

Elisabeth Magne

## **Art contemporain et porosité des genres : des images qui travaillent le réel**

---

### **CONTEMPORARY ART AND THE POROSITY OF GENRES: IMAGES THAT WORK WITH REALITY**

**Abstract:** At a time when the world has been invaded by social networks and self exhibiting, it seems appropriate to examine how, historically, portraits – painted or photographed – have borne extremely clear gender issues. For a long time they represented the relay of stereotypes which they contributed to reinforce right up until the 20th century. The extent to which the transformative dimension has been grasped by socially-aware, contemporary artistic practices, thereby fostering other fantasies, both feminine and masculine genders, is what will be examined hereafter. The theoretical framework uses the contributions of Gilbert Durand for the study of the imaginary and the methodology is guided by a symbolic hermeneutics.

**Keywords:** Visual Studies; Portrait; Image; Self-exhibition; Gender; Disorder; Contemporary Art.

### **ELISABETH MAGNE**

Université Bordeaux Montaigne, France  
elisabeth.magne@orange.fr

DOI: 10.24193/cechinox.2022.42.14

En guise de préambule, peut-être faut-il éclairer le point de vue qu'adopte cette réflexion et situer le périmètre de nos conclusions. Invitées pour ce très beau colloque marocain, nous y venons en conscience du contexte hétérogène dans lequel s'épanouissent les imaginaires du féminin et du masculin. Ce que nous disons ici ne vaut peut-être pas ailleurs. Il convient donc de situer ce travail dans le champ qu'il parcourt, à savoir une histoire de l'art d'ancrage européen qui s'étire jusqu'à des pratiques contemporaines mondialisées.

Toutefois, et nous espérons être convaincante, la thèse avancée ici se veut universelle : les images, lorsqu'elles représentent des hommes et des femmes, s'inscrivent dans une circularité d'influence et de puissance. Elles sont à la fois le réceptacle de tout ce qui façonne le genre, sous couvert d'un pseudo-naturalisme qu'elles confortent. Mais elles font aussi bouger les lignes, réinterrogent le réel via leur ambiguïté volontaire ou leur charge critique. En ce sens, nous nous situons dans la lignée des *Visual studies*, revendiquant la performativité des images telle que l'ont formulée Freedberg ou plus récemment Mitchell<sup>1</sup>.

Elles sont évidemment l'écho de leur temps, figeant dans la représentation les stéréotypes du moment. Mais on leur reconnaît également le pouvoir de diffuser, construire et nourrir de nouveaux imaginaires. Pour le pire, lorsqu'elles sont prises dans des enjeux de communication, de marketing et qu'il s'agit de faire vendre, de faire élire ou de faire penser. Et, parfois, pour le meilleur tel que le propose un art contemporain militant, usant de ces formidables leviers que sont les machines iconiques, capables de déplacer le regard social.

Nous glissons actuellement très vite d'une civilisation de l'écrit vers une civilisation des images dont il faut reconnaître la puissance efficiente, notamment sur les enjeux de genre, tant la représentation de soi – le portrait, le selfie, les réseaux sociaux d'auto-exposition – y tient une place majeure ; toute évolution sociétale n'interviendra qu'en jouant sur ces objets, en pleine connaissance de leur performativité. Nous avancerons donc sur ce territoire du portrait, d'abord pour analyser quelques jalons historiques, ensuite pour observer les pratiques engagées de quelques artistes contemporains, usant des images fixes ou animées comme d'un puissant outil d'intervention pour promouvoir le changement, le déplacement des rôles culturellement assignés aux individus. En ce sens, l'analyse du portrait – peinture, photo, vidéo – porte une dimension épistémologique dans la relation qu'il entretient avec le genre.

L'ouverture de mon propos aurait pu prendre appui sur de nombreux exemples tant ils abondent dans l'histoire de l'art occidental. Rappelons, toutefois, que la peinture fût pendant des siècles le pré carré

des hommes ; une manière, sans doute, de rappeler que la représentation était objet de pouvoir – politique, religieux etc. –. Affaire d'hommes donc, peignant le corps et la nudité des femmes, travesties parfois sous des titres mythologiques pour égarer la censure : les images peintes confortaient ainsi la place de ces objets de désir, en renforçaient les signes manifestes sous une forme tautologique.

