'entité agenre en cela que le non-genre n'est pas une identité définie mais plutôt un refus de l'identité et une sortie de la définition.

Mise au point grammaticale

L'indétermination étant au cœur de ces recherches et de ma pratique, je ne ferais référence à moi qu'à la forme inclusive, à la fois féminine et masculine (par exemple, je suis artiste plasticien·ne), permettant ainsi de faire apparaître mon refus de l'identité de genre jusque dans l'écriture.

De même, alors que nous serons amené·e·s à remettre en question le masculin comme territoire du neutre, il s'agira de refuser d'invisibiliser le genre féminin au profit du genre masculin en ayant recours à quelques néologismes hybridant les deux accords, tels que spectateurices ou visiteureuses. Cela correspond à ma conviction que le langage tient un rôle important dans la construction des dynamiques sociales – puisque nommer, c'est faire exister – et donc à ma volonté de donner une place égale aux deux genres.

Enfin, lorsqu'il sera justement question de féminité, de masculinité, d'homme et de femme, ces termes devront être compris selon leur signification normative au sein de notre société binaire et cis-normée, car ma pratique se place le plus souvent en opposition à ces phénomènes.

Rajoutons, sur un tout autre plan, que pour des questions légales, toutes les images dont je n'ai pas reçu les droits ont été floutées dans la version finale de ce mémoire.

I – AU-DELÀ DE LA NORME

Ma pratique est née d'un besoin d'à côté. Il s'agit systématiquement de prendre le contre pied de ce que notre système nous propose en matérialisant une alternative, notamment dans le domaine du féminin et du masculin. Cependant, il ne s'agit pas de redessiner de nouvelles frontières, de construire un 3^e genre, mais bien de *transgresser*, soit de *marcher à travers* et donc de dépasser ces considérations, car « l'émancipation paraît d'emblée comme un problème plus que comme une solution [...]. Si une résistance est envisageable, ce n'est qu'au travers de positions ambiguës [...] ». ⁷ L'ambiguïté, c'est bien ce qui transparait au fil de mes projets, car l'indétermination me semble être la seule solution viable pour échapper à ce système carcéral du genre.

A) Le fantasme du genre

Nous sommes perdu·e·s dans une société qui nous a persuadé que toutes les qualités, adjectifs, caractéristiques qualifiés de féminins ou masculins le sont pour des raisons naturelles et indiscutables. Par la mise en scène, la reprise et la surenchère, ma pratique vient remettre en question ces archétypes immuables pour les reléguer au statut de fantasmes sociaux.

. Se réapproprier les symboles genrés

Alors même que l'oppression des hommes cisgenres⁸ sur le reste de la population semble surplomber l'ensemble de la société comme une ombre omniprésente, il est étonnant de constater que sa survivance tient en partie à un réseau iconographique complexe qui s'étend à l'ensemble des domaines sociaux, opposant systématiquement ce qu'il considère comme étant masculin à ce qu'il considère comme étant féminin. Dès lors, tout un dogme semble perpétué par l'accessoire et le détail, armes utiles s'il en est de part leur discrétion et leur apparente futilité. Il s'agit ainsi de me les réapproprier par la mise en scène, d'en faire la

7 CREISSELS Anne, *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*, Paris : Ed. du Félin, 2009. p.87

8 En opposition à transgenre. C'est à dire un·e individu·e dont l'identité de genre correspond à celle qui lui a été assignée à la naissance.

base de mes œuvres pour les rendre incontournables, de transformer le sans importance en évidence. Le changement n'est même plus nécessaire, car « rejouer la masculinité, c'est en quelque sorte la déjouer »⁹, la reproduction ayant déjà valeur de remise en question lorsqu'elle est transposée dans un cadre artistique. Rejouer le genre pour déjouer le genre, c'est déjà ce qui s'opère dans *Après Minuit* [ill 1], dont j'ai déjà parlé précédemment, ce balais que j'utilise dans l'espace d'exposition dans un geste quotidien purement féminin et qui ne semble pourtant pas à sa place. Une femme nettoyant une galerie d'art, cela relève du domaine anecdotique, du réseau de détails dont il était question il

y a quelque lignes, mais pas lorsque la femme est une artiste et que le balai, ainsi que la saleté, font œuvre. Dès que l'action est déplacée dans le champ artistique, elle paraît aussitôt lourde de sens, si bien qu'elle en devient dérangeante. Il en est de même de ma performance *Grand ménage (laver ses insultes)* [ill 2] durant laquelle je lave à l'aide de torchons un miroir que j'ai préalablement recouvert d'une épaisse couche d'insultes peintes, dans un geste qui rappelle la lessive ou le récurage. Les torchons deviennent par la suite des peintures que je montre étendues sur une corde à linge. De nouveau, le geste de laver quelque chose faisant ainsi office de matrice artistique, il en devient insupportablement crucial. Le ménage est une activité méprisée et considérée comme dégradante (si bien que les classes les plus aisées relèguent volontiers cette tâche à d'autres), radicalement à l'opposé de ce qu'on attend d'un acte créatif. Ainsi associé tantôt à une féminité exacerbée, tantôt à une technique picturale, ce geste ne cache plus sa qualité de stéréotype de genre, tout en déjouant cette signification en s'inscrivant dans un programme artistique. L'activité féminine ingrate prend la place de



Gral, *Grand ménage, (laver ses insultes)*, 2019
 Traces de performance : 6 torchons peints, jupe peinte, drap peint, miroir et 4 photographies, dimensions variables.
 Photographie par Juliette Bernard Martinez.

9 FASSIN Eric, « La masculinité sans les hommes, les hommes sans la masculinité » dans *Chercher le garçon* (cat.exp.), MAC VAL, 07 mars – 30 août 2015, Paris, ed. Mac Val, 2015. p.187



Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975
Vidéo, 6mn09, Reina Sofia, Madrid.

l'activité masculine prestigieuse, celle de peindre.¹⁰ C'est un mouvement qui se retrouve dans l'œuvre *Semiotics of the Kitchen* de Martha Rosler, une vidéo parodiant les émissions de cuisine dans laquelle nous voyons l'artiste saisir différents ustensiles, leur associant des lettres, énumérant ainsi en quelque sorte l'abécédaire absurde de la ménagère. Rosler déplace elle aussi un symbole féminin,

l'archétype de la cuisinière, dans le champs de l'art pour transformer son environnement en langage à part entière, comme manifestation à la fois d'une forme d'aliénation et d'une volonté de faire perdre leur sens à ces stéréotypes creux.¹¹ Nous reléguons dès lors ces symboles au statut de catalogue, iconographique pour moi, sémiotique pour Martha Rosler, car si nous avons besoin d'« une perspective susceptible de nommer la masculinité plutôt que de la faire passer pour universelle »¹², nous avons aussi besoin de nommer la féminité plutôt que de la faire passer pour naturelle. S'appropriier ces manifestations du féminin ou du masculin, les faire glisser de la vie quotidienne vers le champ de l'art, c'est en réalité prendre conscience de leur existence, de leur sens social et de leur non-sens véritable. Il s'agit ainsi de performer la performativité du genre que Judith Butler a théorisé, expliquant qu'elle « doit être comprise non pas comme un "acte" singulier ou délibéré mais plutôt comme la pratique réitérative et citationnelle par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme ».¹³ Elle ajoute que « l'effet du genre est produit par la stylisation du corps et doit donc être compris comme la façon banale dont toutes sortes de gestes, de mouvements et de styles corporels

10 Cette rencontre du féminin et du masculin dans le domaine artistique se voit régulièrement illustrée par des anecdotes d'œuvre jetées par mégarde par le service de nettoyage. En 1986, l'œuvre *Fettecke* de Joseph Beuys, une motte de beurre placée dans le coin d'une salle de la Kunstakademie Düsseldorf, avait été nettoyée

11 Pour se renseigner sur ce rapport ambivalent de l'artiste femme au foyer, voir *Women House* (cat.exp.), 11 Conti, 20 octobre 2017 – 28 janvier 2018, Paris, Manuella Editions, 2017.

12 ZAPPERI Giovanna, « L'art féministe de la faillite », dans *Chercher le garçon* (cat.exp), MAC VAL, 07 mars – 30 août 2015, Paris, ed. Mac Val, 2015. p.203

13 BUTLER Judith, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of « Sex »*, New York, Routledge, 1993, p. 2-3, cité par Bruno Ambroise, « Judith Butler et la fabrique discursive du sexe », *Raisons politiques*, vol. no 12, no. 4, 2003. p.99-121

donnent l'illusion d'un soi genré durable »¹⁴, expliquant alors qu'être un homme, être une femme, c'est avant tout jouer à l'être sans pour autant le savoir, adopter un comportement et des codes qui nous semblent naturels. Tous les enjeux sont ici : le passage de la performativité du genre à la performance du genre, c'est le passage du réitératif et du citationnel au singulier et délibéré, soit de l'inconscience à la conscience et en définitive de la participation à la critique.

. *Se libérer des cases*

Cependant, le délibéré n'est pas la libération, et n'effectuer que des déplacements d'un cadre à l'autre nous condamne finalement à une reproduction perpétuelle du modèle que nous cherchons à mettre en déroute. S'il s'agit de faire perdre leur pouvoir social aux symboles masculins et féminins, il s'agit alors de les détourner, d'effectuer une fois



Gral, *L'Avant-Garde est.*, 2019
Traces de performance : ensemble de photographies et 4 miroirs brisés.
Photographie par Victorien Biet.

de plus un déplacement, non pas des symboles eux mêmes mais de leur signification. Repousser ainsi les frontières de l'interprétation s'accompagne inévitablement d'un mouvement semblable vis à vis des frontières de la création, puisque cet acte libérateur dépasse amplement le seul langage artistique. Il s'agit de retourner tout un système de pensée, d'imaginer une nouvelle grille de compréhension du monde, de « dézinguer les fétiches, les supposés attributs, les symboles et signes de la puissance masculine, mais aussi [de] questionner les zones et appareils d'exclusion, de compétition et de hiérarchie, de domination et d'affirmation d'une certaine idée du pouvoir (entre autre masculin) comme l'armée ou le sport. ».¹⁵ Ce programme prend tout son sens dans une œuvre comme *L'Avant-Garde est.* [ill 3], une performance que j'ai orchestré, durant laquelle des personnes assignées hommes à la naissance effectuent une marche militaire en talons hauts sur des miroirs qui se brisent sous

14 BUTLER Judith citée par Isabelle Bonnet, « Un étrange désir de normalité », dans Sébastien Lifshitz (dir.), *Mauvais Genre. Les travestis à travers un siècle de photographie amateur*, Paris, Éditions Textuel, 2016. p.20

15 LAMY Frank, « Boys keep swinging », dans *Chercher le garçon* (cat.exp), MAC VAL, 07 mars – 30 août 2015, Paris, ed. Mac Val, 2015. p.13

leurs pas. Il s'agissait effectivement d'un commentaire sur la guerre et sa violence purement viriliste, Nancy Spero allant jusqu'à soutenir que « les bombes sont phalliques ; ce sont des représentations sexuelles, désagréables et exagérées du pénis ». ¹⁶ Ici, l'iconographie militaire devient ridicule par la présence des talons hauts rendant la marche précaire, mais sa violence n'est absolument pas neutralisée. Elle se retrouve plutôt détournée pour être injectée dans une forme de féminité guerrière, les talons habituellement associés à une forme de fragilité devenant des outils destructeurs. ¹⁷ En brisant des miroirs, il s'agit évidemment de symboliquement réduire en miettes les cadres prédéfinis du genre, mais aussi d'élargir un horizon artistique qui sort dès lors de son entre-soi pour aller s'intéresser à ce qui se trouve au dehors, dans la rue, à la télévision, dans l'ensemble de notre système, puisque la norme (entre autre genrée) se trouve absolument partout. ¹⁸ Puisqu'il est question de confronter masculin et féminin, nous ne pouvons le faire sans confronter art et non art. Pensons notamment à Bobby Baker qui, dans *Drawing on a mother's experience*, hybride *one woman show*, performance, conférence et dessin pour faire l'éloge (à moins que ce ne soit une critique ?) de son rôle de mère, ménagère et cuisinière. L'artiste ne craint pas ici de sortir du confort du champs artistique pour proposer un objet indéfinissable, quittant à la fois son rôle d'artiste, de mère, de ménagère, pour mieux y retourner dans un mouvement d'aller retour constant, déclarant qu'il était « essentiel que la peinture soit faite à partir de nourriture, car la nourriture est



Bobby Baker, *Drawing on a Mother's Experience*,
1988
Performance filmée, 51 mn, propriété de l'artiste.

16 SPERO Nancy, « The War Series » (1993), dans *Codex Spero – Selected Writings and Interviews 1950-2008*, Amsterdam, Roma Publications & De Appel Arts Centre, 2008, p.33, cité dans *Elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne* (cat.exp), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, à partir du 27 mai 2009, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2009. p.83

17 Il s'agit ici de s'opposer à l'idée selon laquelle un élément serait foncièrement et essentiellement antiféministe. A titre d'indication, dans son spectacle *Je parle toute seule* de 2017, Blanche Gardin déclare « Je mets des talons par exemple, et une femme qui met des talons n'est pas totalement féministe. Parce que qu'est-ce que c'est mettre des talons, à part accepter l'idée d'être réduite à l'état de gazelle, fragile, à qui tu peux péter les pattes arrière à tout moment ? ».

18 A titre d'exemple, cette œuvre m'a été inspirée par une vidéo devenue virale sur youtube. On pouvait y voir des soldats russes chantant, en pleine marche, la chanson *Bad Romance* de Lady Gaga, icône queer populaire par excellence.



Gral, *Chasser les mouches* (action photographique), 2020
Ensemble de 19 photographies,
dimensions variables.

comme [son] propre langage ». ¹⁹ Le divertissement, pourtant amplement méprisé par un monde de l'art qui y voit un espace bouffon et superficiel, devient un accès privilégié pour fuir à la fois le déterminisme genré et la pression artistique, qui sont en réalité bien souvent une seule et même chose. Lili Reynaud-Dewar déclare ainsi que « ce qui [l'intéresse], c'est l'idée de divertissement, traitée de manière dissidente par rapport à ce que la logique dominante de l'industrie établit comme modèle ». ²⁰ Loin d'être une extension de la norme, le jeu, la trivialité, la légèreté et la banalité sont en réalité les endroits où s'opèrent le plus facilement les changements. *Chasser les mouches* [ill 4], une action photographique réalisée il y a un an, montre mon visage tout d'abord recouvert des différentes mouches que les femmes s'apposaient durant le XVIIIe siècle, comme autant de façon de les restreindre à un archétype féminin (la baiseuse, l'enjouée, la majestueuse, l'assassine...). ²¹ L'œuvre tombe ensuite dans le burlesque lorsque que je me frotte le visage pour effacer ces mouches, les photographies me montrant dans des positions

proches de la grimace, contrastant avec l'esthétique calme et douce des clichés précédents. On s'approche timidement de la forme d'extravagance politique dont fait preuve la drag-queen, s'appropriant à la fois un humour dont elle était la cible et une image dont elle était privée, cette « féminité qu'elle incarne [prouvant] non seulement que le genre n'a pas d'essence, mais aussi, puisque c'est le genre qui donne sa signification au sexe, que l'on peut "resignifier" le

19 BAKER Bobby citée par BALDWIN Lucy. « Blending in: The Immaterial Art of Bobby Baker's Culinary Events. », *TDR* (1988-), vol. 40, no. 4, 1996. p.37–55

20 REYNAUD-DEWAR Lili, entretien avec Sandra Patron, juin 2010, dans *Les grands entretiens d'artpress. La performance 2. Dépassements*, Paris, Art Press, 2020. p.72

21 Pour saisir sur l'importante place qu'occupait la mouche dans le rôle social de la femme, voir CID (dr), *Essai de calliplastie, ou, L'art d'embellir le visage dans ses lignes et dans ses formes et de remédier à ses difformités*, Paris, Ledoyen, 1855.

sexe ».²² C'est ce à quoi je m'attelle dans ces images qui font un parallèle évident entre la libération du genre, puisque j'anéantis toutes ces catégories matérialisées par le maquillage, et la libération artistique, puisque je me permet de passer du portrait bourgeois à une esthétique quasiment clownesque. Nous pouvons alors saisir tout l'intérêt de la parodie dont « la force transgressive [...] constitue une répétition subversive dans les pratique signifiantes du genre »²³, au même titre que *Chasser les mouches* se joue justement d'une répétition entêtée, en cela que la parodie ne se limite pas à un détail mais propose souvent une refonte générale de notre système. C'est donc par elle que nous prenons peu à peu conscience que toutes ces normes ; genrées, artistiques, visuelles ; que nous pensions dépasser dans des mouvements séparés font en réalité partie d'un grand système unique que nous pouvons défier d'un seul et même saut.

. *Jouer avec les stéréotypes créatifs*

Ce parallèle se renforce lorsque nous réfléchissons plus précisément à ce que les questions de genre soulèvent dans le domaine plastique. Au-delà des différences évidentes de traitement que le monde et l'histoire de l'art réservent aux artistes féminines, nous décelons rapidement l'idée qu'il existe un art essentiellement masculin et un art essentiellement féminin. Là où les hommes érigent de grandes statues phalliques, les femmes font des petites faïences. Les hommes peignent, les femmes brodent.²⁴ Il existe indubitablement des cases propres à la création artistiques qui, en tentant d'enfermer les individus dans des pratiques, créent des dynamiques complexes.²⁵ Cette frontière est si marquée qu'elle va jusqu'à invisibiliser les artistes féminines, faisant du masculin en art une identité référente et neutre, comme Linda Nochlin l'a si fameusement exposé dans son article de 1971, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? ».²⁶ Ainsi, face à ce que l'histoire a qualifié d'art de

22 BEAUBATIE Emmanuel. « Trans' », Juliette Rennes éd., *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, La Découverte, 2016. p.640-648

23 VILLEMUR Frédérique, « Pensée queer et mélancolie du genre », *Cahiers du Genre*, vol. 43, no. 2, 2007. p.153-169

24 Nous aurions cependant tort de limiter cette opposition au champ traditionnel de l'art. L'art contemporain a aussi participé à ces différences de traitement : là où les arts conceptuels, minimalistes et land art étaient des bastions masculins, de part leur aspect froid, brut et chaste, la performance semblait réservée aux femmes, si possibles nues.

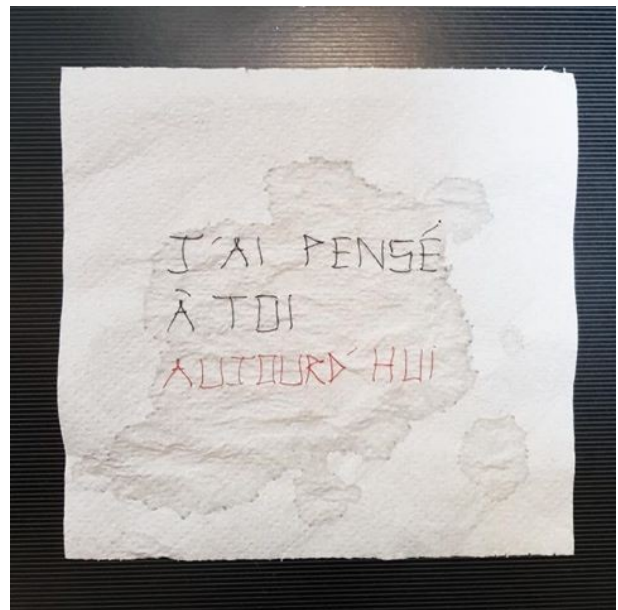
25 Louise Bourgeois a fait de cette différence de traitement un enregistrement sur un texte de Brigitte Cornand et la musique de Ramuntcho Matta, récitant qu'« Il parle, elle parlotte. Il joue à la bourse, elle boursicotte. Il cuisine, mais elle popotte » [annexes 1]. Voir *Otte*, morceau musical de 4mn21 par Louise Bourgeois (voix), Brigitte Cornand (texte) et Ramuntcho Matta (composition), Delabel, 1995.

26 NOCHLIN Linda, « Why Have There Been No Great Women Artists? », *ARTnews*, 1971.

femme, Elisabeth Lebovici indique qu'il « existe aussi, faisons en l'hypothèse, ce facteur "gêne", où la mémoire de "l'art féminin", même enfouie, même refoulée des revues d'avant-garde, ne cesserait pourtant de tarauder les artistes, assez pour qu'elles en renient l'héritage et ne veuillent pas lui ressembler ».²⁷ Des artistes femmes fuiraient ainsi, parfois à contre cœur, les pratiques, formats et discours qu'on veut leur imposer, alors que face à elles, des artistes hommes effectuent le mouvement inverse, se réfugiant dans des « représentations visuelles [qui] cartographient ce "refus d'être un homme" ».²⁸ Cependant, malgré ces rejets, les caractéristiques "féminines" et "masculines" demeurent, si bien qu'on ignore aujourd'hui si la norme artistique attend de nous qu'on les fuit ou qu'on les épouse. Une chose semble pourtant sûre lorsque nous ne sommes pas un homme : cette norme attend de nous qu'on se positionne pour ou contre. Pas au-delà, pas au milieu, mais bel et bien d'un côté ou de l'autre, pour que ces archétypes se perpétuent. C'est ce qu'a fait Annette Messenger avec *Ma collection de proverbe*, assumant une position finalement tout aussi contestataire que la dynamique de refus précédemment mentionnée. En brodant des proverbes sexistes sur des mouchoirs en tissu, elle s'approprie une expression plastique qualifiée de féminine pour mieux la critiquer et en faire le support même de la rébellion. Cependant, rien n'implose réellement ici, et ce qui est



Annette Messenger, *Ma collection de proverbes*, 1974
Coton brodé, Galerie Michèle Didier, Paris.



Gral, *Mouchoirs*, 2020
Papier essuie-tout cousu et sperme séché.

- 27 LÉBOVICI Elisabeth, « La gêne du féminin », dans *Elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne* (cat.exp), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, à partir du 27 mai 2009, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2009. p.279
- 28 DUMONT Fabienne, « L'empire du mâle serait en déréliction, fillette ! De l'influence du féminisme sur les artistes hommes » dans *Chercher le garçon* (cat.exp), MAC VAL, 07 mars – 30 août 2015, Paris, ed. Mac Val, 2015. p.183

féminin reste féminin, puisque c'est seulement en gardant cette signification que l'œuvre fait sens. Il s'agit plutôt pour moi, à l'instar de ORLAN, d'essayer de « sortir du formatage et de la place que l'idéologie dominante désigne comme étant la mienne, et [...] aussi d'échapper à d'autres formatages, ceux du milieu de l'art, en changeant tout le temps de forme, en utilisant volontairement des styles disqualifiés ». ²⁹ Il n'est plus question d'être d'un côté ou de l'autre, mais bel et bien d'être en dehors, de sortir d'un système en brouillant les pistes. Dans mes *Mouchoirs* [ill 5], qui font directement écho au travail d'Annette Messager, j'éjacule sur des papier essuie-tout sur lesquels sont cousus des remerciements, des mots romantiques ou des messages d'encouragement. Comment alors savoir si nous nous trouvons dans le domaine du masculin ou de féminin lorsque la technique emprunte effectivement au travail dit féminin mais que le support évoque sans détour un acte masturbatoire masculin ? Justement, il s'agit de ne pas savoir mais de se retrouver dans un objet indéfini assumant son caractère hybride, entre homme et femme, riche et pauvre, propre et sale. Nous ne nous éloignons pas pour autant du domaine artistique et cette opposition à la détermination plastique est en réalité une mémoire de l'art contre l'art. Ainsi, dans le souvenir de la Mouvance folle-lesbienne, une organisation militante gay dont le slogan était « les homosexuels qui n'aiment pas les hommes » ³⁰, Geneviève Pastre se rappelle que « cet espèce de débordement des genres et des sens, cette façon d'aller plus loin, au-delà, est en fait très dada ». ³¹ Ainsi, sans quitter le champ artistique, nous assistons à l'éclosion d'une pratique qui devient le miroir de ma propre identité, aux limites floues, aux références multiples et aux valeurs inversées.

29 ORLAN, entretien avec Richard Leydier, avril 2004, dans *Les grands entretiens d'artpress. La performance 2. Dépassements*, Paris, Art Press, 2020. p.44

30 LE TALEC Jean-Yves, « 8. La cage aux folles », *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, sous la direction de Jean-Yves Le Talec. La Découverte, 2008. p.206-235

31 PASTRE Geneviève, *Une femme en apesanteur. Mémoires*, Balland, Paris, 2002, p. 103, cité par Jean-Yves Le Talec, « 8. La cage aux folles », *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine, op.cité*, 2008. p.206-235

B) Ni homme, ni femme : une autre réalité

Ainsi, ma pratique artistique se veut un lieu de déplacement, un pas de côté qui vient déranger notre système de valeurs, de symboles et de significations vis à vis de la norme. Seulement, ces glissements quasi sémantiques ne sont là que pour amorcer l'émergence d'une entité indéfinie qui s'extirpe de ce système de pensée.

. *L'inquiétante étrangeté d'un corps anormal*

L'inquiétante étrangeté est en réalité une expression empruntée à Freud, qui n'a pas toujours eu des idées très inclusives à propos du genre, mais qui a su poser des mots sur un sentiment d'insécurité, celui que nous ressentons lorsque nous nous retrouvons confrontés à un sujet à priori familier mais qu'un détail anormal vient rendre menaçant.³² Force est de constater que c'est une notion qui continue de hanter l'iconographie au-delà du genre, le travestissement³³, la transidentité, les corps hybrides et hors normes faisant figures de monstres tantôt fantasmagoriques, tantôt dérangeants, de manière regrettable et malheureuse. Si ce climat hostile participe à une stigmatisation ambiante, il manifeste aussi un malaise social tout à fait irrationnel qui a attiré à la différence et à l'inhabituel, un malaise qui devient un outil artistiques à part entière et le point névralgique de nombreuses œuvres. Pensons notamment à celles de Pierre Molinier, artiste qu'on pourrait aujourd'hui qualifier de transgenre tant son identité peinte, puis photographiée, ne cessa de se complaire dans le trouble, s'affichant dans des poses délibérément féminines tout en laissant volontairement paraître ses attributs dits masculins. Ce qui frappe cependant dans l'œuvre de



Pierre Molinier, *Grande mêlée – photomontage*,
1968
Tirage argentique, 23x27cm, Maison Européenne de la
Photographie, Paris

32 FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté* (1919), Paris, Gallimard, 1998.

33 Je préfère ce néologisme au terme travestissement qui a une histoire particulièrement ambiguë, tantôt terme utilisé pour stigmatiser les personnes transgenres, tantôt identité politique revendiquée et assumée. Il s'agira de parler de cette seconde signification.



Gral, *Ni Muse Ni Soumise (Ingres)*, 2019
Traces de performance : dessins.



Gral, *Habemus Papam*, 2019
Trace de performance : photographie, dimensions variables.
Photographie par Victorien Biet

Molinier, c'est l'inquiétude, la construction d'une iconographie du malaise, tant les peaux paraissent lisses, les environnements sombres et la mort omniprésente. Ses clichés jouent de l'inconfort, car nous ne savons pas réellement discerner ce qui s'y trouve, « l'indétermination et l'impossibilité de l'interprétation sont ici les sujets principaux de l'œuvre » comme l'écrit Camille Morineau à propos de toute une frange de l'art *queer*.³⁴ Il s'agit d'une impossibilité de savoir, d'une méconnaissance imposée aux spectateurices qui se voient forc·e·s de questionner leur propre malaise. Je pense alors à deux de mes projets. *Ni Muse Ni Soumise* [ill 6] réunit un ensemble disparate de dessins, peintures et croquis résultant d'une séance de nu durant laquelle je faisais office de modèle, la déclarant

de facto performance. Tous les dessins me montrent dans des poses inspirées de l'histoire de l'art, des poses qui sont tout à fait familières (une odalisque d'Ingres, une Vénus de Botticelli, une autre de Titien...), mais rien n'est déterminé. De même que tous les croquis oscillent entre des styles différents, voire dissonants, aucun ne peut indiquer avec certitude mon genre, certains ayant appuyés mes traits masculins, d'autres me montrant avec des seins. La spectateurice n'ayant pas assisté à la séance de nu, il lui est impossible de poser une certitude sur ce que la tarade à coup sûr : ce que j'ai entre les jambes. Autre projet, ma performance *Habemus Papam* [ill 7] s'inspire de la figure de la Papesse Jeanne, la légende racontant que

34 MORINEAU Camille, « Le mot à l'œuvre », dans *Elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne (cat.exp)*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, à partir du 27 mai 2009, Paris Ed. du Centre Pompidou, 2009. p.183

cette femme est la seule à avoir accédé au trône papal par le transvestissement avant de se faire lapider une fois la supercherie dévoilée. Depuis, on raconte que chaque Pape fraîchement élu doit se faire palper les testicules de peur de voir de nouveau une femme élue par erreur.³⁵ La performance se déroule ainsi : je me trouve assis·e sur une chaise, habillé·e d'une grande robe blanche, silencieux·se. Les regardeuses peuvent voter dans des urnes, l'une rose, l'une bleue, selon s'ielles pensent que j'ai un pénis ou une vulve. Cela fait, il leur est possible de venir vérifier par elleux même en glissant une main sous ma robe et en me touchant le sexe. C'est effectivement l'indétermination qui est au cœur du processus, mais surtout l'effet qu'elle engendre sur des individu·e·s qui assistent à cette sortie de route et à qui on demande une réaction. Nous assistons alors à une forme de pulsion incontrôlable, un besoin si fort de savoir et de classer que les spectateurices sont prêt·e·s à toucher un sexe pour être certain·e·s qu'il existe, préférant le malaise de l'impudeur au malaise de l'ignorance. Nous y voyons un refus compréhensible de conserver le confort de leurs habitudes, car comme l'exprime Jean Genet, « changer de sexe ne consiste pas seulement à subir sur le corps quelques corrections chirurgicales, c'est enseigner au monde entier, afin qu'il vous désigne, un obligatoire détournement syntaxique ».³⁶ C'est tout un monde à reconstruire. En réalité, le malaise ne provient pas d'un simple rapport au corps, mais bien d'une peur de voir ses certitudes ébranlées. Le masculin, et en négatif le féminin, a toujours moulé la société à son image, et alors que nous sommes aujourd'hui plusieurs à proposer leur remise en question, soit la disparition de la société telle qu'on la vit aujourd'hui, c'est en réalité une forme de panique que nous faisons germer chez la personne qui doit repenser toute son existence.³⁷ Eric Fassin écrit que « le trouble dans le genre peut-être plus dérangeant s'il excède le rôle pour ébranler les évidences de l'identité. [...] Si les hommes sans la masculinité mais aussi la masculinité sans les hommes troublent ainsi l'ordre des choses, c'est qu'il ne s'agit pas d'un simple rôle ; c'est leur vie qui se joue – et parfois se perd »³⁸. C'est ici que l'angoisse prend sa source : nous, individu·e·s transgenres, transvesti·e·s, indéterminé·e·s, ne proposons pas

35 Voir BOUREAU Alain, *La papesse Jeanne*, Paris, Aubier, 1988.

36 GENET Jean, *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1989, p.207, cité par Sarah Wilson, « Féminités-Mascarades », dans *Féminin-Masculin : le sexe de l'art*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1995-1996, Ed. du Centre Pompidou, 1995. p.300

37 Rappelons à ce propos que « le féminisme a désigné la féminisation de sujets masculins atteints par la tuberculose » avant de trouver sa signification actuelle. Cette hybridation identitaire a donc tout à voir avec une lutte sociale. BARD Christine, « Portraits de femmes en habits d'homme », dans Sébastien Lifshitz (dir.), *Mauvais Genre. Les travestis à travers un siècle de photographie amateur*, Paris, Éditions Textuel, 2016. p.5

38 FASSIN Eric,, « La masculinité sans les hommes, les hommes sans la masculinité » dans *Chercher le garçon* (cat.exp), MAC VAL, 07 mars – 30 août 2015, Paris, ed. Mac Val, 2015. p.191

seulement de nouvelles représentations mais bel et bien une refonte complète d'un système gangrené et obsolète.

. *Une entité sans lieu*

De ce fait, quelle place peut bien trouver cette entité dans un champ plastique qui l'a longtemps ignorée ? La place qu'elle veut, et bien souvent la place qu'elle peut. Car l'art est aussi une histoire de *place*, d'espaces et d'endroits, à la fois matériels et immatériels. Il s'agit de murs et de sols, d'accrochages et de monstration, mais aussi de livres et de discours, et dans tous les cas, ce sont des endroits sélectifs principalement masculins. Monique Wittig nous rappelle justement que « genre est employé au singulier car en effet il n'y a pas deux genres, il n'y en a qu'un : le féminin, le "masculin" n'étant pas un genre. Car le masculin n'est pas le masculin mais le général. Ce qui fait qu'il y a le général et le féminin ». ³⁹ Et l'espace est réservé au général, au neutre, à ce qui fait référence, et bien que de nombreuses artistes femmes se permettent aujourd'hui de s'étaler et de se montrer, il reste un non lieu, ces recoins sombres et étroits auxquels sont cantonnées les entités ni femme ni homme. L'idée est peut-être de s'imposer en ces endroits qui refusent de nous accueillir, à l'image de Deborah de



Deborah de Robertis, *Le Miroir de l'origine*, 2014
Performance, photographie encadrée, propriété de l'artiste.

Robertis qui, dans son *Miroir de l'Origine*, se place devant *L'Origine du monde* de Courbet pour montrer son sexe, le vrai, avant de se faire censurer par le musée, prouvant de ce fait que l'identité féminine véritable, celle qui n'est pas vue à travers le regard d'un homme, est bel et bien physiquement ostracisée de certaines forteresses sociales. On pense alors peut-être à *Ni Muse Ni Soumise* [ill 6], action dont j'ai

39 WITTIG Monique, « Le point de vue universel ou particulier », *La Pensée Straight*, Paris, Balland, 2001, p.112, citée par Elisabeth Lebovici, « La gêne du féminin », dans *Elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne (cat.exp)*, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, à partir du 27 mai 2009, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2009. p.277

précédemment parlé et durant laquelle je m'invente modèle de nu, puisque c'est effectivement une activité qui s'est historiquement interdit l'indétermination de genre. On y voit plusieurs lieux questionnés ; l'atelier de l'artiste, l'école d'art, le musée ; mais dans une parenthèse fictionnelle qui se substitue à une réalité trop dure à modeler, puisque « l'autofiction, c'est transposer sa vie dans le champ de l'impossible, celui de l'écriture ou de la mise en images, comme un lieu qui n'aura jamais lieu ». ⁴⁰ Ce lieu qui n'en est pas un devient une alternative à ces lieux qui en sont mais qui nous sont interdits. Seulement, il se cantonne finalement à un espace imaginaire, là où Deborah de Robertis amorce un « passage à l'acte » selon la définition de Dominique Baqué, « lorsque l'artiste quitte, comme par effraction, l'ordre symbolique de la représentation qui lui est traditionnellement imparti pour inscrire son corps sexué directement dans le réel » ⁴¹, confrontant le lieu normatif (un musée des sexes peints) à son propre lieu fictionnel (un musée des sexes véritables). Dans *Ni Muse Ni Soumise*, je quitte la représentation pour mieux y retourner, alors qu'il s'agirait finalement de prendre matériellement vie, de sortir de l'image pour retrouver la réalité des lieux, des bâtiments, de la rue, alors même qu'il ne s'agit pas de notre destinée sociale. La performance devient dès lors un médium de prédilection en cela qu'elle est « un art sans domicile fixe qui peut s'installer partout » ⁴², surtout où on ne l'attend pas. Le « passage à l'acte » s'effectue donc plutôt dans une œuvre comme *Épanchement* [ill 8] qui, tout en questionnant le genre, questionne l'endroit même où il s'exprime. L'action est d'une simplicité quasi dérangement : habillé·e selon des codes féminins, en jupe et talons hauts, j'urine debout dans la rue, contre un mur. On prend une photographie du geste et cette dernière est transformée en affiche collée à l'endroit même où il a été fait. La rue est un endroit où le masculin fait loi et s'étend, parfois très littéralement en marquant son territoire par l'urine, alors que le féminin ne fait que le traverser,



Gral, *Épanchement*, 2020
Intervention urbaine, affiche A2.
Photographie par Lucie Baudin.

40 MAISON ROUGE Isabelle de, *Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime*, Paris, Éditions Scala, 2004. p.21

41 BAQUE Dominique, *Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2002. p.88

42 FERRER Esther citée par Véronique Danneels, « Du recyclage des performances féministes », *Ligeia*, vol. 117-120, no. 2, 2012. p.107-115

comme une identité fantôme. Cela m'a été une nouvelle fois prouvé lorsque des hommes ont très justement déchiré cette affiche qui se trouvait à un endroit où ils avaient l'habitude de s'installer, de prendre de la place, de dominer. Ainsi, en conciliant les deux statuts, masculins et féminins, je me trouvais dans une position étrange, possédant et abusant d'un pouvoir fragile et incertain, non pas seulement du fait de mon identité mais aussi de l'endroit où elle prenait littéralement place. J'y endosse une identité inconcevable, une femme qui urine debout, et donc une identité en dehors du lieu. Ce projet, au-delà de dévoiler ce qu'implique notre genre dans l'espace public, dévoile tout simplement ce qu'implique la notion d'espace public, reprenant de Michel Foucault ces « oppositions que nous admettions comme toutes données : par exemple, entre l'espace privé et l'espace public, entre l'espace de la famille et l'espace social, entre l'espace culturel et l'espace utilitaire, entre l'espace de loisirs et l'espace de travail. Toutes sont animées encore par une sourde sacralisation ». ⁴³ Venir mettre en déroute les codes implicites de la rue, c'est venir étouffer cette sacralisation qui prive les identités autres de s'épanouir en public. Vivre les lieux, et surtout les lieux urbains, est donc en réalité une expérience intime rendue publique, voire politique, en cela que « les manières d'appréhender et d'habiter l'espace, la manière d'y circuler, les lieux fréquentés comme ceux qui sont évités dépendent de chacun·e de nous, mais aussi des lieux eux-mêmes et du contexte de fréquentation. [...] Deux hommes qui se tiennent la main ou une transsexuelle qui hésite à entrer dans les toilettes des hommes ou des femmes [pourront être vus] comme des menaces à l'ordre hétéronormé ». ⁴⁴ Encore une fois, pour s'attaquer à ce qui pourrait sembler être un sujet périphérique – les individu·e·s sans genre et l'endroit où iels sont censé·e·s uriner –, il nous faut inévitablement s'attarder à une redéfinition d'éléments bien plus généraux et structurants, ici les notions même d'espace.

