



Métamorphoses permanentes :

image du corps reproduite,
entre filiation
et engendrement.

ANKE VRIJS

Thèse de doctorat en arts plastiques
Université de Strasbourg, 2011

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Thèse de doctorat en arts plastiques

Anke VRIJS

***Métamorphoses permanentes : image du corps
reproduite, entre filiation et engendrement.***

Thèse dirigée par Jean-François ROBIC

Soutenue le 18 juin 2011

Composition du Jury :

Bernard ANDRIEU, Professeur des Universités, Henri Poincaré Nancy

Gisèle GRAMMARE, Professeure des Universités, Paris I Panthéon

Jean-François ROBIC, Professeur des Universités, Strasbourg

Germain ROESZ, Professeur des Universités, Strasbourg

Rapporteurs Gisèle GRAMMARE et Bernard ANDRIEU



Anke Vrijs, Projection 2009, photographie numérique.

"Inspiré par mon génie, je vais chanter les êtres et les corps qui ont été revêtus de formes nouvelles, et qui ont subi des changements divers. Dieux, auteurs de ces métamorphoses, favorisez mes chants lorsqu'ils retraceront, sans interruption la suite de tant de merveilles depuis les premiers âges du monde jusqu'à nos jours¹".

¹ Ovide, *Les métamorphoses*, Paris, Éditions du Chêne, 2008.

Table des matières

Remerciements	p.8
Prologue – introduction	p.9
<u>Partie I Du corps à l'image</u>	p.25
I. Le corps : moteur de la production plastique	p.27
I.1 <u>Le nu : passage obligé ?</u>	p 31
I.1.1 <u>Apprentissages</u>	p.32
I.1.1.1 Le fragment	p.32
I.1.1.1.1 Les cours de dessin	p.32
I.1.1.1.2 La connaissance de l'art	p.35
I.1.1.2 Le dessin : quantité, décantation, qualité ?	p.37
I.1.2 <u>Le dessin : corps à corps</u>	p.40
I.2. <u>Le nu : invention du corps</u>	p.44
I.2.1 <u>Le corps inventé : le corps idéal</u>	p.45
I.2.1.1 La mesure	p.45
I.2.1.2 Le canon ?	p.47
I.2.2 <u>Le corps inventé: la chair modelée</u>	p.49
I.2.2.1 La sculpture de chair	p.50
I.2.2.2 Identité flottante	p.52
I.2.3 <u>Le corps inventé : le geste répété</u>	p.56

II. Du corps de l'image	p.60
II.1 <u>Image-impression</u>	p.65
II.1.1 <u>Image-souvenir : tradition gréco-romaine ?</u>	p.65
II.1.2 <u>Image-empreinte : tradition judéo-chrétienne ?</u>	p.69
II.2 <u>Image-collection</u>	p.79
II.2.1 <u>Une collection involontaire d'images ?</u>	p.80
II.2.2 <u>Les cabinets de curiosités ou "Kunstkammer"</u>	p.82
II.2.3 <u>La collection de Jean-Frédéric Oberlin</u>	p.84
II.2.4 <u>"Mnémosyne" d'Aby Warburg</u>	p.86
II.2.5 <u>L'atlas de Gerhard Richter</u>	p.88
II.2.6 <u>documentation céline duval</u>	p.91
II.2.7 <u>Portraits de famille : 26 photomontages</u>	p.93
II.3 <u>Image : acte ou chose?</u>	p.98
<u>Partie II De la production à la (re)création</u>	p.106
Introduction	p.107
I. Production – Reproduction	p.113
I.1 <u>À l'origine de la production : la question du modèle</u>	p.115
I.1.1 <u>Modèle : original ou matrice ?</u>	p.116
I.1.2 <u>Modèle : originel, à l'origine du travail</u>	p.120
I.1.3 <u>Pas de peintre sans modèle</u>	p.125
I.2 <u>La question de la reproduction : à l'origine de l'interrogation</u>	p.130
I.2.1 <u>La série, la répétition, la variation</u>	p.132
I.2.2 <u>La copie, le remake, la citation</u>	p.134
I.2.3 <u>Le double, le clone, le multiple</u>	p.141

II. Métamorphoses permanentes : l'image hybridée	p.147
II.1 <u>L'image du corps hybridé</u>	p.151
II.1.1 <u>Le bricolage</u>	p.152
II.1.2 <u>Quand les appareils s'y mêlent</u>	p.156
II.1.3 <u>Le corps hybridé : le corps inventé</u>	p.159
II.2 <u>La dynamique du fragment</u>	p.163
II.3 <u>L'image hybridée du corps</u>	p.172
II.3.1 <u>Le bricolage</u>	p.172
II.3.2 <u>Le lissage</u>	p.177
III. D'un médium à l'autre : l'image recréée	p.185
III.1 <u>D'un médium à l'autre</u>	p.189
III.1.1 <u>Wahlverwandtschaften-parentés choisies</u>	p.189
III.1.2 <u>Surimpressions</u>	p.195
III.1.3 <u>Projections</u>	p.197
III.2 <u>Recréation : engendrement ou filiation ?</u>	p.203
III.2.1 <u>Du modèle vivant au modèle culturel</u>	p.205
III.2.2 <u>À la croisée des chemins</u>	p.213
III.2.3 <u>Retournement de situations</u>	p.220
Épilogue en guise d'ouverture	p.229
Index des noms d'artistes	p.234
Bibliographie	p.236
Résumé	p.249

"Catalogues" : Affiches, dépliants, carnets et pochettes

Affiches

- 1) Citation de Philippe Piguet (format A 0)
- 2) Consciences (format A 0)
- 3) Éros Thanatos (format A3)
- 4) Image hybridée (format A 0)
- 5) Portraits de famille (format A 0)
- 6) Panoplie (format A 1)
- 7) Pas de peintre sans modèle (format A 0)
- 8) Wahlverwandtschaften - Affinités choisies (format A 0)

Dépliants

- 9) Canon (format A 6)
- 10) Chronologie-décantation (format A 6)
- 11) Contamination 2005 (format A 4)
- 12) David 2007 (format A 4)
- 13) Double 2005 (format A 4)
- 14) Esclave 2007 (format A 4)
- 15) Projection (Esclave) 2009 (format A3)
- 16) Projection Identité(s) 2009 (format A 3)
- 17) Trouble 2005 (format A 4)
- 18) Projection (Qui a peur du Minotaure ?) 2009 (format A 4)
- 19) Véroniques 2008 (format A 4)

Carnets

- 20) Carnet 2000-2001 (format A 5)
- 21) Copies (format A 5)
- 22) Éditions Buccioli 2002 (format A 4)
- 23) Hybrides 2002 et 2005 (format A 4)
- 24) Inconsciences (format A 5)
- 25) Du peintre et de son modèle (format A 5)
- 26) Projections Vénus de Milo 2008 (format A 4)
- 27) Vénus de Milo, dessins au feutre 2007 (format A4)
- 28) Vénus de Milo, gouaches 2007 (format A 4)

Pochettes

- 29) Collection involontaire d'images (format A 6)

Remerciements

Tout d'abord un grand merci à tous mes modèles qui ont su garder patience et m'ont transmis la vie, l'inspiration et la lumière.

Puis, je tiens à remercier vivement Jean-François Robic qui a cru en ce travail, qui a su le diriger avec conviction, confiance et avec la distance nécessaire. Les discussions au sein du séminaire doctoral, dont il est responsable, ont enrichi mon propos et il me semble important de souligner qu'un travail de recherche ne se fait jamais seul...mes co-doctorants m'ont permis de confronter mes idées aux leurs et ils ont ainsi modelé chacun à sa façon, l'évolution de cette recherche. Merci pour ces échanges !

Viviane Claude, Karine Dupré et Michel Cinus ont pris le temps de relire le manuscrit et leurs remarques ont été extrêmement constructives. Merci pour cette disponibilité et leurs encouragements, qui m'ont permis de faire face à tous les doutes qui sont inhérents à la rédaction d'une thèse.

Merci aussi à Han Grooten pour une dernière lecture avec son oeil d'aigle !

Je tiens à remercier également Louis Piccon, mon compagnon d'atelier de longue date, pour la mise à disposition de toutes les machines à produire et reproduire l'image.

Les bibliothécaires du Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg m'ont permis de travailler en dehors des heures d'ouverture de la bibliothèque. Cet endroit me procurait l'ambiance monacale dont j'avais besoin lors de la dernière année. Un grand merci pour leur bonne humeur !

MERCI... bien sûr à Didier sur qui j'ai pu projeter toutes les images des corps, corps réels, corps rêvés et qui, tels les Esclaves de Michel-Ange, peut se sentir libéré maintenant après la traversée du désert !

Prologue-introduction

Toute personne se lançant dans la rédaction d'une thèse en arts plastiques se voit confrontée à une question récurrente, à savoir comment articuler pratique et écriture : la première constituant pour moi un terrain familier, car pratiquée et expérimentée depuis de nombreuses années, la seconde l'étant moins, mais en voie de construction. Sans vouloir prétendre que le terrain de la pratique plastique constitue un territoire acquis - car la pratique artistique ne peut se figer dans une forme acquise, elle est en métamorphose permanente -, elle se présente tout de même avec une longueur d'avance sur l'écriture. Il s'agit donc de faire avec un binôme inégal, d'avancer à deux vitesses, de rattraper la distance ou tout simplement d'accepter que la recherche en matière d'arts plastiques est hybride dans son essence, aussi bien dans la forme que dans son contenu. Il faudrait entendre ici par hybride ce qui est composé de deux éléments de natures différentes. Ainsi, ce travail présente un seul volume de texte et une bonne vingtaine de volumes contenant des images ! Au sein même du texte, narration et réflexion alternent. Ce qui est de l'ordre du "personnel" se croise avec ce qui est de l'ordre du "scientifique". Le passage du "je" au "nous" a été ainsi difficile à gérer.

Le lecteur, habitué à des récits clairement structurés annonçant d'office les interrogations développées plus tard, peut être surpris de la découverte progressive des questionnements. En effet, ce travail présente des manières de faire qui ne respectent pas toujours à la lettre les règles académiques d'un travail de ce type. J'invite le lecteur alors de suivre les cheminements et de prendre le temps de découvrir les liens entre les différents volumes.

Si dans un premier temps, ce travail de recherche peut être considéré comme un lieu de reconstitution de ma pratique, il pose bien sûr également le problème propre aux recherches en arts plastiques. Comment aborder l'articulation entre "théorie" et "pratique" ? Comment éviter l'opposition trop tranchée entre les deux ?

La pratique découle-t-elle de la théorie ou serait-ce le contraire ? Sans pratique, sans avoir touché à la matière, s'y être confronté, heurté (battu contre ?), l'approche théorique se trouverait-elle désincarnée et sans corps ? Est-il possible de construire une réflexion dans la pratique - beaucoup d'artistes diraient : "Oui, bien sûr!"- et de passer ainsi de l'expérience (pratique, confrontation, incarnation) à la spéculation comme étant cette *"connaissance qui s'arrête à la simple spéculation sans passer à la pratique"*² ? On pourrait s'amuser à retourner (tourner en dérision) cette définition en arguant que la pratique est manipulation, affirmation, concrétisation sans passer par la théorie. En retournant le propos, il apparaît que l'une comme l'autre définition est caricaturale. L'artiste praticien serait réduit au faire sans réfléchir³ et le théoricien à spéculer sans faire. Henri Cueco le dit encore de manière plus crue :

"Sans doute suis-je devenu con comme il a souvent été conseillé de l'être par ces théoriciens de l'art puisque ce sont eux qui ont la charge d'être intelligents et conscients de ce que nous faisons. Nous serions des machines commandées par des fruits qui seraient notre manifestation, notre art. Cette théorie de la chambre à air transforme les critiques en rustines ou en pompes à vélo, et nous en courant d'air. Joli couple cyclo-esthétique.

*Au diable le pourquoi et le comment de l'art, au diable l'étagère sur laquelle on nous range, au diable ce diable qui nous fait malins. Et si j'étais sur ma part protégée de mal-mené, simplement un peu con ? Me voilà donc en piste pour devenir un grand peintre de 'petites peintures'*⁴.

L'opposition théorie/pratique, intelligent/con est certainement quelque peu exagérée, car la réalité d'un travail d'artiste et de recherche est plus complexe. Ce n'est donc ni un propos "théorique" ni une "expérience pratique" qui donnent le fondement à ce travail. Pour être honnête, c'est une intuition qui est à l'origine de cette étude sur l'image du corps, intuition comme quoi corps et image seraient intimement liées. Interroger l'un ne va pas sans interroger l'autre.

D'ailleurs, Hans Belting, à qui ce travail de recherche et d'exploration doit beaucoup, le formule ainsi : *"Le corps et l'image ont entre eux un rapport d'analogie, qui permet de suivre les métamorphoses de la notion du corps à*

² Cf. Le Nouveau Littré, 2005.

³ De là découle certainement la célèbre remarque de Marcel Duchamp "bête comme un peintre"...

⁴ Cf. Henri Cueco, *La petite peinture, Carnet, Journal du 25 juillet 99 au 21 janvier 2000*, Paris, Éditions Cercle d'art, 2001, p. 114.

*travers l'évolution de l'image, de même qu'à l'inverse tout changement dans la façon d'envisager le corps a entraîné une modification de la conception de l'image*⁵.