### Le portrait peint dans l'art du XIX<sup>e</sup> siècle français

Nous choisirons ici de nous arrêter sur deux portraits du même auteur, propres à éclairer notre propos, deux tableaux de J. A. D. Ingres ; un portrait de Louis-François Bertin peint en 1832, huile sur toile de 116 x 96 cm conservée au Musée du Louvre<sup>2</sup> et un autre de 1856, Mme Moitessier assise, d'un format légèrement plus étiré en hauteur et conservé à la National Gallery de Londres<sup>3</sup>. Un homme, une femme.

Le premier est une commande passée par le modèle lui-même, directeur du *Journal des débats*, journal politique qui menait l'opinion. Ingres a laissé, dans ses archives, un grand nombre d'essais, de dessins, esquissant le bonhomme dans toutes sortes de mise en scène, faisant état de sa difficulté à attraper le personnage. Jusqu'à cette pose que l'artiste récupère sur le vif, dans un café où ils passaient du temps ensemble, tel un instantané photographique. Ingres dira : « Je tiens mon tableau ! ». Sans doute croquée à la hâte ou enregistrée par l'œil exercé de l'artiste, l'attitude contient un effet de présence indéniable et on imagine bien l'individu, campé sur son siège, tenant raison à ses partenaires de bar.

Le bonhomme n'est pas tout jeune et ne cherche pas à le paraître. Il est ce qu'il est, habillé de vêtements de prix mais avant tout confortables, un peu mal peigné comme emporté par la vivacité du moment, lourd et pesant, solidement bedonnant, peu avenant, engoncé dans son col. Le décor est sans fioriture, quasi vide, hormis une chaise de belle qualité, en loupe sans doute. Mais il l'occupe sans s'y adosser, le poids du corps planté via ses deux mains sur des genoux massifs.

Là pourrait s'arrêter la description. Pourtant, comme dans toute image figurative, décrire n'épuise jamais l'implicite camouflé par le peintre et qui fait narration, autour de ces éléments factuels, à l'insu de notre conscience première. Les couleurs par exemple ; une gamme très réduite où l'on trouve des connivences entre le vert du gilet et le fond. De même entre les noirs denses et profonds. L'homme est dans son élément à l'intérieur de ce lieu. Les effets de lumière accrochent le dossier du fauteuil, le blanc du col qui « présente » la tête, le visage lui-même, guidant ainsi notre chemin visuel vers la confrontation. La composition triangulaire bouche littéralement l'espace, plaçant idéalement la tête sur l'axe central et aux deux-tiers de la hauteur du tableau. La posture du haut du corps est frontale, le regard de face, tandis que le bas du corps est légèrement vrillé, avec un genou qui nous barre nettement l'approche ; tout concourt à dire des choses qui excèdent la seule description et relève de ce qui est raconté par les qualités plasticiennes du peintre. Ainsi, sans vraiment que nous en ayons conscience, s'installe la fiction d'un homme riche, peu préoccupé par les apparences, qui nous affronte sans aucune faiblesse et occupe l'espace central

du tableau comme il occupe sans doute son espace professionnel et social, mains solidement plantées telles des serres sur ses cuisses puissantes.

Du même auteur, le portrait de *Mme Moitessier* pourrait en être le contrepoint. La dame est l'épouse du banquier Paul Moitessier et tient un des salons politiques les plus en vue de la III<sup>e</sup> république. Elle est, elle aussi, femme de pouvoir et d'influence mais les choix opérés par le peintre raconte une tout autre approche genrée traduite ici par des choix plastiques et iconiques. Prenons, par exemple, les objets qui abondent : un éventail, un pot chinois, une console sous un miroir, et enfin une méridienne qui permet l'alanguissement du corps, la position de trois-quarts, bien différente de la frontalité précédente. Les accessoires, bijoux, habillement ensuite : bague, bracelets, colliers, coiffe et surtout le taffetas de la robe, très sophistiquée, dont le motif floral occupe un tiers de la surface du tableau. A cet égard, la robe est très intéressante ; à la fois, elle noie le corps – elle s'étale, dissimule les hanches, les jambes – et le dévoile : le cou, les épaules, les bras, l'échancrure du corsage. Elle met en valeur le haut du corps, le buste sans toutefois donner au visage la présence qu'il tenait dans le tableau précédent, à la fois dans la composition et dans l'accroche. La posture est plus théâtralisée, la main minaudes, et le regard glisse sur cette beauté lisse, distante, vaguement souriante. Enfin et surtout le miroir nous offre un autre point de vue biais, sur le profil et la nuque, saisissant la dame comme par effraction sous des angles plus fragiles. Si notre premier exemple était frontal, bloquant l'intrusion du spectateur et obstruant de son corps le passage, ici le regard traverse, glisse sur la dame, se fait

voyeur à son insu, la chosifie dans cette emprise multiple qui l'affaiblit.