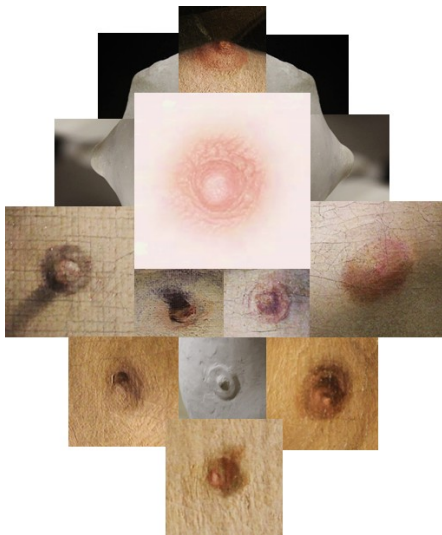
. *Sortir du cadre*

Ainsi, sortir du genre semble parallèle au fait de sortir du lieu imposé, pour en réalité sortir de la représentation. C'est un refus permanent de la catégorisation despotique qui prend tout son sens dans le domaine artistique qui s'est justement construit selon un système de

43 FOUCAULT Michel, « des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p.46-49, cité par Emma Lavigne, « Une chambre à soi », dans *Elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne* (cat.exp), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, à partir du 27 mai 2009, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2009. p.157

44 BLIDON Marianne. « Espace urbain », Juliette Rennes éd., *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, La Découverte, 2016. p.242-251

genres, de sous-genres, de disciplines et de champs d'études qui, comme nous l'avons précédemment discuté, n'est pas tout à fait étranger aux stéréotypes de genre. Ma pratique s'épanouissant dans une liberté générale, à l'indétermination de genre répond l'indétermination de médium, à la transidentité répond la transdisciplinarité, si bien que le ni féminin, ni masculin se développe dans le ni sculpture, ni peinture, ni photographie, ni performance... Il s'agit toujours se sortir d'une conception historique de l'art pour sortir d'une conception historique du genre, l'histoire pouvant même être récente, à l'image d'un art contemporain qui s'est divisé entre deux archétypes féministes, considérant que « aux femmes-fusils répondent les femmes-phalus ».⁴⁵ Il s'agit d'ores et déjà d'une classification limitée qui tend à enfermer les artistes femmes dans des positions préconçues, soit guerrière, soit dompteuse, au même titre que Diane Watteau considère que « la *Bad girl* est devenue une *little girl* dans le champ de l'art contemporain »⁴⁶, alors qu'il s'agirait justement de traverser les frontières, à



Gral, *Seinte Agathe*, 2018
Photomontage, dimensions variables.



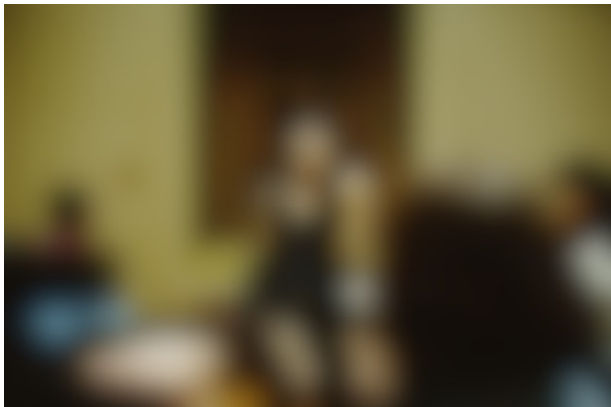
ORLAN, *Tentative pour sortir du cadre à visage découvert*, 1966
Photographie, 120 x 133,5 cm, Galerie Ceysson & Bénétière, Paris.

l'image de ORLAN qui, dans ses premières œuvres, se montre nue en train de sortir d'un cadre évoquant la peinture historique. Nous voyons dès lors que le mouvement en art se fait en deux lieux distincts et pourtant intrinsèquement connectés : lorsqu'ORLAN sort de la peinture, elle s'extirpe du médium pictural comme endroit quasi physique mais aussi de la représentation générique du corps féminin comme endroit symbolique. De même, dans ma proposition *Seinte Agathe* [ill 9], je décide de photographier différents tétons dans divers musées de France, de les sortir de la peinture par l'acte photographique, et de

45 BERNARDAC Marie-Laure, « Identités & mascarades », dans *Féminin-Masculin : le sexe de l'art* (cat.exp), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1995-1996, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1995. p.121

46 WATTEAU Diane. « On ne paye pas pour ne rien voir... ou que sont devenues les Bad girls », *Savoirs et clinique*, vol. no 7, no. 1, 2006. p.23-37

les amalgamer au cliché d'un téton véritable, le mien. Ce montage vient à la fois les décontextualiser et les re-contextualiser dans le cadre du martyre de Sainte Agathe à qui on a coupé les seins, faisant écho à la censure permanente des tétons sur les réseaux sociaux. Ici, la peinture-photographie-appropriation est mise au service d'un corps féminin-masculin, soit un système complet d'indétermination, artistique et genrée. À la multiplicité de moyens répond la multiplicité de sujets – charnel, iconographique, religieuse, numérique –, ma pratique pouvant « se comprendre [...] comme une entreprise apotropaïque visant à déjouer la fascination, le *fascinum* où se joue la différence des sexes, et donc à démultiplier l'offre visuelle, l'ostentation, l'exhibition »⁴⁷ selon les mots de Frédérique Villemur sur le travail de Cindy Sherman. Ainsi, si absence de genre il y a, elle s'accompagne d'une absence de médium et figure uniques. Nous restons cependant dans le domaine clair de la représentation. Après tout, lorsqu'ORLAN se photographie en train de quitter le cadre, elle se représente en



Alberto Sorbelli, *Tentative de rapport avec un chef-d'œuvre*, 1994, 1997
Photographie, 40 x 60 cm, Wilde Gallery, Genève.



Gral, *Prémonition*, 2019
Trace de performance : photographie.
Photographie par Juliette Bernard Martinez.

train de sortir de la représentation, il ne s'agit pas d'un « passage à l'acte ». Il s'agit en définitive moins d'une sortie de cadre que l'action d'Alberto Sorbelli qui, transvesti, vient incarner dans les couloirs du Louvre l'image la plus stéréotypée de la prostituée. Derrière un acte délibérément provocateur, nous voyons finalement s'incarner de la manière la plus charnelle qui soit les figures mythologiques et peintes qui entourent Sorbelli, à l'image de Danaé recevant la visite de Zeus sous forme de pluie d'or, pouvant être vue comme une allégorie du travail du sexe. Ce sont les prostituées qui quittent leurs peintures pour venir à la rencontre de leur public, cette sortie du cadre étant d'autant plus puissante que « le corps androgyne d'Alberto Sorbelli défie par sa seule

47 VILLEMUR Frédérique. « Pensée queer et mélancolie du genre », *Cahiers du Genre*, vol. 43, no. 2, 2007. p.153-169

présence la sacralité des chefs d'œuvres exposés dans les salles du Louvre ». ⁴⁸ Tout en mettant à l'épreuve les certitudes quant au genre, Sorbelli met en déroute nos certitudes quant à l'art, dans une volonté générale de grand bouleversement. Cela fait écho à ma propre action *Prémonition* [ill 10] durant laquelle je me suis allongé·e sur une œuvre de Carl Andre au Centre Pompidou. Malgré un procès particulièrement controversé qui l'a mené à être relaxé faute de preuve, le sculpteur minimaliste reste soupçonné d'avoir tué sa femme, la performeuse Ana Mendieta, en la jetant par la fenêtre de leur appartement au 34^e étage. Mendieta ayant eu comme leitmotiv le geste de s'allonger à même le sol lors de ses performances, l'opinion publique a fait de sa pratique un signe prémonitoire de sa propre mort. M'allonger tel un cadavre sur l'œuvre d'Andre – qui consiste, rappelons le, en un dallage fait de métal sur lequel le public est invité à déambuler – était pour moi une façon de renverser cette association en déplaçant le caractère prémonitoire sur la pratique de l'agresseur présumé. ⁴⁹ Seulement, en termes purement artistiques, cela signifie bien plus : mon corps réel, étalé sur cette plaque de métal, est en quelque sorte la présentation du corps que Mendieta n'a cessé de représenter, et l'œuvre d'Andre fait alors office de socle. C'est en cela qu'il y a une sortie du cadre : refuser une identité, c'est aussi potentiellement les accepter toutes, notamment celles qu'une représentation ne peut contenir. Le cadavre d'Ana Mendieta ne se trouve pas dans ses photographie, car sa pratique n'a rien à voir avec sa mort et dire le contraire est en réalité une façon d'amoindrir la puissance de son œuvre. Son cadavre ici est davantage présenté que représenté, presque comme un ready made, avec l'aide sémantique de l'œuvre de son potentiel tueur, car il s'agit de sortir ces enjeux du cadre artificiel de l'art pour les inscrire dans une sensation de réel. Tout comme Sorbelli défiait l'histoire de l'art de son corps intrus, le mien va à l'encontre d'une histoire de l'art en train de s'écrire, car la mémoire de Mendieta reste toujours et plus que jamais discutée. Sortir du cadre n'est pas qu'un refus de choisir, c'est aussi et surtout une volonté de parler d'autre chose, de laisser de côté ce qui nous semble parfois superficiel ; le genre, la représentation, l'art ; pour mettre en avant ce qui, sur le moment, compte réellement. Peut importe si je suis une femme ou un homme, je sépare le corps d'Ana Mendieta de l'artifice de l'art et c'est tout ce qui est significatif. Ainsi, sortir du cadre, c'est refuser de choisir mais surtout refuser de se concentrer dessus.

48 BAQUE Dominique, *Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*, Éditions du Regard, Paris, 2002. p.95

49 A propos du traitement médiatique et historique de la mort d'Ana Mendieta, voir le texte de l'artiste Maya Gurantz, « "Carl Broke Something": On Carl Andre, Ana Mendieta, and the Cult of the Male Genius » [en ligne], *Los Angeles Review of Books*, 2017. URL : <https://lareviewofbooks.org/article/carl-broke-something-on-carl-andre-ana-mendieta-and-the-cult-of-the-male-genius/>.

C) Liberté et douleur

Nous semblons ici faire le portrait d'une libération. Aller au-delà des carcans, dépasser les injonctions, c'est se permettre l'exubérance et s'offrir une existence plus épanouie en cela qu'elle refuse d'être contenue. « Vivre vite, mourir jeune et laisser un joli corps [ma traduction] »⁵⁰, une phrase écrite par Willard Motley puis élevée au rang de slogan populaire, retranscrit bien l'enjeu de cette position : vivre dans un laisser aller constant avec la tragédie et la souffrance comme conditions, rendues flamboyantes par une résistance de la surenchère.

. *Une esthétique de l'excès*

Cet espace d'indétermination et de trouble, tantôt entre le féminin et le masculin, tantôt en dehors, est encore relativement vierge. Il nous offre dès lors une large liberté d'être et de paraître, un paysage de représentation qui reste à dessiner selon nos propres désirs. Cela dépasse les questions de genre sans pour autant les exclure : à partir du moment où nous nous sommes libéré·e·s du poids énorme des stéréotypes liés, à tort, aux sexes, notre chemin est tout tracé pour en faire de même avec le reste des conventions. Une fois l'idée de la femme et l'idée de l'homme neutralisées, nous pouvons facilement venir à bout de la bienséance, de l'habituel et des injonctions en tous genres. Cela semble être des dynamiques différentes mais elles sont en réalité intrinsèquement connectées tant les normes liées au genre structurent notre modèle social. C'est ainsi qu'on retrouve une déviance assumée de ton et d'image dans la communauté lgbtq+, théorisée par Susan Sontag sous le terme de *Camp*, que l'on pourrait définir comme une réappropriation décomplexée et exubérante des stéréotypes de genre et de sexualité, incluant volontiers un humour potache ou un cynisme acerbe, comme une parodie du monde tel qu'il est expérimenté par des identités en marge.⁵¹ Lily Reynaud-Dewar fait même sortir le *Camp* de sa signification exclusivement communautaire en expliquant que « c'est l'artifice, un rapport esthétique au monde, duquel toute morale est évincée. C'est une forme de dandysme à l'ère de la post-modernité ».⁵² Cette attitude, car il s'agit bel et bien d'une attitude ajoutée à un système de représentation, vient donc à la suite d'une modernité qui n'a fait que renforcer les normes ambiantes, genrées ou non, pour la pousser à l'excès et la

50 « Live fast, die young and live a good-looking corpse. » dans MOLEY Willard, *Knock on Any Door*, D.Appleton-Century Compagny, 1947.

51 SONTAG Susan, *Notes on Camp* (1964), New York, Penguin Classics, 2018.

52 REYNAUD-DEWAR Lily, entretien avec Sandra Patron, juin 2010, dans *Les grands entretiens d'artpress. La performance 2. Dépassements*, Paris, Art Press, 2020. p.74



Gral, *Caprice (se faire des masques de sang)*, 2020
Impressions papier sous cadre, 30x41cm.

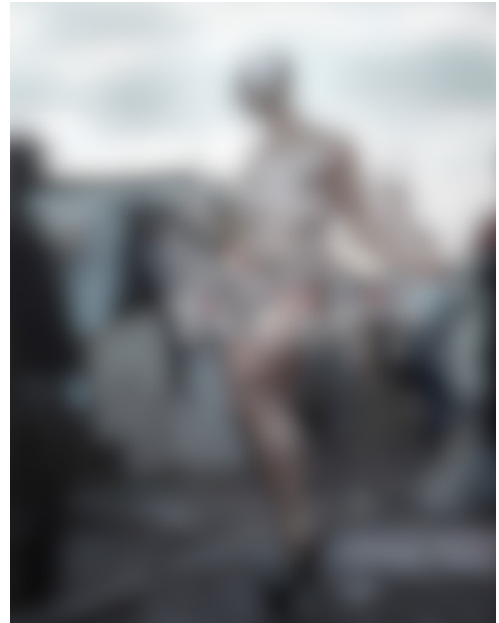
caractère spectaculaire et pathétique à la fois, comme la mise en place d'icône en contreplaqué, à l'image de mes *Caprices* [ill 11]. Ce sont des actions photographiques qui me mettent en scène dans de potentiels caprices de star, aussi inutiles qu'improbables, grossièrement imprimées et mises sous cadre aux côtés de coupures de journaux sortis de leur contexte. L'esthétique de ces images, par essence excessives, tente de s'inspirer de la photographie de mode influencée par le travail des paparazzi mais n'arrive jamais à masquer leur pauvreté.⁵⁴ Nous surprenons la mise en scène, les environnements qui n'ont rien du luxe revendiqué, l'artificialité de la démarche, si bien que l'ensemble devient burlesque, comme la trace d'une tentative veine de fonder un mythe personnel. Il ne s'agit pas ici d'une célébrité émergente mais d'une inconnue qui essaye désespérément d'incarner son fantasme de la star, avec l'espoir constant d'en devenir une, alors même qu'elle n'en a manifestement pas les moyens. C'est un art de l'échec mais qui ne rejette pas pour autant ses inspirations glamour, car c'est bien l'exubérance qui rend la situation pathétique. Nous avons là un paradoxe permanent dans le champ du *camp* : la liberté affichée est en réalité la manifestation en négatif d'un enfermement inévitable, et mes images, même si elles revendiquent un sens de l'excès, du baroque et du théâtral, n'en restent pas moins le reflet d'une forme de lutte, de manque et de complexe identitaire. Il s'agit ainsi d'une tragi-comédie de la résistance, au

53 S'il peut sembler compliqué de cerner ce qu'est le *Camp*, c'est aussi parce que l'indétermination semble faire partie de sa définition. Le monde de la mode semble néanmoins constamment revendiquer son influence, puisque étant le milieu même de l'artifice et des apparences. Voir *Camp. Notes on fashion* (cat.exp.), MET Museum, New York, 09 mai – 08 septembre 2019, The Metropolitan Museum of Art, 2019.

54 A propos de cette porosité entre paparazzis, photographes et artistes plasticien·nes, voir *Paparazzi ! Photographes, stars et artistes* (cat.exp.), Centre Pompidou-Metz, 26 février – 09 juin 2014, Paris, Ed. Centre Pompidou-Metz, Flammarion, 2014.

mener ainsi à sa perte. C'est une mise en avant de l'artifice par l'artifice, du ridicule par le ridicule, tout en assumant une position de force, celle de la personne qui arrive à se construire par les normes, en dehors des normes et donc au-delà des normes.⁵³ C'est une pensée qui vient directement m'influencer dans ma production qui affiche volontiers son

même titre que le terme *queer* est passé dans le langage courant d'une insulte envers les minorités à une qualité revendiquée par une partie de la communauté lgbtq+, faisant dès lors le choix de ne pas effacer la stigmatisation mais de la recycler. Ces enjeux se retrouvent dans le travail de Steven Cohen qui se met en scène selon des codes délibérément *camp* ; strass, paillettes, hypersexualisation, excentricité ; pour davantage mettre en avant les obstacles qu'ils impliquent. Ainsi, dans son action *The Chandelier project*, alors qu'il déambule en public dans un costumes étincelant qui est en réalité un lustre massif, ce dernier se révèle finalement être une sorte de cage encombrante. S'il s'agit avant tout d'un commentaire sur les questions raciales en Afrique du Sud et d'une autocritique de la bourgeoisie, il s'agit aussi d'une oeuvre qui, pour aborder l'épineux sujet des douleurs sociales liées aux identités de genre et sexualités hors normes, refuse de sombrer dans un vocabulaire mortuaire et larmoyant. Elle lui préfère une esthétique flamboyante qui, loin de masquer son rapport critique à la normalité, vient la mettre en exergue par effet de contraste. Un lien se tisse alors entre la gravité des faits et la gravité de l'humour, Marie-Laure Bernardac



Steven Cohen, *The Chandelier project*,
2001
Performance filmée, 16mn24, propriété de
l'artiste.

écrivait que dans certains cas, « la situation de la femme [...] est tellement horrible qu'elle en devient ridicule ».⁵⁵ Il ne s'agit donc pas, ni pour moi, ni pour Steven Cohen, d'un art léger. De même, si nous sommes dans des pratiques dites *drag*, en cela qu'elles revendiquent un transvestissement outrancier de la réalité, nous ne sommes pas dans la dissimulation, puisque ces pratiques « ne cachent pas une "vérité" du sexe, mais la rendent fictionnelle en révélant son caractère artificiel ».⁵⁶ Si c'est un art qui semble gratuit, à la fois dans ses excès et parfois sa violence, c'est qu'il met très justement en scène des situations qui n'ont naturellement aucune raisons d'être, puisque « cette stylisation, au cœur du travestissement, nous montre que le genre, masculin ou féminin, relève lui aussi du déguisement et du faux-semblant. Si la

55 BERNARDAC Marie-Laure, « Attractions & répulsions », dans *Féminin-Masculin : le sexe de l'art* (cat.exp), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1995-1996, Ed. du Centre Pompidou, 1995. p.191

56 GRECO Luca, KUNERT Stéphanie, « Drag et performance », Juliette Rennes éd., *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, La Découverte, 2016. p.222-231

pratique travestie ne reflète par l'original, puisque celui-ci n'existe pas, elle vient, en revanche, confirmer son imposture ». ⁵⁷ C'est pour cela qu'elle est exubérante, maniériste et décomplexée : face au non-sens des violences subies par les minorités sociales, nous n'avons trouvé aucune autre solution que de le reprendre à notre compte. La société est excessive alors nous faisons le choix de l'être à notre tour.

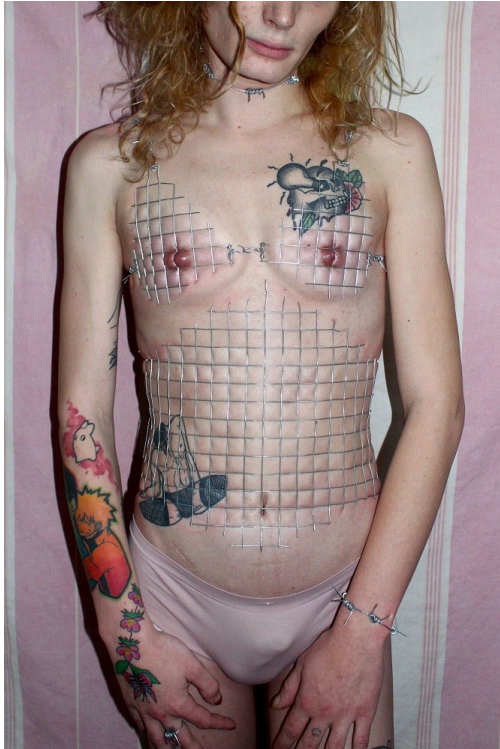
. *La marge réprimée*

Il est question de deux faces d'une même pièce : à la liberté répond la stigmatisation et à la stigmatisation répond la liberté. Face à la norme, la rébellion n'est pas une position de confort. Nous pourrions faire le choix de n'élaborer dans notre pratique qu'une image enjouée et positive de ce combat, une jouissance infinie et jubilatoire face à un système social terne et réducteur, mais cela n'exprimerait pas avec honnêteté ce qu'implique notre chemin. En faisant cohabiter ce qui semble opposé – beauté et laideur, plaisir et souffrance –, il s'agit de mettre des images justes sur une position d'entre-deux, sans tomber dans le pathos le plus criard mais sans pour autant ignorer ce qu'elle implique de plus négatif : contre la douleur des interdits, la douleur de la lutte. Ces enjeux s'inscrivent dès lors dans nos chairs, tout comme le font les souffrances, qui deviennent le territoire même du combat, entre joies et peines. ⁵⁸ C'est aussi ici que prend pied la transgression, car on va au-delà de ce qu'on attend d'un corps mais aussi de ce qu'on attend d'un engagement : se positionner entre le bien et le mal, entre le bonheur et le malheur, sans l'ombre d'un doute. Au lieu de cela, nous exprimons toute l'ambiguïté d'un mouvement qui se doit de passer par la douleur pour y échapper, cette transgression « libératrice mais aussi dangereuse, [qui] s'apparente à une forme d'exorcisme : faire subir au corps des violences pour s'en débarrasser ». ⁵⁹ Lutter contre un système entier, c'est aussi lutter contre soi-même, c'est se purger. C'est ainsi qu'au *Chandelier* de Cohen répond ma lingerie faite de grillage et barbelé, un ensemble appelé *Vierge* [ill 12], qui enferme et martyrise le corps transgenre pour mieux le sécuriser, comme on protégerait un territoire, car

57 BONNET Isabelle, « Un étrange désir de normalité », dans Sébastien Lifshitz (dir.), *Mauvais Genre. Les travestis à travers un siècle de photographie amateur*, Paris, Éditions Textuel, 2016. p.20

58 Sans que ce travail n'ait grand-chose à voir avec la question du genre, je pense ici aux photographies de Sophie Ristelhueber qui mettent en parallèle paysages meurtris par les conflits armés et corps zébrés de cicatrices. La chair et le territoire deviennent, par l'assimilation, un endroit commun où s'affichent les blessures.

59 CREISSELS Anne. *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*, Paris : Ed. du Félin, 2009. p.62



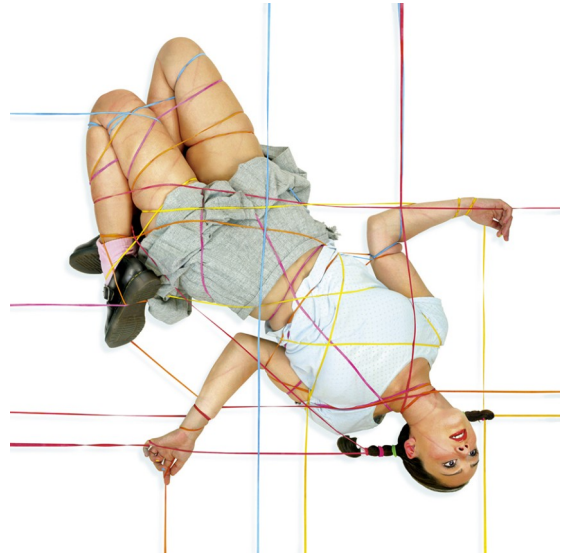
Gral, *Vierge*, 2020
Ensemble en grillage et barbelé (corset, soutien-gorge, bracelet et collier), 3 photographies.
Modèle : Una Comas.

la peau fait maintenant bien office de champs de bataille.⁶⁰ Elle se retrouve marquée par les stigmates de la souffrance, à l'image des traces laissées par les barbelés du soutien-gorge dans la chair de la modèle, car « le corps perd sa donnée anatomique, il devient un système de signes sociaux, un écran de protection sur lequel s'inscrivent des images personnelles et universelles »⁶¹, notamment des images de violence et de rejet. Et pourtant, une fois de plus, la douleur n'est qu'une contrepartie et ces images évoquent tout à la fois le danger et une forme de liberté. Il ne s'agit pas seulement de dispositifs de tortures mais aussi de vêtements, de corsets, de bijoux, d'une mise en valeur. Ce sont des accessoires qui sont socialement interdits aux personnes nées avec des pénis, se les permettre en ignorant la norme ambiante est un véritable effort. On comprend dès lors que la souffrance ne se trouve pas seulement dans l'exclusion mais aussi dans cet accès difficile à la liberté, dans ce mouvement qui demande à ce qu'on se fasse violence, dans cet exorcisme sus nommé. C'est une dynamique qui se retrouve dans le travail de Mary Sue qui se met en scène dans des situations à priori légères et enfantines, incarnant l'archétype pornographique de la lolita, mais où les objets du divertissement deviennent soudainement menaçants. Ainsi, dans *L'Élastique*, nous la voyons s'empêtrer dans un élastique de cours de récréation qui devient une sorte de cage évoquant à la fois la mort par asphyxie, métaphore de l'enfermement social, et l'imagerie érotique du shibari, corps féminin attaché par des cordes. Si l'horizon libérateur semble bien moins prégnant dans ce projet que dans le mien, nous assistons une nouvelle fois à la réconciliation dissonante de deux opposés ; la douceur de l'esthétique et la gravité du propos,

60 Le nom de cette œuvre est une référence à la vierge de fer, instrument de torture prenant la forme d'un sarcophage pourvu de pics métalliques dans lequel on enfermait la victime. Il semble en réalité n'avoir jamais été utilisé et être une invention sensationnaliste du XVIIIe siècle. J'étais tout de même intéressé.e par le contraste entre la violence des récits ayant élaboré cette légende et la référence à la Sainte Vierge, dans son nom et dans sa forme, évoquant au contraire douceur et clémence.

61 MAISON ROUGE Isabelle de, *Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime*, Paris, Éditions Scala, 2004. p.105

le plaisir supposé par l'image et la violence réelle de son effet ; comme manifestation d'une position complexe. Nous exprimons ici une véritable volonté de briser nos chaînes sociales mais aussi une conscience aiguë et désabusée que cela reste foncièrement impossible, car nous sommes malgré tout enfermés dans un système qui nous dépasse et dépasse notre volonté. C'est pour cela que le détail, l'accessoire ou l'objet à priori anodin sont omniprésents dans ces œuvres, l'une s'intéressant à des pièces de vêtements, l'autre à un jeu d'enfant. C'est par



Mary Sue, *L'Élastique, Marysuecide n°7 (Un piètre Mondrian)*, 2003
C-print, 120x120cm, propriété de l'artiste.

eux que s'exprime la forme la plus insidieuse de la répression, celle de nous à notre propre rencontre. « L'emploi des insignes de la frivolité est plus sérieuse qu'il n'y paraît, c'est la confirmation de l'adage de Leopardi : "la mode est mère de la mort" »⁶² écrit Marie-Laure Bernardac, et c'est effectivement dans une iconographie de la futilité, parfois exubérante, que nous retrouvons l'expression la plus vive d'une norme despotique, immuable et intégrée, y compris par les artistes, y compris dans leur pratique, malgré une prise de conscience permanente. Rajouter ainsi un corset par dessus un corps nu n'est en effet qu'une redite, le vêtement étant en réalité le reflet des normes sociales propres aux corps, « l'histoire du corset [montrant] comment son élimination des garde-robes féminines s'est finalement traduite en une incorporation littérale du corset, faite de muscles, de régimes et d'exercices ».⁶³ Par l'accessoire, il ne s'agit donc pas seulement d'évoquer un contexte mais bien de mettre des images sur un moule finalement très physique visant à uniformiser les corps et donc inévitablement les identités. L'anecdote fantaisiste et la norme évoluent ainsi main dans la main, la seconde se servant de la première comme d'un outil d'oppression, en toute discrétion. C'est par ce fait que nous les retrouvons liées dans nos images où la menace ne vient plus d'une brutalité crue et évidente mais du détail, de la légèreté et de l'apparat.

62 BERNARDAC Marie-Laure, « Identités & mascarades », dans *Féminin-Masculin : le sexe de l'art* (cat.exp), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1995-1996, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1995. p.121

63 GHIGI Rossella. « Beauté », Juliette Rennes éd., *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*. La Découverte, 2016. p.77-86

Conclusion intermédiaire

Nous voyons se profiler un paradoxe : alors même que le non-genre est revendiqué comme une nouvelle grille de compréhension du monde refusant toute représentation à signification genrée, il s'agit pourtant ici de le représenter. Pour refuser le genre, nous sommes dès lors amené·e·s à le prendre en compte, puisque la représentation entre-genre (androgynie, transvestissement...) est la plus à même de mener au non-genre, ce dernier constituant par essence une absence impossible à figurer. Il s'agit ici bien plus de faire corps d'une position politique, existentielle et sensible se rapprochant de l'être sans genre que de poser des images justes sur ce dernier. Nous pouvons dès lors nous demander si à terme la meilleure représentation du non-genre ne sera pas un refus de le représenter pour plutôt s'intéresser à tout autre chose, puisque le genre ne compte définitivement plus. Néanmoins, cette indétermination et ce refus radical de catégorisation est déjà en quelque sorte un rejet de l'idée même d'identité, laissant la porte ouverte vers un passage à l'*entité*, soit l'idée d'une existence désincarnée qui vogue de représentations en représentations.⁶⁴ De même qu'on ne sait pas si certaines œuvres relèvent de la jouissance ou de la douleur, nous avons la forte impression qu'il s'agit ici d'incarnations sans borne ni frontière dont le corps n'est qu'un simple réceptacle, d'une allégorie de l'indifférence qui se diffuse librement à travers images, mots, gestes et signes, de manière indépendante et insaisissable. Nous savons certes que cette entité sans genre se plaît à transgresser l'idée que nous nous faisons de la féminité et de la masculinité, « la métamorphose, en ce qu'elle suppose la perméabilité entre les espèces et les genres, [constituant] nécessairement une forme de transgression »⁶⁵, mais nous savons aussi que cela va plus loin. Nous sentons que c'est un mouvement qui nous dépasse, et dès lors nous constatons que cette entité, si elle est n'est ni homme, ni femme, peut être à peu près n'importe qui ou n'importe quoi à condition d'en emprunter les signes distinctifs. A partir du moment où tout est ambivalent ; le genre mais aussi le bien et le mal, la violence et le plaisir, le grand et le petit ; il semble que les principales qualités requises deviennent l'incertitude, la polyvalence et la liberté d'être ou de paraître. Surtout de paraître.

64 Il n'est pas aisé pour moi de définir l'entité en cela que sa principale caractéristique est de s'opposer à l'identité que je pense en des termes sociaux et de représentation. Ainsi, à l'inverse de l'identité à laquelle je refuse un caractère essentiel, nous pouvons au moins considérer que l'entité constitue l'essence des individu·e·s, tout en restant pure abstraction immatérielle.

65 CREISSELS Anne, « Mythe/métamorphose », Juliette Rennes éd., *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*. La Découverte, 2016. p.390-399

II – AU-DELÀ DE L'IDENTITÉ

Ainsi, nous comprenons bien ici que ce premier refus de choisir entre ces deux catégories sociales, celles qui structurent injustement l'ensemble de notre société dès notre naissance en fonction de nos organes génitaux, est un premier mouvement vers un refus général de catégorisation identitaire, avec comme ligne de conduite l'idée que nous pouvons être qui nous voulons être, qu'il suffit de faire semblant, de faire tout comme. Il ne s'agit pas d'une position multi-identitaire, ce qui impliquerait une fragmentation distincte entre les êtres, mais bien d'une trans-identité en cela que chaque incarnation est traversée par les incarnations voisines, toutes reliées par une seule et même énergie. « Je me travestis en artiste (contrairement aux apparences) »⁶⁶ affirme Lili Reynaud-Dewar, évoquant justement l'enjeu de l'artifice, le champ de l'art étant dès lors l'espace idéal de l'autodétermination, parfois superficielle et maladroite, puisqu'étant l'endroit où se jouent et se déjouent les représentations.

A) Être une image

Si l'entité refuse de se laisser attraper dans un système de signes et de qualificatifs, elle a tout à fait conscience que les identités qu'elle traverse sont, elles, constituées de repères iconographiques et sociaux. Alors que l'entité tente de fuir tout travers sociétaux, l'identité ne semble exister qu'à travers ça, une image extrêmement codifiée, si bien que l'interroger en vient à interroger tout un système de représentation.

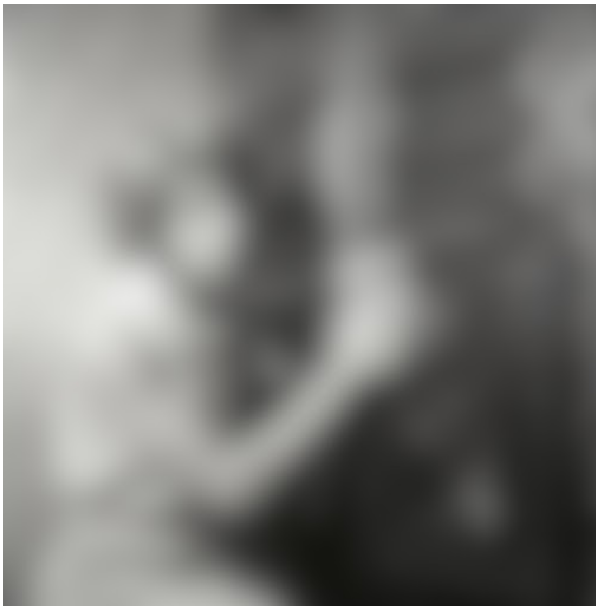
. Un art de la représentation

Si la création plastique relève toujours d'un rapport à la retranscription du réel, elle s'applique le plus souvent à mettre en place une illusion qui annule la distance naturelle entre le sujet représenté et sa représentation.⁶⁷ Le fait est que cette dynamique s'étend à l'ensemble des signes sociaux : non seulement on amalgame volontiers leur signifiant à leur signifié, mais on ne différencie pas plus le signe de la réalité, si bien que nos esprits et donc notre culture se

66 REYNAUD-DEWAR Lili, entretien avec Sandra Patron, juin 2010, dans *Les grands entretiens d'artpress. La performance 2. Dépassements*, Paris, Art Press, 2020. p.77

67 Voir *La force des icônes*, p.77

retrouvent modelés par un large réseau de mensonges inévitables. Partant ainsi du constat qu'il ne peut y avoir de représentation sans approximation, et donc d'identité sans artificialité, il s'agit pour moi de construire une pratique qui se réfléchit en tant qu'imposture, soit d'intégrer un système de représentation pour en questionner le caractère factice et l'important pouvoir au sein des idéologies en place dans notre société. Le corps n'est donc plus seulement une masse charnelle qui reçoit dans sa chair les traces des diktats sociaux, mais bien « ce filtre ou ce scalpel avec lesquels opère la représentation »⁶⁸ comme l'affirme Catherine Perret à propos de celui d'Urs Luthi. Le corps dépasse son statut de toile vierge pour se faire outil dans la construction d'une image identitaire. Nous pensons dès lors à la pratique de Michel Journiac dont l'image n'a que très rarement fait auto-référence. Son corps était en réalité tout sauf son propre corps tant il passait au travers d'un réseau de symboles propres à des identités autres ; identités christiques, féminines ou mortuaires ; y compris dans les instants où Journiac se présentait comme Journiac. Nous étions toujours du côté de la fiction sociale, Journiac jouant à incarner Journiac le fils, Journiac le névrosé, Journiac le travesti, Journiac l'artiste... Ce n'est pas un art de la réalité mais un art de la vérité sociale qui s'exprime par des représentations dont il emprunte des codes. Ainsi, dans ses *24h de la vie d'une femme ordinaire*, il se transvestit et se met en scène dans des actions relevant de l'archétype tantôt



Michel Journiac, *24h de la vie d'une femme ordinaire*, 1974

Épreuve gélatino-argentique, 54,2 x 51,2 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris.

glamour, tantôt asservi de la ménagère. Nous savons parfaitement que Journiac n'est pas ici une femme mais cela importe peu : il ne veut pas montrer la femme, il veut montrer l'image de la femme. C'est une œuvre qui se joue de la représentation, et surtout de son hégémonie, reprenant le format lisse et artificiel des romans-photos bas de gamme, mettant ainsi fin à l'idée que l'art est l'espace du réel. Journiac a conscience d'être dans l'artifice mais ne minimise pas pour autant son implication dans notre système de pensée, les images

68 PERRET Catherine Perret, « Quand les limites s'exposent », *Les cahiers du musée national d'art moderne*, n°51, printemps 1995, p.12, cité par Sophie Delpoux, *Le corps-caméra, le performer et son image*, Editions Textuel, Paris, 2010. p.68

participant à un formatage à grande échelle et ici à l'oppression générale des femmes cantonnées à un non-rôle, celui de la ménagère, et à un non-lieu, celui du foyer. Si « représenter le genre, c'est le construire en même temps qu'on l'énonce »⁶⁹, il est possible que cette place donnée à la représentation soit en réalité bien plus générale et que dans notre système, représenter soit la façon la plus efficace de faire exister. C'est cette prise de conscience du pouvoir performatif des images qui se met en place dans mon projet *Try Me For Free* [ill 13], un ensemble de fausses affiches publicitaires me mettant en scène dans des poses suggestives, détournant de réels slogans pour leur donner une charge libidinale, baignant dans une hypersexualisation infantile dérangeante.⁷⁰ De même que dans le travail de Michel Journiac, la mise en scène est d'une importance cruciale en cela qu'elle a conscience de son propre statut, elle exprime ici « la désespérante scénographie de corps sur-sexués mais paradoxalement dés-érotisés »⁷¹ qui se joue dans l'image commerciale, reléguant l'ensemble de nos repères sociaux au domaine du théâtre idéologique. Ma peau inhumainement lisse, mon visage aux airs étrangement juvéniles, rien ne semble faire réellement référence à mon propre corps, mais plutôt à une projection fantasmée et mise ici en image. C'est donc l'image qui fait l'identité et la multiplications des images qui fait la trans-identité. C'est pour cela qu'il est important que le sujet représenté soit aussi le sujet représentant, pour avoir la pleine conscience de ce que cela implique et garder le pouvoir sur soi-même, Journiac l'étayant ainsi, « il fallait que je sois celui qui me manipulai. La photo est détentrice de vérité et surtout de présence ».⁷² C'est par



Gral, *Try Me For Free (It's finger lickin' good)*, 2019
Affiche A2.
Photographie par Victorien Biet.

69 DJAVADZADEH Keivan. « Culture populaire », Juliette Rennes éd., *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*. La Découverte, 2016. p.183-191

70 Rappelons que parmi les innombrables campagnes de publicité faisant du corps féminin sexualisé un argument de vente, le magazine Vogue français avait fait paraître des photographies mettant en scène une enfant alanguie dans des tenues suggestives en décembre 2010.