Ce travail de recherche doit également beaucoup au livre de René Passeron "*Pour une philosophie de la création*"⁶. L'auteur y défend le fait que les deux opérations de l'action et de la réflexion sont inséparables. Aucun praticien ne pourra nier ce lien parfois invisible et inconscient, souvent labyrinthique et incontrôlable, mais quasiment toujours intéressant à révéler et à interroger car repositionnant les enjeux pratiques et plastiques de départ en les confrontant à d'autres pratiques. Celles-ci représentent souvent l'avantage d'être d'une autre époque, d'une autre discipline, d'un autre regard ou d'une autre sensibilité et contribuent largement à une fécondation et à un renouvellement des questions de départ. Je vois alors dans l'hybridation une manière d'accepter l'inégalité entre pratique et théorie.

Mon intérêt pour le corps humain date des années 1980. D'abord plutôt attirée par l'abstraction lyrique et l'expressionnisme abstrait, je voyais rapidement que les préoccupations formelles liées au geste et à la couleur ne me satisfaisaient pas entièrement. Après une soutenance de maîtrise en arts plastiques en 1986 sous la direction de Germain Roesz, qui m'a d'ailleurs beaucoup encouragée dans mes démarches picturales, je pensais faire une parenthèse en travaillant plus le dessin d'observation. J'ai eu la chance de pouvoir m'intégrer dans un groupe d'étudiants de l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg pratiquant régulièrement le dessin de nu. Rapidement, cette pratique avec modèle vivant est devenue ma préoccupation artistique principale.

On peut se poser la question du pourquoi de cet intérêt pour le corps. Les poses d'un modèle n'ont rien avoir avec le fait d'être posé là, comme on poserait un sac dans un coin. Le modèle amène des interrogations. La pose pose question. Elle ne dure pas, elle est parfois difficile à tenir....le temps est compté. Le modèle est là, face à moi et disponible avec toute sa nudité humaine ou toute son humanité mise à nu. Être face au modèle m'inscrit dans cette tension du temps que je me

⁵ Cf. Hans Belting, *Pour une anthropologie de l'image*, Paris, Éditions Gallimard, 2004, p. 169.

⁶ Paris, Klincksieck, 1989.

donne et de la présence que l'on m'offre, deux données fondamentales pour moi pour être en état de création.



Ill. 1; Anke Vrijs, Erstes richtiges Bild, 1966, crayon sur papier, 30 x 10 cm.

Une petite anecdote pour compléter ces lignes introductives au sujet de mon intérêt pour le corps humain. Le 18 juin 1966 ma mère note sur un de mes dessins 1. *richtiges Bild v. Anke*⁷ : première vraie image, ou première image juste ou véridique d'Anke (ill. 1). On y reconnaît une figure humaine. La tête, le tronc, les bras et les cheveux sont dessinés avec un geste vigoureux et chaque élément du corps porte une couleur différente. La figure occupe la feuille entière et nous montre un personnage vu de face. Cette frontalité nous impose un vis-à-vis fixe et arrête notre regard, elle nous regarde. Je débute ma production d'images avec l'image du corps. D'office, image et corps semblent aller de pair. Clin d'oeil du passé ou évidence ?

⁷ De nationalité néerlandaise, de mère allemande, j'ai grandi essentiellement en Allemagne. Je démarre mes études d'arts plastiques et d'histoire de l'art en 1981 à Strasbourg après avoir travaillé en Grande-Bretagne et en Suisse. Je soutiens une maîtrise en arts plastiques puis en histoire de l'art en 1989. Vers 1995, je commence à m'intéresser aux mythes et plus particulièrement à celui du labyrinthe et du Minotaure. L'hybride apparaît comme thème dans ma production plastique et au-delà, l'hybridation caractérise aussi bien ma vie que mes activités.

1) Problématique

La représentation du corps constitue la majeure partie de la production artistique de l'art occidental. De l'Égypte à la Grèce et à la Rome antique, l'image du corps est omniprésente. L'art du Moyen Âge, tributaire de l'iconographie chrétienne en grande partie, traite essentiellement du corps en rapport avec celle-ci. Ce n'est qu'au XVI^e. voire XVII^e siècle, que la nature morte et le paysage commencent à devenir des genres autonomes. Ainsi, l'histoire de l'art dépend pour une grande partie de l'imagerie du corps. L'histoire de l'art est effectivement parallèle à l'histoire de la représentation du corps. C'est au XX^e siècle que le corps et l'image du corps sont interrogés de façon cyclique. L'image du corps se déconstruit (cubisme) ou se déforme (expressionnisme) et la fragmentation ainsi que la déformation de l'image trouvent une prolongation corporelle dans les pratiques plus récentes comme l'actionnisme viennois, le body art ou l'art posthumain.

En travaillant sur l'image du corps, je ne me positionne non pas dans un sujet original et nouveau, mais propose une lecture de l'image du corps comme étant profondément interdépendante d'autres images. Je tente de mettre en évidence que l'image est un terrain d'action permettant la transformation ou la métamorphose. Le terme de métamorphose doit être pris ici au sens d'aller au delà de la forme. Produire une image et considérer celle-ci comme étant une entité transitoire au sens qu'elle permet une transition ou une traversée. Les images vont d'un artiste à l'autre, d'une génération à l'autre, d'un pays à l'autre⁸. Les images se maintiennent et résistent au refaire. Des filiations s'installent et ceci permet de voir que la création ne se fait pas ex nihilo, mais qu'elle est liée à des modèles.

Si pendant des siècles les filiations d'une image à l'autre étaient assez lisibles - copie, reprise, répétition, interprétation, plagiat ou remake par exemple -, aujourd'hui l'image du corps et les transformations multiples de cette image,

⁸ Il suffit de penser à la *Vénus d'Urbino* de Titien (1538) et à l'*Olympia* (1863) de Manet.

s'intègrent dans une démarche oscillant entre un travail sur l'image unique et l'image multiple. Copie et original⁹ sont des notions qui se brouillent et qui perdent leurs sens premier. L'imagerie numérique et le système de diffusion de masse des images, contribuent également à ce brouillage des pistes par la rapidité à laquelle les images apparaissent et disparaissent sans laisser de traces. Production et reproduction d'images se confondent. L'image se présente plutôt comme étant en transition dont les étapes de transformation successives sont plus ou moins lisibles.

Ce travail de recherche interroge donc aussi la présupposée opposition séculaire d'original et de reproduction non pas en tant qu'entités autonomes ou distinctes, mais comme l'une étant supérieure à l'autre. Il fait dialoguer ces deux notions comme une possible confusion, qui peut aller jusqu'au souhait de désintégration totale aussi bien du corps que de l'image du corps de départ. Les filiations, ces liens de descendance directe entre les images, se perdent. Nous parlerons alors plutôt d'engendrement, qui peut apporter une nouvelle métamorphose aussi bien au corps qu'à l'image. Les termes de filiation et d'engendrement signifieraient dans notre contexte, des manières de produire des images dans une logique de liens plus ou moins lâches, plus ou moins visibles, plus ou moins perceptibles par le spectateur. Nous proposons de considérer la filiation pour l'instant comme une relation de proximité d'un élément à l'autre, proximité dans laquelle l'origine et l'enchaînement rentrent en ligne de compte. Par engendrement, nous entendons plutôt une genèse provoquée par des éléments propre au système ou par des éléments extérieurs à celui-ci. Dans le premier cas on parlera d'auto-engendrement et dans le second de génération spontanée.

Par ailleurs, ce travail est foncièrement hybride dans sa structure, sa composition et son style. Je considère que l'hybridation fait partie intégrante d'une démarche créative et scientifique, pratique et théorique. Au lieu d'aborder ce travail alors par la "grande forme", discours sur l'art, récits d'ordre esthétique ou philosophique, je me suis plutôt engagée dans une approche par la "petite forme", c'est-à-dire un travail patient d'observation de mes travaux déjà effectués, de rapprochements

⁹ Copie : reproduction, imitation. Original : ouvrage de la main de l'homme, dont il est fait des reproductions, cf. Le Petit Robert, 2000.

intuitifs et visuels de travaux d'autres artistes, mais aussi par le croquis et le dessin pratiqués de façon très régulière et depuis de longues années.

Prendre le crayon pour "croquer" ou "crobarder" comme un violoniste prendrait son instrument pour garder contact avec la musique en faisant ses gammes et glisser doucement de l'entraînement non pas vers la maîtrise, mais vers la découverte de la variation et l'invention à partir de celle-ci. C'est de l'invention que profite, à petite échelle et à dose homéopathique, ce travail de recherche. Me voilà donc en piste non pas pour devenir un grand peintre de petites peintures comme Cueco, mais plutôt une petite inventeuse d'un grand sujet qu'est la métamorphose de l'image du corps.

2) Contexte

Nous avons déjà mentionné que la représentation du corps est une constante en histoire de l'art occidental¹⁰. Délaissée par un certain nombre d'avant-gardes du XX^e siècle privilégiant l'abstraction, cette question du corps et de son image préoccupe à nouveau beaucoup d'artistes, de théoriciens et de commissaires d'exposition depuis une bonne quinzaine d'années. Ce renouveau pour l'intérêt porté au corps et à son image est d'ailleurs amorcé dans les années 1960 avec les artistes du Body Art. Le corps y est ressenti comme le dernier refuge de l'authenticité, qui est d'ailleurs souvent mise en doute par les images mêmes représentant le corps¹¹.

Nombreux sont les ouvrages traitant du corps et de son image depuis le milieu des années 1990. Un premier ouvrage, qui a été important pour initier ce travail de recherche, est le catalogue de la Biennale de Venise de 1995¹². Dans l'introduction, Jean Clair pose d'office la question de la généalogie de l'image. Il stipule que toutes les images trouvent leur racine dans le spectre de devenir chair¹³. L'auteur pose ici et dès l'introduction les liens entre corps et image qui,

¹⁰ Sous sa forme de corps nu, il constitue même la plupart des propos artistiques du XIX^e siècle.

¹¹ Il suffit de penser au *Saut dans le vide* d'Yves Klein (1961) ou des (fausses) images-témoins de certains actionnistes viennois.

¹² Catalogue d'exposition, *Identity and alterity. Figures of the Body*, Biennale de Venise, 1995.

¹³ "All images are rooted in the spectre of carnal begetting", Cf. Catalogue d'exposition, *Identity and*

selon Philippe Comar dans son article du même catalogue¹⁴, se défont au fur et à mesure que leurs limites et contours deviennent incertains¹⁵. Les auteurs notent que beaucoup d'artistes introduisent le mouvement et la fragmentation dans la genèse même de leur travail. Rodin est cité comme étant emblématique à ce sujet. Philippe Comar conclut que l'unité du corps a probablement été une chimère¹⁶, une illusion de soi-même à laquelle l'art a donné une forme définitive qui est en train de disparaître.

Par ailleurs, beaucoup d'ouvrages se consacrent à exposer les différentes approches artistiques face au corps¹⁷. Ainsi, dans l'introduction du catalogue *L'art au corps*, Philippe Vergne parle de l'usage du corps dans l'art du XX^e siècle, qui pour lui, est "un instrument de mesure du monde"¹⁸. Cette approche est partagée par d'autres auteurs et organisateurs d'exposition¹⁹. Ils abordent le corps souvent comme une entité à redéfinir²⁰ et interrogent l'art dans sa capacité d'en donner de nouvelles images. Le corps s'invente, se définit et constitue des identités mouvantes, précaires et nomades²¹. Inka Schube note dans le catalogue *Soziale Kreaturen, Wie Körper Kunst wird*, que nous avons aujourd'hui un désir quasi obsessionnel d'images du corps. Elle déclare que "l'attrait de ces images consiste

alterity. Figures of the Body, Biennale de Venise, 1995, p. XXVI. Traduction Anke Vrijs.

¹⁴ Idem, 39 ss.

¹⁵ Idem, p. 40 : "How can a body be envisaged when its limits are less and less certain? [...] What becomes of the notion of identity when the contours of the body are more and more difficult to limit?"

¹⁶ Idem, p. 43.

¹⁷ Nous pouvons citer à titre indicatif : Catalogue d'exposition, *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Musée d'Art Contemporain de Marseille, 1996 ; Paul Ardenne, *L'image corps, figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001 ; Catalogue d'exposition, *Unter der Haut*, Duisburg, Stiftung Wilhelm Lehbruck Museum, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2001 ; Dominique Baqué, *Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2002 ; Francesca Alfano Miglietti, *Extreme Bodies, the Use and Abuse of the Body in Art*, Milan, Skira, 2003 ; Patricia Drück (éd.), *Soziale Kreaturen, Wie Körper Kunst wird*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2004 ; Marianne Karabelnik (éd.), *Stripped bare, Der entblösste Körper in der zeitgenössischen Kunst und Fotografie*, Ostfildern Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2004 ; Sally O'Reilly, *Le corps dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2010 ; mise à part la dernière référence, nous constatons que le sujet du corps reste d'une grande actualité pour les mémoires de recherche, aussi bien au niveau de thèses qu'au niveau de diplômes d'écoles d'art, mais que des éditions de catalogues ou des publications sur ce sujet se font plus rares.

¹⁸ Catalogue d'exposition, *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Musée d'Art Contemporain de Marseille, 1996, p. 13.

¹⁹ Cf. Paul Ardenne, *L'image corps, figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001 ; Catalogue d'exposition, *Unter der Haut*, Duisburg, Stiftung Wilhelm Lehbruck Museum, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2001 ; Dominique Baqué, *Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2002.