Ainsi, autour de ce XIX<sup>e</sup> siècle très codifié, deux exemples pris dans l'œuvre d'un même peintre, deux commandes issues de la bonne société française avide de s'auto-contempler, m'ont paru emblématiques de la manière dont les portraits peints opéraient des choix plastiques et iconiques racontant chaque sexe : format, composition, lumière, couleurs, posture du corps, accessoires, vêtements, manières de figurer etc. A l'homme l'effet de vérité, la posture sur le vif, la fausse négligence des apparences, la certitude du pouvoir, de l'emprise sociale, prêt pour la joute oratoire, pour l'agir. A la femme plus apprêtée la sophistication maniérée, la théâtralisation travaillée à l'écoute de ceux qui l'entoure, la disponibilité sociale, le corps mis en scène pour les autres, la passivité bienveillante.

Ici le portrait est un outil de renforcement des rôles genrés, autour de chacun des sexes. Ingres, le peintre de tous les fantasmes masculins orientalistes, n'apporte aucun élément critique, bien au contraire. L'image-portrait élabore très subtilement mais efficacement un scénario plasticien et iconique qui rejoue les stéréotypes sociaux et les propage. Genre et sexe biologique sont posés ici comme des vérités normatives, dans le prolongement exact des assignations sociales qu'ils contribuent, en retour, à nourrir. Donner à voir, c'est donner à croire, c'est fonder la légitimité de cette différenciation. Pourtant, à glisser trop vite sur ces deux images, il est aisé de se laisser prendre au « naturel », à la « spontanéité » de ces deux œuvres. Seul le recul critique permet de démentir cette impression première et traque le martèlement du stéréotype.

Car « l'image est désormais ce qui donne réalité à la réalité »<sup>4</sup>. Elle la fabrique en retour. Les images *font* le réel aujourd'hui plus encore qu'hier. Evidemment, nous pouvons dire que la distinction genrée a longtemps trouvé un écho et un miroir dans le travail des peintres, construisant via leurs œuvres, la légitimation de cette distinction. Mais, il convient également de pointer la force agissante de ces objets, là où la représentation du masculin et du féminin a pendant longtemps élaboré et renforcé cette pseudo-nature assignant des rôles différents et étanches à chacun des sexes. Remettre en cause cette assignation doit aussi passer par la déconstruction structurelle de tous les objets iconiques et du message qu'ils portent : sculptures, tableaux, illustrations, gravures, photographies etc.

Nous avons choisi Ingres mais l'histoire de l'art occidentale est une histoire fabriquée par des hommes représentant des hommes mais aussi des femmes à la place exacte qu'elles devaient occuper dans leurs rôles sociaux et dans les fantasmes des hommes. Les images sont des objets de pouvoir et c'est bien pour cela qu'elles ne furent pas confiées aux femmes.

### Les premiers jalons au début du XX<sup>e</sup> siècle

Il faut attendre le début du XX<sup>e</sup> siècle pour que vacillent cet édifice binaire et ces assignations catégoriques et étanches. A nouveau, je voudrais prendre deux exemples historiques emblématiques d'une première position critique, introduisant du trouble dans le genre et de la distance dans la vérité de la représentation. Deux exemples qui ne pouvaient naître qu'avec

la photographie, plus propice aux essais, à l'appropriation par l'artiste du reflet de lui-même qu'il veut donner à voir sans passer par un tiers qui confisquerait les modalités de la représentation.

Le premier jalon des prémices de cette transformation reste celui de Marcel Duchamp utilisant la photographie pour échapper aux stéréotypes de la masculinité au profit d'une incertitude féminisée via notamment le travestissement. Ici se situe la première manifestation artistique qui, volontairement, traverse les catégories du genre.

1920 : Marcel Duchamp se constitue un autre personnage, un alter ego sous le pseudonyme de Rose Sélavy où l'on peut entendre « Rose, c'est la vie » ou « l'Eros, c'est la vie », signature qu'il utilisera pendant près de vingt ans pour une partie importante de ses créations artistiques ou littéraires. Étonnamment, cette transformation serait une sorte de second choix qu'il raconte dans *Duchamp du signe* après avoir tenté de prendre un nom à consonance juive.