71 BAQUE Dominique, *Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*, Éditions du Regard, Paris, 2002. p.88

72 JOURNIAC Michel, propos tenus le 19 avril 1994, Etape 3, « Interrogatoire du jeu d'échec de l'art et de la mort », étape 5, « Action de marquage au présent », août 1993, étape 9, « Géographie des errances, du vivre,

la conscience de l'œuvre par l'œuvre, ou du pouvoir de la représentation par la représentation, que le questionnement s'opère : au lieu de participer activement au système de représentation auquel elle semble prendre part, elle le met à distance par la surenchère, la pauvreté ou l'artifice assumée, si bien que mes publicités perdent ici leur qualité d'imitation pour se révéler être des images se réfléchissant elles-mêmes.

. *Performer sa propre performativité*

La représentation, contre toute attente, n'est pas qu'une question d'images. Il ne s'agit pas seulement d'une chose morte et épinglée sur du papier, mais bien d'une chose vivace et qui ne nous quitte jamais. Socialement, nous ne vivons qu'à travers la représentation. Si nous avons vu que Judith Butler avait fait ce même constat à propos du genre – les femmes et hommes ne le sont que dans une représentation perpétuelle de la féminité et de la masculinité –, ce jeu trouble de l'être et du paraître semble jalonner l'ensemble de notre système, si bien que toutes les identités relèvent finalement du protocole. Le corps nu, d'ailleurs, n'est jamais réellement nu, car « même nos cultures occidentales contemporaines, derrière le culte de l'intégration du corps, ne cessent de le changer en l'habillant de muscles, de bronzage ou de fard, en lui teignant la chevelure ou en lui arrachant les poils. [...] Sous aucun tropique ne persiste la nudité intégrale offerte par la naissance ».⁷³ La nature n'est rien face à une culture prête à définir nos rôles au sein d'une société, installant des codes partiels tout en les faisant passer pour évidents et immuables, alors même qu'il suffit de troquer certains repères par d'autres pour devenir une personne différente. C'est ainsi que naît la réelle trans-identité, en dehors même des images, l'individu devenant volontairement une représentation vivante. Si certaines performeuses ont fait de la nudité une façon – illusoire – de se débarrasser de ce poids de la représentation sociale, souvent symbolisée par les vêtements, d'autres ont préféré mettre en jeu ce paraître culturel pour le questionner, à l'image de ORLAN qui affirme, à propos de ses *MesuRAGEs*, « je portais ma robe en drap du trousseau, je voulais que ce soit non pas un corps nu qui mesure mais un corps socialisé, et donc un corps habillé (et même sur-habillé) ».⁷⁴ Il y a donc la reconnaissance d'une représentation artificielle de l'identité

du mourir et de la transmutation », Nantes, Ecole régionale des beaux-arts, 1996, n. p., cité par Sophie Delpeux, *Le corps-caméra, le performer et son image*, Editions Textuel, Paris, 2010. p.106

73 BOREL France, *Le vêtement incarné. Les métamorphoses du corps*, Calmann Levy, 1992, p.18, cité par Rossella Ghigi, « Beauté », Juliette Rennes éd., *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*. La Découverte, 2016. p.77-86

74 ORLAN dans Hans Ulrich Obrist, « Entretien avec ORLAN », dans *ORLAN*, Paris, Flammarion, 2004, p.194-195, cité dans *Elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art*

féminine, non pas uniquement à travers des peintures ou des photos, mais aussi à travers l'existence même de ces identités. Seulement, s'il y a bien une prise de conscience par l'artiste, ORLAN ne transitionne pas et reste une femme qui joue à la femme, là où je cherche à être une entité glissant d'identité visuelle en identité visuelle, à la recherche constante du trouble et de l'ambiguïté. Cela ne se joue pas uniquement dans mes images mais bien dans mon être, ou plutôt mon paraître social et artistique. A propos de mon genre par exemple : difficile de savoir si la féminité que j'incarne quelque fois correspond à la surféminité grave d'une Marina Abramovic⁷⁵ ou à une surféminité burlesque d'une Rose Selavy.⁷⁶ Difficile finalement de savoir qui je suis, où commence et où finit la représentation, ou même de savoir s'il existe un·e *vrai·e* moi. Nous retrouvons ici toutes les subtilités de ce qu'Isabelle de Maison Rouge appelle la mythologie personnelle, cette dynamique artistique hétéroclite dans laquelle les artistes jouent à être eux et elles même, sans donner avec certitude les repères nécessaires au discernement entre le réel et la fiction, adressant en définitive le message suivant : tout est fictionnel, surtout qui nous sommes. Maison Rouge l'explique en ces mots, « Monologue intérieur ou projection du "moi" dans la sphère publique, c'est la personnalité de l'artiste qui agit au cœur du processus créatif, qui en est le moteur, la signature et le style. L'histoire, personnelle ou fictive, est primordiale. La réflexion théorique passe au second plan »⁷⁷, amorçant cet état libérateur d'un art où il suffit de dire et de sembler pour être. C'est ainsi que j'affectionne l'artifice et le montage, en cela qu'il met en avant la fiction tout en la conservant, à l'image de ma *Madone en pleurs* [ill 14] me montrant dans une posture de prière, le visage recouvert de larmes qui



Gral, *Madone en pleurs*, 2020
Photomontage, dimensions variables.

moderne (cat.exp), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, à partir du 27 mai 2009, Ed. du Centre Pompidou, 2009. p.96

75 Voir le travail de performance de Marina Abramovic qui surabonde en symboles féminins, à l'image de *Art must be beautiful, Artist must be beautiful*, performance de 1975 durant laquelle l'artiste se peigne brutalement les cheveux.

76 Personnage féminin créé et incarné par Marcel Duchamp dès 1920.

77 MAISON ROUGE Isabelle de, *Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime*, Paris, Éditions Scala, 2004. p.17



Lynda Benglis, Publicité, *Artforum* 13, 1974.

se révèlent, avec plus d'attention, être des coulures de sperme. Si cette photographie était une réaction au traumatisme communautaire et transgénérationnel lié à l'épidémie du SIDA, elle est aussi représentative d'une pratique faisant la part belle au flou : est-ce réel ? Est-ce bien du sperme ? Est-ce bien des larmes ? Suis-je alors une sainte ou bien une putain ? Alors que le corps reste identique, les identités sont glissantes et incertaines. Seulement, nous savons qu'il existe une figure, toujours la même, celle de l'artiste qui a compris que son rôle était relatif, s'amusant alors à faire n'importe quoi pour devenir n'importe qui. Cependant, si nous sommes bien dans l'artifice, nous ne sommes pas dans l'anecdotique ou le superficiel mais dans une vérité façonnée, « ce décalage vis-à-vis du réel, s'il est conçu et lu comme énoncé projectif, [devenant] cependant l'outil d'une transformation du réel, un outil de pouvoir ».⁷⁸ Ces mots d'Anne Creissels décrivent bien la force de la représentation : au même titre que la performativité construit ce qu'elle énonce, la représentation vivante construit ce qu'elle représente et déconstruit ce qu'elle ne représente pas. Dans la lignée de son programme étymologique, la représentation rend présent, si bien que le faux devient vrai et vice-versa. Je pense notamment à Lynda Benglis qui apparaît en 1974 dans les pages de ArtForum, nue, le corps huilée, le visage chaussé de lunettes de soleil et un immense godemichet entre les jambes, construisant son image tout comme elle déconstruit son identité. Dès lors, le scandale éclate. Non pas parce qu'on voit une femme nue, elles étaient alors monnaie courante en art, mais parce que l'on voit une femme qui se permet de jouer à l'homme. Nous voyons un

⁷⁸ CREISSELS Anne. « Mythe/métamorphose », Juliette Rennes éd., *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*. La Découverte, 2016. p.390-399

macho éhonté, mais nous savons qu'il n'y a rien de vrai et que ce que nous voyons finalement, c'est une artiste ayant compris qu'elle n'était pas réellement une femme, ni même réellement une artiste. Elle est seulement une personne jouant à être l'un et l'autre, pouvant dès lors jouer à être bien d'autres choses, y compris un playboy. C'est ici que la mythologie personnelle devient enrichissante : il y a une tension à propos de qui sont les artistes, y compris pour elleux-même. Cette trans-identité, car c'est toujours de cela dont il est question, trouve son essence dans la figure même de la célébrité, qui jalonne mes nouvelles œuvres mais dont mon approche est encore trop récente pour lui laisser une place importante dans ce mémoire. Il n'empêche que la *star* n'évolue que dans l'auto-représentation permanente, dans la création en temps réel de son propre mythe qui s'épanouit dans l'esprit de son public, si



Gral, *Mes Disques d'Or (Scenery)*, 2020
Impression papier et disque peint sous cadre, 30 x 40 cm.

bien que lorsque je décide de jouer la *star*, j'en suis déjà un petit peu une. Mes *Disques d'Or* [ill 15] en sont la manifestation la plus évidente : par la monstration de pochettes d'albums musicaux qui n'existent pas, j'arrive déjà à les faire vivre dans l'imagination des spectateurices, une simple image arrivant à faire naître une identité pourtant factice, inspirée entre autre de la chanteuse pop Lana Del Rey. Christopher Glazek écrit à son propos que « les autres stars enfilent des costumes, Del Rey enfle des personnalités [ma traduction] »⁷⁹, relevant chez elle son intérêt pour l'incarnation plurielle mais consciente, son étude constante du rêve américain et du *Old Hollywood* par la mise en scène, cherchant à en exprimer le caractère irréel, voire plastique [annexe 2].⁸⁰ Il ne s'agit donc pas

79 « Other stars put on costumes; Del Rey puts on personalities »

GLAZEK Christopher, « The Year in Pop. Lana Del Rey », *ArtForum* [en ligne], 2012. URL : <https://www.artforum.com/print/201210/lana-del-rey-37457>.

80 Lana Del Rey, née Elizabeth Woolridge Grant (1985-), n'a eu de cesse de se réappropriier des icônes de la culture américaine tout en mettant en avant leur caractère interchangeable et factice. A titre d'exemple, citons le clip de sa chanson *National Anthem* dans lequel elle incarne tantôt Jackie Kennedy, tantôt Marilyn Monroe, aux côtés d'un président joué par un rappeur noir ; ou encore son court métrage *Tropico* mettant en scène des sosies de John Wayne, Elvis Presley et Jésus.

de nier l'artificialité de mon personnage de *star*, ces trophées étant en réalité de simples disques grossièrement recouverts de peinture dorée, mais bien d'en faire un matériau riche au service d'une pratique artistique et narrative, la célébrité affirmant de toute façon son existence dans le mensonge et partageant avec l'artiste plasticien·ne le précepte selon lequel "c'est celui qui dit qui est". La création est alors une zone de flou, de non droit social, laissant le champ libre à toutes sortes de représentations ; picturales, photographiques mais aussi vivantes ; et donc à toutes sortes d'identités, mouvantes et instables. Si ces dernières ont la capacité de s'écrire en même tant qu'elles existent, il suffit dès lors aux artistes d'exister pour les représenter, l'identité faisant ainsi office d'œuvre d'art vivante et la posture de matériau plastique.

. Se placer dans une histoire du regard

Cette perspective d'un champ de représentation sans limite, avec comme seule condition de correspondre à ce que l'on souhaite être, semble certainement iconoclaste. Cependant, il ne s'agit absolument pas de nier une histoire de la représentation. Au contraire, cet héritage est si prégnant qu'il nous faut nous en imprégner, comprendre ses ressorts et mécanismes, pour ensuite l'embrasser ou le repousser, mais se construire inévitablement dans son sillon. C'est ainsi que Lucy Lippard écrit « Je Peux Être Qui Je Veux mais D'abord Je Dois Savoir Ce Que J'ai Été et Ce Que Je Suis »⁸¹, presque comme un slogan. Nos identités ne peuvent en réalité vivre qu'à travers le regard d'autrui. Parfois pour, parfois contre, mais systématiquement à travers et par, car ces codes avec lesquels nous nous évertuons à jouer sont faits pour être remarqués, compris et évalués, n'ayant de valeur qu'au sein d'un contexte social. De même que l'art n'est pas de l'art s'il ne se trouve personne pour le regarder, l'artiste n'est pas artiste s'il n'est personne pour l'identifier comme tel. Ce constat est d'autant plus évident lorsque nous nous intéressons à des identités qui n'ont cessé d'être regardées, à l'image de l'identité dite féminine, si bien que ces regards ont fini par être une fin en soit. John Berger écrit à ce titre que « les femmes sont peintes d'une toute autre façon que les hommes, non parce que le féminin est différent du masculin, mais parce que l'on tient pour acquis que le spectateur "idéal" est toujours mâle, et que l'image de la femme est faite pour le

81 LIPPARD Lucy, « Making Up : Role-Playing and Transformation in Woman's Art », in *MS. Magazine*, octobre 1975, citée par Sandrine Meats, « Le corps comme territoire du féminin : la performance dans l'œuvre des artistes femmes des années 1970 en Grande-Bretagne », *Ligeia*, vol. 121-124, no. 1, 2013. p.229-241

flatter ». ⁸² C'est en réaction à cet héritage que Cindy Sherman ne sort pas de l'histoire de l'œil mais s'y immisce pour y extraire de la nouveauté, des figures qui ne s'offrent plus totalement au regard du spectateur, ou seulement à travers des artifices grossiers et repoussants. Dans sa photographie *Untitled #216*, elle apparaît comme une vierge donnant le sein, entourée de drapés délicats, citant directement le *Diptyque de Melun* de Jean Fouquet. Cependant, le sein se révèle rapidement n'être qu'une prothèse, son teint un étalage de maquillage et l'enfant un poupon inerte. Tout en maîtrisant les codes établis de la peinture classique, voire même de la représentation générique et historique de la femme, Sherman arrive à s'en défaire. C'est en s'intéressant aux normes de représentations installées depuis plusieurs siècles que l'artiste arrive ici à incarner une identité qui n'est pas la sienne, celle de la femme trop parfaite, de la sainte et du modèle, et à la déjouer. Elle adopte une stratégie proche de celle d'Agnès Thurnauer lorsque cette dernière affirme à propos de son travail qu'« il ne s'agit pas pour autant de se débarrasser de la peinture et des contraintes du tableau : au contraire tout cela est bien né d'une préoccupation picturale, [...] représenter l'absence d'artistes femmes dans l'histoire de l'art jusqu'au XXe siècle. Or représenter signifie rendre présent en donnant une forme. Tout la question de la peinture tient à cette notion de représentation ». ⁸³ Impossible dès lors de se débarrasser d'un héritage lourd comme celui de la peinture lorsqu'on souhaite proposer une nouvelle identité passant par une nouvelle représentation. Tout finit par être une question de reconfiguration, soit de reconstruire sur des fondations branlantes pour enfin les faire céder, comme durant mon action *Ni Muse Ni Soumise* [ill 6]. Une partie des enjeux de cette séance de nu performative était de savoir selon quelles modalités picturales les



Cindy Sherman, *Untitled #216*, 1989
Impression couleur chromogénique, 221.3 x
142.5 cm, MoMA, New York.

82 BERGER John cité par Laure Adler, *Le corps des femmes*, Paris, Albin Michel, 2020. p.135

83 THURNAUER Agnès dans Agnès Violleau, « Entretien carte blanche / Agnès Thurnauer, une esthétique du surgissement », *Particules*, n°19, juin 2007, p.13, cité dans *Elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne* (cat.exp.), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, à partir du 27 mai 2009, Ed. du Centre Pompidou, 2009. p.274



Gral, *Ni Muse Ni Soumise (Boticelli)*, 2019
Trace de performance : dessins, dimensions variables.

participant·e·s allaient dessiner mon corps, masculines ou féminines, droites ou courbes, d'autant plus qu'à chaque nouvelle pose, j'adoptais la position d'un célèbre nu de l'histoire de l'art. Dans la constellation de dessins qui résultèrent de l'action, les regards se confrontent : nous pouvons voir des seins, des épaules carrées, des sexes contradictoires... Si bien que nous pouvons dire qu'en glissant dans des

identités pourtant historiques, dans la lignée de représentations traditionnelles, j'ai mis en place un protocole à la suite duquel « nous rencontrons [...] le peintre mis à nu par sa peinture elle-même »⁸⁴, soit l'être représentant pris dans les phares de la représentation. Les normes adoptées ne parlent plus du sujet représenté mais bien d'elles-même. Cela semble peut-être évident lorsque nous évoquons des œuvres forçant la référence aux anciens maîtres, mais les codes du modernisme sont eux aussi sans cesse repris, retournés, adaptés, pour finalement s'auto-référencer et se libérer de leur poids historique. Mon corset en grillage n'est lui même pas étranger à la grille de Mondrian qui vient enfermer la représentation de sa rigidité dogmatique.⁸⁵ Nous pouvons alors poser le même constat vis à vis de la représentation que vis à vis du genre : dans un système où cette dernière est omniprésente, voire inévitable, le premier mouvement pour s'en éloigner est celui d'étudier ses normes, de les comprendre et de se les approprier pour mieux les perdre.

84 LASCAULT Gilbert, « Les bonheurs de l'amour » dans *Féminin-Masculin : le sexe de l'art* (cat.exp), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1995-1996, Ed. du Centre Pompidou, 1995. p.342

85 A propos de l'influence de la grille moderniste, voir KRAUSS Rosalind. « Grilles », *Communications*, 34, 1981. p.167-176

B) Être la sorcière

Nous venons ainsi, par le biais d'une représentation libre, d'ouvrir la porte à la fin de l'identité unique. Cependant, là où il s'agissait de donner à ces images la valeur du particulier, soit d'être une image parmi d'autres, ces représentations viennent finalement servir des incarnations exprimant l'essence même de certaines identités : le but n'est pas d'être dans l'anecdote, d'être une sorcière, mais bien d'être *la* sorcière. Il est alors important de rappeler que rien n'est isolé, toutes les identités que j'endosse se traversent et se font écho, la sorcière n'étant dès lors pas étrangère aux enjeux de genre, de transgression et de liberté.

. *Le genre ritualisé*

La sorcière est une figure qui semble être un leitmotiv dans la pratique artistique féminine, en cela qu'elle mène à une ritualisation générale du monde. Or, lorsque nous sommes amené·e·s à vivre une grande partie de notre existence à travers notre genre, nous la vivons au rythme de nombreux rites, tantôt traditionnels, tantôt sociaux, participants pleinement à la perpétuation de ce système. Cela est intimement lié à une dimension théologique sur laquelle nous reviendrons plus tard, puisque « dans de nombreuses religions, les rites de passage séparent femme et hommes, et les initient parfois à des récits mythiques contradictoires »⁸⁶, amalgamant de facto croyances culturelles et croyances spirituelles. En réalité, ces rites religieux se sont depuis longtemps transposés dans notre contexte social laïque, perdant en superstition ce qu'ils vont gagner en rationalité, tout de moins aux yeux du plus grand nombre. Ainsi, au même titre que performer la performativité de genre revient à la mettre à mal, rejouer les rites sociaux participe pleinement à leur redonner leur qualité de rites propres à un culte, et donc de faire un premier pas vers une remise en question. C'est ici que l'artiste intervient, notamment l'artiste performeuse qui, par le geste, devient sorcière.⁸⁷ En déterrant des références à l'occultisme et à la légende par le biais de mises en scène cabalistiques, iel propose en réalité une nouvelle grille de lecture du monde, notamment vis à vis du genre et de sa porosité avec les mythes. C'est pourquoi Sophie Delpeux propose, en

86 GASQUET, Béatrice de, « Religion », Juliette Rennes éd., *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*. La Découverte, 2016. p.559-571

87 Ce n'est d'ailleurs pas un hasard sur Fabienne Dumont décida d'appeler son ouvrage de 2014 *Des sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970*, faisant ainsi référence à une chanson engagée d'Anne Sylvestre. Voir DUMONT Fabienne, *Des sorcières comme les autres : Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, PU Rennes, 2014.



Marina Abramovic, *Rhythm 5*, 1974
Epreuve argentique, 57,2 x 81,9 cm, Solomon R.
Guggenheim Museum, New York.

parlant de Michel Journiac, que « dans une certaine mesure, l'artiste se fait mythologue »⁸⁸, l'ensemble de son travail faisant ce lien entre vocabulaire culturel et symboles sociaux. Il existe effectivement une propension au rituel artistique chez les adeptes de l'art corporel qui semblent finalement rester dans un premier degré déconcertant. Marina Abramovic, par exemple, joue indubitablement à la sorcière. Dans *Rythme 5* de 1974, elle

enflamme un pentagramme au sol, y jette plusieurs mèches de ses cheveux avant de s'allonger en son centre, manquant de s'asphyxier. Elle semble mener une forme de manipulation occulte, comme pour jeter un sort, mais en définitive ne dit rien sur *la* sorcière, ses enjeux, ses aspirations et son pouvoir. Elle ne se contente que d'être *une* sorcière, ne se préoccupe que de sa propre cérémonie, mais ne profite pas du mythe pour l'interroger. Mon approche de la sorcière se place dans son sillon pour mieux s'y opposer. Au même titre que Michel Journiac, on peut me considérer comme mythologue, cherchant à incarner le mythe ésotérique pour défier le mythe social. Je peux alors rejoindre Abramovic sur un point : la performance, pour cela, est toute indiquée, impliquant de facto une dimension théâtrale propre au rite et des considérations quasiment mystiques. Dora Garcia considère même que « en ce sens, la performance serait comme une possession diabolique, un peu comme durant une cérémonie vaudou, lorsqu'on dit que "le saint descend en moi" ». Cela semble ésotérique mais ça ne l'est vraiment pas ».⁸⁹ Cet état inhérent à l'incarnation charnelle de l'autre, même si ce n'est que le passage du moi basique au moi performant, se retrouve dans plusieurs de mes performances, si ce n'est toutes. Dans la mesure où je ne suis jamais moi même, nous assistons effectivement à des formes de possessions symboliques, métaphore trouvant son paroxysme dans mes photographies *Spectrum* [ill 16]. Si nous nous éloignons de la figure stricte de la sorcière, nous nous intéressons à son équivalent moderne avec qui elle a tant en commun, la médium. Ce sont des photographies en noir et blanc me montrant en transe, imitant les clichés

88 DELPEUX Sophie, *Le corps-caméra, le performer et son image*, Paris, Editions Textuel, 2010. p.109

89 GARCIA Dora, entretien avec Anna Daneri, octobre 2010, dans *Les grands entretiens d'artpress. La performance 2. Dépassements*, Paris, Art Press, 2020. p.98

spiritiques du début du XXe siècle, à la différence que j'ai éjaculé sur ces images afin que mon sperme séché remplace les ectoplasmes. Ce dernier forme alors d'épaisses taches tantôt blanches, tantôt jaunâtres, flottant autour de mon visage, sortant de mon nez, rentrant dans ma bouche. Il y a ici un véritable rituel, celui de jouir sur une image, et l'assimilation du sperme à une forme spectrale vivace, soit à la vie après la mort, fait écho à de nombreuses croyances dans lesquelles « le sperme est [...] la nourriture qui donne force à la vie »⁹⁰, allant jusqu'à être consommé pour ses vertus spirituelles. Or, mes images ne se limitent pas à une signification mystique. Ce qu'elles mettent en scène, c'est surtout l'hypersexualisation constante de la femme passionnée, incapable de contrôler ses émotions, si bien qu'elle finit par



Gral, *Spectrum*, 2020
Impression numérique encadrée, sperme séché,
14 x19 cm.

contacter les esprits. Nous savons qu'une filiation iconographique a souvent été faite entre les ectoplasmes et le plaisir sexuel, certains médiums allant jusqu'à jouir pendant leurs transes.⁹¹ En les imitant, je matérialise un sexisme qui instrumentalise le domaine ésotérique pour en faire un lieu d'aliénation du féminin. Je ravive une représentation de la femme qui se joue toujours dans l'opposition constante entre raison et passion, rationnel et irrationnel, soit inquisiteur et sorcière. Dans son ouvrage *Le complexe de la sorcière*, Isabelle Sorente invoque la psychologie transgénérationnelle pour proposer la théorie selon laquelle les chasses aux sorcières des temps modernes auraient traumatisé la féminité occidentale. Elle y voit l'origine de l'injonction à la beauté, à la jeunesse ou encore à la minceur, la laideur, la vieillesse ou le poids ayant été des raisons suffisantes pour précipiter des innocentes sur les grands bûchers.⁹² Si cette théorie n'a pour l'instant rien de réellement fondé, Sorente étant une auteure et non pas une chercheuse, c'est bien cette connexion entre une stigmatisation historique encore trop peu reconnue et une féminité contemporaine extrêmement codifiée que je souhaite mettre en

90 HANAFI Nahema, POLLE Caroline, « Fluides corporels », Juliette Rennes éd., *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*. La Découverte, 2016. p.263-272

91 A propos du lien entre spiritisme et sexualité, voir le travail de Marlene Tromp.

92 SORENTE Isabelle, *Le complexe de la sorcière*, Paris, JC Lattès, 2020.



Gral, *Elixirs*, 2020
8 fioles et une bonbonnière remplies de cosmétiques et gels douches, présentoir récupéré, 42 x 33 x 7cm.

lumière dans certains de mes travaux. Ainsi, mes *Élixirs* [ill 17] se placent directement dans cette dynamique. Il s'agit d'un ensemble de huit fioles et d'une bonbonnière remplies de produits cosmétiques, de gel douche, de parfums, se superposant en plusieurs couches colorées. Les produits de beauté se transforment alors, dans un glissement visuel, en potions magiques, tantôt attirantes, tantôt écœurantes, mais aussi en poisons toxiques et chimiques à l'odeur entêtante, si bien qu'on peine à y voir des produits hygiéniques. C'est ainsi que la féminité laisse place à la figure ambiguë de la sorcière, Mona Chollet considérant effectivement que « la daily routine pourrait bien apparaître comme une forme dégradée de l'initiation des sorcières. On parle d'ailleurs de "rituels" de beauté et celles qui les maîtrisent le mieux sont qualifiées de "prêtresses" ». ⁹³ Il y a donc une porosité assez parlante entre une figure tantôt mythologique, tantôt historique, et la femme actuelle avec ses névroses, ses habitudes et ses engagements. Ma pratique vient réconcilier ces deux polarités anachroniques, transformant la sorcière en femme et la femme en sorcière, dévoilant les coulisses d'une figure qui est éminemment sociale. Il s'agit donc bien d'être mythologue dans le sens le plus barthien : questionner les mythes sociaux de l'intérieur, les considérer comme des signes au service d'une idéologie ⁹⁴, la figure de la sorcière étant elle-même un mythe au service du patriarcat, si bien que ce dernier en a profité pour massacrer environ 60 000 personnes à l'époque moderne. ⁹⁵ Incarner la sorcière, c'est mieux comprendre son rôle ambivalent dans notre imaginaire collectif et poser des mots, des images, des objets sur une figure dont on sait qu'elle ritualise le genre mais dont on ne sait pas si elle s'en contente ou décide d'en sortir. Alors, si j'ai mis une verge au bout de mon balai,

93 CHOLLET Mona, *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, 2018. p.33

94 BARTHES Roland, *Mythologies* (1957), Paris, Points, 2014.

95 Si les victimes des grands bûchers comptent des hommes et des enfants, la chasse aux sorcières (pour laquelle le masculin ne l'emporte pas) fut bel et bien féminisée dès la parution en 1487 du *Malleus Maleficarum* de Henri Institoris et Jacques Sprenger, un traité de démonologie largement diffusé et à la suite duquel les femmes seront les premières visées par les procès en sorcellerie. Voir ARNOULD Colette, *Histoire de la sorcellerie*, Tallandier, 2017.

est-ce parce que la sorcière arrive à se passer sexuellement des hommes, ou est-ce parce que ces derniers ont fait d'elle un énième fantasme à leur merci ?

. Archétype de l'indépendance

Si mon travail fait la part belle à l'ambiguïté, sans cesse entre aliénation et libération, il est aussi évident que la figure de la sorcière est là pour nous ouvrir la voie, passant de victime à modèle par un simple pas de côté. Mona Chollet, dans son ouvrage *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*, a su exposer la force de ce personnage : la sorcière, telle que l'inquisiteur l'imagine, refuse catégoriquement la place qu'on lui assigne dans la société.⁹⁶ C'est une femme vieille donc inutile, une femme sexuellement libérée donc incontrôlable, une femme indépendante donc dangereuse. C'est aussi une femme savante qui va voler aux hommes le monopole de la médecine par une connaissance empirique et respectée. En réalité, la sorcière est une femme qui n'en est pas une. Par son statut hors norme, elle renverse l'ordre des choses, à l'image de la croix christique mise sens dessus dessous. Le bien devient le mal, le masculin devient le féminin, et la sorcière, par ses pouvoirs à priori sans limite, devient qui elle veut.⁹⁷ C'est pour cela que sa figure est sans cesse réinvestie : elle permet aux artistes contemporaines sexuées et sexualisées d'incarner une forme grotesque de pouvoir, comme s'il s'agissait de trouver un personnage rendant la subversion plus aisée. C'est ainsi qu'on s'attelle à créer des amulettes, à mettre en place des protocoles tantôt offensifs, tantôt protecteurs, prêtant à l'art la même qualité que la sorcellerie, celle de retourner notre système de pensée. Je pense notamment à Louise Bourgeois et sa *Fillette*, une sculpture relativement massive mais très légère qui prend la forme d'un pénis aux veines protubérantes et aux testicules rondes. Robert Mapplethorpe a pris l'artiste en photographie, avec sa création sous le bras : elle la tient de manière décontractée comme une



Robert Mapplethorpe, *Louise Bourgeois*,
1982
Épreuve argentique, 37,5 x 37,4 cm, Tate
Modern, Londres.

⁹⁶ CHOLLET Mona, *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, 2018

⁹⁷ Pour un portrait de la sorcière comme figure de puissance, voir MICHELET Jules, *La sorcière* (1862), Paris, Pocket, 2020.

baguette de pain, souriante, enveloppée d'un épais manteau en fourrure noire. Ce qui est remarquable en réalité, c'est que nous nous trouvons devant une personne âgée entretenant un rapport tout à fait apaisé au fait de tenir un sexe entre ses mains, et qui n'a pas peur de nous le montrer, quitte à poser devant un appareil photo. Nous sommes devant une authentique sorcière : une vieille femme libre et qui ne le cache pas, nous permettant ainsi de reconsidérer le monde qui nous entoure. Face à *Fillette*, le sexe mâle n'est plus le dard violent qui semble régir l'ensemble de notre société, relégué à son statut d'objets parmi d'autres, de chose légère avec laquelle nous pouvons jouer, l'œuvre étant en quelque sorte une ode à la faiblesse du "sexe fort", « un défi formel lancé aux prétentions et aux valeurs implicites de la sculpture [...] mais aussi la mise en évidence d'un paradoxe. Le fait de "porter le phallus" n'implique ici aucune annexion revendiquée de la puissance virile, mais au contraire une prise en considération de la vulnérabilité masculine ».⁹⁸ Mon projet *Après Minuit* [ill 1], dont nous avons déjà soulevé quelques enjeux, est une réponse directe au talisman-sexe de Louise Bourgeois. Sculpter une verge au bout d'un balai était pour moi une façon de la désacraliser, d'en faire un objet manipulable sans pour autant en faire un objet explicitement sexuel. Évidemment, le balai fait référence à l'environnement domestique auquel la féminité a longtemps été cantonnée mais aussi à la figure ambivalente de la sorcière qui sait repousser les limites du cadre dans lequel on l'enferme, ce que Marlène Dumas a pressenti en écrivant « A tout prendre, le côté domestique / de l'atelier d'un peintre ("enfermé" dans une pièce) m'évoque / un peu la situation de la ménagère armée de son balai. / Si vous êtes sorcière, vous saurez comment on s'en sert. / Sinon, il va de soi que vous préférerez l'aspirateur ».⁹⁹ La sorcière sait effectivement comment s'en servir mais ce n'est pas de la façon dont on s'y attend. La verge sculptée au bout du manche vient se substituer à la verge réelle, dans tous les sens du terme : à la fois en tant que godemichet, puisque « par sa

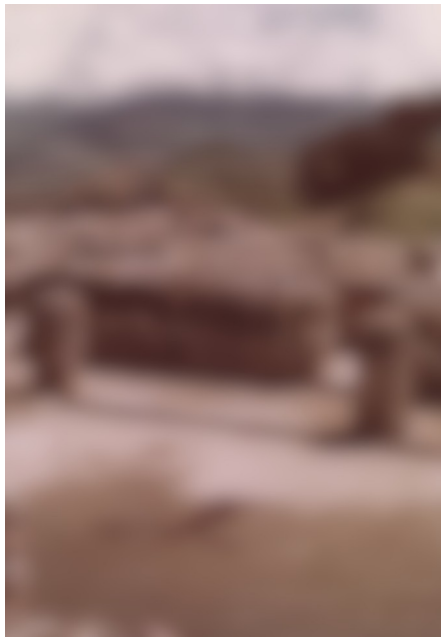


Gral, *Après Minuit*, 2020
Balai et technique mixte, 142 x 27 cm.

98 MERCADE Bernard, « Le devenir-femme de l'art », dans *Féminin-Masculin : le sexe de l'art* (cat.exp.), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1995-1996, Ed. du Centre Pompidou, 1995. p.33

99 DUMAS Marlène, « Women and Painting », *Parkett*, n°37, 1993, cité dans *Elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne* (cat.exp.), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, à partir du 27 mai 2009, Ed. du Centre Pompidou, 2009. p.56

forme phallique, le balai qu'elles chevauchent, en plus d'être un symbole ménager détourné, témoigne de leur liberté sexuelle »¹⁰⁰, mais aussi en tant que sexe mâle de substitution que la sorcière vient glisser entre ses cuisses, comme pour singer la masculinité et revendiquer elle aussi une forme de prise de pouvoir.¹⁰¹ Ce balai est un objet transgenre car la sorcière elle-même tend en quelque sorte à l'ambivalence libératrice du genre, surreprésentant la féminité tout en lui échappant par une réappropriation permanente de la masculinité. Il est d'ailleurs tout à fait possible que cette figure, malgré la persécution misogyne des grands bûchers, n'ait aucun genre prédéfini puisque « cultes de possession et chamanisme, dans de nombreuses régions du monde, voient des esprits masculins parler par la bouche d'une femme, ou l'inverse ». ¹⁰² Alors même que le travestissement est un élément récurrent dans de nombreux rites, le mysticisme n'a que faire du genre et des corps puisqu'il s'agit d'un monde d'esprits.¹⁰³ Nous pouvons d'ailleurs considérer que la sorcière, au-delà du genre, n'est qu'une



Ana Mendieta, *Untitled (Silueta Series, Mexico)*, 1974
Photographie, impression sur papier,
25,4 x 20,3 cm, Tate Modern, Londres.

coquille vide, une identité que nous pouvons investir afin qu'elle nous serve de passage, soit une identité qui n'en est pas vraiment une. Effectivement, la sorcière est aussi connue pour ses transformations. Elle peut se changer en animal ou alors laisser entrer en elle quelqu'un d'autre. C'est souvent un être en devenir et c'est en cela que c'est une figure de la trans-identité, au même titre que la célébrité. Être la sorcière, c'est donc partir à la recherche d'une identité qui va au-delà de ce personnage. Pour l'artiste cubaine Ana Mendieta, se glisser dans la peau d'une prêtresse en laissant la trace de son propre corps sur le sol d'une ruine mexicaine, c'est en réalité chercher un chemin vers son héritage sud-américain rendu flou par un exil forcé lors de son

100 CHOLLET Mona, *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, 2018. p.19

101 Rappelons que l'indépendance sexuelle fut un critère décisif lors des grandes chasses, les sorcières étant accusées d'entretenir des rapports sexuels avec Satan lors de leur sabbats, le jeu de mot entre *witch* et *bitch* ayant déjà été mis en avant lors de procès. Les descriptions de femmes couchant avec des boucs et s'envolant nues sur leurs balais, légions dans les traités de démonologie, semblent n'être en réalité qu'une projection de fantasmes masculins dissimulés derrière une ferveur religieuse. Voir CHOLLET Mona, *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, 2018.

102 GASQUET, Béatrice de, « Religion », Juliette Rennes éd., *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*. La Découverte, 2016. p.559-571

103 A propos du rapport encore culture queer et sorcellerie, voir PENNETHORNE Hugues, *Witchcraft*, Penguin Books, 1965 et EVANS Arthur, *Witchcraft : The Gay Counterculture*, Fag Rag Books, 1978.



Gral, *Self Support*, 2020

Action photographique, dimensions variables.

enfance. Le rituel sorcier n'est là que pour invoquer une autre identité, liée à l'histoire des lieux, à la mémoire de Mendieta et à ses origines. Il en est de même, dans un contexte peut-être plus léger, lorsque dans *Self Support* [ill 18] je me mets en scène en train de marcher en chaussure à talons hauts, l'un des talons étant absent. Cela donne l'impression étrange et contre-intuitive que je lévite, évoquant dès lors un imaginaire ésotérique, voire superhéroïque, alors même qu'il ne s'agit ici que de partir à la recherche d'une identité de genre qui s'affirme entre deux, un pied dans la féminité, l'autre dans le vide. Ce talon en suspend est donc une affirmation, celle que je n'ai besoin d'aucun autre support que le mien, et la sorcellerie n'est ici qu'un vocabulaire visuel au service d'une dimension exclusivement genrée. Si la sorcière est toujours présente, elle ne fait office que de simple départ, d'environnement propice à l'exploration de différentes identités, et le rite occulte devient finalement un rite de passage d'homme à femme, d'américaine à cubaine, de moi à un·e autre. Ainsi, bien qu'elle ait une histoire, un héritage et une identité propre, la sorcière se révèle aussi être, dans le cadre de ma pratique, un figure transitoire entièrement impliquée dans mon processus trans-identitaire.

C) Être le fantasme

Je tiens à le répéter : la trans-identité sous-entend une traversée, une porosité entre les identités, si bien que leur croisement pourrait en définitive constituer une réelle entité. Toutes mes incarnations se répondent sur différents sujets de prédilection, tels que le genre, l'inversion des valeurs ou encore la sexualité. C'est ainsi que, lorsque que ma pratique s'intéresse à cette dernière, nous pouvons y voir à la fois l'artificialité de la célébrité et la liberté de la sorcière, notre libido nous étant constamment dictée tout en restant foncièrement tabous. C'est pourquoi j'ai fait du fantasme – au singulier puisqu'au même titre que le genre, nous évoluons dans un système visant à ne formater qu'un seul et même fantasme, essentiellement masculin – une des mes incarnations, voyant en elle un nouveau carrefour identitaire.