²⁰ Cf. Söke Dinka in : Catalogue d'exposition, *Unter der Haut*, Duisburg, Stiftung Wilhelm Lehbruck Museum, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2001, p. 22.

²¹ Cf. Dominique Baqué, *Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2002, p. 15.

en leur fonction de suppléant²²". L'image aurait la capacité de remplacer le corps et en devenant art et oeuvre, elle aurait la faculté d'imager les perturbations et ruptures de la socialisation du corps physique. Patricia Drück parle de ce rapport entre corps et image en terme de "créatures sociales", d'où le titre de l'exposition²³. Elle y ajoute que "*le corps devient surtout image par les différents médiums de reproduction*²⁴". Le corps et son image forment ainsi un duo interdépendant offrant une plateforme de questionnements de luttes identitaires. Il se pose aussi la question du corps devenu image en relation avec des médiums reproductifs. Corps et image semblent être soumis à cette pression de dissolution, qui a été considérée par Walter Benjamin en son temps comme une perte de l'aura de l'oeuvre d'art.

La problématique de l'unicité et de la multiplicité de l'oeuvre d'art a été largement traitée par différents auteurs²⁵. À ce sujet, l'ouvrage de Peter Weibel²⁶ a été primordial pour ma recherche. Il met en doute l'opposition entre original et copie et propose d'éclaircir la confusion entre original et unique²⁷. À cette première confusion s'ajoute, selon Jean-François Robic, une seconde qui est celle entre oeuvre (d'art) et image²⁸.

Il m'a semblé alors nécessaire de m'attarder sur ce que peut être une image²⁹ pour clarifier le statut de celle-ci.

Les différents écrits de Hans Belting³⁰ proposent une lecture très intéressante à ce sujet. Ses approches ont été fondamentales pour mon étude. Pour lui, l'image a

²² Idem, "*Ein wesentlicher Reiz von solchen Bildern besteht unter anderen in ihrer Stellvertreterfunktion*". Traduction Anke Vrijs.

²³ Idem, p. 21.

²⁴ Toujours p. 21 : "*Der Körper wird insbesondere durch die Medien der Reproduktion zum Bild*". Traduction Anke Vrijs.

²⁵ Sur le rapport production/reproduction : Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963 (première édition 1936) ; Dominique Ponnau, Jean-Marie Domenach (dir.), *L'imitation, aliénation ou source de liberté ?* Actes de colloque, Paris, École du Louvre, 1984 ; Hubertus von Amelnunxen, *Photography after photography*, Munich, G+B Arts, 1996 ; Véronique Goudinoux (dir.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'oeuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2001 ; Catalogue d'exposition, *Yes, yes, yes, Differenz und Wiederholung in Bildern der Sammlung Olbricht*, Leverkusen, Museum Morsbroich, 2005/2006 ; Roland Recht (dir.), *Le grand atelier, Chemins de l'art en Europe, V^e – XVIII^e siècle*, Bruxelles, Éditions fonds Mercator, 2007 ; Jean-François Robic, *Copier-crée. Essais sur la reproductibilité dans l'art*, Paris, L'Harmattan, 2008.

²⁶ Peter Weibel, *Kunst ohne Unikat*, Köln, Verlag Walther König, 1998.

²⁷ Cf. Peter Weibel, *Kunst ohne Unikat*, Köln, Verlag Walther König, 1998, p. 9.

²⁸ Cf. Jean-François Robic, *Copier-crée. Essais sur la reproductibilité dans l'art*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 16.

²⁹ Cf. Première partie, Chapitre II.

³⁰ Hans Belting, *Pour une anthropologie de l'image*, Paris, Gallimard, 2004 (édition allemande 2001) et *Das echte Bild, Bildfragen als Glaubensfragen*, Munich, Verlag C.H. Beck, 2005.

une existence médiale³¹ et elle a surtout la capacité de prendre corps dans un médium³². Elle est un phénomène anthropologique, que l'auteur analyse à travers la relation de trois paramètres : image-médium-regard (corps)³³.

C'est à partir de cette idée que j'ai initié ce travail sur les métamorphoses de l'image du corps. J'émetts l'hypothèse que de médium en médium, l'oeuvre se transformerait et que l'image en est un témoin. Le médium serait véhicule pour l'image, qui, mis à part son rôle de témoin, offre également un fantastique terrain d'action à l'artiste³⁴. Cette étude s'intéresse ainsi aux migrations des images et des métamorphoses inhérentes à celles-ci. Plus particulièrement, il s'agit de voir comment mes images ont été forgées et construites inconsciemment et consciemment à partir d'autres images. De ce fait, se pose alors la question du ou des modèles.

Dans le cas de figure de ma pratique plastique, cette construction s'articule autour de deux ensembles d'images-modèles : la statuaire antique et la photographie des années 1920-1930. Aussi, je me suis intéressée à des démarches artistiques de personnalités très diverses comme Hans Bellmer, Claude Cahun, Marcel Duchamp ou Pierre Molinier pour les plus "anciens" et, Eleanor Antin, les frères Chapman, Keith Cottingham, Franck David, Robert Frank, David Hockney, Michel Journiac, Ben Judd, Orlan, Cindy Sherman, Jean-Luc Verna, Joël-Peter Witkin et encore d'autres pour les plus "jeunes". Leurs démarches se caractérisent toutes par le souci particulier apporté à la question de la reproduction de l'image (du corps), à la fabrication ou au montage de l'image et avant tout, aux possibles filiations avec des images d'autres temps et par d'autres médiums.

3) Méthodologie

Le point de départ de cette étude sur l'image du corps en métamorphose a été, comme je l'ai déjà mentionné, une intuition comme quoi corps et image seraient

³¹ Cf. Hans Belting, *Das echte Bild, Bildfragen als Glaubensfragen*, Munich, Verlag C.H. Beck, 2005, p. 82.

³² Cf. Hans Belting, *Pour une anthropologie de l'image*, Paris, Gallimard, 2004, p. 8.

³³ Idem, p. 9.

³⁴ Cf. Jean-François Robic, *Copier-créeur. Essais sur la reproductibilité dans l'art*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 27.

intimement liés. À partir de cette intuition, j'ai commencé à regarder la pratique à l'oeuvre dans mes productions plastiques, c'est-à-dire plus de vingt ans de dessin et de croquis d'après modèle vivant. Un troisième facteur rentre ici en ligne de compte. Depuis des années, j'ai constitué une collection d'images qui, jusqu'à présent, était restée à l'état d'empilement dans une boîte à chaussures. Le fait d'essayer d'articuler intuition et pratique, a permis à cette collection de prendre sens et j'ai commencé à la faire "parler". Cette "parole" a été mise en image dans les différents fascicules d'images qui font office de catalogues (affiches, carnets, dépliants) qui accompagnent le texte.

1) Intuition

À partir de différentes pratiques artistiques actuelles et de lectures au sujet du corps et de son image, je constate qu'il règne souvent une confusion entre corps et image. En fait, il est souvent question du corps, mais l'auteur souhaite plutôt parler de l'image du corps³⁵. La confusion entre présentation et représentation se fait d'autant plus facilement, qu'une grande partie de notre manière de penser l'image découle de l'anthropologie chrétienne en accord avec les paroles bibliques (Genèse 1,₂₆) "*Faisons l'homme à notre image et ressemblance*".

Si l'image de l'homme ressemble à celle de Dieu, ces deux images se dissocient l'une de l'autre au moment de la Chute. Et puis, avec les dix commandements, arrive l'interdit de faire une image de Dieu. Notons qu'il s'agit de ce même Dieu auquel l'homme ressemblerait. Faut-il voir dans cette situation un peu contradictoire de ressemblance et d'interdit de représentation (donc aussi en quelque sorte de ressemblance), une force motrice créatrice pour passer aisément du corps à l'image en confondant allègrement l'un avec l'autre ?

Hans Belting note qu'à "*travers ses innombrables variantes, l'habitude humaine de fabriquer des images traduit en outre les divers modes sur lesquels l'homme envisage son propre corps, ce qui conduit l'histoire culturelle de l'image à se*

³⁵ Par exemple Denis Baron, *Chair mutante. Fabrique d'un posthumain*, Paris, Éditions dis voir, 2008, p. 8 à propos de L'Homme de Vitruve de Léonard de Vinci : "*Cet homme que l'on voit plurimembré, donc plus fort, n'est que le cousin éloigné de l'homme prothésique actuel, dont le désir de se créer un double technologique devient de plus en plus concevable*". Et encore p. 62 à propos du travail des frères Chapman ou p. 67 concernant Thomas Hirschhorn.

*refléter dans une histoire qui lui est parallèle*³⁶". Pour l'auteur, l'histoire du corps et l'histoire de l'image vont de pair. Plus loin il parle du rapport d'analogie, entre corps et image que nous avons déjà mentionné. Ce rapport permettrait de suivre les métamorphoses. De plus, tout changement dans la façon d'envisager le corps entraînerait une modification de la conception de l'image³⁷. Il s'agit de voir maintenant, si les métamorphoses du corps et de l'image sont motivées par des opérations semblables ou si nous assistons à un développement différencié. Et, si le lien entre corps et image devait se disloquer dans certaines pratiques artistiques actuelles, comment s'opère alors la production d'images ? Est-ce qu'il y a filiation ou engendrement ?

2) La pratique

La base et le point de départ de ce travail de recherche sont constitués par ma pratique plastique. À partir de l'inventaire de ma production, différentes pistes de travail se sont dégagées. L'image du corps y est omniprésente et elle est aussi bien envisagée en tant qu'objet autonome, qu'en tant que partie s'intégrant dans des cycles ou des séries. Jeter un regard rétrospectif sur l'ensemble de mes travaux plastiques m'a permis de trouver des articulations insoupçonnées entre différents cycles de dessins ou autres travaux. Il a provoqué de nouvelles manières de voir mon travail passé et celui en train de se faire. Ce regard a surtout entraîné ma pensée à tisser des liens entre mes différentes préoccupations plastiques et a confirmé mon intuition de départ du lien entre corps et image.

Le défi que je lance est alors d'ébaucher à partir d'une intuition et par le biais de l'étude de l'oeuvre en train de se faire, c'est-à-dire la poïétique³⁸, une réflexion (théorique) avec et sur l'image du corps en transformation.

C'est à partir de l'étude de l'oeuvre en train de se faire que les interrogations sont apparues. J'envisage alors le faire comme ayant des capacités d'impulser des questionnements, qui peuvent être vus sous l'angle de la constitution même de

³⁶ Cf. Hans Belting, *Pour une anthropologie de l'image*, Paris, Gallimard, 2004, p.35.

³⁷ Idem, p. 169.

³⁸ "Appelons poïétique l'ensemble des études qui portent sur l'instauration de l'oeuvre, et notamment de l'oeuvre d'art". Cf. René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 13.

l'oeuvre - sa composition, les procédés et matériaux mis en oeuvre, le(s) support(s) et médium(s) - ainsi que vus sous l'angle de la culture et du contexte social, historique, politique et esthétique dans lequel l'oeuvre voit le jour. L'irrationnel, le hasard et tout ce qui échappe aussi bien au discours sur l'oeuvre qu'à l'artiste lui-même, entrent bien sûr aussi en ligne de compte.

À partir de la pratique, c'est à dire une production plastique hétérogène³⁹, je cherche la confrontation avec des comportements artistiques actuels comme historiques. Cette étude est complétée ou plutôt accompagnée par un aller-retour permanent entre atelier (dessin, gravure et photographie) et bibliothèque. Le faire dépasse largement l'outil de vérification, la lecture alimente les questions soulevées et l'idée est toujours le résultat de l'expérience⁴⁰. C'est ainsi que la réflexion est intimement liée au processus créatif et plastique, qui lui, prendra sa véritable dimension comme étant un moteur possible d'explorations et de questionnements.

3) Les collections

Il s'est avéré que ce moteur fait partie d'un véhicule composé d'une double collection d'images : une première collection est constituée d'un corpus de dessins réalisés depuis plus de vingt ans et la seconde dans laquelle se mêlent différents types d'images allant de reproductions photographiques de sculptures antiques à des photographies de mes modèles à l'atelier.

1) Le travail avec modèle a constitué au fil des années, un ensemble de dessins-images comportant différents cycles et des séries sans liens apparents. Maintenant, je souhaite en faire apparaître que je ne voyais pas jusqu'à présent et ceci dans le but de pouvoir rebondir sur le travail actuel et en définir les contours et enjeux. Le fait de rassembler et d'observer cet ensemble avec un regard impliqué dans une recherche sur les transformations de ces images du corps, me

³⁹ D'un point de vue technique, mais aussi par sa méthode de travail comme le travail en duo par exemple et donc la confrontation à l'univers formel et sensible d'une autre personne.

⁴⁰ Cf. Erwin Panofsky citant Goethe, in : *Idea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin, Verlag Bruno Hessling, 1960, traduction française, Paris, Gallimard, 1983, p. 130.

fait prendre conscience de l'instabilité de l'image du corps dans ma production plastique.

Depuis 2002, cette instabilité se manifeste dans une volonté d'hybrider le corps. Il en résulte un travail sur le mixte, problématique incitant ce travail de recherche sur les métamorphoses de l'image de ce même corps.