J'étais catholique et c'était déjà un changement que de passer d'une religion à une autre. Je n'ai pas trouvé de nom juif qui me plaise ou qui me tente et, tout d'un coup, j'ai eu une idée : pourquoi ne pas changer de sexe ? Alors, de là, est venu le nom de Rose Sélavy.<sup>5</sup>

On appréciera la portée subversive de ce geste fondateur posé par l'artiste et la longévité de cette figure jumelle qui l'accompagnera dorénavant dans sa carrière ; une identité suffisamment solide pour qu'une partie de la création lui soit attribuée et que ses amis, dont Robert Desnos, s'adresse à lui / à elle directement sous ce

nom. Ce faisant, Marcel Duchamp dans sa radicalité transgressive, désigne le conformisme du genre masculin et rejoint l'émergence du féminisme. En 1920, la France sort de la première guerre mondiale, glorificatrice de la force virile et de ses héros. Les femmes ont fait tourner l'économie pendant quatre ans mais sont priées de retourner à leurs rôles domestiques ; l'écartèlement des genres n'a jamais été aussi caricatural et contestable. En passant du « il » au « elle », Duchamp s'engouffre dans cette provocation. La construction de cette nouvelle assignation se fait via la photographie dont les qualités techniques autorisent ce renversement ; l'appareil permet de réduire la présence d'un tiers prenant en charge la représentation. Le sujet peut préparer la prise de vue, élaborer sa scénographie, traiter en direct avec l'image, faire faire et refaire. Nous sommes loin du peintre qui impose son regard, le photographe est un complice qui respecte le modèle.

Dans plusieurs photographies signées Man Ray, son ami de l'aventure surréaliste, complice de l'ambiguïté voulue, Duchamp choisit et assume le travestissement, instille du trouble dans un monde de la représentation habituellement régi par l'assignation genrée. Sur l'une d'elle, dédicacée « Lovingly, Rose Sélavy », il pose avec tous les attributs de la féminité - chapeau, bijoux, plumes, fourrure - et va jusqu'à proposer à la compagne de Picabia, Germaine Everling, de prêter ses mains à ce cliché dans un geste très élégant qui encadre le visage. Tout concourt ici à empiler les signes manifestes du féminin bien que personne ne soit dupe dans l'entourage de l'artiste et dans le monde de l'art ; reste une image troublante, une indécision profonde

quant à ce que nous voyons, un questionnement sur l'authenticité du référent. Celui qui avait ébranlé les fondements mêmes de l'art avec ses ready-made réitère le coup stratégique en s'attaquant à l'identité de l'artiste ; ici acheter un porte-bouteille sorti d'usine, là s'approprier un nouveau sexe finalement résumé à ses apparences.

En 1992, Christian David publiait *La bisexualité psychique ; essais psychanalytiques*, reprenant et étoffant ce concept déjà identifié par Freud comme moteur majeur de la construction des individus, à savoir la présence mouvante et agissante du féminin chez l'homme et du masculin chez la femme. Evidemment, cette découverte n'appartient, en propre, ni à la psychanalyse, ni à la civilisation européenne. Néanmoins, la force de la thèse de Christian David est d'avoir désigné la puissance créatrice, fabricante, agissante de cet imaginaire double et son inadéquation profonde avec tout ce qui relève de catégorisations hermétiques et d'étanchéités genrées.

L'œuvre d'art comprend traditionnellement un jeu dialectique de forces opposées qui seraient assimilées au féminin et au masculin. Au lieu de (le) concevoir [...] en termes de contrastes, d'antagonismes et de complémentarités, Marcel Duchamp alias Rose Sélavy fait circuler dans ses œuvres des intensités masculines et féminines sans contraintes de frontières.<sup>6</sup>

Au lieu de mettre l'accent sur l'antonomie des sexes, Duchamp / Sélavy joue sur la duplicité et l'indistinction, première figure des théories queer et première ouverture des possibles dans la représentation des identités de genre.

L'autre exemple que nous souhaiterions convoquer au titre des pionniers et pionnières du XXe siècle est celui de Claude Cahun, artiste méconnue en son temps comme tant d'autres et redécouverte grâce à l'exposition *Féminin-Masculin, le sexe de l'art* produite en 1995 par le Centre Pompidou à Paris<sup>7</sup>.