. *De l'art pornographique*

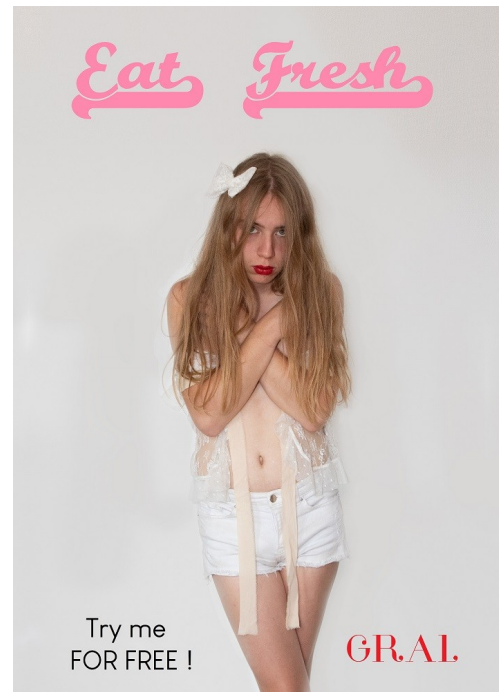
La pornographie, dans son sens le plus populaire (le film porno de grande consommation), est par essence l'espace de la trans-identité car elle a une conscience aiguë de l'ambivalence identitaire.¹⁰⁴ L'actrice pornographique ne change pas de corps mais change de personnage, tout en surjouant constamment sa propre identité. On lui demande de se glisser dans des archétypes érotiques sans pour autant se désolidariser de sa féminité ou de ses origines qui font dès lors partie du fantasme. Il y a donc un trouble identitaire inhérent à ce médium qui assume souvent son artificialité par des mises en scènes grotesques tout en demandant à ses acteurs et actrices de jouer à être elles et eux-même. Si certain·e·s vont y voir un violent rapport de domination, d'autres vont se montrer plus nuancé·e·s, considérant qu'« en rejouant ces figures, qu'elles soient déjà érotisées ou au contraire sous-investies, avec une distance ironique ou au contraire dans une quête d'authenticité, la pornographie peut renforcer des rapports de domination, mais peut également les déstabiliser en favorisant la circulation de rôles et de désirs conçus comme de purs jeux fantasmatiques ».¹⁰⁵ Il ne s'agit

104 Nous pouvons définir l'activité pornographique capitaliste selon les mots de Mathieu Trachman qui considère « les pornographes comme des entrepreneurs de fantasmes ». Voir TRACHMAN Mathieu. « Introduction. « Mettre en images les fantasmes des gens » », *Le travail pornographique. Enquête sur la production de fantasmes*, Paris, La Découverte, 2013. p.5-16

105 TRACHMAN Mathieu, VÖRÖS Florian, « Pornographie », Juliette Rennes éd., *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, La Découverte, 2016. p.479-487

donc pas de la pornographie elle-même mais de comment et pourquoi elle est réalisée.¹⁰⁶ Cela fait inévitablement écho à ma série *Try me for free* [ill 13], dont il a déjà été question, sur laquelle mon corps reste le même, quitte à devenir insipide par la reproduction continue, alors que les incarnations défilent, de la femme fatale à la fillette, oscillant continuellement entre une position de soumission et une exposition assumée. Contrairement aux apparences, la pornographie est un domaine subtil car, se sachant construite de toute pièce, elle a tout autant le pouvoir d'enfermer les corps dans des représentations limitées que de leur laisser le choix de s'autodéterminer, Lucy Lippard expliquant parfaitement qu'« une femme qui

utilise son propre visage ou corps a le droit de faire ce qu'elle veut avec, mais c'est un gouffre subtil qui sépare l'utilisation des femmes par les hommes à des fins de titillation sexuelle et l'utilisation des femmes par les femmes pour exposer cette insulte ».¹⁰⁷ Si la pornographie n'a que rarement comme but d'exposer des insultes, à part peut-être de manière parfaitement littérale, elle peut aussi être le théâtre d'une certaine forme d'émancipation. L'exemple de la Cicciolina est particulièrement parlant tant elle a développé une trans-identité à partir de son image hypersexualisée. D'actrice pornographique, incarnant la femme-enfant dans des tenues et environnements kitsch, elle est devenue chanteuse puis artiste en se mettant en scène avec Jeff Koons dans *Made in Heaven* avant de faire de la politique pour finalement entrer au parlement italien. Pourtant, elle n'a jamais essayé de fuir son image pornographique, l'utilisant comme passage d'une identité à l'autre, si bien que non seulement nous pouvons dire d'elle que « sa stratégie, sa ruse, sera de prendre le masque de la femme pour devenir artiste »¹⁰⁸, comme Bernard Mercadé le dit d'Annette Messager, mais aussi que ce masque



Gral, *Try Me For Free (Eat Fresh)*, 2019
Affiche A2.
Photographie par Victorien Biet.

106 Voir OGEIN Ruwen, *Penser la pornographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

107 LIPPARD Lucy, « The pains and pleasures of Rebirth : American and European Women's Body Art », in *Art in America*, vol. 64, n° 3, mai-juin 1976, citée par Sandrine Meats, « Le corps comme territoire du féminin : la performance dans l'œuvre des artistes femmes des années 1970 en Grande-Bretagne », *Ligeia*, vol. 121-124, no. 1, 2013. p.229-241

108 MERCADE Bernard, « Le devenir-femme de l'art », dans *Féminin-Masculin : le sexe de l'art* (cat.exp.), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1995-1996, Ed. du Centre Pompidou, 1995. p.37



Jeff Koons, Cicciolina, *Made in Heaven*, 1989

Panneau publicitaire lithographié et marouflé sur toile, 317,5 x 690,9 cm, Rudolf and Ute Scharpff Collection.

était avant tout celui de la femme fantasmée mise au service de la femme réelle.¹⁰⁹ Ainsi, dans *Made in Heaven*, la Cicciolina et Jeff Koons, alors mariés, se montrent sans détour en plein acte sexuel, plongés dans un environnement particulièrement kitsch, faisant à la fois référence à l'art rococo et au jardin d'Éden. On pourrait évidemment accuser Koons, qui a revendiqué la paternité de l'œuvre, d'instrumentaliser le corps d'Ilona Staller pour sa propre gloire, comme le ferait un pornographe, mais cela serait mettre de côté la dimension auto-promotionnelle du projet que le duo va afficher sur un énorme panneau publicitaire en plein New-York. Même si l'œuvre semble être une ode à la puissance créatrice masculine, la Cicciolina révèle dans ces images une volonté et une capacité à s'imposer en tant qu'individu à part entière par le biais de son hypersexualisation, si bien que d'un point de vue symbolique, « cette érotisation des rapports de genre [...] ne renforce pas mécaniquement l'emprise sexuelle des groupes dominants : elle constitue un terrain de lutte culturelle dont l'issue politique demeure indéterminée ».¹¹⁰ Si sa pratique, même si elle n'est pas aussi explicite, peut sous certains aspects rechercher cette élévation par l'archétype sexuel, elle diffère en cela qu'elle se veut davantage proche d'une sexualité crue, se détachant de l'hygiénisme visuelle omniprésente dans la pornographie industrielle. Alors que Jeff Koons met en scène une sexualité de

109 Rappelons, à titre d'anecdote, que la Cicciolina a montré son sein gauche à la télévision pour inciter les spectateurs à voter pour son parti politique de gauche, avant de proposer de coucher avec Saddam Hussein afin de mettre fin aux conflits. Sa carrière politique n'a d'ailleurs pas sonné la fin de son activité pornographique, Ilona Staller ayant toujours gardé son pseudonyme d'actrice. Pour prendre la mesure de la fascination qui pouvait entourer la Cicciolina, voir l'interview donnée par Federico Fellini à son propos pour *La Stampa*, le 5 juillet 1987.

110 TRACHMAN Mathieu, VÖRÖS Florian, « Pornographie », Juliette Rennes éd., *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, La Découverte, 2016. p.479-487

magazine, il y a chez moi une place importante donnée à la saleté, aux taches et aux fluides corporels, que cela soit à propos des mouchoirs cousus ou des photographies spiritées précédemment évoqués. Faire couler le sperme, matière organique et incontrôlable par excellence, c'est accepter une réelle liberté qui n'est pas délimitée par le carcan de la bienséance artistique qui ne voit dans la sexualité qu'un érotisme doucereux et sur-esthétique. C'est en cela que je revendique un art pornographique, parfois même de mauvais goût, Dominique Baqué considérant qu'« il y aurait une vérité de l'érotisme mise à nu dans la pornographie ».¹¹¹ Là où l'art a souvent fait commerce d'une sexualité inavouée, sans reconnaître sa place dans ce qu'on appelle le travail du sexe, des personnalités comme Cosey Fanni Tutti ou Annie Sprinkle ont cherché à dévoiler ces dessous hypocrites du marché de l'art. Alors que le *porn art* s'emploie à mettre en scène une sexualité douce et suggérée en faisant entrer l'art dans la pornographie, méprisant par comparaison le porno qui, lui, ne serait pas artistique, ces actrices-artistes vont plutôt faire entrer la pornographie dans l'art. Ainsi,



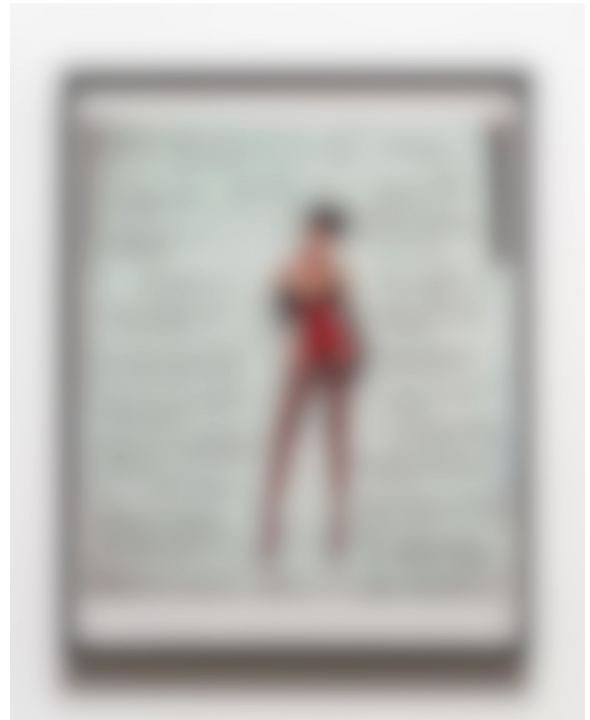
Cosey Fanni Tutti, *Szabo Sessions*, 2017
Impression à jet d'encre, 197 x 133 cm,
propriété de l'artiste.

lorsque Cosey Fanni Tutti expose des sessions entières de *shootings* initialement à prévues pour des revues classées x, elle met en scène un rapport décomplexé à la fois au sexe, à l'argent et au lien que l'art peut tisser entre les deux. En cela, ces pratiques font toujours parties d'une lutte des images, puisque « leurs œuvres n'édulcorent en rien les représentations de la sexualité et poussent parfois même assez loin le curseur de "l'obscénité" ». La pornographie s'affirme dès lors comme pouvant être salulaire du point de vue féministe. ».¹¹² Il y a donc l'idée que la libération des corps et des esprits ne se fera pas avec une mise en scène lisse et démagogique de la sexualité, mais plutôt dans une reconnaissance frontale de son omniprésence à la fois sociale et économique. Cela ne refuse pas pour autant une réflexion propre à la création mais cette

111 BAQUE Dominique, *Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*, Éditions du Regard, Paris, 2002. p.47

112 FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, « Arts visuels », dans : Juliette Rennes éd., *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, « Hors collection Sciences Humaines », 2016. p. 67-76

réflexion sera iconoclaste, invitant à questionner l'art par l'art et la pornographie par la pornographie, à l'image de l'œuvre d'Annie Sprinkle dont « tout activité est assumée et conduite comme l'un des beaux-arts. Ses retournements se justifient dans une certaine hilarité anti-culturelle ».¹¹³ Ainsi, dans son *Anatomy of a PinUp*, l'artiste se met en scène dans une hypersexualisation très américaine, décortiquant ses codes et dévoilant son artificialité tout en tirant profit de cette représentation, vendant *in fine* une image sexualisée. Il y a ici une ambiguïté qui ne ferme pas la porte à la pornographie, mettant surtout en avant une prise de conscience de son existence et de son efficacité. Ainsi, en revenant sur mes affiches publicitaires de *Try Me For Free*, il est évident que si mon regard y était avant tout critique, elles seront aussi certainement considérées pour ce qu'elles sont, c'est à dire des supports de fantasmes, et consommées pour cela. C'est ce que Catherine Hakim appelle le capital érotique, une valeur sociale accordée aux individus selon leurs attraits sexuels, et que ces individus peuvent ensuite convertir en capital économique, capital professionnel ou, comme ici, capital artistique. Comment pourrais-je alors prétendre qu'en faisant ainsi commerce de mon image hypersexualisée, même s'il s'agit d'un commerce conscient, intellectualisé et critique, je reste artiste et non pas travailleuse du sexe ?¹¹⁴ C'est en cela que ce que je fais est pornographique : puisque le fantasme est par essence artificiel, l'incarner participe à le faire exister, quelque soit le recul avec lequel nous le faisons tant qu'il existe une personne pour en profiter et éventuellement le financer.



Annie Sprinkles, *Anatomy of a PinUp*, 1984
Impression papier annotée à la main, 60 x 50 cm,
propriété de l'artiste.

113 WATTEAU Diane, « On ne paye pas pour ne rien voir... ou que sont devenues les Bad girls », *Savoirs et clinique*, vol. no 7, no. 1, 2006. p.23-37

114 Nous pouvons ici citer l'exemple de la performeuse Milo Moiré qui n'hésite pas à vendre sur internet des versions non censurées de ses œuvres, en tant que contenu pornographique. URL : <https://unlimitedmuse.com/fr/>

. *Surprendre le désir masculin*

Il est donc question d'un désir qui vient faire exister l'œuvre. Seulement, si nous parlons dans les pages précédentes de fantasme au singulier, il est tout aussi manifeste que nous ne parlons pas ici de désirs multiples mais délibérément d'un seul et même désir, celui de l'homme, qui imprègne l'ensemble de notre système. Effectivement, « les désirs des femmes, et en particulier leurs désirs sexuels, sont à la fois ce qui définit les femmes en propre (les femmes *sont* le sexe) et ce dont elles sont le plus dépossédées (ces désirs sont ceux des hommes) »¹¹⁵, si bien qu'en définitive, le désir des femmes est en réalité le désir des hommes. C'est ce *male gaze* que Laura Mulvey a théorisé à propos du cinéma mais que nous pouvons étendre à l'ensemble de notre société, un regard masculin supervisant la majeure partie des représentations qui construisent notre langage visuel et notre imaginaire collectif, soit un regard explicitement sexuel qui cherche à symboliquement posséder l'objet de son désir.¹¹⁶ Si Mulvey prend l'exemple de plans de films mettant systématiquement en avant le corps sexualisé des actrices, soit un cinéma alors à destination exclusive des hommes¹¹⁷, nous pouvons voir le phénomène se répéter dans nos publicités, sur les murs de nos musées et jusque dans nos esprits tant ce regard masculin est intégré comme vision référente. Ce regard est un outil de pouvoir : lorsque le corps d'une femme est peint par un homme pour un homme, il s'agit d'avoir l'ascendance sur une représentation qui fait acte. L'acquéreur n'achète pas seulement une peinture, il achète aussi sa vision libidineuse de la féminité, il achète la femme telle qu'il aimerait la voir. Le regard du public, y compris celui des spectatrices, est ainsi formaté selon le désir masculin hétérosexuel, véritable clef de compréhension indispensable pour ne pas passer à côté de l'art produit durant les siècles précédents. En notre qualité d'artistes, nous travaillons avec, pour et contre le regard de celles et ceux qui regardent nos œuvres. Or, lorsque nous souhaitons sortir de cette expérience unique de l'homme par l'homme et pour l'homme, comment faire des propositions efficaces face à un regard d'ores et déjà déterminé et orienté ? La réponse se trouve peut-être dans la pratique de VALIE EXPORT qui s'est évertuée à inclure dans ses performances une conscience aiguë des regards portés sur son corps et leur mise en scène réfléchie. Ainsi, dans

115 TRACHMAN Mathieu. « Désir(s) », Juliette Rennes éd., *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016. p.213-221

116 MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 1975. p.6-18

117 Mulvey ajoute cependant que les femmes n'ont que deux solutions pour pouvoir profiter de ces productions culturelles : être dans un rapport narcissique à l'œuvre s'identifiant à la femme désirée, ou bien assimiler le regard masculin. Il s'agit dans les deux cas d'un rapport aliénant à l'image, la femme étant obligatoirement enfermée dans une identité qu'elle ne choisit pas.

TAPP und TASTKINO, elle défile dans la rue, une boîte percée en guise de haut, invitant les passant·e·s à plonger les mains au-delà d'un rideau afin qu'ils puissent lui toucher les seins. Si évidemment il s'agit d'une réflexion sur le corps de la femme et son impossibilité à s'inscrire correctement dans le paysage urbain, le regard est en réalité au cœur de cette œuvre, puisque « non seulement c'est la femme qui regarde à son tour le participant masculin, mais celui-ci est également "regardé" par la foule



VALIE EXPORT, *TAPP und TASTKINO (TAP and TOUCH CINEMA)*, 1968/1989
Vidéo, 1,11 min, MoMA, New York.

qui l'entoure, devenant lui aussi objet du regard, objet rendu public au lieu de rester (selon les structures du fétichisme) privé et si lourd d'érotisme ».¹¹⁸ Alors que le pouvoir offert par le *male gaze* aux hommes dépend justement du fait que la femme regardée n'est pas une femme regardante et que l'homme regardant n'est pas un homme regardé, VALIE EXPORT inverse ici ce qu'on peut appeler des sens de vision pour remettre en question ces dynamiques de pouvoir, déclarant de fait que « dans mes performances, c'était moi qui détenais le pouvoir, pas les hommes. Le pouvoir sur mon propre corps, c'est mon pouvoir ».¹¹⁹ Nous pensons évidemment à ma performance *Habemus Papam* [ill 7] durant laquelle il y avait un réel jeu de regard : toute la tension venant du fait que le public ne pouvait pas voir mon sexe, les participant·e·s devaient alors venir défier mon propre regard, ainsi que celui de la foule, s'ils voulaient obtenir vérification. De même, le regard de la foule comme remède au regard masculin se retrouve dans ma première performance, *Performance podophile (Marie-Madeleine)* [ill 19], durant laquelle j'incarne le personnage biblique en lavant les pieds des passant·e·s à l'aide de mes cheveux sur le parvis de Notre-Dame de Paris. Ce qui semblait être un geste pénitent devient, par son application réelle, un geste intime et extrêmement

118 JONES Amelia, « Genital Panic, La menace des corps féministes et le paraféminisme », dans *Elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne* (cat.exp.), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, à partir du 27 mai 2009, Ed. du Centre Pompidou, 2009. p.293

119 EXPORT VALIE, entretien avec Klaus Speidel, avril 2004, dans *Les grands entretiens d'artpress. La performance 2. Dépassements*, Paris, Art Press, 2020. p.122



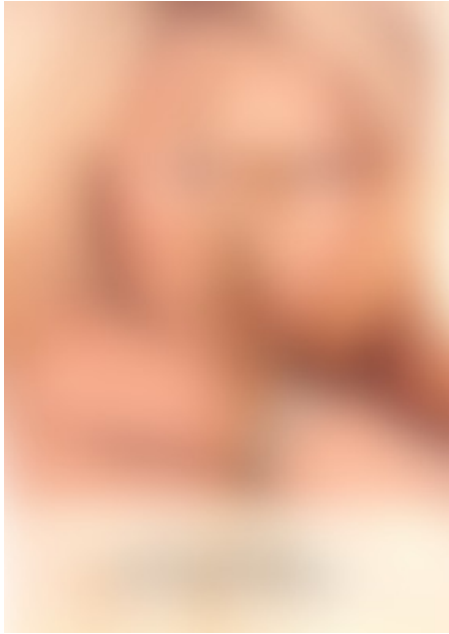
Gral, *Habemus Papam*, 2019
Trace de performance : photographie, dimension variable.
Photographie par Juliette Bernard Martinez.



Gral, *Performance Podophile (Marie-Madeleine)*, 2018
Trace de performance : photographie, dimension variable.
Photographie par Juliette Bernard Martinez.

ambigu, si bien que même si je ne peux regarder la participant·e·s pendant que je lui nettoie les pieds, le regard de la foule ainsi que celui, symbolique, de la cathédrale participent à une mise à nu du désir sous-entendu par cette situation. C'est bien une prise de conscience qui est ici initiée par une mise à distance du fantasme, puisque rendu public, si bien que mes intentions trouvent un écho dans les déclarations d'Annette Messenger lorsqu'elle dit que « ce qui me plaît, c'est de rendre le spectateur un peu honteux, de le mettre dans une position de voyeur surpris, qu'il ait l'impression de déceler des secrets terribles, alors qu'il s'agit le plus souvent d'une imagerie dérisoire de lui-même ».¹²⁰ C'est exactement ce dont il est question : dévoiler l'imagerie sexuelle du public qui ne peut alors le nier sans avoir conscience de sa mauvaise foi. Cependant, à l'inverse de VALIE EXPORT ou d'Annette Messenger, j'ai comme particularité d'avoir en moi l'élément à l'origine de ce regard, un sexe mâle que je ne considère pas comme participant au *male gaze* mais plutôt comme un atout, avec comme idée que si ce regard est masculin, c'est aussi à ceux assigné·e·s mâles à la naissance de le déconstruire, ayant en main le prétendu moteur de cette dynamique de pouvoir. Ainsi, lorsque j'éjacule sur les autoportraits médiumniques de la série *Spectrum* [ill 16], il s'agit bien d'une mise en scène du désir masculin, de ce *male gaze* qu'est censé supposer mon pénis, reporté sur une représentation du désir féminin, incarnée par ma propre image. J'ai ainsi symboliquement en moi les deux parties : le possédant et la possédée, si bien qu'il est aisé

¹²⁰ MESSAGER Annette, citée par Bernard Mercadé, « Annette Messenger, ou la taxidermie du désir », in *Annette Messenger, Comédie – Tragédie 1971-1989* (cat.exp.), Musée de Grenoble, 1989, p.123. Cité par Bernard Mercadé, « Le devenir-femme de l'art », dans *Féminin-Masculin : le sexe de l'art* (cat.exp.), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1995-1996, Ed. du Centre Pompidou, 1995. p.37



Philippe Meste, *Aquarelle*, 1998
Page de magazine et taches de sperme,
40 x 30 cm, FRAC Grand Large / Haut
de France, Dunkerque.

pour moi de mettre cette scopophilie¹²¹ en déroute. Cet « œil-pénis, œil-phallus »¹²² comme l'appelle Anne Creissels, s'il est à l'initiative de représentations qu'il consomme lui même, peut lui aussi être représenté. C'est ce à quoi je vise ici, en mettant en scène mon moi considéré comme masculin désirant mon moi considéré comme féminin, me plaçant dans les pas des *Aquarelles* de Philippe Meste. Ce dernier y jouit sur différentes publicités de magazines, recouvrant le visage des mannequins dénudées avec son sperme qui devient, en séchant, des taches colorées faisant penser à de la peinture. Si nous ignorons s'il désirait réellement ces images, je ne doute pas que ce geste n'était pas seulement un commentaire sur l'invasion

permanente de l'image publicitaire, mais considérait aussi une prise de distance vis à vis du désir masculin, ce dernier ne pouvant se projeter que sur des identités factices et mises en scène qu'il croit, par un simple orgasme, posséder. C'est ici que le *male gaze* trouve sa faille : lorsque nous avons compris son fonctionnement, il est aisé de le manipuler pour le mettre face à ses propres contradictions. J'incarne le fantasme pour que ce regard prenne conscience de ses propres illusions, de l'artifice de ce supposé pouvoir et de son manque de fondement, pouvant dès lors s'ancrer à une image dont il comprend trop tard qu'elle est en train de le piéger, ne correspondant pas tout à fait à ce qu'il est sensé désirer.

. *Être artiste et muse*

Cette question du fantasme, et par extension du regard associé, trouve un écho particulier dans le champ artistique qui est pas essence une construction du regard. Seulement, là où l'art contemporain permet une multiplication des visions, notamment par la multiplication des médiums, l'histoire de l'art a normalisé un regard unique principalement porté par la peinture. Je l'ai formulé précédemment : la théorie de Mulvey peut entièrement

121 Définie par Sigmund Freud comme le plaisir sexuel de posséder autrui par le regard.

122 CREISSELS Anne. *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*, Paris : Ed. du Félin, 2009. p.40

s'appliquer au champ pictural. Effectivement, si le réalisateur peut utiliser le cadrage pour contraindre le corps de ses actrices à ses envies masculines, le peintre peut aller jusqu'à plier les anatomies, les attitudes et les regards à ses propres désirs, faisant de la femme un fantasme qu'il modèle librement. Nous pouvons citer le très célèbre exemple de *La Grande Odalisque* d'Ingres qui se voit munie de quelques vertèbres supplémentaire afin de nous exhiber une silhouette parfaitement élancée, dans une pose alanguie qui se révèle aussi improbable qu'inconfortable [annexe 3].¹²³ L'odalisque nous regarde mais en réalité, c'est nous (et par nous, il s'agit d'un "nous" masculin et riche) qui la possédons en la regardant.¹²⁴ Ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas, ou plutôt ce qu'on nous montre et ce qu'on ne nous montre pas, permet de limiter le sujet à ce qu'on souhaite de lui. A ce titre, il existe une porosité évidente entre le cinéma et la peinture, qui sont deux champs dans lesquels on se plaît à découper, hacher et amputer les corps féminins pour les priver de tout ce qui ne nous intéresse pas, c'est à dire tout ce qui ne se rapporte pas au désir sexuel et plus spécifiquement le visage, symbole même de l'individualité. Diane Watteau écrit ainsi que « notre grande décapitée, on la retrouve dans *L'Origine du Monde* de Courbet, amputée de son visage. Le cadrage sur son sexe ne permet par le choix »¹²⁵, ce qui n'a pas manqué de créer une certaine forme de frustration contemporaine [annexe 4].¹²⁶ Les limites du tableau sont donc une façon de contraindre à la fois le public qui se voit automatiquement plié au regard masculin, mais aussi et surtout la femme, à la fois en tant qu'identité sociale dominée, mais aussi en tant qu'individue, soit celle que l'histoire, l'institution et les spectateurices oublient le plus souvent, la modèle. C'est ainsi que la performeuse Deborah de Robertis vient combler ce vide. Dans son action *Le miroir de l'origine*, nous rappelons qu'elle montre son sexe ouvert

123 Voir ADLER Laure, « Les Femmes qui nous regardent. Le sexe des maîtresses. », *Le corps des femmes*, Paris, Albin Michel, 2020. p.79

124 C'est en partie contre ce constat qu'en 1914, le suffragette Mary Richardson attaqua au hachoir *La Vénus au miroir* de Velasquez à la National Gallery de Londres, comme une façon de tuer cette représentation masculine de la féminité au nom de la lutte pour les droits sociaux. Elle se défendra d'ailleurs de s'en prendre à l'art, déclarant « e tiens autant à l'art que tout ceux qui étaient dans le musée quand j'ai réalisé mon acte. Mais je tiens davantage à la justice qu'à l'art ». Voir BIENAIME Charlotte, MARIANI Diphy, *Les blessures de Vénus*, France Culture, 04 avril 2017. 59mn.

125 WATTEAU Diane. « On ne paye pas pour ne rien voir... ou que sont devenues les Bad girls », *Savoirs et clinique*, vol. no 7, no. 1, 2006. p.23-37

126 Les médias grand publics font régulièrement état de la découverte de l'identité de la modèle de l'œuvre de Courbet, sans manquer d'en faire une annonce sensationnelle. Alors qu'en 2013, l'expert privé Jean-Jacques Fernier déclare avoir mis la main sur un tableau du visage de *L'Origine du Monde*, Claire Schopp dévoile en 2018 son nom, retrouvé dans une lettre d'Alexandre Dumas. La photographie de Constance Quéniaux se voit alors affichée dans tous les articles, enfin heureux de pouvoir avec certitude donner une figure à ce sexe. Voir MARTINET Xavier, « Un visage pour « L'Origine du monde » de Courbet : « découverte miraculeuse » ou coup monte ? », *Le Journal de la culture*, France Culture, 08 février 2013. 4mn. Ainsi que « Le visage de « L'Origine du monde » de Gustave Courbet dévoilé », *Le Monde* [en ligne], 25 septembre 2018. URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2018/09/25/le-mystere-de-l-identite-du-modele-de-l-origine-du-monde-devoile_5359910_3246.html

devant l'œuvre de Courbet avant de se faire évidemment censurer par le Musée d'Orsay. Si dans ce geste, il y a une volonté d'opposer une vulve véritable à sa réplique représentée, fantasmée et davantage acceptable, De Robertis redonne aussi à la peinture ce qui lui manque, un visage. De ce fait, elle ne s'intéresse pas seulement à la Femme comme allégorie mais aussi à la femme comme anecdote, faisant enfin corps du modèle dont on ne voit que des retranscriptions fantasmagoriques et vides de toute présence.¹²⁷ Au même titre que VALIE EXPORT, elle inverse le sens initial du regard : alors que nous regardons habituellement la représentation d'un corps qui ne peut pas nous regarder en retour, la performeuse pose sur nous ainsi que sur l'objectif un regard assumé et acéré, si bien que même son sexe semble lui aussi nous observer. C'est ainsi que la féminité passe d'objet regardé à sujet regardant, si bien que cette œuvre met parfaitement en évidence que « les relations entre l'homme et la femme, et, emblématiquement, entre l'artiste et son modèle passent prioritairement par le regard : regard qui scrute, qui désire, qui focalise, cadre et découpe »¹²⁸. Dans cette situation, la modèle incarne bel et bien une identité, soit le fantasme que l'artiste et le public désirent, mais n'a aucun pouvoir sur cette dernière car ce n'est pas une identité qu'elle a choisie. Nous pouvons ainsi rapporter l'anecdote que Sophie Calle met en scène dans son œuvre de 1984, *Autobiographie – La Lame de rasoir*¹²⁹ :

« Je posais nue, chaque jour, entre neuf heures et midi. Et chaque jour, un homme assis à l'extrémité gauche de chaque rang me dessinait pendant trois heures. Puis à midi précisément, il sortait de sa poche une lame de rasoir et, sans me quitter, il lacérait méticuleusement son dessin. Je n'osais bouger, je le regardais faire. Il quittait ensuite l'atelier, abandonnant derrière lui ces morceaux de moi-même. La scène se renouvela douze fois. Le treizième jour, je ne vins pas travailler. »

Alors même que l'art s'assume comme une représentation, nous ressentons ici qu'il y a un lien sensible et affectif entre le corps et son image, la destruction de cette dernière faisant écho à la destruction du premier, si bien que ce lien peut manifester une certaine violence aux répercussions sociales. Il existe donc, dans cette considération de l'identité fantasmée, une

127 Voir SCHICHARIN Luc, « La performativité du corps chez Deborah de Robertis. Ambivalences dans les espaces visuels du féminisme contemporain », *Genre, sexualité & société* [En ligne], Hors-série n°3 | 2018. DOI : <https://doi.org/10.4000/gss.4522>

128 BERNARDAC Marie-Laure, « Histoires de l'oeil », dans *Féminin-Masculin : le sexe de l'art* (cat.exp), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1995-1996, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1995. p.164

129 CALLE Sophie, *Des histoires vraies* (1994), Paris, Actes sud, 2018. p.23



Sophie Calle, *Autobiographie – La lame de rasoir*, 1989
Photographie 10 x 100 cm, texte 50 x 50 cm,
FRAC Limousin.



Gral, *Ni Muse Ni Soumise (Titien)*, 2019
Traces de performances : dessins, dimensions
variables.

volonté de transformer ce rapport de force entre l'homme représentant et la femme représentée, soit cette domination par le regard, la représentation et l'autariat qui fait autorité. Ainsi, dans *Ni Muse Ni Soumise* [ill 6], si j'incarne charnellement les fantasmes masculins que représentèrent les modèles de Botticelli, Titien, Ingres et Manet, il s'agit plutôt de s'intéresser à leur statut. Je restais effectivement un corps scruté que les dessinateurices pliaient à leurs volontés, mais le geste qui importait se déroulait par la suite. Alors que l'histoire a retenu les artistes et laissé les modèles s'effacer au profit de leurs représentations, il en est autrement ici : à la fin de la performance, les participant·e·s ont signé un contrat de cession de droit reléguant leurs croquis au statut de traces alors que c'était effectivement la séance de pose qui faisait œuvre [annexe 5]. La muse et l'artiste sont donc ici une seule et même personne, renversant au même titre que l'action de Deborah de Robertis un rapport de pouvoir pourtant historique, les peintres étant ainsi limité·e·s à leur simple rôle de participant·e·s anonymes. Cela pourrait sembler anecdotique, puisque finalement ce sont les dessins issus du projet qui se retrouvent exposés, mais ces derniers sont systématiquement accompagnés de l'ensemble des contrats qui sont eux aussi accrochés au mur. Ce changement juridique, qui est aussi un changement de statut et donc de place dans la hiérarchie de la création, fait ainsi partie de l'œuvre, peut-être même plus que les dessins eux-mêmes. Le but n'est pas de neutraliser le fantasme, puisque je continue à l'incarner. Il s'agit simplement de le faire passer de la passivité à l'activité : il n'est plus question d'une identité imposée à une muse qui perd dès lors tout contrôle sur l'image de son corps et le désir qu'elle procure. Au contraire, c'est ici une identité qui va se mêler à l'identité artistique et finir par la construire. Le fantasme comme identité ne fait plus seulement œuvre mais fait aussi artiste, si bien qu'il

n'est plus un instrument de pouvoir sur l'autre mais plutôt un instrument de pouvoir sur soi-même, le fantasme choisissant pour une fois de lui-même le regard qu'il veut impliquer et le rôle qu'il veut jouer. C'est ainsi qu'il peut amplement dépasser celui d'une muse immobile, amputée et anonyme.

Conclusion intermédiaire

C'est ainsi que les identités se multiplient, prenant racine dans une diversité de représentations et véhiculant des idéologies tantôt aliénantes, tantôt libératrices. Nous pouvons y voir une réminiscence de ce que Sartre constate en écrivant que le garçon de café *joue* au garçon de café : notre *être*, en perpétuelle représentation, est composé d'un ensemble de masques sociaux.¹³⁰ Seulement, si ma pratique consiste en définitive à faire œuvre de ces différents costumes pour mieux les enlever, il me semble compliqué de me débarrasser complètement de tous ces artifices afin d'accéder à mon moi véritable et essentiel, ce que Sartre appelle justement le *néant*. Peut-être que nous nous retrouverions complètement nus sans ces couches identitaires, tels des êtres sans aucune substance, ou peut-être encore que cette recherche permanente constitue une fin en soi, mon existence se définissant de ce fait par la fuite constante de l'identité. Face à ces zones d'ombre, je peux avoir l'intuition de toucher ici à un domaine échappant à la perception et à l'expérience, car si nous pouvons expérimenter l'identité et le genre en tant que concepts régis par des codes précis, il semble compliqué de faire de même de leur absence, puisqu'il s'agit par essence d'une non-expérience. Prendre conscience de l'artificialité de l'identité (notamment de l'identité de genre) donne dès lors la sensation de plonger dans une forme de transcendance habituellement rendue inaccessible par la norme, cette dernière uniformisant notre expérience en se faisant passer pour naturelle. Ainsi, pour reprendre les termes de Kant, si l'identité est intrinsèquement liée à l'immanence, la déconstruction de cette identité semble quant à elle relever de la transcendance en cela qu'elle vise à se libérer de toute convention. L'activité artistique vise dès lors une retranscription dans l'expérience de ce qui lui échappe, faisant office de passage entre transcendant et immanent, permettant aux spectateurices de conscientiser à leur tour cette situation. L'art serait donc une façon d'infiltrer l'expérience pour mieux la questionner. Nous observons d'ailleurs fréquemment des liens tissés entre des enjeux identitaires et le domaine de l'immatériel, citant par exemple la spiritualité, la théologie, l'occultisme ou encore la mythologie qui semblent offrir un vocabulaire propice aux changements, désincarnations et trans-identités. Anne Creissels écrit ainsi que « cette plasticité du mythe constitue peut-être le moyen d'échapper à la stricte binarité et d'envisager une forme de résistance qui ne serait pas fondée sur une volonté de substitution : le processus

130 SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le Néant* (1943), Paris, Gallimard, 1976.

de métamorphose devient une façon de faire l'expérience de l'altérité ». ¹³¹ Alors qu'il s'agit depuis le début de mon propos d'incarner l'autre, les croyances et légendes y font indubitablement référence, n'ayant cessé de mettre en scène ces glissements tantôt identitaires, tantôt charnels.

131 CREISSELS Anne, « Mythe/métamorphose », Juliette Rennes éd., *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, La Découverte, 2016. p. 390-399

III – AU-DELÀ DU PERCEPTIBLE ?

Nous pouvons ainsi voir dans ces imperceptibles conditionnements culturels une forme de culte aveugle de la norme qui confinerait les existences à de simples expériences formatées, l'art étant alors peut-être une porte ouverte vers autre chose, une conscience ou une transcendance habituellement inaccessible. Nous prêtons alors à l'artiste un rôle quasi spirituel, non pas réellement comme le « dieu ou prophète illuminé »¹³² dont parle Anne Larue à propos de Duchamp, mais plutôt comme un messie prêchant contre les dogmes. Ce rapport de l'artiste aux spectateurices se voit accru dans le champ de la performance où ces dernier·es « deviennent des *performers*, accédant à travers ce qui se joue là à leur propre vérité. Et les artistes se pensent alors comme les médiums par lesquels cette vérité advient ».¹³³ Dans ce contexte, il est naturel que les œuvres, dans leur tentative d'atteindre une transcendance pourtant athée, empruntent à l'iconographie religieuse qui a en réalité tout à voir avec la norme, le genre et l'identité.

A) La Sainte et la Putain

Il existe un lien depuis longtemps admis entre les conventions sociales, notamment celles qui ont trait au genre, et la théologie. Les religions, ainsi que les mythologies qui ne sont que des religions disparues, n'ont cessé de jouer et rejouer les rapports de pouvoirs entre hommes et femmes, ancrant ainsi des stéréotypes qui deviendront inhérents à nos identités. A travers la mise en scènes de figures caractéristiques, c'est une réelle performativité du langage qui entre en jeu, les représentations faisant peu à peu office de vérité dogmatique, puis sociale.