2) Ce corpus de dessins s'est alimenté au fur et à mesure d'autres images, que je peux classer en trois catégories :

- des références à l'histoire de l'art (l'Antiquité y prend une part particulièrement importante car j'ai beaucoup travaillé sur les mythes),
- des images découpées dans la presse,
- des photographies de modèles venant poser à l'atelier.

C'est ainsi que je peux parler aujourd'hui d'un corpus d'images⁴¹ ou d'un répertoire qui fait partie, peut-être sans que je l'ai planifié de manière consciente, de ma pratique actuelle. Il a servi, sert et servira de source d'inspiration, de point de départ, de guide et de matériau de base (au sens matière première) et constitue ainsi, un ensemble parallèle ayant alimenté et enrichi le corpus de départ. Loin d'être un musée imaginaire, cette collection est une entité vivante et mobile. Je n'en suis pas la conservatrice, plutôt l'agenceuse ou le chef d'orchestre qui découvre sa partition au fur et à mesure de l'avancement de la pièce à jouer.

4) Les catalogues

A partir de ma double collection d'images, j'ai commencé à élargir et ouvrir de nouvelles collections dans le cadre de cette thèse dans le but de l'ordonner et d'agencer ces images pour voir si je peux créer des rapprochements formels, iconographiques ou stylistiques. J'ai mis en place différents supports de présentation d'images comportant aussi bien celles des différentes collections,

⁴¹ Le fait de considérer une collection d'images ou d'objets comme source d'inspiration, de connaissance et d'études, est une pratique courante. On peut penser aux cabinets de curiosités du XVI^e et XVII^e siècles, à la collection du Pasteur Oberlin à Waldersbach, ou plus proche de nous au travail "Mnémosyne" entrepris par Aby Warburg, "l'Atlas" de Gerhard Richter, la "documentation céline duval" et bien d'autres.

que celles produites au fur et à mesure de l'avancement de ce travail de recherche. J'imagine des sortes d'arbres généalogiques, des planches de familles ou des nébuleuses d'images dans le but de mettre ensemble différents types d'images et tenter ainsi d'instaurer un possible discours par l'image sur l'image. D'autres images se présenteront de manière plus linéaire sous forme de dépliants, de carnets ou de livrets.

Cette manière de procéder et de tenter de construire un discours n'est ni nouvelle, ni originale, mais se combine avec le retour nécessaire et salutaire sur la pratique. Elle présente l'avantage d'être nourrie par cette pratique et donc animée et incarnée par la poïésis.

J'attends de cette manière de procéder principalement deux choses, la première étant de mieux cerner les enjeux de ma propre production : fonctionnement par cycles, retours et reprises de thèmes, migrations de formes et de sujets d'un médium à l'autre, hybridation du corps et de son image. Le second aspect de ce procédé, est de comprendre et d'analyser les liens possibles entre ma production plastique et celle d'autres artistes, de mieux voir que l'image vient de quelque part. Elle est en transit et elle est liée (soumise?) à des modèles. Malgré l'état transitoire de l'image, des liens existent entre images produites et convoquées. Il s'agit de discerner ces liens, d'en comprendre leurs enjeux aussi bien en amont qu'en aval.

Je postule et suppose alors que l'image transformée est hybride (elle contient du neuf et de l'ancien, palimpseste et souvenir). Des dépliants, des livrets, carnets et autres moyens d'association, appuieront l'idée qu'au-delà de générations spontanées d'images, il y a des possibilités de produire des images aujourd'hui qui tentent de faire sens et restent supports de discours. Le fait d'avoir un ensemble d'images sous les yeux et de les classer, de les mettre ensemble (opposer, comparer, faire se correspondre) et de les fréquenter quotidiennement correspond à une distillation lente et souterraine. J'attends de ce "travail de sape" au sens positif du terme, un travail malgré moi ou à mon insu, des résultats insoupçonnés, bref une aventure où *"tout le corps se rassemble, des pieds au crâne : tête et ventre, muscles et sexe, dos et cuisses, sueur et présence de l'esprit, émotion, attention et vaillance, lenteur persévérante, les cinq sens assemblés par ce lieu, les cinq sens assemblés par ce lieu du mouvement, mais, soudain, vitesse foudroyante, inspiration et recueillement, exigence du silence ... le vrai sujet*

s'agrippe à la page-muraille, escalade l'écran, engage avec eux un corps-à-corps lutteur, loyal, respectueux, familial, enchanté, amoureux....⁴²". J'ai tenté de me mettre dans une situation de recherche pour laquelle je suis moins dans l'optique d'un planning de recherche, d'un calendrier de travaux ou dans la logique de chercher pour trouver, que dans une disponibilité à trouver. Xavier Veilhan dit que *"le propre de l'image, c'est de pouvoir gagner du temps⁴³"*. Dans le cadre de cette étude, il ne s'agit pas tant de gagner du temps, mais plutôt d'être avec et d'être dans le temps.

Après ces remarques introductives, je propose une construction de cette étude qui s'articule autour de deux grandes parties.

La première partie parlera du rapport entre corps (nu) et image. Il sera question de l'invention du corps à travers son image. Il me semble important de considérer cette image non pas comme un phénomène isolé et figé, mais comme faisant partie d'un ensemble plus large et ouvert. De ce fait, nous étudierons l'image vue sous l'angle de l'interdépendance. Cette interdépendance nous mènera dans la seconde partie où nous considérons que l'image est en métamorphose permanente, autrement dit, à voir si la production de l'image n'est pas également recréation de celle-ci. Se pose alors la question du modèle en relation avec la production et la métamorphose par la reproduction partielle ou complète. Nous supposerons que d'un médium à l'autre, l'image peut être recréée et que cette recréation se fait au profit du mode de la recréation, du jeu.

⁴² Cf. Michel Serres, *Variations sur le corps*, Éditions Le Pommier, 2002, p. 9.

⁴³ Propos rapportés dans l'ouvrage de David Perreau, *Xavier Veilhan*, Paris, Éditions Hazan, 2004, p. 33.

Partie I

Du corps à l'image

"Le corps est passeur. Il est un filtre au sens où il est tout en même temps mémoire et oubli, matière et poussière. S'il est enveloppe, il est aussi chair. S'il est pétri d'argile, il est aussi fait d'eau. S'il est vivant, il est aussi mortifère. Le corps est tout et son contraire. Un et multiple. Individuel et collectif. Porteur de toute une mythologie individuelle, il est également métaphore de la destinée humaine. Objet de passage d'un état à l'autre, des figures sociales au vécu intérieur, de la relation au monde à la solitude existentielle, le corps se prête à toutes les mutations rituelles⁴⁴".

⁴⁴ Cf. Philippe Piguet, *Catalogue d'exposition Javier Perez, Hybrides*, Galerie Guy Bärtschi, Genève, 2005.

I. Le corps : moteur de la production plastique

"À travers la forme sensible, nous voulons remonter à la "forme première", le modèle archétype, tel est le Nu⁴⁵".

Le corps humain figure sur la plupart des productions artistiques du monde occidental. Des tableaux d'autels aux scènes mythologiques en passant par le portrait, il y occupe une place privilégiée et en est le sujet principal. Souvent, il représente un être vivant et l'auteur de cette représentation, continue à faire vivre le sujet représenté au-delà de l'instant de la fabrication de l'oeuvre. Le corps et l'image du corps sont liés par la volonté de faire vivre ou de se souvenir d'une personne absente par le biais de son image. Corps et image se trouvent alors, dans une relation d'absence et de présence. L'image rend présent le corps absent. Et cette relation, qui semble être si claire et évidente d'emblée, l'est beaucoup moins dans les pratiques d'images. Si le corps est présent dans l'image, cette dernière s'est substituée et se substitue souvent au corps de la personne représentée et la confusion des deux marque l'histoire de l'art.

Les corps dont je traiterai dans ce travail de recherche, sont essentiellement des corps vivants et présents. Les images que j'en donne sont variées. Mais, une chose les réunit : ils sont tous nus. Le nu est un sujet tout à fait particulier du

⁴⁵ Cf. François Jullien, *Le nu impossible*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 41.

corps. Cette particularité est explicitée de manière très simple par Kenneth Clark⁴⁶. Dans son ouvrage consacré au nu, il fait bien la différence entre *nude* et *naked*, différenciation linguistique qui n'existe pas aussi franchement dans la langue française. *Naked* est une personne déshabillée pour prendre une douche par exemple. Selon Kenneth Clark, *nude* (le nu) est une forme d'art inventée par les grecs au V^e siècle avant Jésus Christ. Le corps nu y est exclusivement décliné sous sa forme masculine avec les *Kouroi* de l'époque archaïque⁴⁷. Pendant une grande période de l'histoire de l'art occidental, les corps dénudés sont anoblis ou élevés par l'art en nu et celui-ci est assimilé à la notion d'art par excellence⁴⁸. Le nu n'est pas lié à une personne en particulier, il devient une abstraction. Il est par ailleurs réservé aux divinités dans l'art antique et cette tradition perdue jusqu'à l'avènement de la modernité. De plus, par la force de l'habitude, nous ne considérons plus le nu en tant qu'organisme vivant même divin, mais en tant que dessin, peinture ou sculpture, tant la pose fige le corps et le transforme en oeuvre d'art. Corps nu et image sont intimement liés. Notons que c'est bien la pose qui fait le nu⁴⁹. Arrêt sur image, corps posé, le nu est le corps objectivé par excellence⁵⁰ à un tel point qu'en voyant Galatée, Diane, Hercule ou Apollon, nous ne voyons pas une femme ou un homme dans son plus simple appareil, mais un sujet mythologique. Notre regard éduqué et formaté par la culture occidentale, fait que nous voyons un NU, acteur dans un récit, et non une personne déshabillée.

A travers le nu, le corps d'une personne se transforme donc en objet artistique. Mais, avant de devenir art, il est souvent objet d'apprentissage et d'étude. L'enseignement académique utilise systématiquement le modèle vivant (nu) dès la fin du XVI^e siècle. Les modèles sont essentiellement masculins à cette époque. Ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle que les académies officielles proposent le nu féminin. Pendant longtemps, seules les académies privées ont permis d'accéder au nu féminin⁵¹. Dessiner un nu c'est dessiner un corps objectivé et mis à distance

⁴⁶ Cf. Kenneth Clark, *Le Nu*, Tome 1, Paris, Hachette, 1998 (première édition anglaise 1956), p. 21.

⁴⁷ Le corps féminin, par contre, reste encore souvent couvert à l'époque hellénistique.

⁴⁸ Marianne Karabelnik (éd.), *Stripped bare. Der entblösste Körper in der zeitgenössischen Kunst und Fotografie*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2004, p. 11 : "*Nackte Körper sind von der Kunst zum Akt erhoben. Der Akt bedeutet in der westlichen Kultur die Kunst schlechthin*". "*Les corps dévêtus ont été élevés dans le domaine de l'art au rang de nu. Le nu représente dans la culture occidentale l'art par excellence*". Traduction Anke Vrijs.

⁴⁹ François Jullien, *Le nu impossible*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p.57.

⁵⁰ Idem, p. 60.

⁵¹ Cf. France Morel, *Le modèle ou l'artiste séduit*, Genève, Éditions Skira, 1990, p. 144 et 145.

par la pose. Grâce à la pose et grâce à l'acte du dessin, le nu devient modèle, objet à copier et à recopier. La nudité posée met le corps à distance. Elle n'est pas forcément synonyme d'intimité dans ces cas, même si beaucoup de modèles féminins sont passées du statut de muse à celle de maîtresse aimée. Curieusement le nu (naked) avant de devenir NU (nude), n'est pas obligatoirement et systématiquement déshabillé dans tous les cas de figures. J'ai connu bien des modèles vêtus de leur "costume de nudité". Déshabillé, mais vêtu d'un rôle, celui de modèle, le corps est offert au regard. Ce corps est enveloppe, il se livre au seul regard et la nudité habille la personne. Elle l'habille comme un habit qui protège du vent. C'est la nudité qui habille le corps dévêtu qui permet de transformer le modèle, la personne nue en oeuvre, à savoir en dessin, en peinture, sculpture ou en performance.

Malgré ces tentatives d'objectiver le nu, le fait de continuer à initier les apprentis-artistes à l'observation, au dessin et au modelage de nus, donne un statut particulier à ce genre. Ni paysage, ni nature morte, ni scène de genre n'ont été choisis comme LE passage obligé dans toutes les écoles d'art du monde occidentales ou celles fondées sous leur tutelle pour amorcer et aborder le processus d'apprentissage. Encore aujourd'hui, et cela malgré de nombreuses révolutions et mises à mort des académismes par les avant-gardes successives, le dessin de nu est pratiqué dans la plupart des écoles d'art. Le nu, souvent considéré comme ringard, doit alors dévoiler ou dépasser quelque chose d'invisible ou d'impalpable. Poser et disposer des fruits n'est pas faire poser une personne. Objet-modèle immobile ou modèle vivant ? Le nu m'intrigue et m'inspire. La pratique du dessin de nu m'interroge. Pourquoi le nu vêtu de son "costume de nudité" et non pas une personne déshabillée ? Pourquoi un nu et non pas un intérieur, des vaches ou des pommes ?