Claude Cahun – de son vrai nom Lucy Schowb – (1894-1954) était née en 1894 et elle est morte en 1954. C'était une artiste multiple, écrivaine, comédienne, photographe, avant-gardiste dans ses pratiques artistiques, féministe engagée, résistante. Elle publie ses premiers textes en 1914 sous ce nouveau nom androgyne et ne cessera ensuite d'écrire au contact des surréalistes. Nous retiendrons ici une production photographique très personnelle liée à son goût pour le théâtre, les déguisements, le maquillage, mais aussi à son intérêt pour les effets techniques de la photographie ; photomontages, superpositions de négatifs, mises en scène d'objets autour de ses autoportraits. Son travail photographique défie les systèmes traditionnels de la représentation des genres en jouant d'une androgynie plus ou moins marquée. Claude Cahun ne traverse pas les genres, elle les joue via les autoportraits qu'elle travaille inlassablement. Elle construit des identités complexes – femme travestie en homme, mais aussi femme travestie en femme – volontairement troubles et mouvantes.

Quand on dit, en regardant une photographie, « c'est bien elle ! » ou « c'est bien lui ! », on sous-entend une adéquation entre ce que l'on sait de quelqu'un dans la vie quotidienne et l'image qu'il fournit : dans ses clichés, qui est Claude Cahun ? En les démultipliant, elle ajoute à l'indécision, variant les mises en scène et les jeux

de déguisement. Ce faisant, elle détricote les assignations et « défait le genre » pour paraphraser le titre d'un célèbre ouvrage de Judith Butler<sup>8</sup>.

1910, ses premières images. Son travail accompagne les luttes féministes et l'évolution de l'analyse critique ; de la question de la différence entre masculin et féminin à celle des relations entre sexe et genre. Elle assiste et participe aux premières prises de conscience de la part culturelle, sociale, normative qui vient s'ancrer dans la part biologique du sexe, premières étapes des études de genre. Y entrer par la photographie s'impose comme une évidence tant il est question de représentations présentes tout autour d'elle mais aussi d'images mentales à interroger, à déstabiliser. Là où se renforcent les stéréotypes peuvent aussi se jouer les vacillements de l'édifice, la dissolution du moi, l'instabilité du genre, le transfert des polarités ; d'autres représentations pour d'autres imaginaires.

Dans un autoportrait de 1928<sup>9</sup>, elle double son image ; masculine à gauche, plus féminine dans le reflet. Une gémellité incertaine portée par quelques signes volontairement et sciemment contingents.

Ainsi se placent deux jalons majeurs de cette critique des stéréotypes via la photographie, et surtout via l'autoportrait, terrain de jeu du spectre des identités. Pour la première fois se trouve franchie la dichotomie pesante du masculin et du féminin, troublant la fausse évidence des déterminismes de genre pour mieux révéler les liens structurels qui les alimentent. Rose Sélavy et Claude Cahun confirment ce que Freud avait théorisé en 1907 dans *Trois Essais sur la théorie sexuelle*<sup>10</sup>, à savoir la confusion du masculin et du féminin dès lors que l'on

essaie de fonder « en nature » ce qui semble relever d'un genre plutôt que d'un autre. Il n'existe pas de féminin « en soi » mais bien des rôles, des images, du symbolique qui ne se superposent pas – ou pas forcément – avec le sexe anatomique. Désormais, les genres peuvent se reconstruire différemment via des identités inversées, des jeux de travestissement et de changement de place mais aussi encourager l'absence de choix, d'assignation, l'indistinction non tranchée, la double appartenance manifeste.

### **Photographie et performance dans l'art contemporain ; le trouble comme outil politique**

Les brèches ouvertes par ceux-là et quelques autres viendront poser les fondements artistiques d'une radicalité contemporaine éblouissante, dans le dernier tiers du XXe siècle. Une nouvelle génération mondialisée s'empare des engagements politiques qui traversent les sociétés occidentales et américaines et se sert de l'art contemporain comme d'une arme de guerre dans la défense des minorités. Dans les musées, dans la rue, sur les affiches, l'image s'y fait, plus que jamais, outil de subversion efficace, sapant les conformismes. Pratiques performatives récupérées en archives ou photographies constituent l'essentiel de ces documents/œuvres attachés à cette ambition critique ; ancrées dans des pratiques corporelles, souvent autobiographiques, elles transcendent les histoires individuelles et constituent *in fine* un paysage alternatif propre à poser d'autres réalités et d'autres imaginaires. Le jeu paradigmatique du genre n'en est finalement qu'un des aspects qu'il convient de replacer plus globalement

dans le foisonnement des interrogations identitaires dont les artistes sont à la fois la chambre d'écho et les instigateurs.