· *Un retour aux sources*

Il s'agit alors d'un auto-déterminisme particulièrement puissant : le surnaturel, qu'il soit religieux, ésotérique ou mythologique, vient ordonner nos existences tout en servant de prétexte pour les contraindre à une série de règles passant dès lors pour immuables. Jacques

132 LARUE Anne, *Histoire de l'Art d'un nouveau genre*, avec la participation de Magali Nachtergaele, Paris, Max Milo Éditions, 2014. p.143

133 FELLOUS Michèle, « Du rite comme œuvre : l'art contemporain », *Médium*, vol. 7, no. 2, 2006. p. 106-116

Lacarrière explique ainsi que « de tous les récits mythologiques émanent une évidence et un paradoxe. L'évidence, c'est que l'homme eut toujours besoin de recourir à des dieux pour comprendre et pour éclairer sa propre venue et son propre destin en ce monde. Le paradoxe, c'est qu'en imaginant ainsi mille récits de créations divines, il n'a fait qu'inventer ou que réinventer sa propre histoire en la prêtant aux dieux ».¹³⁴ Nous assistons à une forme de déresponsabilisation par la croyance, justification idéale puisqu'elle permet d'expliquer l'ensemble des normes arbitraires par l'invérifiable, empêchant le moindre questionnement en impliquant un renoncement à chercher d'autres réponses. Cela est particulièrement saisissant dans notre culture occidentale toujours largement influencée par, si ce n'est le dogme, au moins la culture catholique.¹³⁵ Nous vivons ainsi dans le sillon d'un véritable culte de la chair comme création divine absolument intouchable, au même titre que le corps christique magnifié par le strict rituel de l'eucharistie. Cela se retrouve de manière paradoxale dans un ensemble de pratiques artistiques de la seconde moitié du XXe siècle, aujourd'hui qualifiées de corporelles, qui abaissèrent le corps au rang de matériaux en le blessant, le marquant et l'altérant pour mieux le sacraliser. Citons à titre d'exemple Hermann Nitsch qui, contrairement aux apparences, se dit profondément ouvert à la religion¹³⁶, ainsi que Gina Pane qui, tout en s'inscrivant dans un mouvement tourné vers le féminisme¹³⁷, déclare que « le lien [entre corps et spiritualité] est simple. Je parle toujours du corps et l'absence de mon corps est remplacée par celle d'un autre corps, celui des saints ou des martyrs ».¹³⁸ Loin de la jouissance évoquée précédemment avec le travail de Cosey Fanni Tutti ou d'Annie Sprinkle, la chair est ici marquée par une gravité héritée du catholicisme, tantôt frappée par la grâce,

134 LACARRIERE Jacques, *Au coeur des mythologies, en suivant les dieux*, cité par Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime*, Paris, Éditions Scala, 2004. p.19

135 Il ne s'agira dans ce mémoire que de catholicisme. Je considère effectivement que son système de représentation domine et influence la culture occidentale française dans laquelle j'évolue, et qu'il s'agit donc du seul dogme dont je peux réellement parler. Il ne s'agit évidemment pas de nier l'influence des autres religions et de limiter ces considérations à la seule idéologie catholique, mais bien de se concentrer sur son rôle prépondérant dans notre culture. De plus, je m'intéresse surtout à son iconographie et à son empreinte dans l'imaginaire collectif, non pas à l'étude de ses textes et de leurs ressorts purement théologiques.

136 Membre actif de l'Actionnisme viennois, il a régulièrement mis en place des rituels empruntant à la religion catholique son iconographie, de la crucifixion aux carcasses d'animaux faisant référence à l'agneau, mêlée à une violence et une sexualité volontairement subversives. Il exprime pourtant régulièrement une opinion ouverte sur les croyances et la spiritualité, déclarant qu'il « n'éprouve de sentiments religieux que pour la vie, la nature, le cosmos et l'éternité ». Voir NITSCH Hermann, entretien pour *Vice* [en ligne], 2011. URL : <https://www.vice.com/fr/article/7bn4xy/hermann-nitsch-595-v4n12>.

137 Tout en recyclant un important répertoire religieux, Gina Pane prêtait aux corps un rôle particulièrement spirituel. A titre d'exemple, en plus d'être la manifestation d'un stigmaté social, la blessure était considérée comme une ouverture vers l'autre qui était amené·e à souffrir avec l'artiste, au même titre que devant les représentations de martyrs chrétiens. Voir PANE Gina, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, ENSBA, 2013.

138 PANE Gina, dans Catherine Lawless, « Entretien avec Gina Pane », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°29, 1989, p.97, cité par Sophie Delpeux, *Le corps-caméra, le performer et son image*, Paris, Éditions Textuel, 2010. p.82

tantôt marquée par le stigmaté, ouvrant la voie à un paradigme qui surplombe constamment l'existence des femmes. Effectivement, comme conséquence directe de cette sacralisation du corps, il ne peut exister que deux identités féminines : celle qui respecte la chair, la Sainte ; et celle qui ne la respecte pas, la Putain. La première, chaste et virginale, prend exemple sur Marie : elle enfante sans coucher. Il s'agit par exemple de la bonne épouse, ménagère d'excellence et mère de famille, dont on ne pourrait imaginer la sexualité. La seconde est Eve, femme infidèle, pour ne pas dire indépendante, par qui arrive le vice et dont « les mains [...] ne sont jamais innocentes : elles transportent et offrent le venin ».¹³⁹ Il s'agit de la femme qui veut savoir et qui, par conséquent, prend conscience de sa propre nudité. Ce sont deux figures fondatrices de l'iconographie catholique qui dépassent amplement leur contexte biblique pour trouver un écho dans des injonctions sociales, l'identité féminine étant constamment écartelée entre ces deux incarnations qui paraissent dès lors inévitables. C'est en cela que nous pouvons ici parler de mythes, Douglas Allchin écrivant, alors qu'il s'intéresse aux mythes scientifiques, que ces derniers « servent implicitement à légitimer certaines actions ou normes de la conduite humaine en les qualifiant de “naturels” ».¹⁴⁰ Bien que cela semble logique lorsque l'on parle de science, nous pouvons aussi l'appliquer à ces mythes qui, parce qu'ils sont justement surnaturels, peuvent faire passer une idéologie comme naturelle sans avoir à se justifier, jusqu'à ce que cela aille de soi. C'est parce que nous les avons oublié que ces figures, faisant en quelque sorte partie d'un imaginaire collectif prégnant, ont encore un pouvoir imperceptible sur notre système. La création artistique peut alors les invoquer pour initier un retour aux sources, à la recherche de l'iconographie originelle afin de s'attaquer aux racines du mal. C'est dans cette optique que je m'inspire des légendes dorées, chacune disant en filigrane quelque chose de la féminité : si Sainte Agathe à vu ses seins découpés, Sainte Lucie s'est arrachée les yeux pour les offrir à un prétendant trop insistant et la Papesse Jeanne, quant à elle, a connu



Gral, *Performance podophile (Marie-Madeleine)*, 2018
Traces de performance : photographie, dimensions variables.
Photographie par Juliette Bernard Martinez.

139 ADLER Laure, *Le corps des femmes*, Paris, Albin Michel, 2020. p.30

140 ALLCHIN Douglas, « Scientific myth-conceptions », *Science Education*, 87(3), 2003. p. 329-351. DOI : 10.1002/sce.10055. Traduction par Kévin Bideaux.

la mort à l'instant même où elle a enfanté.¹⁴¹ Maintenant relativement oubliés, si ce n'est des murs des musées, ces mythes ont pétri notre culture de préjugés et d'archétypes qu'il nous faut rediscuter. Marie-Madeleine trouve ici une place particulière en cela qu'elle est passée d'un carcan à l'autre, de Putain à Sainte, après avoir lavé les pieds du Christ avec ses cheveux comme preuve de sa rédemption. Lorsque je reproduis ce geste durant ma performance devant Notre-Dame de Paris [ill 19], je cherche à personnaliser ce traumatisme originel de la féminité, soit cette injonction à la purification qui passe inévitablement par la soumission et l'humiliation. Il s'agit ainsi de dresser le portrait d'une culture du genre paradoxale, la figure de Marie-Madeleine étant à la fois un outil de répression de la liberté féminine – je me retrouve littéralement aux pieds des participant·e·s – et une icône laissant libre court aux fantasmes masculins, cette action évoquant le fétichisme des pieds. Sans que les spectateurices n'aient à connaître ce personnage, cette performance évoque instantanément un vocabulaire qu'iels comprennent tant il imprègne encore notre culture : le rachat de l'âme par la prière, la soumission féminine, la pécheresse à la recherche du pardon, la sensualité contradictoire des peintures religieuses... Il s'agit d'un angle similaire à celui mis en place par



Yoko Ono, *Cut pieces* (1964), 1965
Performance, Carnegie Recital Hall, New York,
propriété de l'artiste.

Yoko Ono dans sa performance *Cut Piece*, durant laquelle elle se tient immobile alors que le public lui découpe peu à peu les vêtements pour la mettre à nue. A genoux, elle reproduit une position japonaise traditionnelle, le *seiza*, habituellement signe de respect et de quiétude mais ici associée à une forme de soumission féminine, notamment dans le contexte new-yorkais où la femme asiatique se retrouve régulièrement fétichisée et, par la même occasion, dominée. Yoko Ono est donc « l'artiste/agent dont la mise en scène [...] comme objet du voyeurisme [...] contraint le visiteur/spectateur à reconnaître sa complicité [...] dans la construction de cette

141 Voir VORAGINE Jacques de, *La Légende dorée* (1261-1266), Paris, Éditions Flammarion, 1999.

femme [...] en tant qu'Autre »¹⁴², toujours considérée à travers le mythe colonialiste de la *geisha* passive et offerte. Ainsi, alors même que ces projets s'implantent dans des contextes totalement différents, il s'agit toujours de partir à la recherche de l'expression originelle d'une oppression en connectant cette dernière à une iconographie traditionnelle et, dans mon cas, religieuse.

. *Hybrider les figures*

Cependant, puisqu'il s'agit toujours d'aller au-delà, il n'est pas ici question de se limiter à ce que l'iconographie spirituelle a décidé de faire de nous, de l'incarner pour la critiquer sans pour autant proposer un nouveau déplacement de sa signification. Effectivement, rien n'est figé et si ces figures mythiques semblent être des archétypes immuables, elles se révèlent finalement aussi être un terrain fertile pour mettre en place de nouvelles représentations. Anne Creissels écrit ainsi que « le mythe, s'il participe exemplairement de l'instauration et de la perpétuation d'un système de pensée dominant, n'est-il pas aussi le lieu d'un possible déplacement des identités ? ».¹⁴³ C'est la force de ces écrits : s'ils font figure de piliers culturels, ils sont aussi sujets à interprétation et ont toujours été l'objet de représentations ambiguës et de variations diverses. C'est ainsi que le paradigme de la Sainte et de la Putain se retrouve régulièrement réinventé, non seulement dans l'art contemporain qui « a plus tendance à déshabiller qu'à habiller le saint, qui se trouve d'ailleurs être en général une sainte : on cherche des saints habillés, on trouve des saintes nues, ou très dénudées »¹⁴⁴, mais aussi dans l'art plus ancien qui a su voir dans les figures saintes des icônes de sensualité, voire d'érotisme mystique. On pense évidemment à *L'Extase de Sainte Thérèse* du Bernin qui, tout en matérialisant une transe divine, a souvent été vu comme la représentation d'une jouissance très charnelle [annexe 6],¹⁴⁵ ou encore aux très nombreux

142 JONES Amelia, « Genital Panic, La menace des corps féministes et le paraféminisme », dans *Elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne* (cat.exp.), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, à partir du 27 mai 2009, Ed. du Centre Pompidou, 2009. p.291

143 CREISSELS Anne, *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*, Paris : Ed. du Félin, 2009. p.10

144 COTTIN Jérôme. « La figure du saint habillé par l'art contemporain: une approche théologico-esthétique », *Transversalités*, vol. 108, no. 4, 2008. p.159-170

145 Lecture depuis critiquée par les spécialistes mais alors largement soutenue par Lacan qui déclare ainsi « [...] pour Sainte Thérèse, enfin disons quand même le mot... et puis en plus vous avez qu'à aller regarder dans une certaine église à Rome la statue du Bernin pour comprendre tout de suite ... enfin quoi : qu'elle jouit, ça fait pas de doute ! Et de quoi jouit-elle ? Il est clair que le témoignage essentiel de la mystique c'est justement de dire ça : qu'ils l'éprouvent mais qu'ils n'en savent rien. ». Voir LACAN Jacques, *Encore*, semaine du 21 novembre 1972.



ORLAN, *Le Baiser de l'artiste. Le distributeur automatique ou presque ! N°2*, 1977

Épreuve gélatino-argentique sous diasec, 155 x 110 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris.



Gral, *Habemus Papam*, 2019

Trace de performance : photographie, dimension variable.

Photographie par Victorien Biet.

tableaux figurant une Marie-Madeleine pénitente mais dénudée, le corps offert [annexe 7]. Il existe dès lors un espace de liberté, un interstice offert par le mythe lui-même qui nous permet de le reformuler. Nous pouvons faire se rencontrer tantôt la vierge, tantôt la prostituée dans une seule et même figure qui tend à libérer la première tout en sanctifiant la seconde, sans nier leurs qualités respectives. Pensons par exemple à ORLAN qui n'a cessé de faire référence à l'art baroque pour évoquer la sensualité du plis et, par contact, la sensualité du corps. Dans son *Baiser de l'Artiste*, elle invite les spectateurices de la FIAC de 1977 à faire un choix : iels peuvent dépenser 5 francs pour poser un cierge à Sainte Orlan, figurant sur un carton à taille humaine, ou bien pour embrasser l'artiste, la vraie, qui se tient derrière un réceptacle représentant son torse nu. S'il semble ici y avoir une opposition franche entre la Sainte et la Putain, le fait de limiter la première à une simple pancarte et de réaliser le baiser sur un Ave Maria vient brouiller les frontières entre les deux identités. La sexualité libre et monnayée se retrouve sacralisée alors que la figure virginale est absente, factice. Il y a une hybridation progressive des figures et, de ce fait, un inversement total des valeurs qui ne rejette par pour autant la notion de mythe. Au contraire, cette performance tire sa force de son aspect mythique, ORLAN faisant office de figure archétypale par l'iconographie qu'elle invoque et son tempérament intransigeant. On me retrouve dans une posture similaire dans *Habemus*



Gral, *Performance podophile (Marie-Madeleine)*, 2018
Traces de performance : photographie, dimensions variables.
Photographie par Juliette Bernard Martinez.

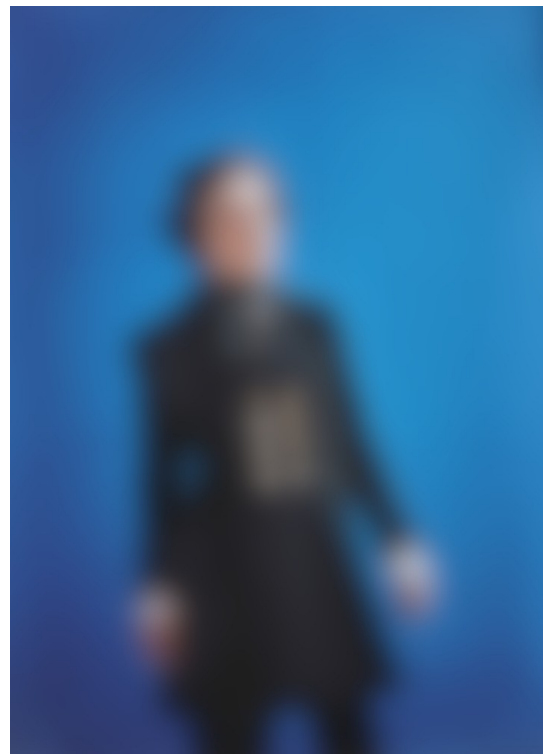
Papam [ill 7] où l'attouchement intime rencontre le rituel religieux, alors même que j'incarne la puissance du mythe par ma position papale, ma longue robe blanche et mon attitude stoïque. Par une accumulation de signes, il s'agit de brouiller les repères visuels tout en laissant la forte impression d'être indubitablement une entité quasi

légendaire, au même titre que, « vêtue de blanc immaculé, virginale couronne de fleurs dans la chevelure blonde mais sexe cliniquement dévoilé, la Cicciolina conjoint ainsi la Vierge et la prostituée, la Madone et Madeleine la pécheresse ». ¹⁴⁶ C'est toute la force de la performance : élever la personne qui la réalise au rang de figure référente dont les actions vont faire œuvre, comme s'il s'agissait de faits héroïques ou miraculeux, même lorsque cela implique la souffrance ou l'humiliation. Ainsi, lorsque j'incarne Marie-Madeleine [ill 19], la distance que permet la performance donne à ma posture un éclat particulier malgré la soumission qu'elle inclut. Mon action paraît hors du temps, si bien qu'elle ouvre la porte à un espace de liberté, l'acte de rédemption devenant finalement un acte intime à connotation sexuelle. Tout en accédant à son statut de sainte, la putain reste putain. Les cheveux tiennent alors une place importante. Il s'agit d'un élément porteur d'une forte signification iconographique, tantôt symbole de chasteté, tantôt de sexualité, tout en pouvant évoquer la peinture à la fois comme représentation et comme médium, symbolisant « aussi bien le poil du pinceau que la sensualité d'une chevelure ». ¹⁴⁷ Ainsi, alors que je lave les pieds d'inconnu·e·s avec mes cheveux, j'incarne aussi bien la pudeur, l'érotisme que l'acte pictural. Nous touchons ici à un enjeu supplémentaire de la figure mythique : par l'omniprésence de l'hybridation, de la transformation et de la transfiguration, il s'agit d'un espace particulièrement propice à la trans-identité. Cela est d'autant plus vrai que le mythe permet de faire passer ce qui n'est

146 BAQUE Dominique, *Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*, Éditions du Regard, Paris, 2002. p.48

147 BERNARDAC Marie-Laure, « Identités & mascarades », dans *Féminin-Masculin : le sexe de l'art* (cat.exp), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1995-1996, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1995. p.121

qu'une simple représentation pour une réelle incarnation et renforcer dès lors les réflexions qui peuvent entourer cet amalgame d'identités, ORLAN déclarant qu' « il ne s'agit pas de paraître, mais d'être incarnée ».¹⁴⁸ Cette trans-identité religieuse peut se jouer à différents niveaux : alors que nous avons vu que Marie-Madeleine portait en elle une ambiguïté quant à la sexualité et à la repentance, un glissement symbolique permet aussi d'en faire une figure miroir de la vierge Marie, ouvrant déjà la porte vers un trouble de l'identité. Cela est conforté par les méandres de l'iconographie, Daniel Arasse démontrant parfaitement que les représentations de Marie-Madeleine, de sa chevelure et de l'instant de sa rédemption sont le fruit d'une hybridation de différentes figures – Marie l'Égyptienne, Marie de Béthanie, une pécheresse anonyme qui parfume les pieds du Christ chez Simon le Pharisien... – si bien qu'il s'agit bien plus d'une figure composite que d'un personnage précis.¹⁴⁹ Incarner Marie-Madeleine implique une identité indéterminée et relative, une trans-identité qui s'intéresse une fois de plus aux représentations. Cela fait inévitablement écho à la conception catholique du corps comme simple réceptacle et de l'âme ayant la possibilité de se libérer de ce cadre, que ça soit par la mort, l'extase ou la transfiguration. Ce vocabulaire religieux peut être recyclé pour décrire ce que je ne cesse de rechercher, une entité qui peut prendre librement place dans des identités multiples faisant alors elles aussi offices de réceptacles, passant dès lors de considérations spirituelles à considérations sociales. Il y a quelque chose d'indubitablement spirituel, voir occulte, dans le fait de se glisser dans la peau de l'autre, de jouer avec les glissements identitaires, de raviver des existences passées ou imaginaires. Ainsi, Dominique Gonzalez-Foerster énonce que « un être peut être un espace, on peut rentrer dans les personnages comme dans les



Dominique Gonzalez-Foerster, *EAP (M.2062)*, 2014
Impression sur papier Blueback, 70 x 50 cm, propriété de l'artiste.

148 ORLAN, entretien avec Richard Leydier, avril 2004, dans *Les grands entretiens d'artpress. La performance 2. Dépassements*, Paris, Art Press, 2020. p.41

149 ARASSE Daniel, *On n'y voit rien : descriptions*, Paris, Gallimard, 2003.

espaces »¹⁵⁰, décrivant ici un phénomène proche de la possession ou de la transfiguration, s'accompagnant chez elle d'une transformation physique et psychique. Elle décrira son incarnation d'Edgar Allan Poe comme une forme de visite de l'auteur qui semblait habiter son corps et vouloir émerger de son image.¹⁵¹ Si le travail de Gonzalez-Foerster incarne parfaitement la trans-identité dont nous parlions précédemment, elle met aussi en exergue sa dimension théologique qui imprègne inévitablement toute volonté d'être quelqu'un d'autre. Ce n'est pas un hasard si l'artiste appelle ces œuvres des « apparitions » : ce sont des identités qui apparaissent et disparaissent, comme des fantômes, de même que mes identités rayonnent et s'évanouissent, comme des miracles.

150 GONZALEZ-FOERSTER Dominique, citée par Emma Lavigne, « Je suis Heathcliff, je suis Ludwig, je suis Lola, je suis Fitzcarraldo... » dans *Dominique Gonzalez-Foerster, 1887-2058* (cat.exp), Centre national d'art et de culture Centre Pompidou, Paris, 23 septembre 2015 - 1^{er} février 2016, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2015. p.33

151 GONZALEZ-FOERSTER Dominique, « Dominique Gonzalez-Foerster », *Les Masterclasses*, France culture, 17 juillet 2018, 59mn.

B) Sacraliser pour désacraliser, désacraliser pour sacraliser.

Ainsi, il existe une contradiction dans le système de représentation catholique qui, tout en mettant en exergue une certaine vérité du genre et une stigmatisation de la féminité, met en place une idée neutre de l'âme, comme vérité en dehors du corps, et une considération ambiguë de la chair qui se retrouve sacralisée en tant que produit divin et méprisée en tant que limite à la foi. Il s'agit alors de tirer profit de ce système de valeur ambivalent et relatif pour en tirer un renversement hiérarchique, sanctifier ce qui ne l'est pas et vice-versa.

. L'iconographie de la croyance

Alors même que je m'inscris dans une pratique que certain·e·s sont amené·e·s à qualifier de blasphématoire, il me semble néanmoins important de mettre en évidence la place prépondérante qu'y prend l'iconographie religieuse, non plus seulement comme critique de sa signification politique mais bien comme repère esthétique et espace de liberté. Les figures bibliques, invitant à la clémence, au recueillement et au respect, ne servent ainsi plus une idéologie dominante mais se mettent au service des délaissé·e·s qui se voient pour une fois inclu·e·s à un système de représentation qui n'a cessé de les rejeter. On peut ici parler d'une pratique anticléricale : il s'agit de reprendre le culte aux forces hégémoniques pour en faire une force libératrice appartenant finalement à ceux qui en ont réellement besoin. Si on ne peut nier que cela peut être une forme de provocation, cette dernière ne doit pas camoufler un véritable intérêt et amour pour la religion, non pas en tant que croyance mais plutôt comme système de représentation permettant de faire exister de nouvelles icônes. Sarah Wilson écrit ainsi à propos d'ORLAN que « cette femme nous dit que la madone est un travesti »¹⁵² et s'il s'agit ici de plutôt mettre en avant l'artificialité de la figure religieuse, nous pouvons aussi y voir une ouverture de l'iconographie religieuse à des identités qu'elle refusait auparavant de prendre en charge. Pensons à la pratique de Gilbert & George. Particulièrement crue, tantôt homo-pornographique, tantôt scatologique, elle est souvent décrite comme une critique virulente de la religion chrétienne. Seulement, elle reprend aussi en charge son héritage en empruntant jusqu'à ses techniques artistiques. Dans *We*, quatre doigts forment une croix avec, en leur centre, un visage enfantin aux yeux rouges évoquant l'iconographie de la possession

152 WILSON Sarah, « Féminités-Mascarades », dans *Féminin-Masculin : le sexe de l'art* (cat.exp.), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1995-1996, Ed. du Centre Pompidou, 1995. p.302

démoniaque. Si cela semble être un détournement potache, la composition symétrique, cernée, colorée et monumentale de l'image fait indubitablement référence aux vitraux des grandes cathédrales européennes, censées apporter la lumière divine au cœur du bâtiment. Le duo vient alors s'approprier un langage visuel fort de sens, avec un intérêt évident pour son esthétisme attrayant, pour mettre en image le tabou de l'homosexualité encore prégnant dans la société anglaise des années 80. On retrouve la même stratégie dans ma *Madone en pleurs* dont les larmes sont du sperme [ill 14]. Elle réactive la beauté des



Gilbert & George, *We*, 1983
Épreuve pigmentaire, Dye Transfer, 242 x
252 cm, propriété des artistes.

icônes religieuses pour représenter le traumatisme transgénérationnel de la crise du SIDA, permettant par un court-circuit iconographique d'inviter au recueillement à propos d'une hécatombe pourtant ignorée par l'institution catholique. Il ne s'agit pas que d'une critique de l'institution religieuse, on y trouve aussi une véritable réappropriation de l'espace de quiétude, d'hommage et d'empathie qu'offre la croyance. Nous pouvons dès lors nous interroger sur la portée de l'outrage, Alice Marquaille écrivant à propos de Molinier que son érotisme « blasphème, mais aussi régénère une certaine spiritualité, qui englobe tous les aspects de la vie pour en exprimer le religieux ».¹⁵³ Recycler un vocabulaire religieux, même dans une optique délibérément critique, reviendrait ainsi à le perpétuer comme force esthétique et langage commun à une culture entière. Effectivement, son omniprésence en art traduit une omniprésence sociale qui permet, par son évocation, une forme de communion claire. En tant que socle iconographique et philosophique, la religion peut aussi devenir un espace d'affirmation et d'autodétermination tant la force des figures spirituelles peut être réinvestie. C'est une réalité artistique mais aussi politique, juridique et sociale puisque « le registre de la négociation des normes et des identités est également prédominant dans les travaux guidés par l'hypothèse d'une individualisation religieuse en contexte sécularisé – dans des États assurant la liberté religieuse, des individus peuvent utiliser le répertoire religieux

¹⁵³ MARQUAILLE Alice, « Eros et Thanatos », dans *Traces du sacré* (cat.exp.), Centre national d'art et de culture George Pompidou, Paris, 07 mai – 11 août 2008, Ed. du Centre Pompidou, 2008. p.220

pour construire des combinaisons nouvelles ».¹⁵⁴ Par la revendication d'une foi sincère, l'identité méprisée et opprimée peut donc devenir une divinité puissante ou un·e martyr·e en souffrance, s'appropriant une prise de pouvoir par sa propre croyance ou celle des autres. C'est ainsi que ma *Madone en pleurs* fonctionne en dehors de la simple citation : elle ne s'approprie pas seulement le langage de l'iconographie religieuse mais aussi son statut d'image vecteur de puissance, de même que lorsque l'artiste Hannah Wilke déclare « je me suis donné la forme d'une déesse, d'un ange, d'une femme crucifiée pour pouvoir expulser les symboles féminins créés par les hommes »¹⁵⁵, elle fait l'éloge de l'identité religieuse comme moyen efficace de donner de la valeur à une figure. Lorsque Gina Pane se plante des épines de roses dans l'avant-bras avant de s'ouvrir la paume pour y faire éclore des pétales de sang, lors de sa performance *Azione Sentimentale*, elle inscrit dans sa chair le vocabulaire du mariage – bouquet de rose en main, tenue entièrement blanche, rituel strict et codifié – afin de communiquer avec les femmes qui l'entourent à l'aide d'une langue commune, celle de la culture catholique. Il s'agit par là de mettre en image la femme non plus en tant qu'individu



Gina Pane, *Azione sentimentale*, 9 novembre 1973. Constat de l'action réalisée à la Galleria Diagona, Milan, 1973

7 photographies couleur assemblées sur panneau, 122,5 x 102 cm, Galerie Kamel Mennour, Paris.

opprimée dans l'indifférence du reste de la société mais en tant que figure martyre transformée en icône de douleur. L'utilisation d'une iconographie religieuse forte vient systématiquement donner de la valeur à une souffrance auparavant silencieuse en lui offrant l'apparat de la sacralisation. Cela dépasse alors amplement le détournement du langage biblique puisque l'œuvre elle-même, malgré son regard critique, finit par être imprégnée d'une forme de valeur spirituelle qui n'est pas seulement à prendre comme une référence ou du second degré mais aussi comme une dimension sincère et importante du projet. Les performances de Pane et mes œuvres ont cela

154 GASQUET Béatrice de, « Religion », Juliette Rennes éd., *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, La Découverte, 2016. p.559-571

155 WILKE Hannah dans Linda Montano (éd.), *Performance artists talking in the eighties : sex, food, money, fame, ritual, death*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 2000, p.138, citée dans *Elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne* (cat.exp.), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, à partir du 27 mai 2009, Ed. du Centre Pompidou, 2009. p.67

en commun qu'il ne s'agit pas seulement de réquisitoires mais aussi d'instantanés de communion, de recueillement et de sacralisation.

. La force des icônes

Ce double mouvement, celui de désacralisation de l'institution religieuse, et donc du patriarcat et du genre, par la sacralisation de la chair, de la sexualité et de la marginalisation, mène inévitablement à une reconsidération du statut de l'œuvre. Effectivement, là où l'art contemporain n'a de cesse de renvoyer l'image à sa dimension intime ou au contraire à sa reproductibilité, cette pratique du sacré vient réactiver la part de magie et de spiritualité que l'on peut trouver dans la représentation, renouant de manière consciente et assumée avec la force des icônes religieuses. C'est en réalité assez inévitable : nous héritons de la tradition catholique pour laquelle la figure représentée est une présence réelle, si bien que « voir l'image photographique, ce fut d'emblée et c'est encore pour la plupart des regardeurs aujourd'hui voir son référent lui-même ».¹⁵⁶ La conscience de l'artificialité photographique est éclipsée par l'impression de se retrouver devant le sujet du cliché, et si jadis cela participait au culte des figures religieuses, cela donne aujourd'hui aux images un réel pouvoir social, celui de modeler nos identités selon des idéologies. Il s'agit alors pour l'artiste de profiter de ce regard porté sur la représentation pour créer de nouvelles icônes, non plus au service d'une morale biblique ou d'une norme sociale mais plutôt des existences marginales qui en étaient jusqu'à maintenant exclues. Ainsi, de nombreuses artistes féministes ont rendu leurs portraits iconiques, en cela que leurs corps imposaient leur présence de manière directe et sans détour. Nous le retrouvons dans mes photographies me prenant comme sujet : je m'y dévoile souvent frontalement, dans un environnement sobre et des poses claires, pour porter dans les quelques autres éléments de la mise en scène toute la force de mon propos. Il y a la volonté de personnifier une lutte ou une réflexion, de poser un corps sur un idéal pour lui donner une substance, tout en donnant une valeur particulière à l'effet de présence que l'image peut mettre en place. Cette assimilation avec l'icône religieuse est davantage compréhensible si nous prenons l'exemple de la célèbre œuvre de VALIE EXPORT, *Aktionshose : Genitalpanik*. Ce sont des photographies sur lesquelles nous la voyons les cheveux en crinière et les jambes écartées, habillée d'une veste en cuir mais surtout d'un jean percé laissant apparaître son sexe, un fusil entre les mains. Cette image a tout d'une icône : dénuée de tout élément superflu, la

¹⁵⁶ DELPEUX Sophie, *Le corps-caméra, le performer et son image*, Paris, Éditions Textuel, 2010. p.90

prise de vue s'assume comme une composition schématique particulièrement claire, presque didactique. Les vêtements de l'artiste, son accessoire, sa pose sont autant d'attributs qui viennent mettre en corps, en identité et en image l'idée d'une émancipation féminine.¹⁵⁷ Au même titre que les figures saintes qui sont censées communiquer un sens de la foi plutôt qu'une individualité, ce cliché est une forme d'allégorie. Comme ces figures, il brouille les limites entre représentation et réalité en mettant en avant un corps dont on a l'impression de ressentir la présence, oubliant ici qu'il s'agit d'un cliché mis en scène. Pour reprendre les mots de Philippe-Alain Michaud à propos des représentations acheiropoïètes, il s'agit ici d'« une entité autonome et distincte de la surface sur laquelle elle est représentée et dont elle doit se décoller lorsqu'elle se manifeste ».¹⁵⁸ Ainsi, alors que le culte des icônes implique que l'image d'un·e saint·e puisse avoir un effet en dehors du champ de la représentation, soit directement sur le réel, ces œuvres d'art tirent leur valeur de cette même impression. Ainsi, en faisant écho aux anecdotes miraculeuses de statues de la Vierge qui se seraient mises à pleurer du sang, ma *Madone en pleurs* évoque bien moins une figure en train de pleurer qu'une image en train de pleurer, la photographie ayant valeur de réalité puisque c'est bien la manipulation de l'image qui m'a permis de verser des larmes de sperme. Les images acheiropoïètes sont des images dont la source est mystérieuse et souvent miraculeuse, suite au contact physique avec le Christ pour le Saint suaire ou le voile de la Véronique par exemple [annexe 8]. C'est une façon de rendre tangible une dimension pourtant spirituelle, de faire en quelque sorte chair et matière de l'immatériel, puisqu'il est compliqué pour l'humain de se figurer la transcendance sans aucun support pictural. C'est ce à quoi peut aussi viser l'artiste en des termes plus politiques



VALIE EXPORT, *Aktionshose : Genitalpanik*, 1969
Tirage offset sur papier, 69,8 x 49,8 cm,
Musée National d'Art Moderne, Paris.

157 Rappelons à ce propos que VALIE EXPORT a par la suite directement fait référence à la peinture religieuse en se glissant dans des œuvres de Michel Ange et Botticelli, singeant la figure de la vierge à l'enfant en accouchant d'une machine à laver ou en tenant dans ses bras un aspirateur. Elle montre ici que les nouvelles icônes, notamment celles mises en place par la publicité, peuvent aussi rendre présente une vision étriquée de la femme comme parfaite ménagère.

158 MICHAUD Philippe-Alain, *Le peuple des images*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p.19, cité par Sophie Delpeux, *Le corps-caméra, le performer et son image*, Paris, Éditions Textuel, 2010. p.30

ou sociaux, soit rendre physiques les travers invisibles de notre système, et la photographie, malgré sa dynamique de dématérialisation de l'image, peut parfaitement participer à cette construction des icônes en cela que « la plaque sensible, soumise aux effluves, devient, en sa qualité de reproduction mécanisée révélatrice d'un inconscient optique selon Walter Benjamin, la preuve de l'existence du fluide vital ».¹⁵⁹ La photographie, parfois considérée à sa naissance comme un moyen de capturer les âmes et de perpétuer la présence des mort-e-s, accorde une forte place à la spiritualité. Le cliché photographique n'est plus seulement une image numérique dématérialisée mais redevient un objet dont la présence physique est



Gral, *Spectrum*, 2020
Impression numérique encadrée, sperme séché,
14x19cm.

cruciale puisqu'elle renvoie à la présence de l'objet représenté, soit une « image-talisman » comme le formule Robert Castel. C'est ainsi que VALIE EXPORT applique un tampon à son nom sur ses images : leur existence matérielle est attestée et assumée, la main de l'artiste venant leur ajouter cette épaisseur comme le fait Jésus en appliquant son visage sur un voile. Nous pouvons encore prendre l'exemple de mon projet *Spectrum* [ill 16] : lorsque je recouvre ces portraits d'inspiration médiumnique de sperme, je renoue avec une conscience matérielle de la photographie, héritage direct de ses débuts et de son utilisation occulte dans la capture d'ectoplasmes [annexe 9].¹⁶⁰ Non seulement l'acte masturbatoire semble considérer que mon visage réel se substitue à mon visage

159 FOURNEAUX Marie-Emilie, « Au-delà du visible », dans *Traces du sacré* (cat.exp.), Centre national d'art et de culture George Pompidou, Paris, 07 mai – 11 août 2008, Ed. du Centre Pompidou, 2008. p.108.

160 La Théorie des Spectres, initiée par Balzac et développée par Nadar, considérait que les corps étaient composées de spectres comme autant de couches qui les recouvraient, et que le daguerréotype, premier dispositif de prise de vue, arrivait justement à emporter une de ces couches pour la fixer sur la plaque photographique. C'est à la suite de cette vision de la photographie, comme technique capable de rendre visible l'invisible, qu'elle fut presque immédiatement utilisée dans le spiritisme. Cette place donnée à l'image et à son empreinte dans les croyances paranormales continue aujourd'hui de se manifester à travers des anecdotes régulières de visages qui apparaîtraient d'eux-même sur les murs de maisons prétendument hantées. Voir LAUFER Laurie. « De l'image revenante aux illusions bénies (expériences de spiritisme) », *Champ psychosomatique*, vol. 46, no. 2, 2007, pp. 65-78, et BAJAC Quentin, *L'image révélée. L'invention de la photographie*, Paris, Gallimard, 2001. p.143-144

représenté, mais ces taches donnent aussi aux clichés, ainsi devenus non reproductibles, une valeur individuelle en tant qu'objets physiques, en tant que talismans. Il y a donc bel et bien la prise en compte d'une présence au-delà de la photographie, qui n'est plus la présence de Dieu ou celle d'une âme mais plutôt une présence sociale, ici une présence féminine hypersexualisée, représentée par mon visage et matérialisée par le sperme. Si je renoue bien avec l'idée que la représentation a un effet quasi magique sur la réalité, je le fais uniquement en des termes sociétaux : la présence photographique amène à la présence sociale, tout comme elle peut la limiter et la stigmatiser. Représenter, c'est faire exister tout en risquant de faire disparaître. Cela rejoint la dernière valeur accordée à l'image acheiropoïète : lorsqu'on expose ainsi l'image du corps du Christ sur son linceul, cette dernière fait office de preuve. La représentation vient attester de l'existence passée de l'objet représenté, tout en profitant de son absence pour en donner une vision partielle. Robert Castel écrit ainsi dans *Un art moyen* dirigé par Pierre Bourdieu¹⁶¹ :

« Dans ses usages les plus courants, la photo semble retrouver et réactiver ce qui constituait le noyau des conduites magiques les plus archaïques. [...] Une photo n'est « qu'une photo » confrontée à la réalité d'un original dont elle soutient la présence en image. Par un mécanisme comparable à celui de l'hallucination, la photo pourrait devenir le substitut du réel et, à la limite, le remplacer en l'éliminant. [...] La photo n'est-elle pas prédisposée à jouer le rôle de fétiche, puisqu'elle est à la fois autre que l'objet réel mais substitut qui garde le rapport le plus étroit avec l'original ? »

A titre d'exemple, *Aktionshose : Genitalpanik* de VALIE EXPORT est censée mettre en image une performance qui, d'après elle, consistait à faire irruption dans un cinéma pornographique, le sexe ainsi dévoilé et l'arme entre les mains. Or, rien sur les clichés ne peut attester de la véracité de cette œuvre, alors même qu'ils font offices de preuves. Il y a une confiance aveugle en la représentation photographique qui éclipse la performance originelle, si bien que cette dernière semble en quelque sorte relever de la légende dorée. Il existe ce même rapport à la preuve photographique dans certains de mes projets : si mes caprices mettent en scène des situations improbables ou impossibles, tel que manger des pièces de

161 CASTEL Robert, « Images et phantasmes », dans Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1965, 2e ed., p.304-309. Cité dans Isabelle Bonnet, « Un étrange désir de normalité », dans Sébastien Lifshitz (dir.), *Mauvais Genre. Les travestis à travers un siècle de photographie amateur*, Paris, Éditions Textuel, 2016. p.17-18



Gral, *Caprice (manger son propre argent)*, 2020
Impressions papier sous cadre, 30x41cm.

monnaie [ill 11], les clichés photographiques viennent maintenir une illusion de véracité par la valeur qu'on leur donne. Il s'agit ainsi de réinvestir la force spirituelle et transcendante des photographies au service de la trans-identité, en cela qu'elles permettent de matérialiser l'immatériel par la représentation. De même qu'à propos du genre, « la valeur de la photographie entraîne sa fétichisation :

elle devient une image-relique aux vertus magiques puisqu'elle est capable de faire apparaître cette "fille de l'intérieur" »¹⁶², sa valeur dans ma pratique me permet de faire apparaître une autre réalité de l'intérieur : le non-genre et la trans-identité, soit la recherche de l'entité en nous, la transcendance.