Au-delà d'une présence à l'atelier, ce corps est une offrande. La personne qui pose est disponible, la personne qui dessine l'est aussi. Souvent, en préparant la séance de travail, je me prépare à la présence du modèle : éclairage, chauffage, dispositif spatial (décor ou fond éventuellement), préparatifs matériels, mais aussi recherche de concentration, centrage, d'évacuation du quotidien pour pouvoir être entièrement dans le présent. En fait, le travail avec modèle est un travail en duo. C'est un temps qui est hors-temps, car ce n'est que l'instant qui compte. Cet

instant est le temps d'une pose et je sais que sa durée est limitée, d'où la tension qui s'en dégage. Le travail avec modèle s'avère être alors un travail en duo à double titre. Il se fait entre le modèle et moi-même, mais aussi entre moi et moi-même. De ce fait, ce corps à corps avec modèle permet aussi une sorte d'introspection. Il s'agit d'un rendez-vous avec moi-même à travers le dessin de nu.

Les avant-gardes du XX^e siècle se succédant ont fait table rase de la hiérarchie des genres et ont proclamé haut et fort, l'union entre art et vie en essayant de produire des formes d'art en accord avec cela. Mais paradoxalement, l'intérêt pour le corps et le nu en particulier, se manifeste de manière récurrente dans le champ de l'art actuel⁵². Se former avec le nu est-ce toujours un passage obligé ? Quels sont les enjeux de ce passage ? Et si le travail avec le nu s'avère être dépassé, comment se fait-il que le corps et le nu restent tant investis comme lieux d'expériences par beaucoup d'artistes contemporains ? Nous tenterons d'y voir plus clair dans les paragraphes qui suivent.

⁵² Il suffit de penser aux nombreuses performances et plus particulièrement à celles de Gina Pane, Marina Abramovic, Michel Journiac ou les actionnistes viennois par exemple.

I.1 Le nu : passage obligé?

C'est grâce à la lecture du très beau texte de François Jullien⁵³ que je me suis rendue compte de la spécificité occidentale de notre rapport au nu dans les beaux arts. Connaisseur de la Chine et de son art, François Jullien s'interroge sur la condition d'impossibilité du nu en Chine. Il constate qu'en occident le nu s'est détaché de la chair et en quelque sorte du phénomène d'être dévêtu.

L'approche par la forme est inimaginable dans l'art chinois traditionnel, qui considère plus la qualité des échanges qui s'opèrent entre le dehors et le dedans, qu'aux contours et à la morphologie du corps.

Passage obligé dans le passé dans les académies occidentales, l'apprentissage à partir du dessin de nu était fortement structuré par différentes étapes. L'élève passait du plan au volume, de la reproduction (gravures et plâtres) à une production de dessins ou de modelages. Les éléments à copier se composaient souvent de fragments de corps et la dernière étape de l'apprentissage académique, permettait à l'élève de passer de la matière inerte à la matière vivante, le corps nu pour la plupart des cas. Sujet noble par excellence, car support aux récits mythologiques ou bibliques, l'étude du corps humain était à la base de la formation des artistes. Aujourd'hui, cette base existe encore. Mais, souvent mise en doute, elle est revue et adaptée à des besoins marqués par des préoccupations plastiques actuelles. En regardant certains travaux des frères Chapman, de Jean-Luc Verna ou de de Marc Quinn, il est clair que le nu reste un terrain d'investigation. Travailler le nu est faire prendre conscience que celui-ci est à la base de nos racines culturelles dans l'Antiquité, ce qui n'empêche pas de maltraiter ce corps et son image, comme s'il s'agissait de les faire sortir de leurs retranchements dans des filiations historiques.

⁵³ François Jullien, *Le nu impossible*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

I.1.1 Apprentissages

Rendez-vous réguliers avec le carnet de croquis, le rouleau de papier kraft blanc et d'autres supports. Dimanche soir, mardi soir par la suite, rite hebdomadaire. À la lueur d'une lampe de bureau, quelques individus s'adonnent à une drôle de pratique : le dessin de nu.



Ill 2. Anke Vrijs, Nu, 1985, brou de noix sur papier, 29 x 21 cm.

C'était l'année 1983. Aucune trace. Rien n'a survécu aux déménagements successifs des ateliers. En fouillant les dossiers remplis de centaines et de centaines de dessins, premières traces, un dessin à la plume de 1985 attire mon regard (ill.2). Ce dessin se compose de quelques taches et de lignes repères partant du centre vers le bord. Tête, torse, bras, jambe ? Le spectateur sent la présence d'un corps sans pouvoir localiser les membres rassemblés autour du torse ni dans l'espace. Il approche le corps par le fragment.

L'accumulation des parties donne une impression de présence corporelle. Pourquoi ne pas dessiner qu'une partie pour dire le tout ? Et l'accumulation de centaines de dessins donnerait-elle l'impression, l'illusion de saisir un tout ? Dessiner le corps, serait-ce toujours synonyme d'apprendre à dessiner ?

I.1.1.1 Le fragment

I.1.1.1.1 Les cours de dessin

Petit retour en arrière : *"C'est une Académie de dessin (et non de médecine) qui imposa les premiers cours d'anatomie en Europe⁵⁴".* Nous sommes alors au XVII^e siècle. Pour devenir artiste, on apprend donc à dessiner le corps entier en le découpant en morceaux, en l'analysant organe par organe et membre par

⁵⁴ Cf. Corinne Pieters, Bernard-Marie Dupont, *Image, philosophie et médecine*, Paris, Ellipses, 2000, p. 38.

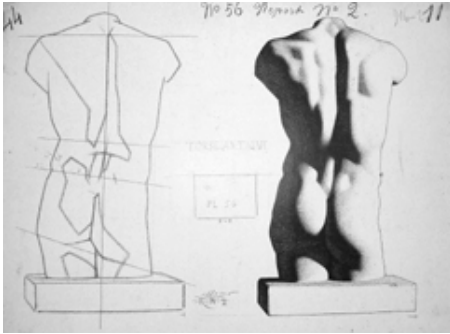
membre. Les élèves observent minutieusement un détail. C'est par le détail qu'ils approchent le tout. L'art de disséquer et de décomposer est au service du réassemblage final. Mais, entre défaire et refaire, il y a le dessin, étape primordiale pour l'apprenti-artiste (et peut-être pour le futur médecin ?). Le dessin lui permet de passer de l'enchevêtrement des chairs à la clarté du dessin⁵⁵, de sélectionner et ensuite de hiérarchiser l'information. Choisir un fragment n'est pas réduire le corps à la somme de ses membres ou organes, mais c'est déjà faire un choix plastique avant d'amorcer un travail sur l'ensemble. Le fragment contiendrait-il alors un morceau du tout ? S'exercer avec le fragment, permettrait de voir à échelle réduite, ce vers quoi il conviendrait de tendre. Le corps entier serait-il une construction par accumulation de fragments ? Artiste et médecin recomposeraient ce qu'ils ont étudié en détails et mis en pièce par avant. On démonte pour remonter le corps, qui est conçu ici plus comme une machine que comme une entité sensible. La possible réussite d'une production plastique ou d'un diagnostic médical, résiderait alors dans l'art de composer et de construire avec comme difficulté majeure, de comprendre quels types de relations visibles et invisibles sont susceptibles de se tisser entre les fragments.

Au-delà des cours d'anatomie pour artistes, cette approche par le fragment est pratiquée par ailleurs au sein de la plupart des écoles d'art et cela de manière systématique jusque dans les années 1960. Clairement structuré, le cursus académique propose à l'élève de copier dans un premier temps des dessins, gravures ou moulages de fragments de corps. *Le cours de dessin Bargué-Gérôme* édité par Goupil à la fin du XIX^e siècle, est une illustration de cette pratique. Les 180 planches pour le début de l'apprentissage de la première partie sont composées de deux dessins à chaque fois. À gauche, un dessin aux contours simplifiés sert à la fois d'exemple et de leçon. À droite, se trouve la proposition achevée avec les ombres en dégradés. Ce dessin est destiné à être recopié à l'aide des observations sur celui de gauche. L'élève commence toujours par la ligne et finit par le rendu du volume. La forme est saisie par le pourtour. Même les zones d'ombres et de lumières sont délimitées par des lignes franches

⁵⁵ Cf. Léonard cité par Martial Guédron, *De chair et de mesure. Imiter et exprimer le nu en France (1745 - 1815)*, Paris, Honoré Champion Éditions, 2003, p. 68.

(ill. 3). Planche à découper, corps à disséquer ? Encore une autre manière d'aborder le fragment ?

La deuxième partie des cours de Bargué-Gérôme comporte 170 planches de modèles d'après les maîtres, dans le but de former ainsi le futur artiste à un répertoire (autres morceaux choisis) de compositions, de formes et de poses.



Ill. 3. Charles Bargué, torse d'homme, 1968, lithographie, 60,3 x 45 cm, Bordeaux, Musée Goupil.

Aussi bien dans la première que dans la seconde étape, la formation se fait par une approche morcelée du corps. Le corps humain est mis en morceau, au même titre que le corpus des modèles historiques. L'élève additionne fragment par fragment, expérience par expérience, dans l'espoir d'arriver à un travail avec le corps entier d'après nature et donc vivant ! Ce travail d'après modèle vivant

forme la troisième étape des cours et ne contient que 70 planches. Il est étonnant de voir cette place réduite que *Le cours de dessin* accorde au travail avec le vivant. Pédagogie de mise en pièce et de dissection, apprentissage par le fragment, elle espère que l'élève acquiert le savoir-faire par l'addition des fragments. Le résultat final ne donne pas forcément un "bon" artiste (ni un "bon" médecin d'ailleurs), même si les auteurs prétendent le contraire. Ils préconisent que cette pédagogie est une bonne méthode pour intégrer les modèles proposés⁵⁶. Les *Cours de Bargué-Gérôme* se vendaient dans le monde entier, formatant ainsi des milliers d'artistes à la même méthode. Grâce cette approche fragmentée du corps et de l'histoire de l'art, ces artistes formaient une grande "famille" réunie par un répertoire commun. La mise en morceaux du corps comme moyen d'aborder l'art et la formation des artistes, a curieusement contribué à former un corps (de métier) uni et uniforme. De ce fait, il est facile d'imaginer les forces nécessaires pour imposer une autre manière d'aborder la formation et le corps⁵⁷.

⁵⁶ "C'est une grande école pour les débutants et un refuge merveilleux pour les artistes professionnels, qui peuvent rafraîchir leur regard et se guérir de leur affectation en revenant aux planches de Bargué, de la façon que les pianistes entraînés reviennent aux exercices de Czerny avant de passer à une nouvelle sonate de Beethoven." cité par G. M. Ackermann, dans : *Gérôme & Goupil, Art et Entreprise*, Paris, éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 66..

⁵⁷ Notons aussi qu'au tournant du XIX^e et du XX^e siècle dans ces deux domaines de nouvelles méthodes pédagogiques et médicales voient le jour. Nous pensons notamment aux pédagogies mises au point par Maria Montessori et Rudolph Steiner. Pour la médecine, c'est l'essor de

I.1.1.1.2 La connaissance de l'art



Ill 4. Apollonios (attr.),
Torse du Belvédère, vers
150 av. J.C.?, h : 159 cm,
Musée du Vatican.

Quand, à la Renaissance, le corps de quelques statues antiques sont mises en valeurs et exposées, celles-ci se présentent dans la plupart des cas, comme fragments de sculptures (ill. 4). Nous connaissons la statuaire antique essentiellement par des fragments de corps⁵⁸ et notre regard est formé par ces oeuvres où il manque des éléments. *"Nous pensons même que le fragment est plus vivant, plus concentré, plus authentique"*⁵⁹. Regard formé (déformé ?) par le fragment et donc aussi par le manque. Ce qui manque au corps permettrait paradoxalement de mieux le voir. Que

serait la Vénus de Milo avec ses bras ? Une femme vaniteuse en train de regarder son reflet dans un miroir, épouse de Poséidon serrant la hampe du trident, ou encore, baigneuse surprise cherchant maladroitement à voiler sa nudité et dévoilant ses charmes tentateurs au jeune Héraclès⁶⁰ ? Le manque permet au spectateur d'imaginer le corps entier. Il complète là où l'absence se donne en évidence. Le torse "charge" le corps entier. Le fragment concentre le regard, tout en ouvrant le champ des possibles. Contenant toujours un morceau du tout, il garde une logique intrinsèque. Cette logique est celle qui l'a engendrée et se joue dans la prolongation, comme dans la suture, la rupture ou la métamorphose des fragments à ajouter. Giacometti remarque à ce sujet : *"Une voiture, une machine cassée devient de la ferraille. Une sculpture chaldéenne cassée en quatre : cela donne quatre sculptures, et chaque partie vaut le tout et le tout comme chaque partie, reste toujours virulent et actuel"*⁶¹. Le fragment vaut le tout et les prolongations imaginées visent la complétude du corps comme celle de l'oeuvre. Ce n'est qu'avec Géricault et Rodin que le fragment cesse d'être simple morceau

l'homéopathie et d'autres méthodes alternatives.

⁵⁸ Et aussi par des copies de l'époque hellénistique ou romaine.

⁵⁹ Cf. Kenneth Clark, *Le Nu*, Tome 2, Paris, Hachette, 1998 (première édition anglaise 1956), p. 18.

⁶⁰ Cf. Alain Pasquier, *La Vénus de Milo et les Aphrodites du Louvre*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1985, p. 34 ss.

⁶¹ Cf. Alberto Giacometti, *Écrits*, Paris, Hermann Éditeurs des sciences et de l'art, 1990, pp. 80.

d'étude et devient une oeuvre d'art à part entière. Le fragment acquiert un statut autonome. Il est achevé tout en étant fragment. Les fragments témoignent de la pensée du corps et de l'oeuvre comme une entité achevée dans l'incomplétude.