En 1972, Michel Journiac rend soi-disant *Hommage à Freud*<sup>11</sup>, dans une œuvre composée de quatre photographies en noir et blanc, de même format, présentant Michel Journiac travesti en Renée et Robert Journiac, ses parents complices de l'affaire, ainsi que ceux-ci « travestis en eux-mêmes » comme l'indique la légende qui accompagne ces images. La référence à la psychanalyse est plutôt à entendre ici comme un jalon historique devenu envahissant – et parfois lui-même critiquable – et que les artistes manipulent dorénavant sans ménagement. La triangulation œdipienne s'effondre au profit d'un carré de déplacements interchangeables, faisant de Michel Journiac l'une des références de la génération d'artistes *queer*.

L'artiste suisse Urs Lüthi en est une autre, tant son travail ne cessera d'interroger les apparences de genre et la question des identités. L'exposition *Transformer – Aspekte der travestie* au Kunstmuseum de Lucerne en 1974 présentée l'année suivante au Kunstmuseum de Bochum lui assure une renommée internationale. Son œuvre consacre une énorme place à la photographie et notamment aux autoportraits, de grands formats où il se met en scène, se travestit, cultive l'androgynie et l'ambiguïté sexuelle. Interrogation narcissique, certes, mais qui renvoie le spectateur à l'infini de ses propres identités ici interrogée dans le reflet multiple de ces clichés. Dans une œuvre datée de ces années-là<sup>12</sup>, cheveux longs défaits, bouche entrouverte, main fine tenant un cartel proclamant « You are not the only one who is lonely » barré d'un baiser de rouge à lèvres, il accroche notre

regard, notre attirance mais aussi notre incertitude : femme ? Homme ? Proclamant sa liberté ? Provoquant la nôtre ? Attisant ou décourageant notre désir ? Les actes artistiques semblent bien n'être, ici, que la pointe émergée d'une vie-manifeste tout entière tournée vers ces questions, ces vacillements, ce refus d'être enfermé dans une identité genrée.

De même le travail de Cindy Sherman et son immense production photographique dont elle est le sujet premier : modelant son corps à l'envi, ses séries interrogent la représentation de la femme à la fois dans la peinture d'histoire<sup>13</sup> mais aussi dans les films américains de série B des années 1950<sup>14</sup> ou dans l'esthétique propre aux magazines et revues « de charme ». L'étrangeté du déjà-vu qu'elle convoque se trouve renforcée par la pratique sérielle, les grands formats qui nous toisent, l'accroche du regard. Mais le conformisme apparent s'effrite vite devant la grossièreté du travestissement, l'épaisseur du fond de teint, la présence manifeste et volontaire de l'artifice. Il se raconte là, à la fois, une fiction connue, culturellement datée et son contraire, dans une dimension qui intègre la critique de l'objet et des imaginaires plus ambigus. Cindy Sherman explore les poncifs de l'art ou du cinéma dans une répétition biaisée où s'anéantit la transparence de la mécanique.

Le dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle est donc marqué par cette dénonciation critique des discriminations normatives et par la promotion d'autres fictions potentielles, d'autres vies plus librement choisies. Les artistes engagent leur propre corps dans la photographie mais aussi dans la performance comme un prolongement en acte de ces interventions sur la représentation.



Evidemment, les archives sont des objets papier ou vidéo mais en s'affichant dans l'espace public, dans la rue, dans le musée, les performeurs franchissent un nouveau pas, celui du manifeste grandeur nature, « in real life », sans la distanciation objective de l'image.

Dans les années 1990, Alberto Sorbelli, danseur et performeur s'invite dans les réseaux de l'art où il joue les secrétaires, se fait photographe devant les chefs d'œuvre, se prostitue et fait la pute lors de vernissages au Louvre, au Jeu de Paume, subit des agressions, théâtralise la folie. Les *Tentatives de rapport avec la société* sont les archives de cette transgression permanente des règles, jusqu'à ses démêlés judiciaires ; plus de 200 documents, textes, photographies et dessins racontent ce jusqu'au-boutisme souvent focalisé sur l'institutionnalisation de l'art, sur ses contradictions mais aussi sur toutes les formes de censure, de pouvoir, de discrimination, dissimulées dans les rôles sociaux.

Figure majeure de la mode dans les années 1980 et 1990 à Londres et à New York, Leigh Bowery influencera toute une génération de peintres, stylistes, chanteurs. Exacerbant la figure de la *drag queen*, jouant tous les codes de la féminité jusqu'au paroxysme, il ouvrira des imaginaires baroques et flamboyants, créant des vêtements-sculptures qu'il portera lui-même de nombreuses fois comme pour le vernissage des œuvres de son ami Lucian Freud, en 1993 au MOMA<sup>15</sup> où il apparaît vêtu d'une énorme robe fleurie et coiffé d'un casque germanique.