. *Le sexe des anges*

Nous voyons alors que ce positionnement vis à vis de la spiritualité et de la religion dépasse amplement l'opposition critique. C'est une place ambiguë et nuancée qui n'hésite pas à marcher dans les pas de la croyance pour lui emprunter ses considérations transcendantes et les adapter à son propos. Nous pourrions dès lors croire qu'il s'agit ici d'une table rase, ou en tout cas d'une reconstruction idéologique sur les ruines iconographiques d'un catholicisme dépassé par les sciences sociales et les identités troubles. Seulement, il n'en est rien. Il ne s'agit ni d'une invention, ni d'une révolution, mais d'une réactivation. Nous l'avons précédemment vu en évoquant la figures de Marie-Madeleine ou de Sainte Thérèse, le dogme religieux met lui même en place une ambiguïté ouvrant la porte à une dimension si ce n'est sexuelle, au moins sensuelle et charnelle. Ce ne sont pas les opinions anticléricales qui ont forcé le lien entre religion et trouble dans la sexualité, ce sont les textes eux-même qui n'ont cessé de questionner cette zone d'ombre entre exaltation et exhibition, jouissance mystique et

162 BONNET Isabelle, « Un étrange désir de normalité », dans Sébastien Lifshitz (dir.), *Mauvais Genre. Les travestis à travers un siècle de photographie amateur*, Paris, Éditions Textuel, 2016. p.17-18

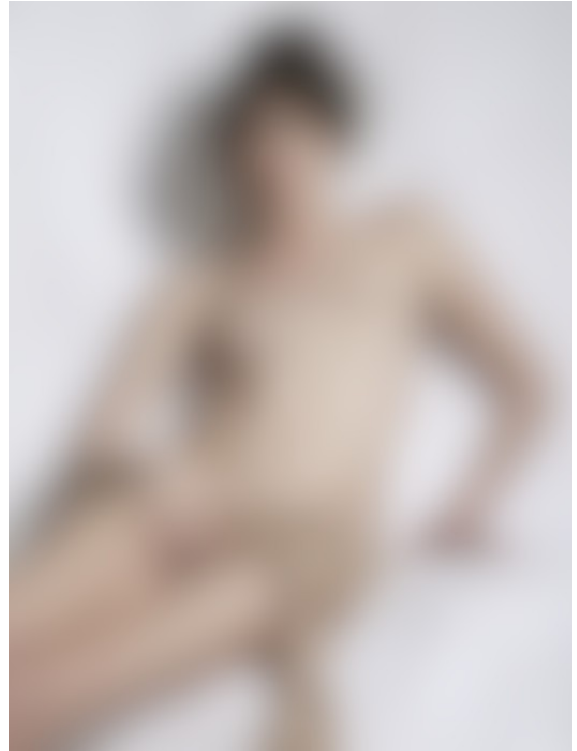
jouissance physique, corps transfigurés et corps possédés. Diane Watteau fait d'ailleurs une connexion entre art religieux et art contemporain en écrivant que « la dimension de l'obscénité que Jacques Lacan décèle dans l'orgie d'églises italiennes, on la retrouve dans cette fabrication d'ustensiles contemporains de la jouissance. L'obscénité est exaltée dans un étalage baroque ».¹⁶³ Obscénité, orgie, jouissance... En relevant ce champs lexical de la sexualité, il nous semble que l'étalage de couleurs, de formes et de chairs employé par l'art catholique pour illustrer son dogme nous a enseigné toute la force de l'exhibition et de l'excès. Si Watteau semble en faire un argument en sa défaveur, il s'agit pour les artistes d'une magnifique porte d'entrée vers une expression libre de leurs corps et de leurs désirs. Il existe, de plus, une grande place accordée à l'ambiguïté de genre dans les textes bibliques et les représentations. Alors même que la masculinité et la féminité semblent avoir été définitivement séparées et cloisonnées, les figures androgynes se multiplient dans les représentation religieuses et une discussion théologique a lieu à propos du sexe des anges, ou plutôt de leur non sexe.¹⁶⁴ Alors qu'elle s'intéresse à l'habit, la psychanalyste Eugénie Lemoine-Lucionni écrit « j'ai une peau d'ange, mais je suis un chacal ; une peau de femme, mais je suis un homme »¹⁶⁵, formulant ainsi l'ambivalence que la figure angélique incarne. C'est bien la peau, comme territoire du neutre, qui est dévoilé chez les anges, les putti et les amours, en plus parfois de leur juvénilité. C'est un archétype esthétique qui ne tarde pas à coller à l'image des personnes transgenres et androgynes, aussitôt assimilées à des personnages bibliques baignant dans une clarté divine. Nous pouvons ainsi prendre l'exemple de la série de photographie *Gender Studies* initiée par Bettina Rheims qui, sans faire partie de cette communauté transidentitaire, décide de lui tirer le portrait. Si c'est un travail indéniablement bienveillant, nous le voyons réinvesti par cette iconographie de la pureté angélique. Les photographies baignent dans la blancheur, faisant écho aux peaux lisses et crémeuses des modèles habillé·e·s de tenues aux teintes claires. Tout·e·s sont jeunes, leurs corps minces modelés par les ombres, et les cheveux blonds font facilement office d'auréoles. Nous comprenons dès lors toute la complexité de cette iconographie : tout en mettant en

163 WATTEAU Diane. « On ne paye pas pour ne rien voir... ou que sont devenues les Bad girls », *Savoirs et clinique*, vol. no 7, no. 1, 2006. p.23-37

164 Le légende historique voudrait que ça soit une question théologique qui ait vivement occupée l'un des conciles de Constantinople alors que les Turcs envahissaient la ville et que l'empire byzantin s'effondrait. Peu de recherches n'ont été effectuées sur cette question. Voir cependant VERPEAU Jean, « Byzance et la civilisation européenne », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1949. p.82

165 LEMOINE-LUCIONNI Eugénie, *La robe : essai psychanalytique sur le vêtement*, Editions du Seuil, 1983, citée Marie-Laure Bernardac, « Identités & mascarades », dans *Féminin-Masculin : le sexe de l'art* (cat.exp.), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1995-1996, Ed. du Centre Pompidou, 1995. p.95

lumière les identités trans, elle les raréfie, les fantasmatisme et les fétichise pour en faire des personnages hors des réalités. Leur indétermination devient un mythe fascinant, et cela est bien plus décidé par le regard d'autrui que par leur volonté propre. Rheims écrit d'ailleurs qu'elle veut « en faire des héros »¹⁶⁶, soit en faire des personnages plutôt que des personnes, tout en qualifiant sa série « d'étude ». Il y a alors dans l'individu·e transgenre la vision sociale d'un être à part et fantasmagorique, comme un être avant les êtres. En tant que « figure de l'ambiguïté maximale, il propose au désir un fantasme de complétude, il fait signe, obstinément, vers la fusion originelle. Il se veut, jusque dans son corps, une mémoire de l'origine, un en deçà de l'individuation différenciée ».¹⁶⁷ En plus de l'amalgame social entre femme ou homme transgenres et personne androgyne ou agendre, voilà la transidentité cantonnée à un imaginaire mythique et spirituel, celui d'Hermaphrodite comme fruit de la liaison physique et amoureuse entre un homme et une femme¹⁶⁸, celui de l'être supérieur resté vierge de tout sexe¹⁶⁹, celui de l'ange pur et élevé. Il s'agit alors peut-être de réinvestir cette image pour la détourner en tant que sujet représenté et représentant. Si dans *Habemus Papam* [ill 7], je me place directement dans cet héritage visuel, habillé·e de blanc, le visage entouré de mes cheveux blonds, je me joue de l'aspect exotique que peut créer cet archétype en invitant les spectateurices à percer ce mystère du sexe des anges en touchant le



Bettina Rheims, *Dafné C. II*, série « *Gender Studies* », 2014
Photographie, propriété de l'artiste.

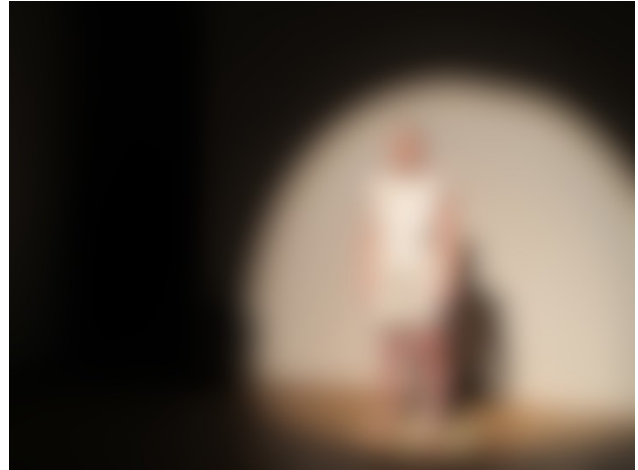
166 RHEIMS Bettina, *Gender Studies*, Göttingen, Steidl, 2014. n.p.

167 BAQUE Dominique, *Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2002. p.110

168 Personnage de la mythologie grecques, originellement fils d'Hermès et d'Aphrodite, Hermaphrodite s'est vu doté d'attributs femelles en plus de son sexe mâle suite au vœu de la naïade Salmacis qui, éprise mais rejetée, voulu être uni au jeune-homme pour toujours. Voir THEOPHRASTE, *Les Caractères* (319 av. J.C), Paris, Payot & Rivages, 2010, traduction par Nicolas Waquet. p.112

169 Toujours à propos de la mythologie grecque, Platon décrit dans *Le Banquet* le mythe des androgynes. Certains humains étaient, à l'origine, dotés des deux sexes, leur corps étant composé d'un corps mâle accolé à un corps femelle. Leur force s'en trouvant dès lors décuplée, Zeus s'est finalement inquiété de leur puissance et les a finalement séparé en deux. Voir PLATON, *Le Banquet* (380 av. J.C), Paris, Flammarion, 2016, traduction par Luc Brisson.

mien. Il ne s'agit plus de faire de l'individu·e transgenre un·e individu·e inatteignable, divin·e et hors du temps mais bien de l'inclure dans une réalité très tangible. Ainsi, si l'image de l'ange sans sexe peut à la fois venir magnifier la transidentité et l'enfermer dans un carcan ultra-hygiéniste, l'apport de la spiritualité à la transidentité se trouve peut-être non pas dans son iconographie mais dans sa pensée. Effectivement, la séparation plus ou moins claire entre corps et âme dans le dogme catholique fait écho à la séparation entre sexe physique et genre social ressentie décrite par les études de genre. L'immatérialité de l'identité, si nous avons vu qu'elle sert la trans-identité en parlant du cas de Marie-Madeleine comme figure composite, sert aussi la transidentité qui peut être considérée comme une sortie de corps. Durant sa performance *Untitled*, l'artiste transgenre Kris Grey fait des allers-retour derrière un moulage de son corps effectué avant sa transition, glissant puis quittant tour à tour cette silhouette plâtrée aux attributs dits femelles. Par ce mouvement, il matérialise une forme de don d'ubiquité propre à la dimension spirituelle, comme si son identité réelle se séparait de la prison de la chair. Il y a donc dans ces considérations immatérielles et divines un champ des possibles invitant à reconsidérer notre enveloppe charnelle et, de fait, notre identité profonde.



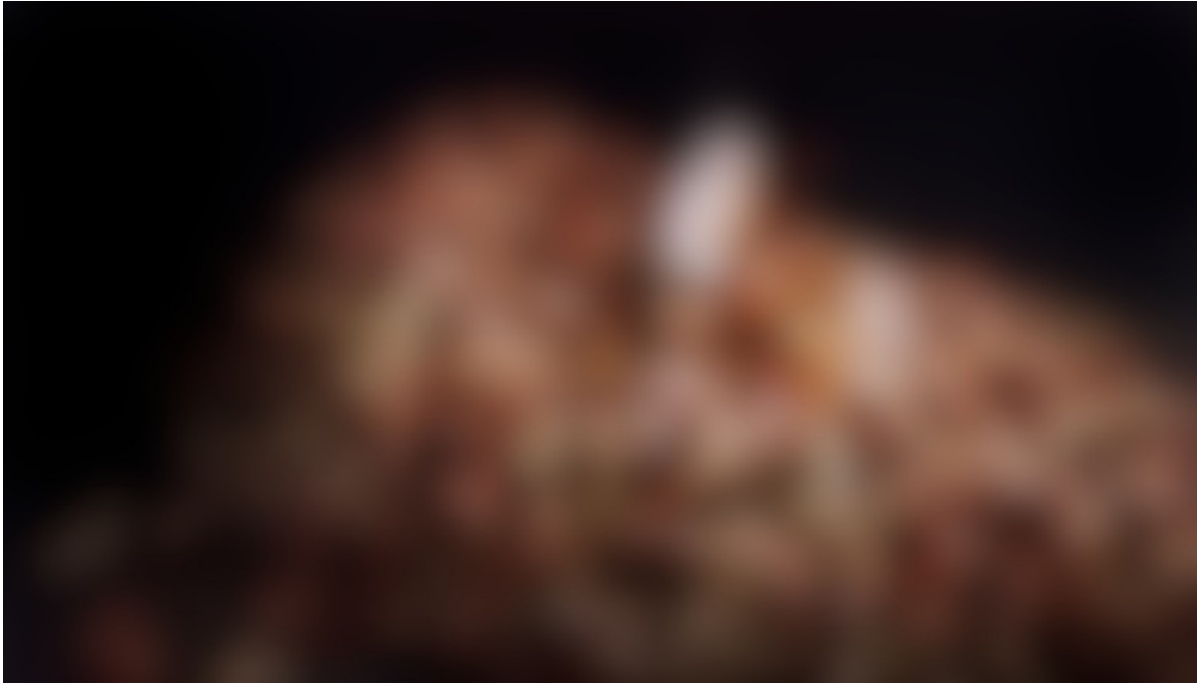
Kris Grey, *Untitled* (2012), 2015
Performance, Participant Inc, New York, propriété de
l'artiste.

C) Des images sur nos douleurs : les identités martyres

Si nous avons mis en avant la porosité qui pouvait exister entre les modes de représentation des identités autres et une certaine dimension théologique, un lien beaucoup plus explicite peut être tissé entre ces deux instances, en tout cas en ce qui concerne l'imaginaire catholique. Malgré l'idéologie qui lui est rattachée, cette dernière s'est souvent prononcée en faveur des marginaux·ales et rejeté·e·s, mettant en place un réel culte de la douleur et de l'empathie. Cet axe, mettant l'emphase sur une chair souffrante et une peine purificatrice, peut tout à fait rejoindre une réflexion davantage culturelle sur les identités hors-norme.

. Laver les peines

Si la prière ou la confession peuvent être des actes de purification individuels, il existe des gestes par lesquels on endosse la rédemption de tout un groupe humain. C'est le propre du martyr : il porte dans sa peine, sa chair, et jusque dans sa mort, le sort de l'entière de l'humanité. Le Christ crucifié s'est sacrifié au nom de l'humanité, dans toute sa diversité. Il y a dans ces images la mise en scène d'une clémence à toute épreuve et qui incarne une forme d'autorité. Ce sont des attitudes inoffensives qui acceptent et pardonnent la peine tout en la transformant en force. L'agressivité de l'autre devient un habit d'honneur. C'est ainsi que l'acte de nettoyer, de frotter, et donc de purifier, peut rapidement dépasser une volonté de rédemption personnelle pour venir laver la société dans son ensemble, l'artiste prenant sur ses épaules une forme de sainte responsabilité. C'est ainsi que dans *Balkan Baroque*, nous retrouvons Marina Abramovic affairée sur un tas de viande crue, grattant sans relâche la chair pour la séparer des os alors même que les vers grouillent et que la puanteur se répand. D'origine serbe, elle perpétue cette action directement dans l'héritage traumatique de la guerre de Bosnie-Herzégovine finie deux ans plus tôt, mettant ainsi en scène sa volonté d'effacer une forme de culpabilité, de violence et de mémoire nationale douloureuse. Seulement, elle explique que « l'idée est qu'il est impossible de laver les os et d'essayer d'effacer le sang. Vous ne pouvez pas laver le sang de vos mains comme vous ne pouvez pas laver la honte de la guerre. Mais il était également important de la transcender, car cette image peut être utilisée pour n'importe quelle guerre, partout dans le monde. Pour passer du



Marina Abramovic, *Balkan Baroque I*, 1997
C-print, 124 x 216 cm, collection Antoine de Galbert, Paris.

personnel à l'universel [ma traduction] ». ¹⁷⁰ Par un vocabulaire relevant du rituel religieux, puisque Abramovic se montre vêtue de blanc sur cet immense tas sanguinolent, dans un clair-obscur évoquant inévitablement l'histoire de l'art, l'artiste endosse le rôle d'un être purificateur pour l'humanité toute entière. Elle lave les péchés de ses contemporains tout en affirmant la dimension sacrificielle de cet acte qui l'impacte dans son intégrité physique, le sang maculant sa tenue. Elle tient ici une posture indéniablement messianique. Nous la retrouvons, avec peut-être plus d'humour, de recul et d'esprit critique, dans ma *Performance podophile (Marie-Madeleine)* [ill 19], puisque j'effectue moi de même un lavage : celui des pieds des participant·e·s avec mes cheveux. Si, comme je l'ai précédemment expliqué, il y a ici une réflexion autour de la place ambiguë de la féminité dans l'imaginaire collectif, il y a aussi par la même occasion la volonté de nettoyer notre système social de cette stigmatisation paradoxale. Il s'agit d'ores et déjà d'un acte de pardon, non pas de soi-même mais de l'autre. Alors même que je mets en scène une situation de soumission, l'individu·e qui me domine est en réalité aussitôt lavé·e de ses fautes par mon geste qui est doux et attentionné, un geste qui ne réagit pas hostilement à l'insulte. Ce qui ressemble à une acceptation docile est en réalité une façon de renvoyer l'agresseur à la violence de la situation par une absence anormale de

¹⁷⁰ ABRAMOVIC Marina, commentaire audio accompagnant l'exposition *Marina Abramovic : The Artist Is Present*, MoMA, du 14 mars au 31 mai 2010 [en ligne]. URL : <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3126#top>



Gral, *Performance podophile (Marie-Madeleine)*, 2018

Traces de performance : photographie, dimensions variables. Photographie par Juliette Bernard Martinez.

réaction, une forme de sagesse inhumaine puisque propre aux saint·e·s. Il y a alors un mouvement de transformation : ce qui ressemble à une situation d'oppression devient une porte dérobée vers un futur, voire un ailleurs, plus harmonieux. C'est toujours ainsi lorsqu'on lave quelque chose. Nous passons d'un état à un autre, nous baignons dans la saleté pour ensuite accéder à la pureté, nous acceptons de

prendre en charge le poids de la stigmatisation pour mieux la faire disparaître. C'est pourquoi le martyr a joué un rôle décisif dans la lutte et l'iconographie lgbtq. Jérôme Cottin écrit, à propos de plusieurs photographies que le duo Pierre et Gilles a fait du supplice de Saint Sébastien, que « l'idée d'une rédemption, d'une glorification est fortement affirmée : de même que le saint, après avoir souffert, est accueilli dans un monde transfiguré, de même l'homosexuel vit dans un monde autre, merveilleux, sans contraintes, sans violences et sans laideur ».¹⁷¹ En passant par une figure de douleur marquée par un sous-texte homo-érotique¹⁷², c'est l'ensemble d'une oppression qui se voit nettoyée et transformée pour passer de la peine à l'harmonie. Cependant, puisque c'est l'ambivalence qui m'intéresse, il ne s'agit pas pour autant de faire l'éloge d'une idée précise de la propreté. La notion de pureté a souvent été au service de la norme qui, très justement, a souvent assimilé des identités à l'impureté. La pratique artistique, en réactivant cette action de nettoyer, peut tout à fait rendre flou cette distinction entre propreté et saleté, dans une volonté générale de renverser les hiérarchies et d'effacer les frontières. Dès lors, tout en évoquant un rituel de purification, il s'agit de ne plus réellement savoir ce que ce geste vient laver, dévoilant en définitive que « la crasse est de la matière au mauvais endroit ».¹⁷³ Je pense notamment à mon action *Grand Ménage (laver ses insultes)* [ill 2] dont nous avons déjà parlé et durant laquelle je frotte un miroir recouvert d'insultes peintes avec plusieurs torchons. S'il s'agit pour moi ici d'une forme de nettoyage

171 COTTIN Jérôme. « La figure du saint habillé par l'art contemporain: une approche théologico-esthétique », *Transversalités*, vol. 108, no. 4, 2008. p.159-170

172 Voir COX Steve, « Saint Sebastian : An Enduring Homoerotic Icon », *Scribd* [en ligne], 2012. URL : <https://fr.scribd.com/doc/86517939/Saint-Sebastian-An-Enduring-Homoerotic-Icon>

173 WARNER Marina, « Le vil et le vigoureux, la toison et le poil : des cheveux et leur langage », dans *Féminin-Masculin : le sexe de l'art* (cat.exp.), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1995-1996, Ed. du Centre Pompidou, 1995. p.307

personnel, comme si je faisais disparaître sous l'effort entêté le mépris et l'ignorance de tout un système, ce projet entretient aussi un rapport ambiguë à la propreté. Si l'épaisse couche de peinture se transfère du miroir au torchon, et que le miroir devient donc propre, ce sont en réalité plutôt les torchons qui font peinture. C'est donc la tache qui est exposée à la fois comme résultat d'un processus de transformation, la crasse solide qui recouvrait le miroir étant devenu une forme de peinture abstraite rougeâtre, mais aussi comme élément avec une certaine force esthétique. La tache n'est plus seulement synonyme de saleté mais devient la manifestation d'une douleur passée et lavée, puisque « en fait, la tache est tout et rien ; comme dans les tests de Rorschach, on peut y voir ce qu'on désire. Et si la tache peut-être une interprétation, elle peut aussi être illumination ».¹⁷⁴ Il y a donc de nouveau un renversement de la norme. Au même titre que les identités hors-norme deviennent de nouvelles icônes religieuses ou mythiques, la saleté est maintenant vectrice de pureté alors que la propreté clinique et hygiénique met en place une forme d'angoisse lorsqu'elle n'annonce pas la mort. Ce n'est pas un hasard si dans mon installation *C'est arrivé chez nous* [ill 20], le sang asperge un coin de carrelage blanc. Il s'agit ici du carrelage de la salle de bain ou de la cuisine, d'un espace domestique qui tend vers le rangement et la clarté, alors même qu'il se trouve être le théâtre de meurtres, d'agressions et d'abus. La tache vient ici rappeler une forme de réalité dissimulée, mais c'est bien ce qui l'entoure, cet environnement d'un blanc chirurgical, qui



Gral, *Grand ménage, (laver ses insultes)*, 2019
Trace de performance : torchon peint, 60 x 60 cm.



Gral, *C'est arrivé chez nous*, 2019
Intervention in situ, École Nationale Supérieure
d'Art de Paris-Cergy : carrelage, faux sang,
dimensions variables.

174 FOLLET Véronique, « Offense », *Traces du sacré* (cat.exp.), Centre national d'art et de culture George Pompidou, Paris, 07 mai – 11 août 2008, Ed. du Centre Pompidou, 2008. p.234

installe le malaise. L'espace aseptisé et lisse n'est donc pas un espace réellement propre, puisqu'il porte en lui une saleté sociale qu'il essaye de rendre imperceptible. Ainsi, lorsque en 1973, Mierle Laderman Ukeles lave les vitres et les sols du musée Wadsworth Atheneum à Hartford durant son action *Washing/Tracks/Maintenance*, il est difficile de ne pas y voir une volonté de nettoyer l'institution de ses défauts, notamment de son obsession pour la propreté et pour l'éradication systématique de toute aspérité.¹⁷⁵ Par ce geste, que nous retrouvons d'ailleurs avec mon balai vergé, soit celui de frotter des espaces que les spectateurices connaissent de toute façon dans un état de propreté clinique, l'artiste énonce en quelque sorte que l'hygiénisme est la saleté des institutions muséales. Ces dernières refusant d'intégrer dans leur politique les classes les plus populaires, Ukeles se mêle à elles en faisant œuvre des métiers considérés comme particulièrement ingrats. Une fois de plus, tout en réactivant un rituel purificateur et une position sacrificielle, l'artiste vient chambouler l'échelle sociale des valeurs pour faire l'éloge du moins que rien et faire art de l'impur.



Mierle Laderman Ukeles,
Washing/Tracks/Maintenance: Outside, 1973
Performance, Wadsworth Atheneum,
photographie, propriété de l'artiste.

. *La libération par la souffrance*

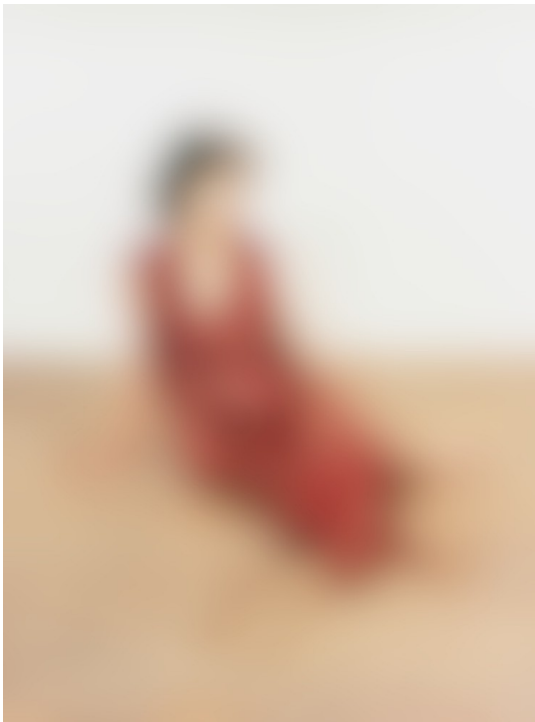
Le propre du martyr est de souffrir puis de mourir avant de trouver une forme de libération spirituelle. C'est la douleur ressentie qui lui donne accès à une élévation divine, si bien que l'objet de son supplice devient un attribut incontournable quand il s'agit de représenter un·e saint·e. L'iconographie catholique prend racine dans un dolorisme fort, soit un culte de la douleur, comme chemin vers Dieu autant que comme punition.¹⁷⁶ L'humain doit souffrir pour se repentir de la faute originelle, tout comme le Christ a accepté la souffrance pour racheter les fautes de l'humanité durant sa Passion.¹⁷⁷ Si cette place prépondérante de la

175 Voir SAUZET Mathilde, « Sanitation. Mierle Laderman Ukeles : l'art de la maintenance », *Strabic* [en ligne], 2018. URL : <http://strabic.fr/Mierle-Laderman-Ukeles-Sanitation>

176 Voir LE BRETON David, *Anthropologie de la douleur*, Paris, Editions Métailié, 1995. p.92

177 Rappelons qu'une des sentences prononcées par Dieu lorsque Ève a enfreint les règles du jardin d'Éden fut que la femme enfantera dans la douleur. La souffrance est, dès la Genèse, placée au centre de la théologie

violence sert une culpabilisation permanente de la personne croyante, elle permet aussi de poser des images et pensées sur les maux qui imprègnent notre société. Il y a dès lors la possibilité de se réapproprier une douleur qui visait originellement à nous étouffer pour la diluer par la représentation, tout en trouvant un vocabulaire permettant de passer du domaine de l'affliction individuelle à l'affliction sociale. Le corps, en tant que matériaux, se trouve au cœur de ce processus. Effectivement, la pensée catholique, tout en la méprisant, a mis en place une réelle iconographie de la chair meurtrie, percée, saignante... C'est l'empathie corporelle qui nous permet de souffrir face aux martyres et de trouver par ce biais une voie vers la dimension sacrée. Cela participe à ce que la théologie appelle l'incarnation, soit un pont entre chair et divinité, ici dans le sang et la mort, et cette dynamique peut se retrouver réinvestie dans le champ artistique afin d'exprimer la violence vécue par certain·e·s. Seulement, cette reprise de la pensée catholique met davantage en exergue la chair comme lieu du supplice que comme réceptacle du sacré, car « l'incarnation, dans sa forme théologique classique, était le devenir chair, humain, de Dieu et le devenir esprit, divin, de



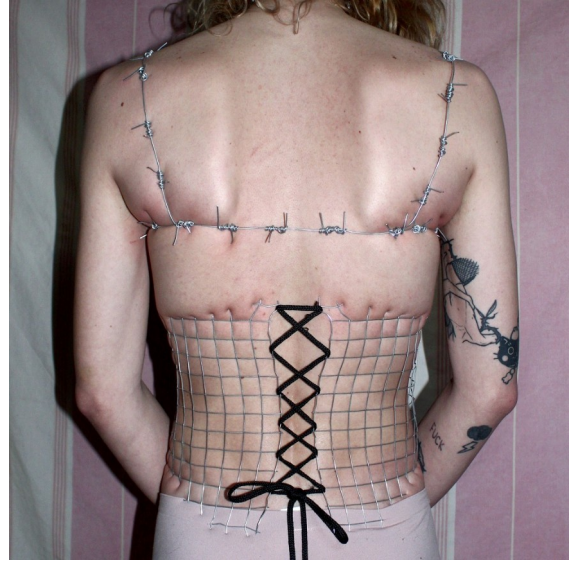
Jana Sterbak, *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique*, 1987
Photographie couleur, 23,5 x 18,4 cm, Musée National d'Art Moderne, Paris.

l'homme. Ici, elle est le retour de l'humain à la chair, désormais envisagée comme l'unique attribut de l'homme ».¹⁷⁸ La mise en situation est d'autant plus frontale qu'elle limite l'individu·e à sa chair, et donc à la violence que cette dernière subit, sans s'occuper d'une quelconque âme ou dimension spirituelle. C'est l'impression que nous pouvons avoir devant *Vanitas : viande de chair pour albinos anorexique* de Jana Sterbak. En recouvrant cette femme de viande crue et sanglante, l'artiste la limite à son état le plus charnel. Elle porte sur elle ce qui se trouve en elle et si robe revendique son statut d'apparat, elle se révèle aussi objet de violence tant elle évoque à la fois l'image de la femme en tant que proie dans l'espace social, les injonctions à la

catholique.

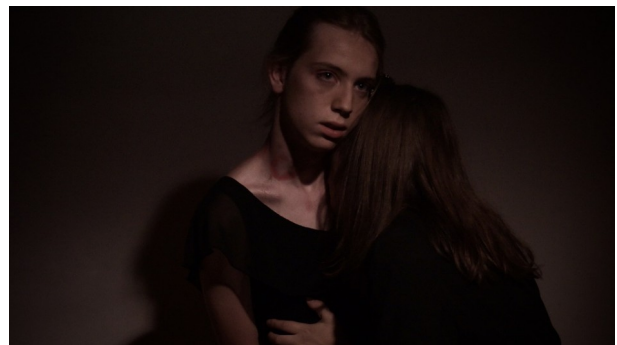
178 BERNARDI Claire, « Homo Homini Lupus », dans *Traces du sacré* (cat.exp.), Centre national d'art et de culture George Pompidou, Paris, 07 mai – 11 août 2008, Ed. du Centre Pompidou, 2008. p.277

minceur qui contraignent les corps et le flétrissement progressif des chairs, logiquement suivi de la mort. Ce corps comme morceau de viande maltraité, nous le retrouvons aussi dans mes projets. Le corps enfermé, marqué, saigné dans mon projet *Vierge* [ill 12] en est représentatif. C'est un dispositif de torture : un corset en grillage qui vient comprimer les côtes, un soutien-gorge et un collier en barbelés qui s'enfoncent dans la peau, un ensemble qui imprime le corps pour le limiter à son statut le plus matériel et donc le déshumaniser. Cela est encore plus manifeste dans ma



Gral, *Vierge*, 2020
Ensemble en grillage et barbelé (corset, soutien-gorge, bracelet et collier), 3 photographies.
Modèle : Una Comas.

Performance Cannibale [ill 21] qui amalgame directement le corps individuel à la chair usée. Je m'y met en scène sur une chaise immobile, permettant au public de me faire des suçons dans le cou afin de le couvrir et me créer un « collier d'échymoses ». À chaque fois, le corps mis en avant quitte sa qualité intime pour devenir un corps dépersonnalisé et meurtri, comme en témoigne l'effacement systématique des visages dans les traces photographiques.¹⁷⁹ La machine empathique est ainsi mise en marche, si bien que nous vivons face à ces œuvres une expérience parallèle à ce que nous ressentons face aux peintures de martyrs, à la différence que nous n'y voyons ici que leur dimension charnelle et non plus un instant d'incarnation religieuse. Tout du moins, c'est l'impression que nous avons, car s'il n'y a pas de présence



Gral, *Performance Cannibale*, 2018
Traces de performances : photographies, dimensions variables.
Photographie par Laurie Laprade Délizée.

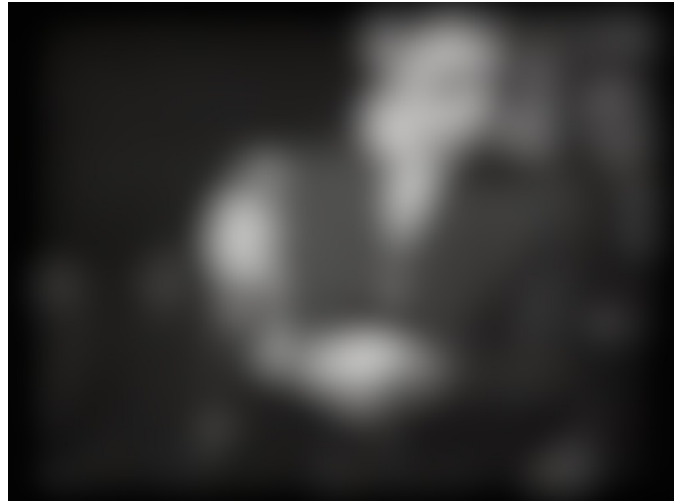
179 A propos de la suppression des visages, voir *Être artiste et muse*, p.59

divine, il y a une forme de foi. La représentation de la douleur n'a pas ici qu'une visée pathétique. Elle vise aussi à exprimer une injustice et un besoin de liberté, au même titre que les martyr·e·s catholiques ont manifesté un désir d'émancipation par leur propre mort. Ainsi, l'ensemble de sous-vêtements en grillage et barbelés renvoie directement au corps transgenre, à la violence sociale auquel il se heurte et aux injonctions plus générales à la féminité qui soumettent les corps, tout en citant explicitement les pratiques BDSM et une forme de sexualité marginale mais libre. C'est une douleur politique qui évoque une possibilité de rédemption pour mieux permettre à ce corps d'exister, une action « où l'expiation des péchés s'assortit de la revendication d'un droit irrépressible : celui de choisir librement sa sexualité ».¹⁸⁰ C'est une œuvre profondément emplie d'espoir : mettre en image nos souffrances pour mieux les voir disparaître, mettre en image nos désirs pour mieux les voir assouvis, mettre en image nos identités pour mieux les voir acceptées. C'est ici que l'incarnation dans sa dimension théologique peut prendre pied. La dimension divine se voit remplacée par une forme de foi athée, et la douleur ainsi représentée vise à nous ouvrir la voie vers un futur où elle n'existera plus. C'est donc une douleur qui purge une violence permanente, une douleur jouée et rejouée pour perdre ce qu'elle implique d'agressivité. Nous pouvons revenir sur ma *Performance Cannibale*. Cette dernière ne s'est pas déroulée dans la violence mais dans l'harmonie d'un rituel mis en place. Elle évoquait bien entendu la symbolique du suçon comme signature apposée sur un corps tel un marquage territorial, l'appropriation d'un corps autre par une sorte de vampirisation proche de la consommation. Ainsi, au lieu de n'appartenir qu'à une seule personne, ma chair se voit marquée par différent·e·s individu·e·s et se retrouve symboliquement éparpillée. Cela peut tout à fait paraître brutal, puisque cette performance prend effectivement la forme d'un rite sacrificiel, mais Anne Creissels écrit d'Ana Mendieta que « son corps de femme constitue à la fois l'objet privilégié du sacrifice et la promesse de rédemption ».¹⁸¹ C'est exactement ce qui se joue ici : en sacrifiant mon corps à l'appartenance de quiconque en veut, je fais aussi preuve de liberté. Je refuse de n'être rattaché·e qu'à une seule personne, la mise en scène de la souffrance me permettant d'appartenir à tout le monde et donc à personne en particulier, si ce n'est à moi-même qui ai fait le choix assumé et éclairé de me faire marquer par des inconnu·e·s. Il y a donc dans ce geste une dimension relationnelle forte qui évoque l'amour et la sexualité, au-delà d'un simple rapport de violence. Rappelons que lorsque dans sa *Messe pour un corps*,

180 BAQUE Dominique, *Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*, Éditions du Regard, Paris, 2002. p.133

181 CREISSELS Anne, *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*, Paris, Éditions du Félin, 2009. p.55

Michel Journiac donne au public du boudin fait à partir de son propre sang en guise d'hostie, nous sommes dans un moment de communion. Il y a un rapport apaisé entre l'être consommant et l'être consommé car un geste n'est violent que lorsqu'il est considéré comme tel. Un glissement de la signification ou un brouillage des repères sont toujours possibles, si bien qu'Olivier Chaumelle en vient



Michel Journiac, *Messe pour un corps*, 1975
Vidéo noir et blanc, 21,35 mn, Musée National d'Art Moderne, Paris.