Si effectivement notre regard a été tant formé par des sculptures antiques mises en pièces, il me semble cependant, que l'apprentissage par morceaux choisis se différencie des visions fragmentaires de l'art antique. Ce dernier a constitué, rappelons-le, les fondements de l'enseignement académique pendant au moins trois siècles et il en a été aussi bien le modèle artistique que culturel. Par conséquent, procéder dans l'apprentissage par fragment relève a priori et in fine, d'une volonté d'assemblage et peut-être y a-t-il un lien entre la connaissance de l'art par fragment et la méthode d'apprentissage. Cette approche fragmentaire et fragmentée par contre, relève d'un "manque" d'une toute autre nature. Là où l'élève espère arriver à un assemblage après démembrement, l'archéologue se situe dans une logique de remembrement au sens de remettre ensemble et à celui de ce mot en ancien français "se souvenir".

Revenons un instant à mon dessin évoqué plus haut (ill. 2, p. 32). Les quelques taches et lignes semblent comme calligraphiées. Placées par éléments fragmentaires dans la feuille, elles animent le vide autour d'elles. Le vide fait respirer le plein. À la différence du manque ou de l'absence des membres perdus et cassés des statues antiques, le vide pourrait se rapprocher ici de celui dont traite la peinture chinoise traditionnelle à laquelle je m'intéresse vivement dans les années 1980⁶². L'approche du nu dans ce dessin de 1985, peut être entendu en ces termes là. Par essence, ce dessin, régi par le vide, n'est néanmoins pas incomplet ou inachevé en soi. Mais, il ne montre pas un corps complet non plus. Le vide n'est pas signe d'une absence. Il appelle plutôt le spectateur à compléter optiquement celui-ci et il incite la personne qui dessine (donc moi-même), à commencer un autre dessin comme si la répétition de l'acte de dessiner avait comme but une autre complétude, celle de parfaire un apprentissage. Accumuler des expériences comme accumuler des dessins, sont autant d'actes qui montrent qu'un tout tente de se construire par petits éléments successifs. Ne souhaitant pas

⁶² Voir aussi le livre très instructif de François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

aborder l'apprentissage par la voie académique et donc par le corps fragmenté, j'opte pour la forme courte et légère qu'est le croquis. Chaque croquis ou dessin rapide est une pièce ou fragment d'une vaste mosaïque. Un fragment en appelle un autre, les fragments s'assemblent en un corpus hétérogène, que j'ai rassemblé dans une pochette intitulée "Chronologie - décantation".

I.1.2 Le dessin : quantité, décantation, qualité ? Travaux 1983-2011

Pour débiter ce travail de recherche, j'ai commencé par faire l'inventaire de plus de vingt ans de travail. Il s'agit d'un corpus conséquent de dessins de nus qui retrace, dans un premier temps, différentes phases d'apprentissage du dessin. Se confronter à la matière et aux difficultés de cet apprentissage lent et patient, constituait et constitue toujours pour moi, le point de départ de toute démarche plastique. Esquisser, effacer, parfaire, recommencer sont autant d'actions qui mettent l'accent sur le travail en train de devenir. Le dessin est toujours à la base de tout travail plastique entrepris. Il est à la fois moyen simple et efficace, outil d'apprentissage et d'entraînement du regard. De plus, dans des périodes pendant lesquelles le travail à l'atelier était mis entre parenthèses, le dessin, léger dans sa mise en oeuvre, permet toujours de garder le contact avec une pratique régulière. De ce fait, pendant les périodes "d'abstinence", il est le cordon ombilical me reliant à l'observation et la pratique, socle sur lequel je peux continuer à bâtir d'autres projets.

Mis à part un résumé écrit de mes différentes expériences artistiques, la pochette "Chronologie-décantation" contient un certain nombre de reproductions, de dessins et de photographies représentatives. Pas de planches à copier à la Bargué-Gérôme, pas de construction méthodique de l'apprentissage. Le fait de travailler avec modèle vivant et nu, était marqué dans ses débuts par une volonté de commencer "à la base" : refaire l'apprentissage à partir de ce que je croyais être les débuts, de construire quelque chose de solide. Je cherchais à construire

un socle et à m'intégrer dans une filiation. Là où l'élève d'autrefois apprenait avec et par l'intermédiaire du fragment, je procédais par accumulation de croquis et dessins. Chaque croquis, chaque dessin est ainsi un fragment d'un vaste ensemble. Autant de dessins pour saisir l'image du corps et autant de fuites de ce même corps, car il demeure insaisissable. Par moment, le bougé ou le non fixable est le vrai principe de la production. Modèle en mouvement, fugacité de la pose, mais surtout volonté d'avancer de manière intuitive et quelques fois de façon obstinée, car angoissée et livrée à moi-même. On y trouve beaucoup de traces d'instabilité : les repentirs, la succession de fragments et les ruptures par collages successifs, feuilletage, superpositions et, depuis peu, projections. Il s'agit de manipulations plastiques qui, par leurs aspects fragmentaires ne font que montrer comment la dynamique du faire contient celle du refaire, la dynamique de la production et celle de la reproduction.

Faire et refaire des croquis d'après modèle vivant ne mène pas obligatoirement à une meilleure maîtrise de la manipulation des outils, ce qui formait mon objectif premier. Cette façon d'aligner et de juxtaposer un grand extrait de ma production, m'a permis de me rendre compte que le fait de refaire et de revenir sur le même sujet, faisait surgir un réel questionnement sur mon rapport au modèle. Ainsi, depuis 2000, j'introduis des techniques de reproduction dans mon travail. Et, à partir de 2002, la figure hybride du Minotaure, apparue vers 1995, introduit la transformation de l'image par hybridation. La quantité de croquis, de dessins et de peintures montrent après décantation que le processus d'apprentissage se fait supplanter par une toute autre dynamique : celle de nourrir une problématique plastique portée sur l'image du corps, de l'interrogation du rapport de la production à la reproduction de cette image ainsi que sa métamorphose.

Revenons à cette interrogation du dessin et de l'apprentissage. Le dessin me permet d'être dans la fluidité du refaire. Production rapide conditionnée par la courte pose, le refaire est dans l'instant, portion et fragment du temps. L'engagement est court, pas minime, la peur de la feuille blanche est surmontable, la poubelle n'est jamais loin. Faire en quantité pour pouvoir faire et refaire après le tri.

Dessiner précise les pensées pendant l'élaboration même du dessin en train de se construire. Il accompagne le tâtonnement inhérent à son élaboration et traduit *"avec une souplesse et une économie insurpassables la mobilité des projections de notre univers mental"*⁶³.

Le fait de passer en revue ma production plastique dans sa chronologie, montre qu'elle évolue en boucle, par reprise, par répétition, par variation et peut-être même, par reproduction sous certains aspects. Il m'arrive de reproduire des gestes, des situations de pose mais aussi des productions.

Apprendre c'est reproduire et multiplier les expériences, c'est les refaire mais autrement. Et c'est peut-être pour cette raison que je me suis sentie attirée progressivement par des techniques de reproduction de l'image proprement dite : d'abord la gravure en pointe sèche, eau forte et sérigraphie, puis la photographie argentique et pour finir, la photographie numérique.

L'alternance des techniques employées, contribue à mieux cerner mes préoccupations qui étaient motivées par le désir d'apprendre dans un premier temps. Aujourd'hui, elles me mènent à mieux cerner la problématique de cette recherche. L'objet d'apprentissage, le nu, est devenu petit à petit, objet d'études, puis sujet d'explorations plastiques et sujet d'interrogations philosophiques car la présence d'un modèle à l'atelier, est toujours source de questionnement sur mon rapport à l'autre au travers d'un travail artistique. Travailler avec modèle dirige ces questionnements inévitablement vers ceux concernant l'identité aussi bien du corps du modèle et de l'artiste, que de l'image de ce corps. Tout en focalisant l'effort sur le travail avec le nu sur le "comment ?", (représenter, mettre en page, problèmes et soucis d'ordre technique), le "pourquoi ?" (quel est mon propos ?) apparaît. En fait, *"le corps est passeur.....porteur de toute une mythologie individuelle...., le corps se prête à toutes les mutations rituelles"*⁶⁴.

⁶³ Cf. Jean-Marc Réol, *Jean-Luc Verna*, CNAP, Villa Arson, Nice, 1998, p. 3.

⁶⁴ Philippe Piguet, *Catalogue d'exposition Javier Perez, Hybrides*, Galerie Guy Bärtschi, Genève, 2005.

I.1.3 Le dessin : corps à corps

L'histoire nous raconte que l'envie de dessiner est à l'origine même de l'art. Pour Pline l'Ancien⁶⁵, cette envie est motivée par deux choses : l'amour et l'absence de la personne aimée. L'auteur raconte que la fille du potier Butadès est amoureuse. Avant le départ de son bien-aimé pour un long voyage, elle trace le contour de l'ombre de son visage projetée sur le mur à la lumière d'une lampe. Une simple ligne tracée sur un mur suffit pour garder trace de l'être aimé. L'ombre, tache sombre sur le mur, contournée par une ligne et certainement "coloriée", garde en mémoire l'amoureux absent et marque la présence physique sur le mur de son absence. Je peux imaginer la fille du potier faire et refaire cette ligne pour s'incorporer la trace du visage aimé. Elle refait et recopie le dessin comme ersatz de l'amant absent.

Pour la fille du potier, dessin, souvenir et amour sont liés. La ligne et le pourtour sont des béquilles pour porter le souvenir. Retracer le pourtour serait une manière de s'approprier le corps de l'amant et de combler ainsi le vide de son absence.

Tracer des lignes et des contours, cerner un corps en pose, voici les bases de tout cours de dessin de nu. Dans le passé, l'élève n'avait droit au modèle vivant qu'une fois le parcours de base, c'est-à-dire la copie de gravures puis de plâtres, accomplie. Personnellement, je passe directement au modèle vivant. Loin des méthodes d'apprentissage de dessin traditionnelles et académiques, je permets au regard de guider la main.



Ill 5. Anke Vrijs, Trois figures en mouvement, brou de noix sur papier, 1985, 65 x 50 cm.

Dans mes débuts, le nu-modèle n'est pas modèle à copier. La pose est prétexte au faire. Le faire s'élabore par bribes, par taches. Les corps sont saisis par accumulations parcimonieuses de signes graphiques (ill. 5). Je capte les poses presque de manière furtive. Les poses sont courtes et le modèle est souvent en mouvement. Je cherche une certaine immédiateté du dessin : la

⁶⁵ *Histoire naturelle*, livre XXXV.

technique fluide (pinceau ou plume et brou de noix) nécessitant un rechargement répété est vite abandonnée au profit du feutre, qui permet un tracé régulier, continu.

Le geste enregistre le mouvement et avant d'apprendre à dessiner, j'apprends à observer. Je saisis un angle entre torse et cuisse, je place le nombril par rapport au sexe, je délimite la forme entre bras et buste. Mon regard va de l'un à l'autre, le feutre scrute le papier comme mon regard "tâte" le corps. La figure (humaine) se construit sur le papier dans la discontinuité du geste et du regard. La rapidité de l'exécution permet de garder la vivacité du tracé dans une tension de l'exécution. René Passeron⁶⁶ note à propos de cette vivacité, qu'elle peut être aussi considérée comme étant une vertu esthétique et non seulement une sorte d'urgence dans le travail même. Les productions du premier jet, comme croquis ou esquisses, possèdent des caractéristiques bien particulières comme la concision, l'à-peu-près, le vite-fait/vite-dit, qui laissent peu ou pas de place à la reprise sur la même feuille. La conscience de l'impossible reprise augmente la concentration : c'est ici et maintenant qu'il faut mettre sur papier. Une tension s'installe alors, entre le dessinateur et le dessiné : mettre sous tension par un corps à corps. car plus la pose est tendue et difficile à tenir, plus elle sera courte et plus le travail est concis et a priori, aussi précis. On pourrait imaginer que cette tension ajoute une difficulté supplémentaire : la peur de la feuille blanche, le ratage. Paradoxalement, sous l'emprise de la rapidité et de la vivacité, opèrent d'autres forces. Étant dans le flux tendu, l'alternance des poses se succédant rapidement, le faire prend le dessus. Être au plus proche de l'instant, réduit la distance entre regard et main. Dessiner précise la pensée pendant que le dessin est en train de se construire. Le dessin, ce corps à corps est devenu "mon sujet"⁶⁷. Au delà d'un souci de continuer à améliorer l'observation, sa transcription en dessin par différentes techniques, le modèle nu est devenu la force motrice de mon travail et cela à trois niveaux :

Premièrement, le modèle incite à la concentration : la pose ne dure jamais longtemps, pas plus de 30 minutes maximum⁶⁸. Elle est rarement reprise et il s'agit

⁶⁶ René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 147.

⁶⁷ Même si je mène d'autres productions plastiques en parallèle : des livres d'artistes entre autres sur un poème de Jean Hans Arp, des photomontages et des peintures abstraites à la tempéra à l'oeuf.

⁶⁸ Depuis peu j'augmente le temps de pose, surtout lorsque je travaille en peinture et en formats plus importants. Technique de peinture plus lente que le dessin, elle demande du temps qui est

donc d'être présente, être là, au moment même. Peu de reprises ou de repentirs, le corps est saisi sur le vif⁶⁹.