Loin du monde bienveillant de la mode et de l'art, il faut saluer l'audace du travail plus radical encore de Steven Cohen, installé en France mais d'origine sud-africaine,

qui se définit comme artiste africain blanc, juif et homosexuel. Dans une performance de 2001 nommée *Chandelier*, il danse dans le ghetto de Johannesburg, tel un candélabre vivant juché sur des talons hauts, face aux engins de démolition qui expulse la population. Reprise ensuite sur les scènes internationales, la pièce revendique l'extrémisme de cet engagement, étrange lumignon fabuleusement baroque dansant sur les débris d'un habitat précaire. Chorégraphe, performeur et plasticien, Steven Cohen a ainsi développé une œuvre à la fois intime et publique, porteuse de cultures et d'histoires violentes – la Shoah, l'apartheid –, usant de son corps comme d'un manifeste sensible. L'image de cet artiste, crâne rasé, longue silhouette androgyne, magnifique et grotesque qui déambule dans les décombres, restera sans doute l'une des plus marquantes de cette période.

### Les portraits incertains de Rineke Dijkstra

Si, à ce jeu des références en matière d'art contemporain, les exemples abondent, toutes ces œuvres désignent collectivement un enjeu fondamental, celui de la représentation : qui tient et maîtrise l'image de soi ou l'image des autres tient et maîtrise les imaginaires du féminin et du masculin, les manipule à loisir, déplace les possibles, leur offre de nouveaux registres insoupçonnés, en redessine les contours dans l'acceptation de leur porosité.

Ces vingt dernières années semblent avoir été moins excessives, comme si les enjeux critiques, violemment brandis par la génération précédente, avaient été en partie intégrés. Je terminerai ici avec le travail photographique d'une artiste néerlandaise,

découverte en 2005 lors d'une exposition monographique au Musée du Jeu de Paume, Rineke Dijkstra, et notamment un ensemble de portraits élaboré à partir de 1992<sup>16</sup>. Dans les immenses salles du musée, le choc est spectaculaire ; les photographies, tirées à l'échelle un, installent un rapport très particulier à la représentation, un effet de présence extrêmement fort dans un face-à-face qui mobilise toute notre sensibilité.

Sa première série concernait une commande – des portraits d'adolescentes et d'adolescents en maillot de bain – entamée sur une plage de la mer du Nord en Hollande et poursuivie ensuite en Pologne, en Ukraine, aux États-Unis, en Afrique. Avec le même *modus operandi* : une vue frontale, un cadrage souvent de plain pied, une lumière ambiante rehaussée au flash pour faire ressortir les grains de peau, une prise de vue à la chambre et un principe de pose face au regard caméra, sans expression particulière. Tout montre ici avec grâce la vulnérabilité des corps en transformation, les flottements identitaires de ces adolescents, encore instables. Les sujets suivants poursuivent cette recherche de l'état de fragilité chez tous ces jeunes gens ; jeunes mères venant d'accoucher, toreros à peine sortis de l'enfance, légionnaires français ou jeunes appelés de l'armée israélienne, filles, garçons, où émerge la sensibilité d'une complexité genrée bien plus riche que les panoplies qu'ils revêtent.

Finalement, ici, ces photographies racontent une forme d'intégration fluide de tout ce qui s'est joué à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, assimilation d'un processus où les images ont non seulement accompagné mais aussi engagé un questionnement critique des identités de genre. Il semble que nous quittons le militantisme offensif des exemples précédents pour des formes plus intégrées

qui échappent aux assignations, pour des représentations qui n'ont plus à défricher un champ des possibles aujourd'hui, socialement et culturellement, plus ouvert. Les représentations de Dijkstra portent cette indécision. Il convient d'en apprécier non seulement la qualité photographique mais aussi performative, y compris et surtout dans ce qui était traditionnellement la glorification du masculin ; soldats en arme, toreros etc. Rineke Dijkstra glisse dans cet ordre symbolique une humanité pétrie de fragilité, de relativité, loin des poncifs représentationnels qui ont assigné des valeurs de genre à chaque sexe. Elle joue là une partition du monde plus poreuse, plus transversale, redonnant à chacun une identité débarrassée des apprêts culturels qui, traditionnellement, faisaient identité sociale au profit d'un recentrement sur l'individu, sur la relation très intime qui se noue dans le face-à-face.