à poser cette question, « au-delà de la morale et de la loi, manger ceux qu'on aime, n'est-ce pas sublime ? ». ¹⁸² Nous voyons alors poindre la même ambiguïté de la douleur et du sang qui se trouve dans la pensée catholique. Il s'agit à chaque fois de réinvestir la tragédie pour en faire un outil de revendication, de libération et donc d'émancipation. La blessure n'est plus seulement un signe d'oppression mais aussi une réponse à l'oppression, si bien que « le sacrifice sanglant va prendre dans ces conditions une connotation particulière, qu'il doit à l'ambivalence du sang versé. Girard parle justement de "l'ambiguïté du sang", à la fois pur et impur, qui métaphorise à sa façon "la double nature de la violence" ». ¹⁸³ Au même titre que le genre, l'identité ou la spiritualité, l'art permet, par l'appropriation des signes et systèmes iconographiques, de reformuler des significations et de changer des angles de vue. Ainsi, si une spiritualité se trouve véritablement dans ma pratique qui se réfère constamment à l'iconographie catholique, elle se trouve davantage dans la prise en considération de concepts immatériels, tels que la souffrance ou le genre, qui sont traduits en des termes religieux ou mythiques que dans la manifestation d'un quelconque caractère divin. Il n'empêche que nous retrouvons des dynamiques parallèles, ici l'utilisation de l'image pour transcender la souffrance qui devient un outil de sacralisation et d'apaisement.

182 CHAUMELLE Olivier, CROIZIER Yvon, *Carré blanc : "Je vous aime, je vous mange"*, France Culture, 09 octobre 2009, 54mn.

183 SCHEFER Olivier, « Sang », dans *Traces du sacré* (cat.exp.), Centre national d'art et de culture George Pompidou, Paris, 07 mai – 11 août 2008, Ed. du Centre Pompidou, 2008. p.376

Conclusion intermédiaire

Ainsi, si l'art semble n'avoir qu'emprunté son vocabulaire à la spiritualité, à l'occulte et à la religion, nous pouvons aussi déceler des similitudes de pensées et de considérations entre ces domaines. Alors que l'iconographie catholique peut être réinvestie afin de mettre à mal l'idéologie qu'elle véhicule, elle se trouve aussi être le théâtre de ce non-genre et de cette trans-identité dont je suis à la recherche. Il ne s'agit pas seulement de servir un art ritualisé qui revendique son anticléricalisme, mais aussi d'explorer les voies que la spiritualité peut nous ouvrir en termes sociales et identitaires : la possibilité d'être quelqu'un d'autre, la considération de la chair à la fois comme réceptacle et comme matière significative, l'ambiguïté de la rédemption, la sexualité comme acte sacralisant et sacralisé... Cet ensemble d'enjeux vient compléter cette impression précédemment formulée d'entrer dans le domaine de la transcendance lorsqu'on tente d'aller au-delà du genre et au-delà de l'identité, tout comme la théologie nous fait entrer dans une forme de transcendance en tentant d'aller au-delà du matériel et de la nature humaine. Cette mise en jeu d'une dimension spirituelle, cette incarnation du désincarné dans la mise en place de rituels, crée aussitôt un lien entre l'artiste et les regardeuses puisque « la performance fait figure de rituel cathartique et curatif pour les acteurs comme pour les spectateurs. [...] Conçus comme une voie d'accès aux sensations étouffées par la culture ambiante et au moi profond, ces rituels ont une valeur thérapeutique ».¹⁸⁴ Cela dépasse amplement la simple citation pour soulever des enjeux relationnels qui se trouvent d'ores et déjà dans la croyance comme carrefour des esprits et espace de soins. Évidemment, il serait complexe d'assimiler totalement ma pratique aux représentations catholiques tant il existe des compréhensions du monde différentes : mes projets invitent systématiquement au recul alors que la force de la croyance est de se vivre dans un premier degré permanent, mes considérations sont davantage sociales que théologiques et mes emprunts au culte catholique se comprennent plutôt dans une optique athée. Cependant, l'art et la religion semblent en substance poursuivre le même objectif : exprimer la complexité des destinées humaines, comprendre la société qui nous entoure, atteindre ce qui nous paraît pourtant inaccessible et aller au-delà, enfin.

¹⁸⁴ FELLOUS Michèle, « Du rite comme œuvre : l'art contemporain », *Médium*, vol. 7, no. 2, 2006. p.106-116

CONCLUSION

Nous avons ainsi abordé la féminité et la masculinité comme instances à remettre en question ; l'identité comme élément relatif dont il faudrait se libérer afin d'avoir une liberté totale d'être, de paraître et de devenir ; la dimension immatérielle, inaccessible et donc spirituelle de ces recherches qui finissent par relever d'une transcendance existentielle. Il s'est souvent agi de sexualités, d'identités hors-norme, d'artifice et de ritualisation des archétypes sociaux. Cependant, alors même que nous faisons se croiser des identités aussi diverses que la star, la prostituée, la sainte et la sorcière, nous suivions constamment une dynamique cohérente : en effectuant une traversée, en cherchant à aller au-delà des apparences, des stéréotypes et des normes, il s'agit de partir à la recherche d'une forme de réalité qui dépasserait ce qu'on nous a appris à être. Il est question de dissoudre l'identité en la multipliant, en la troublant et en la vidant de sa signification pour accéder finalement à qui nous sommes réellement, notre entité. Il y a un voyage clair : sortir de la question du genre, aujourd'hui très souvent débattue, afin de remettre en perspective ce que signifient la masculinité et la féminité pour enfin comprendre qu'il ne s'agit que d'un amoncellement de codes sociaux. Puis aller jusqu'à douter de tout rôle, toute assignation, toute identité sociale comme réalité pour les considérer comme partie intégrante de ce même système idéologique de représentations et de valeurs. Enfin, dépasser ce constat d'un environnement entièrement artificiel pour nous plonger dans ce qui existe encore plus au-delà, invoquer la transcendance, la théologie, l'occultisme pour découvrir qui nous sommes sans nos costumes, sans la fiction, sans la société.

Nous comprenons alors qu'il ne s'agit pas d'un chemin tout tracé mais bien d'une recherche constante qui ignore tout de son objectif. Il s'agit d'une tentative qui semble indéniablement vouée à l'échec tant l'objet à comprendre est insaisissable. Nous nous confrontons sans cesse aux limites de la représentation et alors que je souhaite évoquer la possibilité d'une existence en dehors du genre, mes images en sont imprégnées. Nous visons une sortie de la masculinité et de la féminité mais nous ne parlons que de ça, si bien qu'il semble que la façon la plus juste mais la moins efficace de mettre en scène une entité agenre, c'est de ne pas parler de genre du tout. De même, en voulant relativiser les identités, nous les multiplions et les encensons. Alors même que je revendique une fuite, il y a un amour de l'identité, du déguisement, du rôle à jouer dans ma pratique artistique, si bien que cette

exploration de la transcendance hors de nos codes sociétaux passe par le vocabulaire spirituel, produit par excellence de notre société. Alors même que je veux me positionner à distance de l'artifice de notre système, j'y retourne constamment et inévitablement en mettant en place un simple trouble, témoignant de mon impossibilité à représenter l'absence d'identité au cœur d'un système de représentation basé sur sa présence. Cette recherche infructueuse en vient à nous demander s'il existe justement une réalité au-delà de nos identités, si nous pouvons exister en dehors des cases que la société nous propose et impose, si cette tentative de sortie radicale des archétypes n'est pas en réalité un pas vers le vide. Existe-t-il un être au-delà du paraître, ou est-ce que paraître et être sont en réalité une seule et même chose ? Autant de questions qu'une pratique artistique pose sans jamais pouvoir y répondre, prisonnière du système limité dans lequel elle s'inscrit.

De plus, un nouveau doute survient : sommes-nous réellement dans une traversée identitaire ? Alors même que nous essayons de nous éloigner du genre, nous y retournons, encore et toujours. La féminité, la masculinité et la sexualité contaminent la moindre de nos considérations, si bien que nous avons plutôt l'impression de nous trouver dans un cycle. Aller au-delà du genre, pour aller au-delà de l'identité, pour aller au-delà du perceptible, pour enfin revenir sur le genre qui semble surplomber le système dont nos pratiques artistiques restent dépendantes. En définitive, nous comprenons que le genre ne cesse de nous rattraper puisqu'il parasite l'ensemble des représentations sociales et identitaires, et qu'il est trop tard pour espérer l'ignorer. Cependant, il serait faux de voir dans cette traversée élargie une perte de temps en cela qu'elle nous permet d'étendre la question genrée à des considérations plus générales, et donc peut-être plus radicales. Si le terme féminisme a particulièrement été absent de ces recherches, c'est peut-être parce que la pratique ici évoquée relève davantage d'une reconsidération de ce mouvement, d'un paraféminisme qu'Amelia Jones décrit comme étant « une nouvelle articulation de la sexualité et du genre à la fois transversale, complexe et en devenir au lieu d'être figée, structurée en réseau et multidimensionnelle au lieu d'être binaire ».¹⁸⁵ Le genre ne concerne donc plus seulement le genre et la sexualité ne concerne plus seulement la sexualité, ce sont des sujets qui visent à déstructurer et restructurer l'ensemble de notre système social par un renversement des valeurs, une redéfinition systématique et une vision élargie du changement. Si le paraféminisme « recouvre tout acte

185 JONES Amelia, « Genital Panic. La menace des corps féministes et le paraféminisme », dans *Elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne* (cat.exp), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, à partir du 27 mai 2009, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2009. p. 293

culturel qui interroge la sexualité et/ou le genre en tant qu'aspects de la formation de l'identité [...], tout en étant spécifique dans son insistance à faire exploser [...] les structures binaires de la différence sexuelle »¹⁸⁶, il vise en définitive à faire exploser toute structure binaire, qu'elle concerne la différence sexuelle ou non. Le paraféminisme part du féminisme pour parasiter sa vision de la société sans pour autant en sortir, tout comme nos recherches sur l'entité agenre nous ont montré une nouvelle façon de considérer notre système social de représentation sans pour autant le faire disparaître.

Ainsi, si nous échouons dans notre désir radical d'aller systématiquement au-delà, nous réussissons cependant à aller plus loin, si bien que ces pratiques artistiques, dans leur ambition de tout dépasser, arrivent en définitive à tout déplacer. Et s'il ne s'agit pas ici vraiment de leur volonté, il s'agit peut-être de leur réel intérêt.

186 JONES Amelia, « Genital Panic. La menace des corps féministes et le paraféminisme », dans *Elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne* (cat.exp), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, à partir du 27 mai 2009, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2009. p. 293

Table des matières

RÉSUMÉ.....	2
SOMMAIRE.....	3
INTRODUCTION.....	4
Mise au point grammaticale.....	7
I – AU-DELÀ DE LA NORME.....	8
A) Le fantasme du genre.....	8
. <i>Se réappropriar les symboles genrés</i>	8
. <i>Se libérer des cases</i>	11
. <i>Jouer avec les stéréotypes créatifs</i>	14
B) Ni homme, ni femme : une autre réalité.....	17
. <i>L'inquiétante étrangeté d'un corps anormal</i>	17
. <i>Une entité sans lieu</i>	20
. <i>Sortir du cadre</i>	22
C) Liberté et douleur.....	26
. <i>Une esthétique de l'excès</i>	26
. <i>La marge réprimée</i>	29
Conclusion intermédiaire.....	32
II – AU-DELÀ DE L'IDENTITÉ.....	33
A) Être une image.....	33
. <i>Un art de la représentation</i>	33
. <i>Performer sa propre performativité</i>	36
. <i>Se placer dans une histoire du regard</i>	40
B) Être la sorcière.....	43
. <i>Le genre ritualisé</i>	43
. <i>Archétype de l'indépendance</i>	47
C) Être le fantasme.....	51
. <i>De l'art pornographique</i>	51
. <i>Surprendre le désir masculin</i>	56
. <i>Être artiste et muse</i>	59
Conclusion intermédiaire.....	64
III – AU-DELÀ DU PERCEPTIBLE ?.....	66
A) La Sainte et la Putain.....	66
. <i>Un retour aux sources</i>	66

. <i>Hybrider les figures</i>	70
B) Sacraliser pour désacraliser, désacraliser pour sacraliser.....	75
. <i>L'iconographie de la croyance</i>	75
. <i>La force des icônes</i>	78
. <i>Le sexe des anges</i>	82
C) Des images sur nos douleurs : les identités martyres.....	86
. <i>Laver les peines</i>	86
. <i>La libération par la souffrance</i>	90
Conclusion intermédiaire.....	95
CONCLUSION	96
BIBLIOGRAPHIE	101
INDEX DES NOMS	107
INDEX DES NOTIONS	109
CORPUS D'ŒUVRES PERSONNELLES	110
ANNEXES	147

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

ADLER Laure, *Le corps des femmes*, Paris, Albin Michel, 2020.

ARASSE Daniel, *On n'y voit rien : descriptions*, Paris, Gallimard, 2003.

ARNOULD Colette, *Histoire de la sorcellerie*, Tallandier, 2017.

BAJAC Quentin, *L'image révélée. L'invention de la photographie*, Paris, Gallimard, 2001.

BAQUE Dominique, *Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2002.

BARTHES Roland, *Mythologies* (1957), Paris, Points, 2014.

BOUREAU Alain, *La papesse Jeanne*, Paris, Aubier, 1988.

CALLE Sophie, *Des histoires vraies* (1994), Paris, Actes sud, 2018.

CHOLLET Mona, *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, 2018.

CID (dr), *Essai de callilplastie, ou, L'art d'embellir le visage dans ses lignes et dans ses formes et de remédier à ses difformités*, Paris, Ledoyen, 1855.

CORPET Olivier, MILLET Catherine (dir.), *Les grands entretiens d'artpress. La performance 2. Dépassements*, Paris, Art Press, 2020.

CREISSELS Anne. *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*, Paris : Ed. du Félin, 2009.

DELPEUX Sophie, *Le corps-caméra, le performer et son image*, Éditions Textuel, Paris, 2010.

DUMONT Fabienne, *Des sorcières comme les autres : Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, PU Rennes, 2014.

EVANS Arthur, *Witchcraft : The Gay Counterculture*, Fag Rag Books, 1978.

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté* (1919), Paris, Gallimard, 1998.

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure* (1781), Les classiques des sciences sociales [en ligne], 2019.

- LARUE Anne, *Histoire de l'Art d'un nouveau genre*, avec la participation de Magali Nachtergaele, Paris, Max Milo Éditions, 2014.
- LE BRETON David, *Anthropologie de la douleur*, Paris, Editions Métailié, 1995.
- LE TALEC Jean-Yves (dir.), *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, La Découverte, 2008.
- LIFSHITZ Sébastien (dir.), *Mauvais Genre. Les travestis à travers un siècle de photographie amateur*, Paris, Éditions Textuel, 2016.
- MAISON ROUGE Isabelle de, *Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime*, Paris, Éditions Scala, 2004.
- MICHELET Jules, *La sorcière* (1862), Paris, Pocket, 2020.
- MOLEY Willard, *Knock on Any Door*, D.Appleton-Century Compagny, 1947.
- OGEIN Ruwen, *Penser la pornographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- PANE Gina, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, Paris, ENSBA, 2013.
- PENNETHORNE Hugues, *Witchcraft*, Penguin Books, 1965.
- PLATON, *Le Banquet* (380 av. J.C), Paris, Flammarion, 2016, traduction par Luc Brisson.
- RENNES Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, La Découverte, 2016.
- RHEIMS Bettina, *Gender Studies*, Göttingen, Steidl, 2014
- SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le Néant* (1943), Paris, Gallimard, 1976.
- SONTAG Susan, *Notes on Camp* (1964), New York , Penguin Classics, 2018.
- SORENTE Isabelle, *Le complexe de la sorcière*, Paris, JC Lattès, 2020.
- THEOPHRASTE, *Les Caractères* (319 av. J.C), Paris, Payot & Rivages, 2010, traduction par Nicolas Waquet.
- TRACHMAN Mathieu, *Le travail pornographique. Enquête sur la production de fantasmes*, Paris, La Découverte, 2013.
- VORAGINE Jacques de, *La Légende dorée* (1261-1266), Paris, Éditions Flammarion, 1999.

Articles

ALLCHIN Douglas, « Scientific myth-conceptions », *Science Education*, 87(3), 2003.

AMBROISE Bruno, « Judith Butler et la fabrique discursive du sexe », *Raisons politiques*, vol. no 12, no. 4, 2003.

BALDWIN Lucy, « Blending in: The Immaterial Art of Bobby Baker's Culinary Events. », *TDR (1988-)*, vol. 40, no. 4, 1996.

COTTIN Jérôme. « La figure du saint habillé par l'art contemporain: une approche théologico-esthétique », *Transversalités*, vol. 108, no. 4, 2008.

COX Steve, « Saint Sebastian : An Enduring Homoerotic Icon », *Scribd* [en ligne], 2012. URL : <https://fr.scribd.com/doc/86517939/Saint-Sebastian-An-Enduring-Homoerotic-Icon>.

DANEELS Véronique, « Du recyclage des performances féministes », *Ligeia*, vol. 117-120, no. 2, 2012.

FELLINI Federico, entretien, *La Stampa*, le 5 juillet 1987.

FELLOUS Michèle, « Du rite comme œuvre : l'art contemporain », *Médium*, vol. 7, no. 2, 2006.

GLAZEK Christopher, « The Year in Pop. Lana Del Rey », *ArtForum* [en ligne], 2012. URL : <https://www.artforum.com/print/201210/lana-del-rey-37457>.

LAUFER Laurie. « De l'image revenante aux illusions bénies (expériences de spiritisme) », *Champ psychosomatique*, vol. 46, no. 2, 2007.

MEATS Sandrine, « Le corps comme territoire du féminin : la performance dans l'œuvre des artistes femmes des années 1970 en Grande-Bretagne », *Ligeia*, vol. 121-124, no. 1, 2013.

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 1975.

NITSCH Hermann, entretien, *Vice* [en ligne], 2011. URL : <https://www.vice.com/fr/article/7bn4xy/hermann-nitsch-595-v4n12>.

NOCHLIN Linda, « Why Have There Been No Great Women Artists? », *ARTnews*, 1971.

SAUZET Mathilde, « Sanitation. Mierle Laderman Ukeles : l'art de la maintenance », *Strabic* [en ligne], 2018. URL : <http://strabic.fr/Mierle-Laderman-Ukeles-Sanitation>.

SCHICHARIN Luc, « La performativité du corps chez Deborah de Robertis. Ambivalences dans les espaces visuels du féminisme contemporain », *Genre, sexualité & société* [En ligne], Hors-série n°3 | 2018. DOI : <https://doi.org/10.4000/gss.4522>

VILLEMUR Frédérique, « Pensée queer et mélancolie du genre », *Cahiers du Genre*, vol. 43, no. 2, 2007.

WATTEAU Diane. « On ne paye pas pour ne rien voir... ou que sont devenues les Bad girls », *Savoirs et clinique*, vol. no 7, no. 1, 2006.

Catalogues d'expositions

Féminin-Masculin : le sexe de l'art (cat.exp.), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 1995-1996, Ed. du Centre Pompidou, 1995.

Traces du sacré (cat.exp.), Centre national d'art et de culture George Pompidou, Paris, 07 mai – 11 août 2008, Ed. du Centre Pompidou, 2008.

Elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne (cat.exp.), Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, à partir du 27 mai 2009, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 2009.

Paparazzi ! Photographes, stars et artistes (cat.exp.), Centre Pompidou-Metz, 26 février – 09 juin 2014, Paris, Ed. Centre Pompidou-Metz, Flammarion, 2014.

Chercher le garçon (cat.exp.), MAC VAL, 07 mars – 30 août 2015, Paris, ed. Mac Val, 2015.

Dominique Gonzalez-Foerster, 1887-2058 (cat.exp.), Centre national d'art et de culture Centre Pompidou, Paris, 23 septembre 2015 - 1er février 2016, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2015.

Women House (cat.exp.), 11 Conti, 20 octobre 2017 – 28 janvier 2018, Paris, Manuella Editions, 2017.

Camp. Notes on fashion (cat.exp.), MET Museum, New York, 09 mai – 08 septembre 2019, The Metropolitan Museum of Art, 2019.

Autres

ABRAMOVIC Marina, commentaire audio accompagnant l'exposition *Marina Abramovic : The Artist Is Present*, MoMA, du 14 mars au 31 mai 2010 [en ligne]. URL : <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3126#top>.

BIENAIME Charlotte, MARIANI Diphy, *Les blessures de Vénus*, France Culture, 04 avril 2017, 59mn.

BOURGEOIS Louise, *Otte*, morceau musical de 4mn21, Brigitte Cornand (texte), Ramuntcho Matta (composition), Delabel, 1995.

CHAUMELLE Olivier, CROIZIER Yvon, *Carré blanc : "Je vous aime, je vous mange"*, France Culture, 09 octobre 2009, 54mn.

GARDIN Blanche, *Je parle toute seule*, captation filmée, 2017.

GONZALEZ-FOERSTER Dominique, « Dominique Gonzalez-Foerster », *Les Masterclasses*, France culture, 17 juillet 2018, 59mn.

LACAN Jacques, *Encore*, séminaire, semaine du 21 novembre 1972.

MARTINET Xavier, « Un visage pour "L'Origine du monde" de Courbet : "découverte miraculeuse" ou coup monte ? », *Le Journal de la culture*, France Culture, 08 février 2013. 4mn.

INDEX DES NOMS

- Abramovic, Marina : 38, 45, 86, 87
 Agathe de Catane : 24, 25, 69
 Allchin, Douglas : 69
 Andre, Carl : 26
 Arasse, Daniel : 73
 Baker, Bobby : 13
 Baqué, Dominique : 5, 22, 55
 Benglis, Lynda : 39
 Benjamin, Walter : 80
 Bernardac, Marie-Laure : 29, 32
 Bernin : 71
 Berger, John : 41
 Botticelli, Sandro : 19, 63
 Bourdieu, Pierre : 81
 Bourgeois, Louise : 48, 49
 Butler Judith : 11, 37
 Castel, Robert : 80, 81
 Calle, Sophie : 62
 Cicciolina : 53, 54, 72
 Chaumelle, Olivier : 94
 Chollet, Mona : 47, 48
 Cohen, Steven : 29, 31
 Comas, Una : 31, 93, 132
 Cottin, Jérôme : 88
 Courbet, Gustave : 21, 61
 Creissels, Anne : 39, 60, 65, 71, 93
 Delpeux, Sophie : 44
 De Robertis, Deborah : 21, 22, 61, 62, 63
 Del Rey, Lana : 40
 Duchamp, Marcel : 67
 Dumas, Marlène : 49
 Dumont, Fabienne : 44
 EXPORT, VALIE : 6, 57, 58, 59, 62, 78, 80, 81
 Fanni Tutti, Cosey : 55, 68
 Fassin, Eric : 20
 Foucault, Michel : 23
 Fouquet, Jean : 42
 Freud, Sigmund : 18, 60
 Garcia, Dora : 45
 Glazek, Christopher : 40
 Genet, Jean : 20
 Gilbert & George : 75
 Gonzalez-Foerster, Dominique : 74
 Grey, Kris : 85
 Hakim, Catherine : 56
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique : 19, 61, 63
 Jones, Amelia : 97
 Journiac, Michel : 35, 36, 45, 94
 Koons, Jeff : 53, 54
 Lacan, Jacques : 71, 83
 Lacarrière, Jacques : 67
 Laderman Ukeles, Mierle : 91
 Larue, Anne : 67
 Lebovici, Elisabeth : 16
 Lemoine-Lucionni, Eugénie : 83

- Lippard, Lucy : 41, 53
Lonzi, Carla : 5
Lucie de Sycaruse : 69
Luthi, Urs : 35
Manet, Edouard : 63
Mapplethorpe, Robert : 48
Marie-Madeleine : 58, 69, 70, 71, 73, 74, 82, 85, 87
Mendieta, Ana : 26, 50, 51, 93
Messenger, Annette : 16, 17, 53, 59
Maison Rouge, Isabelle (de) : 38
Marquaille, Alice : 76
Mercadé, Bernard : 53
Meste, Philippe : 60
Michaud, Philippe-Alain : 79
Mulvey, Laura : 57, 60
Molinier, Pierre : 18, 19, 76
Mondrian, Piet : 43
Morineau, Camille : 19
Motley, Willard: 27
Nitsch, Herman : 68
Nochlin, Linda : 15
Ono, Yoko : 70
ORLAN : 17, 24, 25, 37, 38, 71, 72, 73, 75
Papesse Jeanne : 20, 69
Pane, Gina : 68, 77
Pastre, Geneviève : 17
Perret, Catherine : 35
Pierre & Gilles : 88
Reynaud-Dewar, Lily : 14, 27, 34
Rheims, Bettina : 83, 84
Rosler, Martha : 11
Sartre, Jean-Paul : 65
Selavy, Rrose : 38
Sherman, Cindy : 25, 41, 42
Sontag, Susan : 27
Sorbelli, Alberto : 25, 26
Sorrente, Isabelle : 46
Spero, Nancy : 13
Sprinkle, Annie : 55, 56, 68
Sterbak, Jana : 91
Sue, Mary : 31
Thérèse d'Avila : 71, 82
Titien : 19, 63
Thurnauer, Agnès : 42
Villemur, Frédérique : 25
Watteau, Diane : 24, 61, 82, 83
Wilke, Hannah : 77
Wilson, Sarah : 75
Wittig, Monique : 21

INDEX DES NOTIONS

- Agenre, non-genre : 4, 33, 82, 84, 96, 98
- Appropriation, réappropriation : 9, 11, 14, 16, 25, 27, 33, 35, 40, 43, 45, 50, 76, 77, 91, 93, 94
- Artifice : 26, 27, 28, 29, 34, 35, 37, 38, 39, 42, 56, 60, 65, 96, 97
- Camp* : 27, 28, 29
- Capital érotique : 56
- Célébrité : 28, 40, 41, 50, 52
- Chair, charnel·le : 25, 30, 31, 35, 45, 63, 66, 68, 71, 75, 77, 78, 79, 82, 83, 85, 86, 91, 92, 93, 95
- Désacralisation, désacraliser : 7, 49, 75, 78
- Douleur : 7, 27, 29, 30, 31, 33, 77, 86, 88, 89, 90, 91, 93, 94
- Entité : 6, 7, 18, 21, 33, 38, 52, 72, 74, 79, 96
- Fantasme : 7, 9, 28, 36, 48, 52, 54, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 70, 83, 84
- Féminité : 6, 8, 10, 11, 13, 14, 33, 37, 38, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 57, 62, 69, 70, 75, 83, 87, 93, 96, 97
- Hypersexualisation : 29, 36, 46, 53, 54, 56, 81
- Iconographie : 6, 7, 12, 18, 19, 32, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 77, 83, 85, 88, 91, 95
- Image acheiropoïète : 79, 81
- Inquiétante étrangeté : 18
- Male gaze* : 57, 58, 59, 60
- Masculinité : 8, 10, 11, 20, 33, 37, 50, 83, 96, 97
- Muse : 19, 21, 22, 42, 60, 63, 64
- Mythologie personnelle : 38, 40
- Martyr : 7, 25, 31, 68, 77, 86, 88, 90, 91, 92, 93
- Paraféminisme : 97, 98
- Performativité : 11, 37, 39, 44, 67
- Photographie : 14, 22, 24, 25, 26, 28, 39, 42, 45, 48, 55, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 88
- Pornographie : 5, 7, 31, 52, 53, 54, 55, 56, 75, 81
- Propreté, propre : 17, 88, 89, 90
- Religion : 25, 44, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 82, 83, 86, 87, 89, 90, 91, 93, 94, 95
- Rituel : 44, 45, 46, 47, 51, 68, 72, 74, 77, 87, 88, 90, 91, 93, 95, 96
- Sacralisation, sacraliser, sacré : 7, 23, 16, 68, 72, 75, 77, 78, 91, 95
- Saint·e : 7, 39, 42, 45, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 79, 82, 86, 88, 90, 96
- Saleté, sale : 5, 10, 17, 55, 88, 89, 90
- Sorcière : 5, 7, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 96
- Trans-identité : 5, 34, 36, 37, 40, 50, 51, 52, 53, 65, 73, 74, 82, 85, 95
- Transgenre, transidentité : 5, 18, 20, 24, 31, 50, 83, 84, 85, 93
- Transvestissement, transvesti·e : 18, 20, 25, 29, 33, 35
- Violence : 13, 29, 30, 31, 32, 33, 49, 52, 62, 86, 87, 88, 91, 92, 93, 94

CORPUS D'ŒUVRES PERSONNELLES

Illustration 1 : *Après Minuit*, 2020. Balai et technique mixte, 142 x 27 cm.



Illustration 2 : *Grand ménage (laver ses insultes)*, 2019. Traces de performance : 6 torchons peints, jupe peinte, drap peint, miroir et 4 photographies, dimensions variables.

Photographies par Juliette Bernard Martinez.





Illustration 3 : *L'Avant-Garde est.*, 2019. Traces de performance : ensemble de photographies et 4 miroirs brisés.

Photographies par Juliette Bernard Martinez et Victorien Biet.



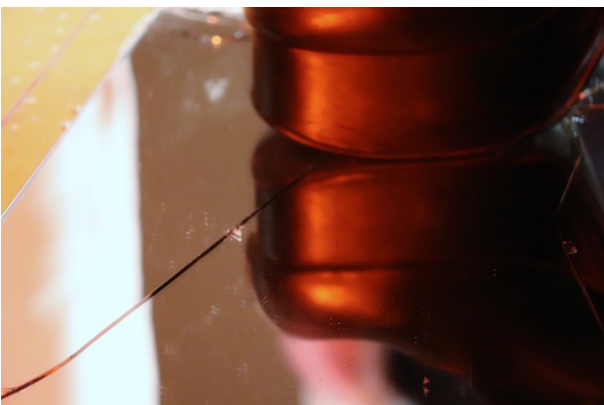
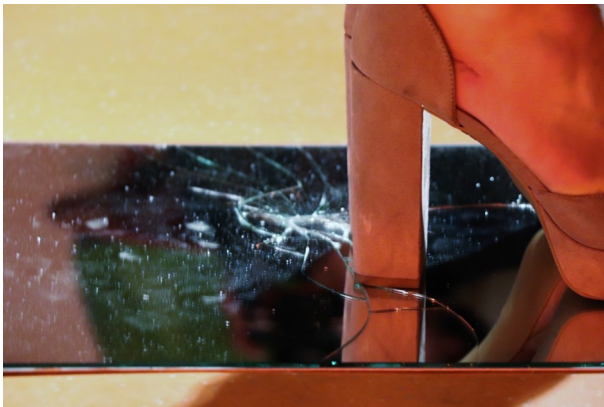
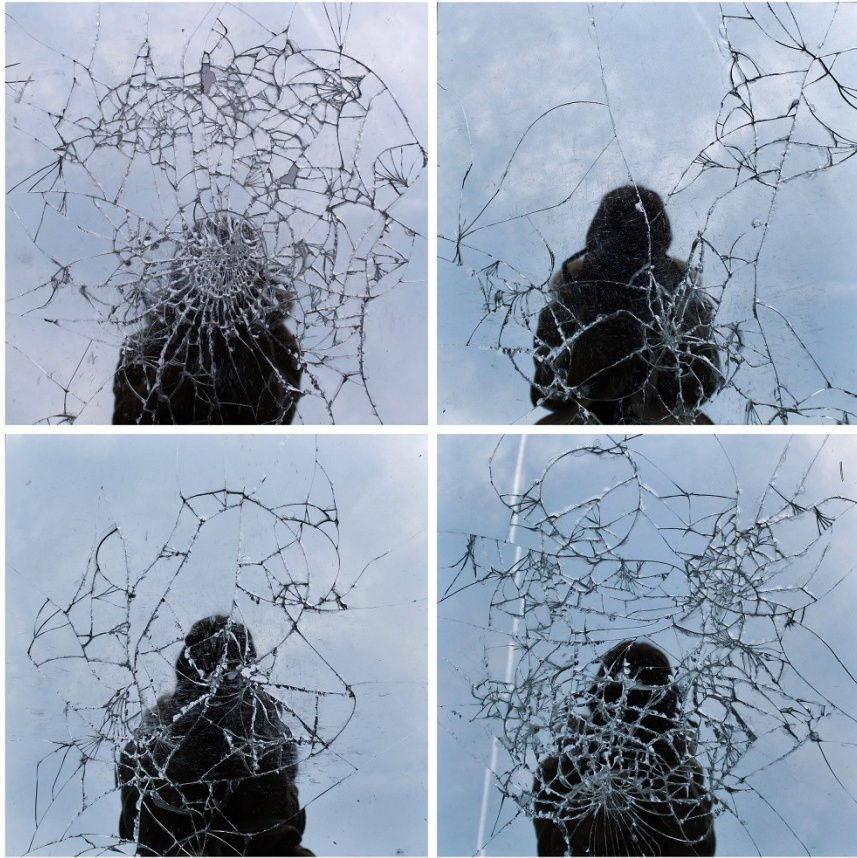


Illustration 4 : *Chasser les mouches (action photographique)*, 2020. Ensemble de 19 photographies, dimensions variables.

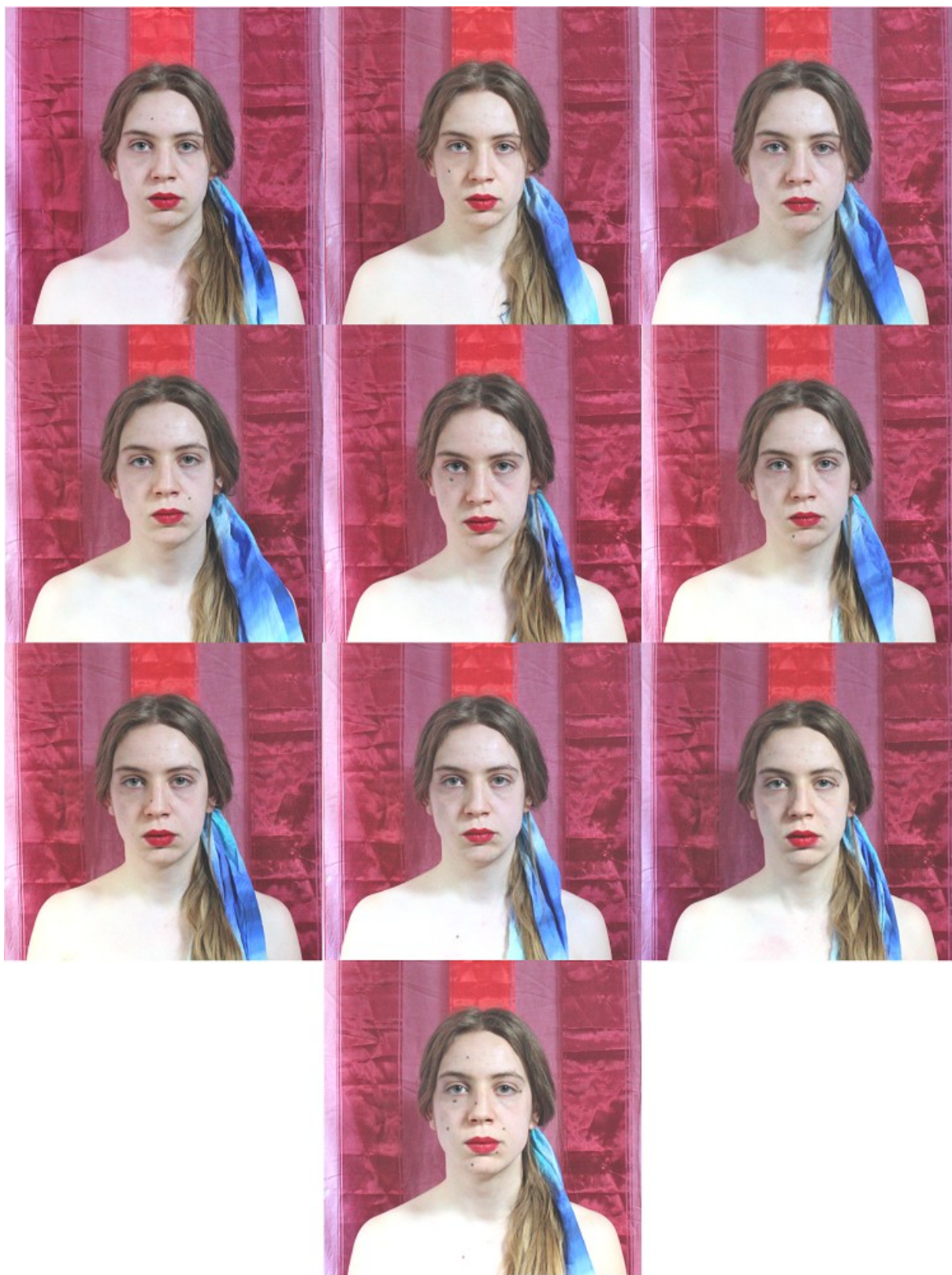




Illustration 5 : *Mouchoirs*, 2020. Papier essuie-tout cousu et sperme séché, 30 x 30 cm.



Illustration 6 : *Ni Muse Ni Soumise*, 2019. Traces de performance : dessins, dimensions variables.







Illustration 7 : *Habemus Papam*, 2019. Trace de performance : photographie, dimensions variables.

Photographie par Juliette Bernard Martinez et Victorien Briet.





Illustration 8 : *Épanchement*, 2020. Intervention urbaine, affiche A2.

Photographie par Lucie Baudin.





Illustration 9 : *Seinte Agathe*, 2018. Photomontage, dimensions variables.

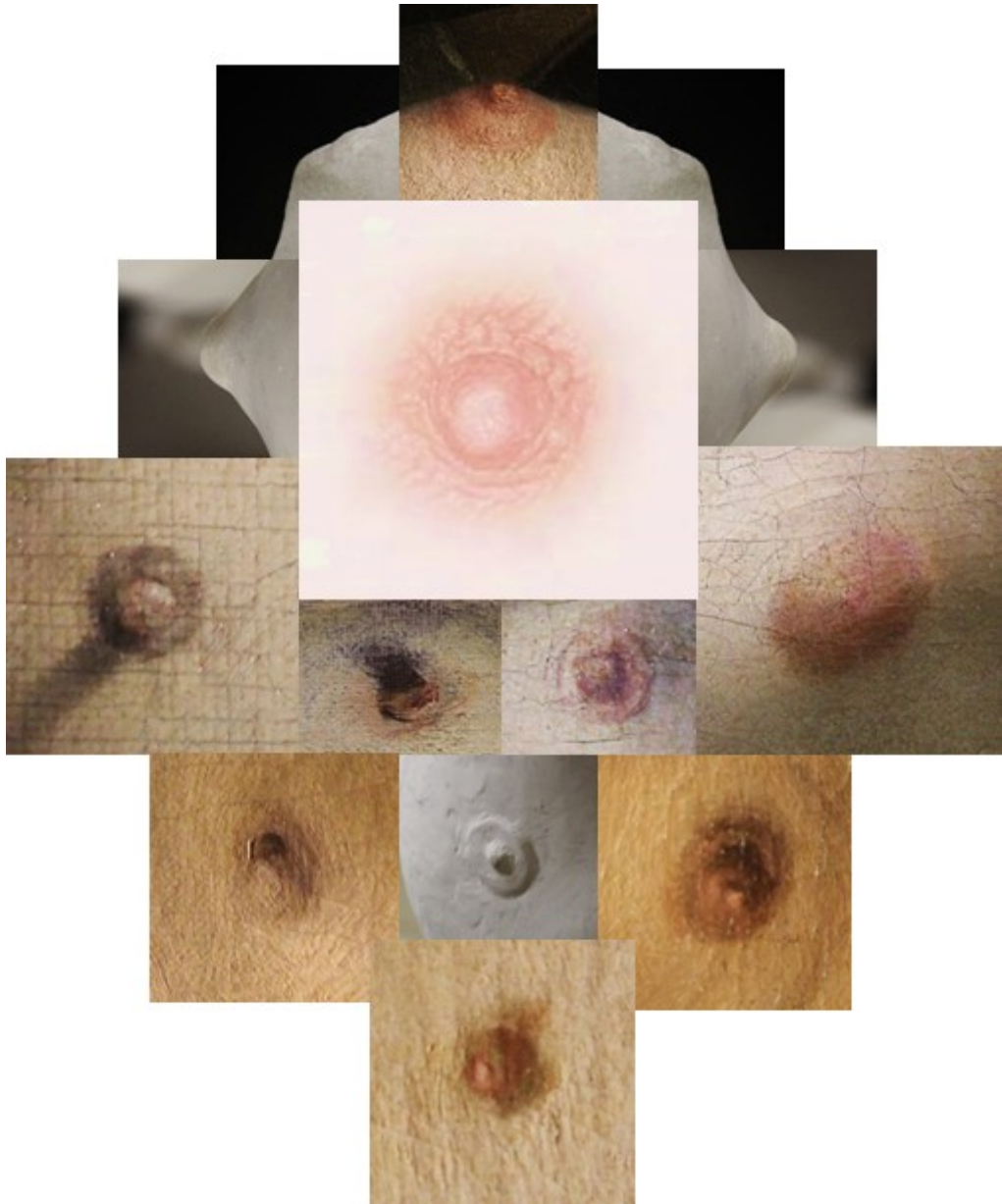


Illustration 10 : *Prémonition*, 2019. Trace de performance : photographie, dimensions variables.