Deuxièmement, je suis impliquée psychologiquement. Posent des amis et proches, le modèle n'est jamais professionnel, il est "antiprofessionnel" et à partir de 1988 toujours dessinateur lui aussi. Le corps dessiné sur lequel se pose le regard est dessinateur à son tour. Modèle et peintre, dans ce cas de figure, se font miroir (non déformant, mais informant, source de nouvelles informations). La pose ne se compose pas d'un corps posé. Elle se caractérise par la conscience du regard de l'autre sur le corps, car il sera dessinateur à son tour. Il n'y a pas de réel travail en duo, mais j'assiste à une accumulation ainsi qu'à un échange d'énergie du modèle et de la mienne. Cette énergie constitue le troisième niveau de cette force motrice qu'est le modèle nu dans ma production. Elle est dépourvue d'habitudes qui se traduisent par des poses standardss ou commodes à tenir. Et cette façon de faire, apporte une candeur et une fraîcheur par le fait que les modèles incarnent réellement leur corps et ne se conforment pas à des positions convenues.

D'un simple désir de vouloir m'intégrer dans une chaîne de pratiques (faire comme tout le monde), je suis passée sans m'en rendre compte, d'un apprentissage à un début de production, puis, à une prolongation de la phase d'apprentissage dans l'expérimentation et enfin, à l'élaboration d'interrogations plus générales concernant le travail en train de se faire (la poïésis) et les relations que je souhaite établir entre production et reproduction de l'image du corps.

Apprendre à dessiner, c'est aussi apprivoiser le temps. Le dessin n'est jamais acquis. Chaque reprise porte en elle les souvenirs des séances précédentes. C'est ce souvenir qui rend possible l'histoire de ma propre production plastique. Ce contact, serait-il une autre façon d'envisager l'idée de filiation et d'engendrement ?

d'ailleurs souvent dicté par le temps de séchage de la matière picturale.

⁶⁹ Je retrouve cet aspect instantané dans le travail photographique plus récent , cf. Projections.

Le nu, loin d'être seulement un motif récurrent, anecdotique, mythologique, dépasse largement son statut de corps objectivé⁷⁰. Il permet d'entrer et de sortir d'un cadre, de s'intégrer dans une tradition et de s'y opposer, d'être dans sa filiation ou la reprise de formes anciennes et dans l'engendrement de formes nouvelles. Le nu permet d'incorporer le modèle.

⁷⁰ Cf. François Jullien, *Le nu impossible*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 50.

I.2 Le nu : invention du corps

Jusqu'à présent, nous avons constaté que dans l'apprentissage académique, on tente de composer le corps à partir de la somme de ses détails. Partir du fragment et aboutir au corps complet n'est pas seulement régi par un principe pédagogique. Cette pratique dépasse largement ce cadre précis et vient de plus loin. Depuis l'Antiquité et jusqu'à aujourd'hui⁷¹, les idées de corps complet et parfait hantent les ateliers des artistes. Il est important de prendre conscience que (l'apprenti)-artiste composait à partir de fragments non pour le plaisir de l'assemblage, mais bien pour obtenir un résultat final idéal et parfait. Cette opération est foncièrement différente de celle de dessiner d'après modèle vivant, où le corps se présente dans son intégralité qui, dans la plupart des cas, est imparfaite. Rares sont les modèles ayant toutes les qualités requises pour prétendre à la "perfection physique". Le corps idéal n'existe pas. Viser la beauté et la perfection, c'est donc se compromettre et compromettre le corps au montage dans l'artifice de la géométrie et de la répétition du geste. Les lignes qui suivent tentent de démontrer que c'est le nu qui permet d'inventer le corps, ce corps avec sa chair qui est matière à fabriquer de l'image, ce corps auquel les artistes font subir tant de manipulations pour le réinventer à travers son image en métamorphose permanente.

⁷¹ Il faut noter tout de même que le Moyen Age ne considère pas le corps comme miroir de la perfection divine, mais plutôt comme un objet d'humiliation et de honte. Cf. Kenneth Clark, *Le Nu*, Tome 2, Paris, Hachette, 1998 (première édition anglaise 1956), p. 142.

I.2.1 Le corps inventé : le corps idéal

I.2.1.1 La mesure



Ill.6. Kouros de Ténéa, vers 560 av. J.C., marbre, h : 153 cm, Munich, Glyptothek.



Ill.7. Polyclète, Doryphore, vers 440 av. J.C., marbre, h : 212 cm, Naples, Musée Archéologique.

La célèbre histoire de Zeuxis⁷² nous raconte que le peintre grec a pris différentes parties des cinq plus belles filles de Crotona pour créer sa Vénus. Ablations des imperfections et additions des fragments considérés comme étant parfaits chez les cinq : voilà la Vénus sortie de l'esprit de l'artiste, qui avait son idée du corps idéal, ce corps issu de montages et d'assemblages, générés par des rapports de proportions précis.

Nous savons que les Grecs fondaient leur idée de l'art sur l'harmonie des nombres qui ordonnent le cosmos⁷³. Déjà Polyclète (V^e siècle avant Jésus Christ) pratiquait l'anthropométrie. Toutes les parties du corps sculpté sont susceptibles de posséder entre elles, des proportions qualifiées comme étant idéales et parfaites. Ces proportions sont devenues règle ou canon. Pour une oeuvre archaïque telle que le Kouros de Ténéa (ill. 6), la tête entre au total, sept fois dans ce corps, deux fois entre les genoux et les pieds, deux fois dans la largeur des épaules et deux fois dans la hauteur du torse. Pour la statue du Doryphore (ill. 7), connue exclusivement par des copies antiques, les mesures sont plus complexes. *"Le module y est le dactyle (la phalange d'un doigt) à partir duquel des calculs précis de rapports et de proportions fourniront à l'artiste les mesures principales ; la moitié de la longueur du torse et la hauteur des jambes. La beauté de l'ensemble résidera dans la symétrie (c'est-à-dire l'harmonie résultant de la correspondance des parties en relation avec le tout), dans ces proportions (coordination métrique*

*entre le module et le tout), dans l'eurythmie, figuration objective d'un corps idéal (et par conséquent atténuation du défaut particulier)*⁷⁴". La sculpture du Doryphore

⁷² Cf. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXV.

⁷³ Cf. Etienne Souriau, *Vocabulaire esthétique*, Paris, PUF, 1990, article "canon".

⁷⁴ Idem.

est considérée comme incarnant cette perfection harmonieuse, qui est, bien sûr, réservée aux divinités et ceci bien au delà de la période antique. Les artistes de la Renaissance, comme Dürer ou Leonardo da Vinci, reprennent cette approche du corps et l'associent à leur conception scientifique d'une essence mathématique de la beauté. Nous pouvons penser à l'homme de Vitruve de Leonardo da Vinci ou à *Némésis ou la Fortune* (ill. 8) de Dürer. Plus proche de nous, nous pouvons citer Le Corbusier avec son *Modulor*. Pour que le corps apparaisse dans sa perfection, il doit faire l'objet d'une projection mesurée fixant des proportions idéales.



Ill.8. Albrecht Dürer, *Némésis*, vers 1502, eau forte, 32,5 x 223,4 cm, Chantilly, Musée Condée.

Pour l'exemple du Doryphore, le raccord entre les différentes parties "parfaites" est invisible. Le spectateur lit le corps dans sa continuité, la synthèse est réussie. Et pourtant, soumettre le corps humain aux lois des nombres, n'est pas une garantie pour une "belle" représentation de la figure humaine. Avec *Némésis ou la Fortune*, Dürer pousse d'ailleurs sa quête de la juxtaposition des composantes du corps se soumettant à la perfection des figures géométriques, à l'extrême. L'addition de deux formes parfaites comme le cercle et le carré, figures ayant servies à la construction de ce corps, ne permet pas forcément de le construire harmonieusement. Ici, le

passage par la géométrie semble être le moyen pour transformer le corps dévêtu en nu. Nous pouvons constater alors, que l'invention du nu se détache en quelque sorte d'une certaine corporalité physique. Il devient un concept géométrique auquel l'artiste tente de donner une forme. De ce fait, l'invention du nu peut créer des formes monstrueuses. Faudrait-il alors en déduire que le monstrueux c'est-à-dire le difforme, est contenu dans la perfection ou l'idéal ? Que la recherche du canon ne peut produire que des êtres chimériques et hybrides ? Le raccord, quant à lui, visible ou invisible, mis en évidence ou dissimulé, ne fait qu'insister sur la profonde instabilité du corps. Sous une homogénéité feinte se cacherait alors toujours une hétérogénéité consubstantielle ?

1.2.1. Le canon ?⁷⁵

⁷⁵ Voir aussi le dépliant "Canon".

Le regard sur quelques représentations de corps à travers l'histoire de l'art, permet de constater qu'il existe bien sûr, une grande diversité dans ce qui est ressenti comme "beau" ou "laid". Le choix du canon, puis sa transcription en image, n'est pas motivé exclusivement, dans la plupart des cas, par des choix esthétiques. L'artiste forme et déforme, il étire, accentue, rétrécit, buste, jambes, tailles et poitrines. L'image du corps se plie aux exigences de l'artiste : exaltation, dérision, dénonciation, désirs, fantasmes ...

Si au début de mes investigations sur le corps, la question du canon et le rapport aux nombres me paraissait artificiels, il est clair qu'aujourd'hui, cette question possède un intérêt dans le cadre de mon travail sur les métamorphoses. Le canon, cet ensemble de règles pour déterminer les proportions conformément à un idéal de beauté⁷⁶, est variable dans le temps. Il propose une image du corps stable à un moment donné. Travailler sur la métamorphose de l'image du corps, c'est s'intéresser à ce facteur d'instabilité. C'est en constatant cette apparente contradiction entre idéal et métamorphose, que je me suis intéressée à la question



Ill.9. Anke Vrijs, Projection (David), 2009, photographie numérique.

du canon et de la mesure. Je voulais savoir, en les confrontant à la réalité de corps bien vivants, quelles étaient les caractéristiques de ces canons, quelles distorsions éventuelles on leur faisait subir. Pour ce faire et à l'aide d'un rétroprojecteur, j'ai projeté des images de la *Vénus de Milo* et du *David* de Michel-Ange sur les corps de mes modèles (ill. 9). Par la suite, j'ai photographié ces projections et en ai fait faire des tirages en noir et blanc. Il va de soi que mes modèles en chair et en os ne correspondaient pas dans leurs mensurations à celles des sculptures, mais j'ai tenté néanmoins la superposition, peut-être d'abord dans un

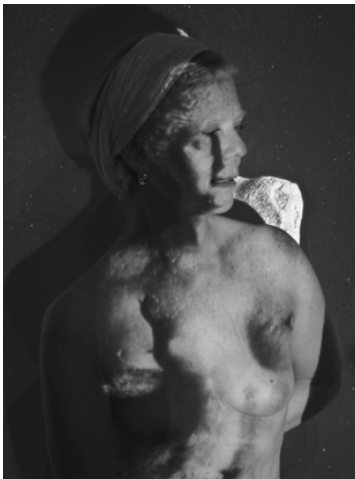
souci de vérification. A-t-elle vraiment une si petite tête que cela la *Vénus de Milo* ? Et son nombril...on dirait qu'elle a deux vertèbres supplémentaires ! Et la

⁷⁶ Cf. Le Petit Robert, 2000.

tête de *David*, n'est-elle pas beaucoup trop grande ? Vénus, David et d'autres oeuvres encore, oeuvres emblématiques de l'histoire de l'art, oeuvres-modèles, oeuvres-canons ?

Puis, en confrontant le modèle vivant aux canons historiques, apparaît aussi que le canon vers lequel tend mon approche du corps, ne peut se déterminer en simples rapports de proportions. Le canon dépasse largement la notion de modèle à suivre.

Les résultats des superpositions me surprennent. Le corps à corps des deux réalités, celle de l'image et celle du corps du modèle, fait apparaître d'autres entités, car la superposition n'est jamais exacte. Le corps-canon de l'une est confronté au corps réel de l'autre. La superposition des images des deux donne dans certains cas de figures, des corps, qui sont de l'ordre du monstrueux (ill. 10). La divergence du vrai corps par rapport à l'image, est source de ruptures, de déplacements, de décalages et d'assemblages surprenants.



Ill.10. Anke Vrijs, Projections (Vénus), 2009, photographie numérique.

Intervient alors pour moi la "magie" de la photographie numérique. Contrairement au dessin et à la peinture, les écarts, les superpositions et les glissements peuvent se travailler très vite. Le plaisir du faire, la jouissance de la découverte, la fascination des possibilités quasi illimitées, s'expriment dans les répétitions d'opérations et de tâtonnements plastiques comme si je voulais capter un instant de perfection qui correspondrait à l'invention du corps au moment même de la prise de vue. L'accumulation des différentes expériences

avec le modèle vivant devenu nu, à travers les confrontations aux mesures de la Vénus ou du David, n'est peut-être rien d'autre qu'une recherche d'une certaine idée de ce corps. Se rapprocher de cette idée du corps est également une tentative de surmonter la sensation de devoir réinventer continuellement le corps à travers le dessin. Le travail entrepris à partir de 2008 avec les projections, est une manière d'accélérer cette invention. Ce corps du modèle vivant toujours singulier, enveloppe la fragilité même du travail en devenir. Avec ce travail en devenir, je suis le modèle dans cet état instable, d'où ma question : n'existerait-il pas un canon ou une règle de l'écart, de l'instable et que l'idéal vers lequel je tends, serait

le recommencement à répétition ? En superposant l'image d'un corps- canon à un corps réel, il est possible de se rendre compte de l'écart entre ces deux corps, qui se fondent et se confondent par endroits dans l'image. De là émerge la question du rapport entre les deux. Il y a le corps du modèle et l'image projetée, qui est en fait un modèle culturel⁷⁷.