Ce faisant, elle participe sans doute à une nouvelle donne des enjeux du féminin et du masculin plus labile et plus ouverte.

Portraits photographiques, selfies, représentations de soi et des autres sont les bras armés de ce qui fonde le choix du genre ; pour le pire lorsqu'ils enferment les corps dans des stéréotypes détestables et pour le meilleur lorsqu'ils font avancer, sous la pression des photographes, des chorégraphes, la liberté du choix de genre, la possibilité d'en jouer librement, de traverser les assignations. Les artistes ont dans les mains une machine de guerre flamboyante pour œuvrer structurellement sur les imaginaires : ils ne s'en privent pas, militants et subversifs là où le chemin est encore long et violent, plus complexes et intégrés là où les possibles sont déjà ouverts. Une responsabilité qu'ils endossent en pleine connaissance de l'efficacité de leurs outils iconiques.

## BIBLIOGRAPHIE

- Butler, Judith, *Défaire le genre*, Paris, éditions Amsterdam, 2006.
- Carrié, Jérôme, « Mirer le genre dans le travestissement : le flou identitaire dans l'art contemporain », in Daniel Welzer-Lang, Chantal Zouche Gaudron (dir.), *Masculinités : état des lieux*, ERES, 2011.
- Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Champs Flammarion, 1975.
- Freedberg, David, *Le Pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort éd., 1998.
- Freud, Sigmund, *Trois Essais sur la théorie sexuelle* (1905), Paris, Gallimard, 1923.
- Moineau, Jean-Claude, « Qu'est-ce que l'art a à faire des images ? », in *Art grandeur nature 2004*, Saint Ouen, Synesthésie, 2004.
- Mitchell, W.J.T., *What do pictures want? The lives and loves of images*, University of Chicago Press, 2005.

## NOTES

1. David Freedberg, *Le Pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort éd., 1998 (Imago mundi); W. J. T. Mitchell, *What do pictures want? The lives and loves of images*, University of Chicago Press, 2005.
2. Jean-Auguste-Dominique INGRES (Montauban, 1780 - Paris, 1867), *Portrait de Louis-François Bertin, dit Bertin l'aîné (1766-1841), fondateur et rédacteur en chef du Journal des Débats politiques et littéraires*, 1832, Salon de 1833, huile sur toile, 116 x 96cm, Musée du Louvre, Paris. <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/louis-francois-bertin>
3. Jean-Auguste-Dominique INGRES (Montauban, 1780 - Paris, 1867), *Madame Moitessier*, 1856, huile sur toile, 120 x 92.1cm, National Gallery, Londres. URL : <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jean-auguste-dominique-ingres-madame-moitessier>, Consulté le: 12/02/2020.
4. Jean Claude Moineau, « Qu'est-ce que l'art a à faire des images ? » in *Art grandeur nature 2004*, Saint Ouen, Synesthésie, 2004, p.69.
5. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Champs Flammarion, 1975, p.151.
6. Jérôme Carrié, « Mirer le genre dans le travestissement : le flou identitaire dans l'art contemporain », in Daniel Welzer-Lang, Chantal Zouche Gaudron (dir.) *Masculinités : état des lieux*, ERES, 2011, p.165.
7. *Féminin-Masculin. Le sexe de l'art*, 26 octobre 1995-12 février 1996, Centre Georges Pompidou, Paris.
8. Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris, éditions Amsterdam, 2006.
9. Claude Cahun, *Que me veux-tu ?*, autoportrait double, 1928.
10. Sigmund Freud, *Trois Essais sur la théorie sexuelle*, (1905), Paris, Gallimard, 1923.
11. Michel Journiac, *Hommage à Freud, constat critique d'une mythologie travestie*, 1972-1984, tirages au gélatino-argentique sur toile, 250 x200 cm.
12. Urs Lüthi, *You are not the only one who is lonely*, 1974, offset print, 63,5 x 49,2 cm.
13. Cindy Sherman, série « History portraits/Old masters », 1988-1990.
14. Cindy Sherman, série « Untitled Film Stills », 1977-1980. Reprenant l'image stéréotypée des femmes, elle abonde une iconographie insidieusement familière et ce faisant en révèle la normativité bien pensante.
15. URL : <https://360.ch/culture/38843-la-realite-augmentee-de-leigh-bowery/> Consulté le 20/02/2020.
16. *Rineke Dijkstra*, Le Jeu de Paume, Paris, 14 décembre 2004 - 20 février 2005.