Photographies par Juliette Bernard Martinez.

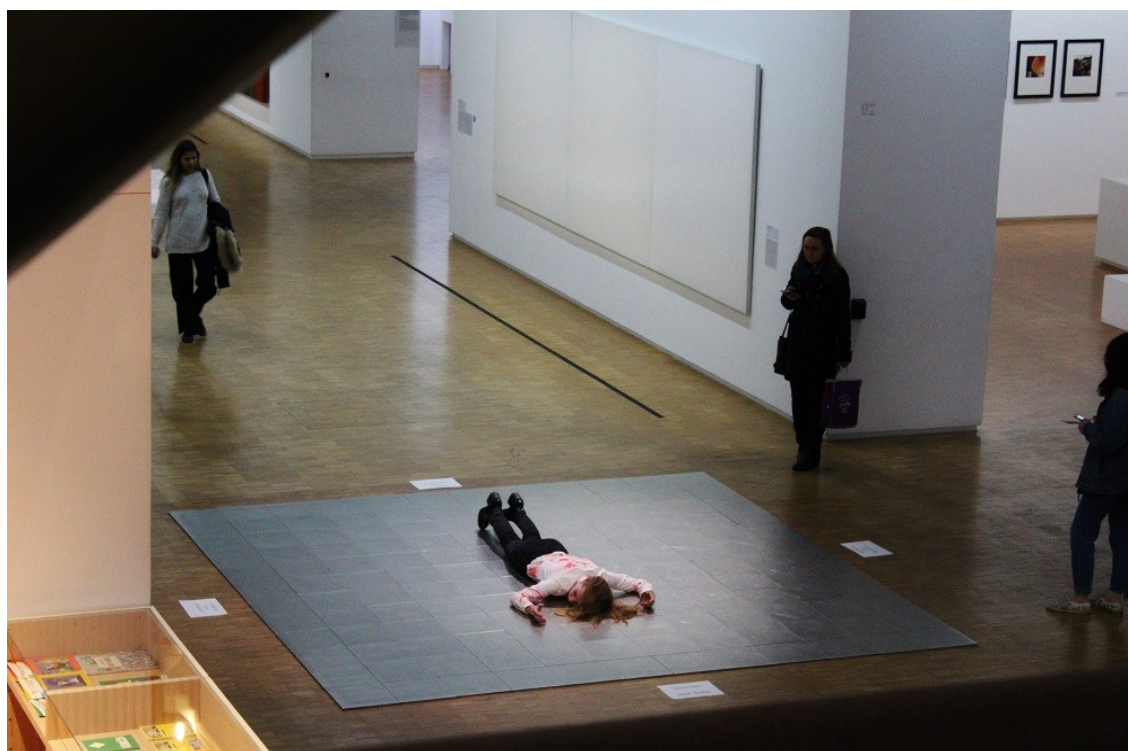




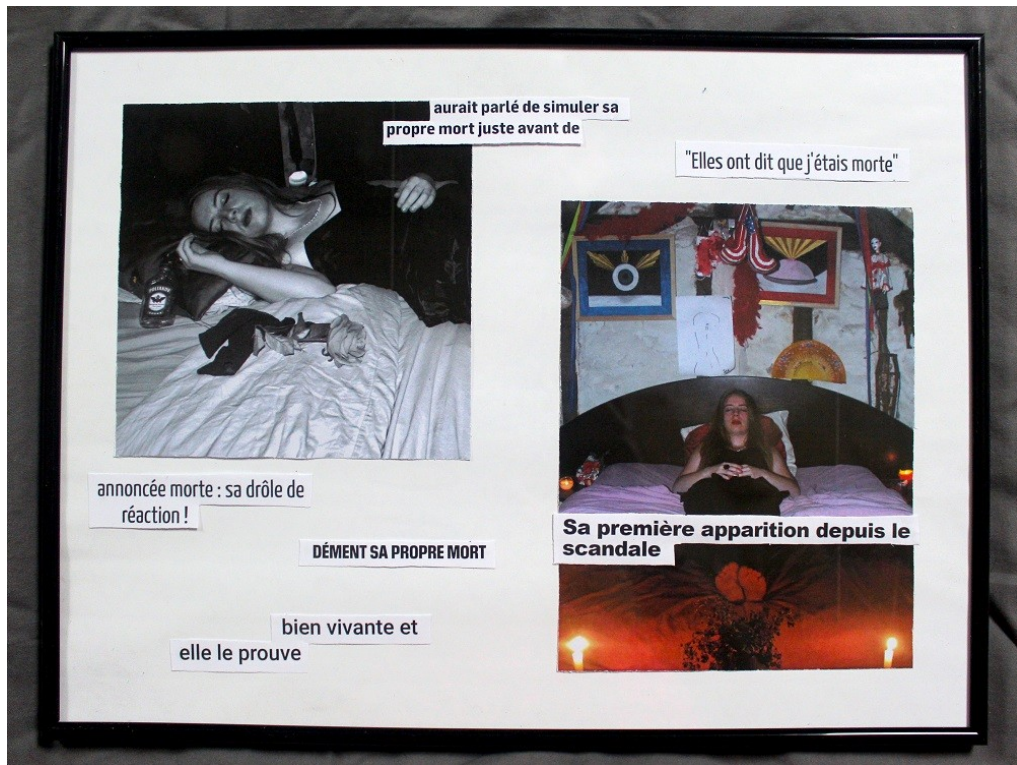
Illustration 11 : *Caprices*, 2020. Impressions papier sous cadre, 30x41cm.



Manger son propre argent.



Se faire des bains de bouche au lait d'ânesse



Simuler sa propre mort.



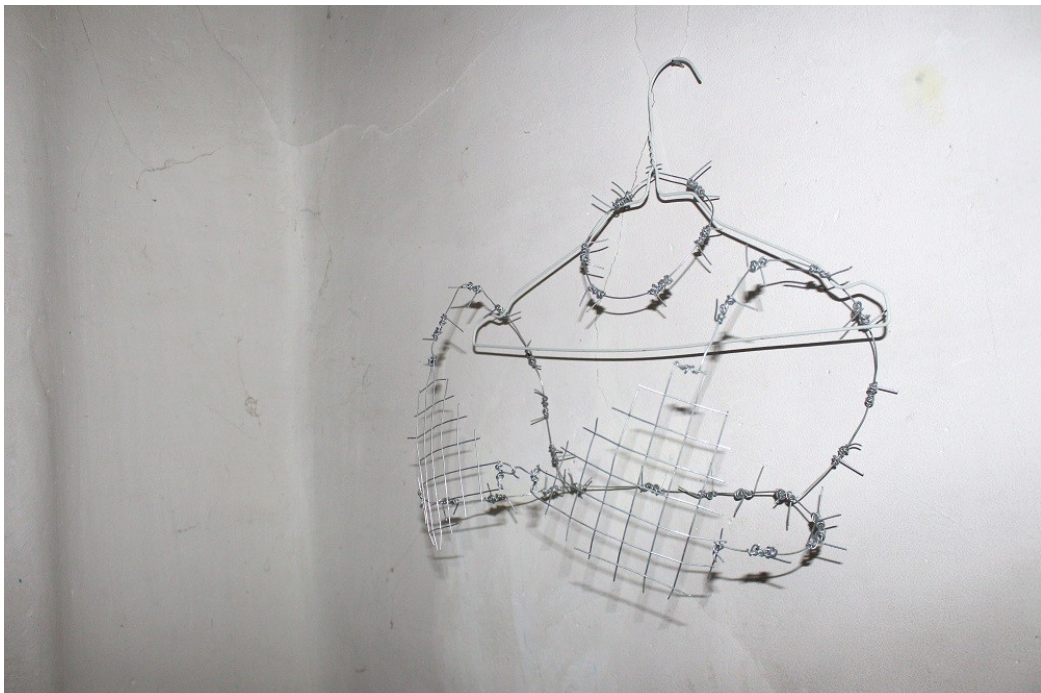
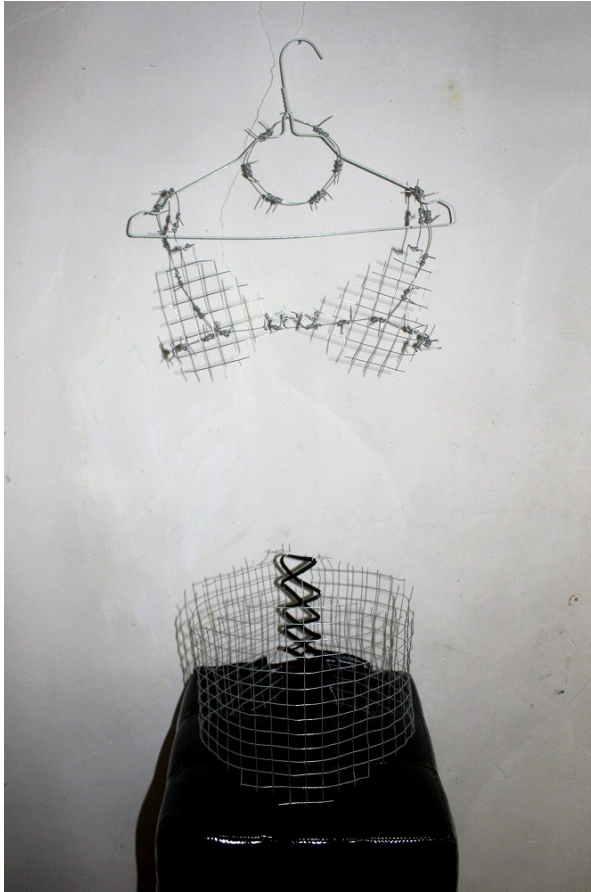
Ne mettre ses rouges-à-lèvre qu'une seule fois.



Se faire des masques de sang.

Illustration 12 : *Vierge*, 2020. Ensemble en grillage et barbelé (corset, soutiengorge, bracelet et collier), 6 photographies, dimensions variables.

Modèle : Una Comas.



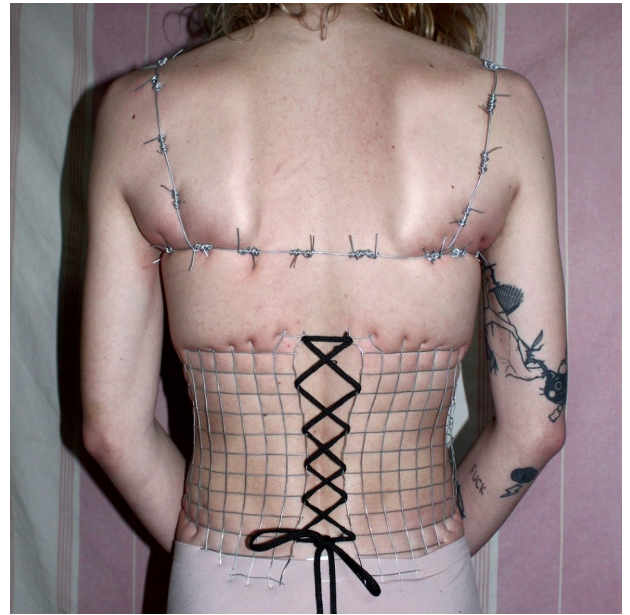
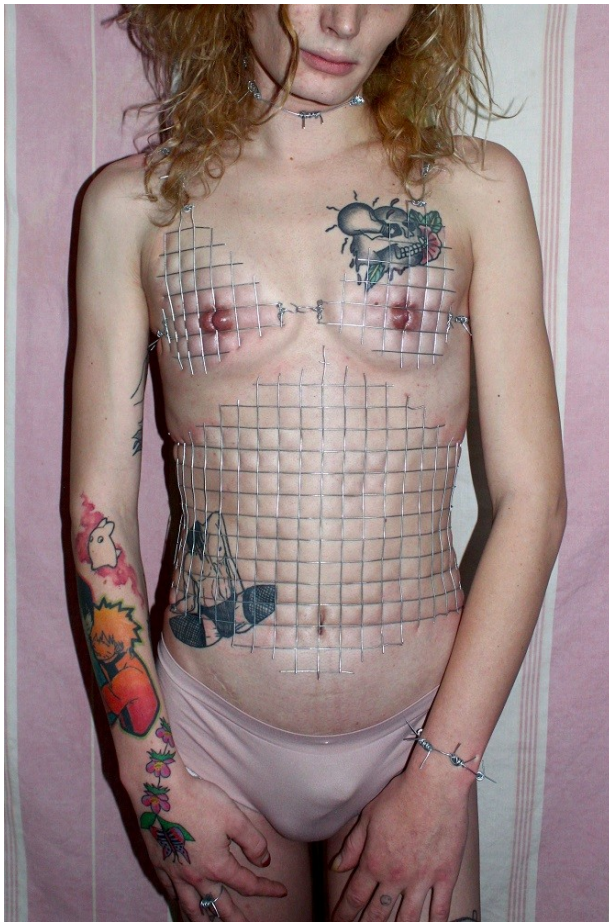




Illustration 13 : *Try Me For Free*, 2019. Affiches A2.

Photographie par Victorien Biet.



C'EST FRAIS
ET PAS SEULEMENT



Essayez moi
GRATUITEMENT !

GR.AI.

REVEILLEZ LE LION
QUI EST EN VOUS



Essayez moi
GRATUITEMENT

GR.AI.

Essayez moi
GRATUITEMENT

DITES ADIEU
À LA
SALETÉ !



GR.AI.

Eat Fresh



Try me
FOR FREE !

GR.AI.

Illustration 14 : *Madone en pleurs*, 2020. Photomontage, dimensions variables.



Illustration 15 : *Mes Disques d'Or*, 2020. Impression papier et disque peint sous cadre, .30 x 40 cm.

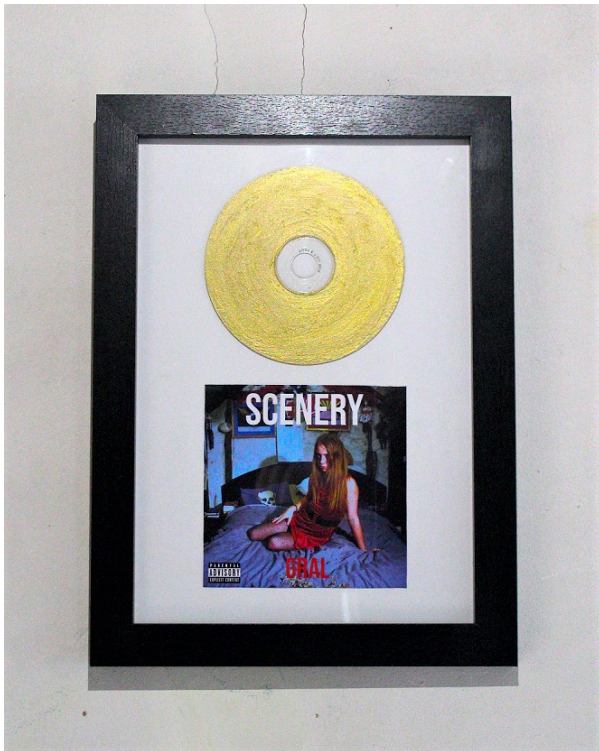


Illustration 16 : *Spectrum*, 2020. Impression numérique encadrée, sperme séché, 14x19cm.

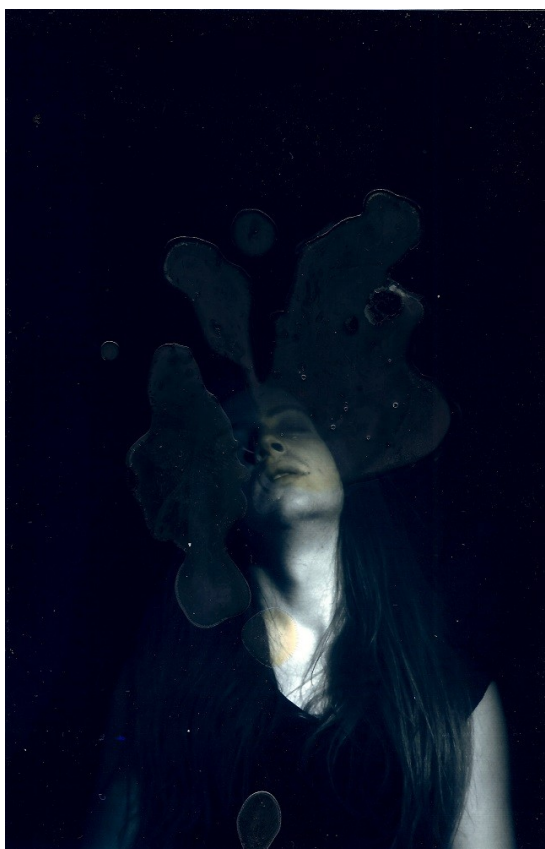
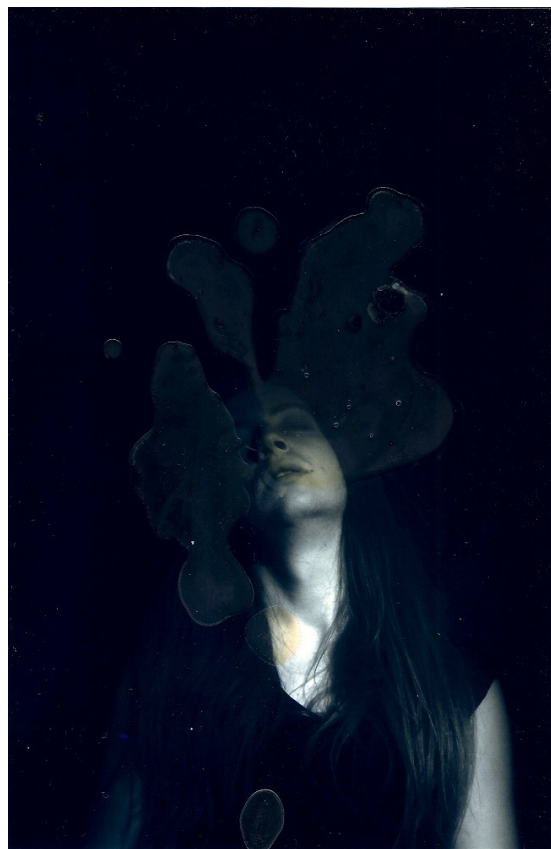




Illustration 17 : *Élixirs*, 2020. 8 fioles et une bonbonnières remplies de cosmétiques et gels douches, présentoir récupéré, 42x33x7cm.



Illustration 18 : *Self Support*, 2020. Action photographique, dimensions variables.



Illustration 19 : *Performance Podophile (Marie-Madeleine)*, 2018. Trace de performance : photographie, dimensions variables.

Photographie par Juliette Bernard Martinez.





Illustration 20 : *C'est arrivé chez nous*, 2019. Carrelage, faux sang, dimensions variables.

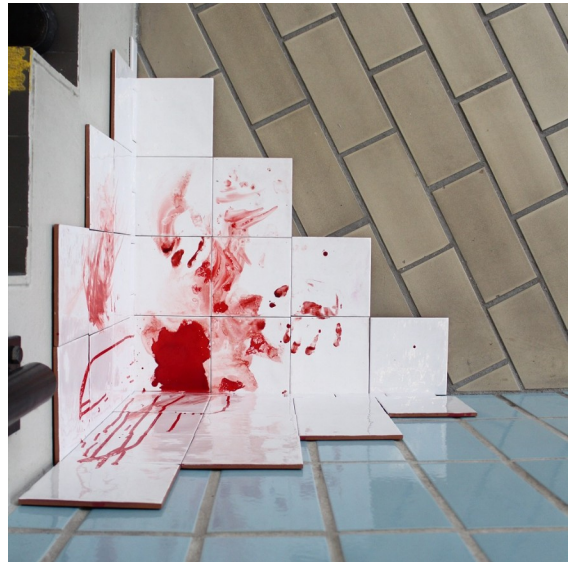
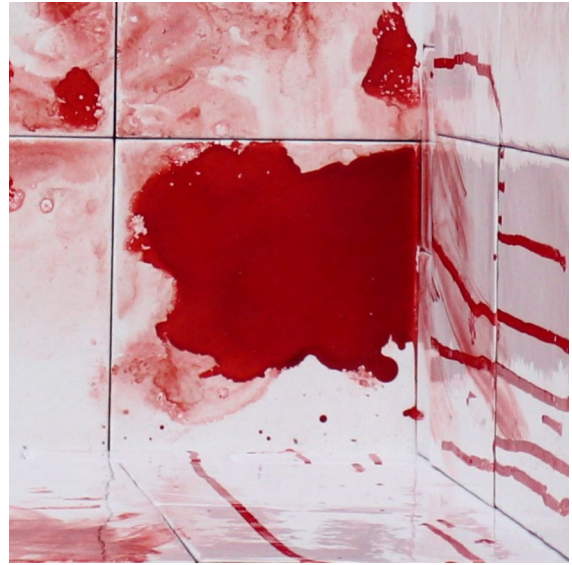


Illustration 21 : *Performance Cannibale*, 2018. Traces de performances : photographies, dimensions variables,.

Photographie par Laurie Laprade Délizée.





ANNEXES

Annexe 1

Paroles de *Otte*, morceau musical de 4mn21 par Louise Bourgeois (voix), Brigitte Cornand (texte) et Ramuntcho Matta (composition), Delabel, 1995.

C'est ça
C'est ça c'est ça
Houhou !

La femme de l'Anglo est un anglotte
La femme de l'amigo est une amigotte
Avec son pote elle dansotte
La chamotte est la femme du chameau
La crapotte est la femelle du crapaud houhou !

Il bouquine, elle bouquinotte
Elle souffrotte

C'est ça
C'est ça c'est ça

Pour son pote elle est idiote
Il joue à la bourse, et elle, elle boursicotte
Il cuisine, et puis elle, elle popotte

C'est ça
C'est ça c'est ça

Il découvre, par exemple il découvre un vaccin
Il découvre et elle dégotte

C'est ça
C'est ça c'est ça

Il parle, elle parlotte
Alors il tousse, puis elle, elle toussotte
Alors quand il siffle, il siffle n'est-ce pas, il siffle comme un merle, il siffle comme un merle et
puis elle, elle sifflotte

(sifflements asthmatiques)

Voilà on entend le merle qui siffle dans les arbres, elle, elle sifflotte

C'est ça

C'est ça c'est ça

J'ai dis, je le répète, il vit, elle vivotte

Sans dot, elle se fagotte et se chapotte, et s'aculotte, comme une cocotte

Charlotte l'idiote, elle vivotte

Et puis alors quand il se sent bien, quand heu, il vous touche, n'est-ce pas

Il vous touche, n'est-ce pas

Et puis elle, elle touchotte, elle touchotte

Ça n'a aucun effet

Houhou ! C'est ça

C'est ça c'est ça

Houhou ! (Bis)

La femme de l'amigo est une amigotte

La femme de l'Anglo est un anglotte

La chamotte est la femme du chameau

C'est ça

C'est ça c'est ça

La crapotte est la femelle du crapaud houhou !

C'est ça

C'est ça c'est ça

Annexe 2

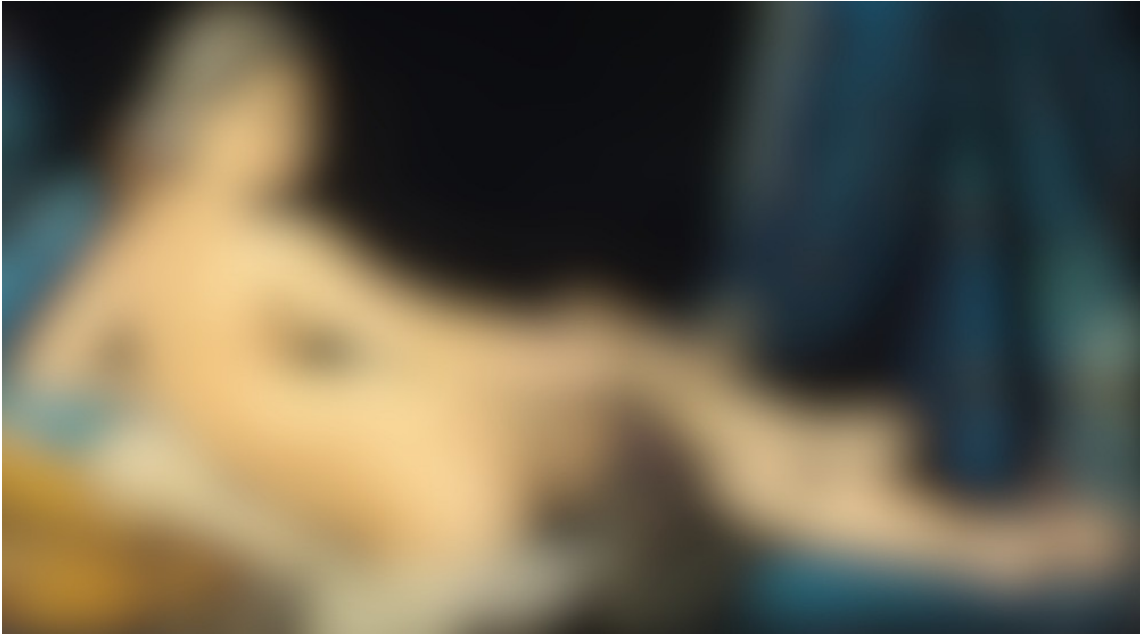
National Anthem, clip musical (photogramme), réalisé par Anthony Mandler, avec Lana Del Rey, produit par Black Hand Cinema, 8 min, 2012.



Tropico, court métrage (photogramme), réalisé par Anthony Mandler, écrit par Lana Del Rey, produit par Heather Heller, 27 min, 2013.

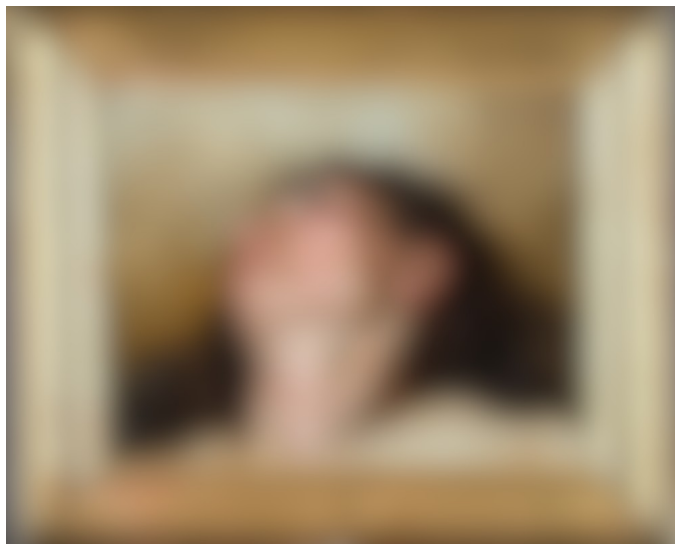
Annexe 3

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Grande Odalisque*, 1814. Huile sur toile, 91 x 162 cm, Musée du Louvre, Paris.



Annexe 4

Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866. Huile sur toile, 46 x 55 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Gustave Courbet (attribué à), *L'Extase*, 1866. Huile sur toile, dimensions inconnues, collection particulière.

Annexe 5**Contrat de cession de droit**

Participant.e	Artiste
NOM :	NOM : Gral
PRENOM :	PRENOM : Bastien
Date de naissance :	Date de naissance : 22/05/1998
Domicile :	Domicile : 31 Rue Ferraille, JOSSIGNY, 77600

Modes de diffusion

Le ou la participant.e autorise expressément l'artiste à faire usage des traces peintes ou dessinées qu'il ou elle a produites en date du 18/10/2019 à Cergy dans le cadre de la performance Ni Muse Ni Soumise, et cela pour tous les usages possibles.

Les traces pourront être exploitées directement par l'artiste ou cédées à des tiers.
Le ou la participant.e accepte de n'être ni rémunéré.e, ni mentionné.e.

Durée de l'autorisation

La présente autorisation est accordée pour une durée illimitée à compter de sa signature.

Engagement de l'artiste
Conditions financières

Le ou la participant.e confirme que son autorisation est donnée en connaissance de cause sans contrepartie financière. Il ou elle manifeste ainsi son intérêt et son soutien au travail de l'artiste. Il ou elle ne pourra prétendre à aucune rémunération du fait des utilisations des traces réalisées.

Fait à le

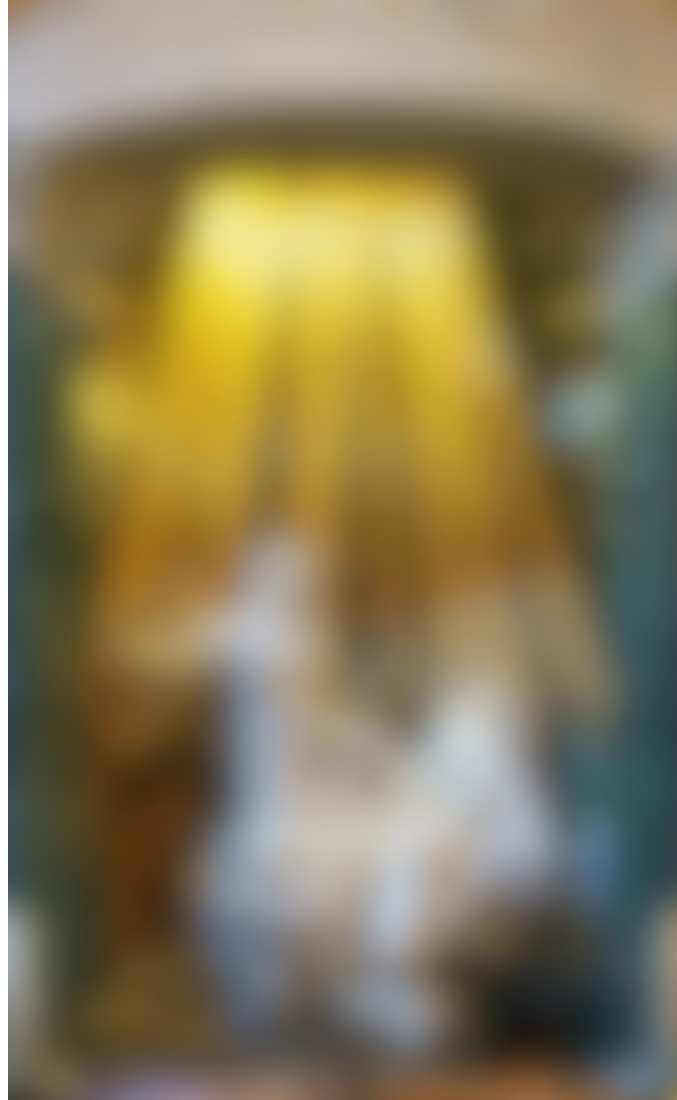
Signatures, précédée de la mention « Lu et approuvé » :

Le ou la participant.e,

L'artiste,

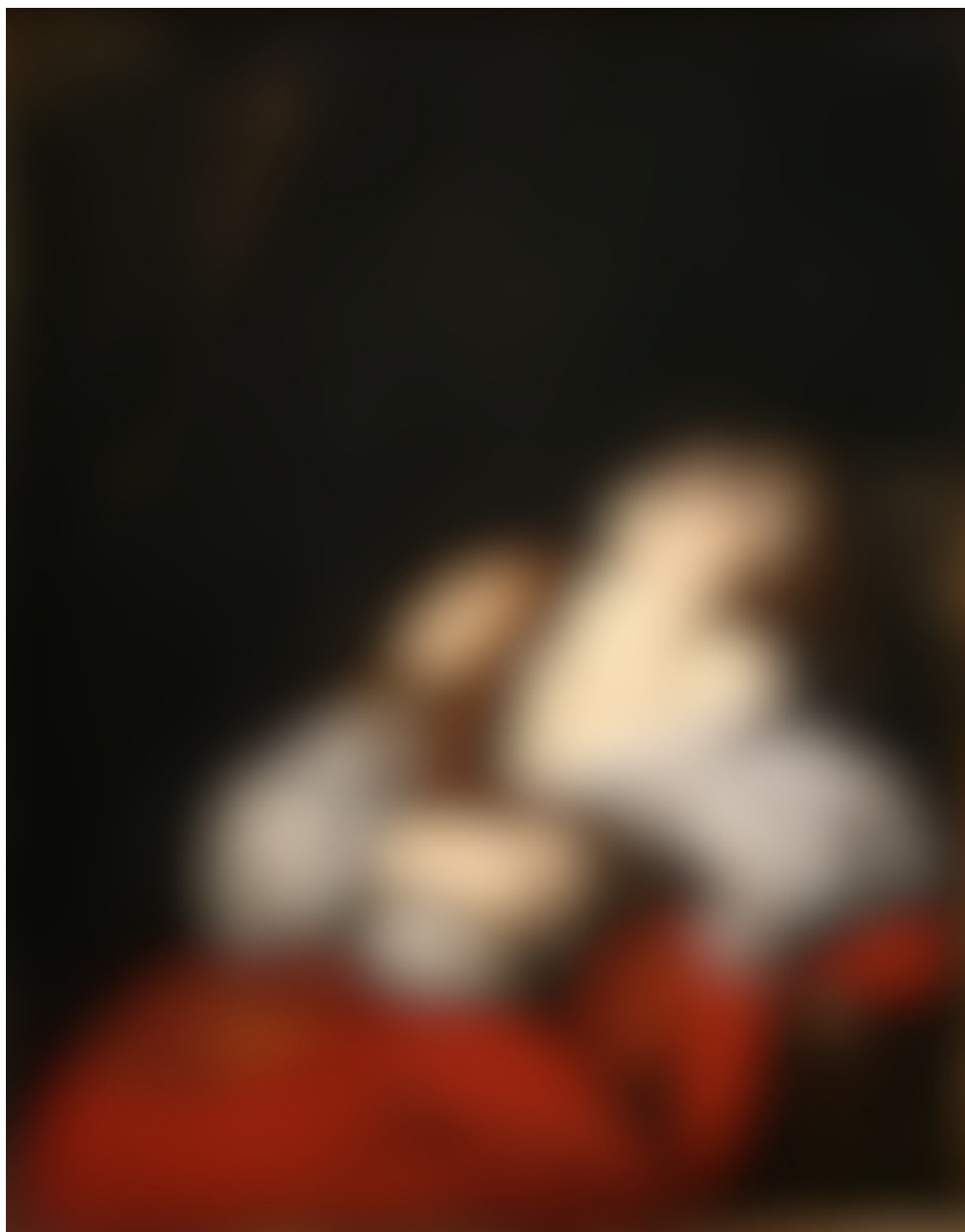
Annexe 6

Gian Lorenzo Bernini, *L'Extase de sainte Thérèse*, 1647-1652.
Sculpture en marbre, 350 x 120 cm, Eglise Santa Maria Della Vittoria, Rome.



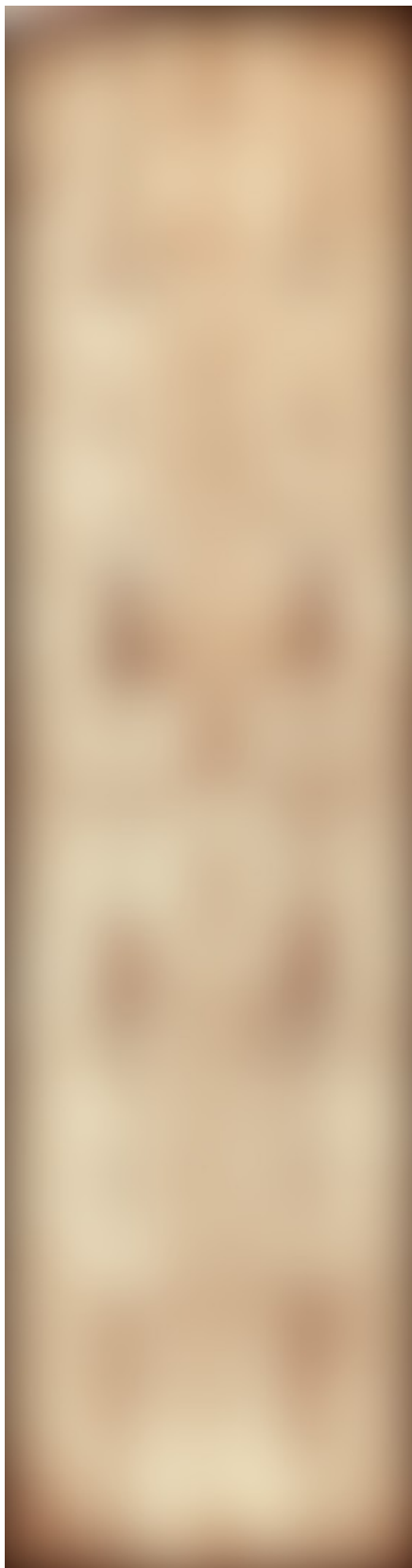
Annexe 7

Le Caravage, *Marie-Madeleine en extase*, 1606.
Huile sur toile, 109 x 91 cm, collection privée, Rome.



Annexe 8

Giuseppe Enrie, *Ostension du Saint-Suaire de Turin*, 1931.
Épreuve argentique.



Annexe 9

Albert Von Schrenck-Notzing, *Le médium Stanislawa P. avec un voile ectoplasmique*, 23 juin 1913.

Epreuve gélatino-argentique, 22,2 x 17,9 cm, Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychologiene, Fribourg-en-brisgau