À la mesure de ces écarts entre corps et image, je construis le travail des "Projections". L'invention du corps passe par l'acceptation de cette mesure de l'écart et insiste sur le fait que le corps idéal fait abstraction de la chair, c'est-à-dire de la corporalité et de la matière y compris de ses résistances. L'invention du corps passe alors par une certaine distance vis-à-vis de celui-ci. Si dans ma pratique, je tente d'inventer le corps en le mettant à distance, d'autres pratiques préconisent le contraire. Depuis les années 1960, certains artistes commencent à intervenir directement sur le corps, qui est d'ailleurs souvent leur propre corps. Un détour par quelques exemples issus de cette approche du corps, me semble être intéressant pour nourrir les interrogations sur l'image du corps.

1.2.2 Le corps inventé: la chair modelée

Ressenti comme "*un dernier refuge de l'authenticité, de la puissance personnelle dans la réalité immédiate*⁷⁸", le corps devenu outil et support de nombreuses démarches artistiques, est au coeur du travail de beaucoup d'artistes des années 1960 et 1970. On pense bien sûr aux actionnistes viennois comme Günther Brus par exemple, à Yves Klein avec ses *Anthropométries* (1958), à Bruce Nauman avec son *Self-Portrait as a Fountain* (extrait du portfolio *Eleven Color Photographs*, 1966-1970) et aux actions menées par des artistes femmes et féministes comme Valie Export avec *Aktionshose : Genitalpanik* (1969), Gina Pane dans *Action sentimentale* (1973) ou Marina Abramovic avec *Rythm 0* (1974), pour ne citer que quelques propositions.

⁷⁷ Cette question sera abordée dans la seconde partie, II.2.1 Du modèle vivant au modèle culturel.

⁷⁸ Cf. Nadine Vasseur, *Les incertitudes du corps. De métamorphoses en transformations*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 176.

I.2.2.1 La sculpture de chair

Le travail de l'artiste américaine Eleanor Antin, née en 1935, est moins connu. Fortement attirée et marquée par la Grèce antique (et c'est entre autre pour cette raison que son travail m'intéresse particulièrement), l'artiste sculpte son propre corps dans *Carving - A Traditional Sculpture* (1972)⁷⁹. Elle modèle son corps quotidiennement à force d'un régime alimentaire pour arriver à un corps idéal. *To carve* c'est sculpter, mais aussi découper de la viande ou la dépecer⁸⁰. Dès lors, le titre de son travail renvoie au corps comme objet charnel. Traditionnellement, la femme-modèle se livrait au regard "découpant" de l'artiste-homme, ciselé en



Ill.11. Eleanor Antin, *Carving a traditional sculpture*, 148 photographies noir et blanc, Chicago, Art Institute.

adéquation avec le canon du moment. Ici, c'est l'artiste elle-même qui porte un regard sur son propre corps. Sa matière à travailler c'est la chair, cet "*état extérieur du corps humain*"⁸¹. Elle se lance dans une opération documentaire sur ses 37 jours de régime. Tous les jours, elle se prend en photo vue des quatre côtés : une vue de chaque profil, une vue de face et de dos. Elle réunit ainsi 148 photos (ill. 11) en un seul grand panneau, superposant les quatre images en rangée. La photographie individuelle témoigne des différentes étapes successives et journalières du régime de l'artiste. L'assemblage de toutes les photos retrace l'histoire complète des 37 jours de régime.

Là où Muybridge utilise un corps en mouvement pour documenter son déploiement dans l'espace et le temps, Eleanor Antin utilise son corps immobile, statique et hiératique, pour suggérer les changements infimes produits par son régime. Les efforts fournis par l'artiste ne se mesurent guère à travers ces images. La chair ne se laisse pas sculpter comme le marbre. L'idéal sculpté ou modelé dans la chair, se révèle comme étant un facteur de résistance. La chair refuse de se plier aux exigences mentales de l'idéal. L'enjeu doit se situer ailleurs. Eleanor Antin cherche à vivre probablement moins une réelle transformation de son corps,

⁷⁹ 148 photos noir et blanc, Brooklyn Museum.

⁸⁰ Cf. Harrap's Shorter, Cambridge University Press, 1996.

⁸¹ Cf. Le Petit Robert, 2000.

que de révéler un certain nombre de questions au sujet du corps de la femme comme étant perfectible à souhait. Dans son travail *Carving - A Traditional Sculpture*, Eleanor Antin semble dénoncer le rôle passif que prennent beaucoup de femmes dans leurs manières de vivre et de présenter leur corps. Elle cherche à transformer l'idée de régime en discours artistique et politique. Elle tente de se rapprocher de l'idéal de beauté (diktat) du moment et de dénoncer ainsi une normalisation à l'extrême, dans le but de paraître individuellement singulière et attirante. Avec cela, elle met l'accent sur une profonde contradiction liée à l'invention de notre propre corps : être comme tout le monde tout en étant singulier.

En ce qui concerne l'invention d'un corps idéal, le travail d'Eleanor Antin nous semble être intéressant à plusieurs titres. En tentant de modeler son corps (sa chair), elle est animée par une image à laquelle elle cherche à se conformer. Cette recherche se fait à force de volonté. L'image, sans savoir d'où elle vient précisément, ni comment elle agit, se projette dans sa chair.

Par ailleurs, le travail de modelage nous semble aller de pair avec un but précis que l'artiste cherche à atteindre. Elle y oeuvre quotidiennement, mais elle est aussi consciente du fait que le résultat final ne correspondra probablement pas à l'idée qu'elle s'est faite au préalable. Et ici, comme dans mes "Projections", l'essentiel n'est pas d'aboutir à un hypothétique idéal de son image parfaite, mais de prendre conscience de ce que la recherche de cet idéal, implique comme errements, retours, détours ou reprises. Pour Eleanor Antin, cette recherche dénonce cette société prônant un corps standardisé.

En ce qui concerne mon travail personnel des "Projections", le ciselage ne se fait pas sur la chair elle-même, mais sur l'image du corps par le placement des rhodoïds. Le tâtonnement par répétition des mêmes gestes en guettant des petits écarts, fait que ce travail se situe dans une dynamique de l'avancement par détours⁸² et ajustements continus. Ce n'est absolument pas le modelage de la chair qui est visé ici. Le ciselage patient de l'image par contre, est à considérer comme une façon d'inventer le corps à travers son image. En cela, cette démarche rejoint celle d'Eleanor Antin.

⁸² Ce n'est certainement pas un hasard si j'ai travaillé pendant dix ans sur le thème du labyrinthe!

I.2.2.2 Identité flottante

Si *Carving-A Traditional Sculpture* d'Eleanor Antin est un travail très ponctuel dans sa production artistique⁸³, Orlan fait des interventions sur et à partir de son corps, une problématique centrale. On connaît ses différentes opérations regroupées sous un seul titre : *La réincarnation de Sainte-Orlan*. De 1990 à 1993, elle se fait opérer neuf fois. Une seule opération porte sur le corps entier, les huit autres sur le visage seulement. Ayant modifié déjà dans les années 1960 son nom, elle cherche à transformer maintenant son visage. Elle souhaiterait que son corps soit un costume⁸⁴ et ainsi pouvoir en changer. En déconstruisant son visage d'origine, elle en construit un autre. Avec ses performances-opérations, elle cherche à rompre avec son histoire génétique. Là où Eleanor Antin cherche à se conformer et se plier à un idéal de beauté physique, Orlan vise tout à fait autre chose. Elle s'inspire de cinq figures féminines marquantes de l'histoire de l'art : la *Joconde* de Léonard de Vinci, la *Diane Chasseresse* de la première école de Fontainebleau, la *Vénus* de Botticelli, la *Psychè* de François Pascal Simon Gérard et *Europe* de Gustave Moreau . Elle choisit ainsi la *Joconde* pour les éléments masculins dans ce portrait. L'autoportrait de Leonardo da Vinci (sous-jacent) attire ainsi l'attention sur la bisexualité dans cette représentation et sur le problème de l'identité. *Diane chasseresse*⁸⁵ montre une femme insoumise aussi bien aux humains qu'aux dieux. Elle va de l'avant, elle guide des groupes. La *Vénus* de Botticelli⁸⁶ a été choisie pour sa beauté charnelle et *Psychè* peint par François Pascal Simon Gérard⁸⁷, pour sa beauté de l'âme et son caractère fragile et vulnérable. *L'enlèvement d'Europe* de Gustave Moreau⁸⁸, montre une femme qui regarde l'horizon et oriente son regard vers le futur. De chacune de ces cinq peintures, Orlan a pris un fragment : le front de la *Joconde*, les yeux de *Diane*, les

⁸³ Eleanor Antin s'est tournée plus tard vers un dialogue avec l'histoire. Elle met en scène des tableaux vivants inspirés de la peinture académique anglaise et française. Ensuite, elle prend des photos de ces scènes.

⁸⁴ Cf. Maxime Coulombe, *Faire du corps une image. Pour une iconographie épistémique de l'art posthumain*, Thèse Université Marc Bloch Strasbourg et Université de Laval, 2006, p. 188.

⁸⁵ Réalisée vers 1550, Musée de Senlis.

⁸⁶ Peinte vers 1480, Les Offices, Florence.

⁸⁷ Cf. *Amour et Psyché*, 1798, Louvre.

⁸⁸ Peint en 1876, Louvre.

lèvres d'*Europe*, le menton de *Vénus* et le nez de *Psyché*. Sélection faite non pour la beauté idéale comme le faisait Zeuxis, mais pour sa valeur symbolique, pour ce que la personne représente pour l'artiste. Elle construit son autoportrait en mixant et hybridant des représentations de déesses, non pour les canons qu'elles sont censées représenter, mais pour leur histoire et caractère individuels. Par l'intermédiaire de ses multiples performances-opérations, elle propose des variations sur le thème de l'auto-engendrement qu'elle travaille depuis 1964 avec *Orlan accouche d'elle m'aime*. Et dans *La réincarnation de Sainte-Orlan* elle accouche dans la douleur, même si dans son manifeste de l'*Art Charnel*, elle juge cela comme étant anachronique et ridicule⁸⁹. En contraste avec les douleurs, elle veille à garder toujours un aspect théâtral et festif pendant ses opérations-performances pour donner de la légèreté à ces événements. L'enfantement se transforme en spectacle coloré.

En 1993, Orlan décide d'entreprendre une dernière performance. Cette neuvième opération-performance a lieu à New York sous la direction du docteur Marjorie Cramer, qui accepte sans réserve les objectifs féministes et artistiques de son projet. Ayant façonné jusqu'alors, son corps et son visage conformément à ses idées, l'artiste décide de conclure la série d'opérations avec une transformation radicale de son visage, en se faisant mettre des implants au niveau des joues et des tempes. La construction méticuleuse d'un nouveau corps, avec tout ce que celle-ci comprend de douloureux, est mise en doute. Car, plier le corps avec ses fonctionnements et logiques, aux fragments de figures de différents corps, est un véritable tour de force. Depuis ses débuts, Orlan détourne la chirurgie esthétique de ses objectifs habituels. Mais, ce n'est pas tant la remise en cause des "normes" de beauté que cette chirurgie s'emploie à imposer qui peut étonner, c'est plutôt le pourquoi de sa déconstruction voire la destruction de ce qui a été bâti morceau par morceau. Est-ce que la construction de ce corps idéal et pensé jusque dans le moindre détail, implique déjà sa destruction ? Utilisant les mêmes procédés, les mêmes techniques et technologies pour construire le corps dans l'assemblage et la déconstruction, on peut imaginer que les deux actions relèvent de logiques semblables. Construire ce corps idéal revient à monter un corps hybride puisque composé d'éléments divers. Créer cet hybride ne va pas de soi. Cela implique de passer par des phases douloureuses dans lesquelles son

⁸⁹ Cf. Catalogue d'exposition, *Orlan*, Paris, Éditions Flammarion, 2004, p. 185.

image est défigurée par une métamorphose en passant par des formes monstrueuses. Son corps idéal contient en quelque sorte un corps monstrueux. La perfection visée par l'artiste est construite à partir de cela.

Dans le cas d'Eleanor Antin, le corps manipulé constitue un corps façonné par la force d'un régime alimentaire pour arriver à un corps réputé idéal. La recherche de cette beauté s'avère être vaine, car conditionnée par le regard d'autrui. Cet idéal ne peut s'incarner, c'est-à-dire réellement devenir chair, car ce regard n'est jamais stable puisqu'il est lié à des individus différents. Eleanor Antin tente de construire un être chimérique au sens de vaine imagination ou utopie.

Chez Orlan, le corps manipulé se présente différemment. Le regard d'autrui ne dicte pas ses interventions. C'est son propre regard qui est à l'origine des différentes manipulations : son regard sur l'histoire de l'art, sur l'histoire des cinq femmes et surtout, son regard sur elle-même. Depuis 1964, elle s'invente un nouveau corps voire une nouvelle identité⁹⁰. Son regard, tourné vers elle-même



Ill.12. Orlan, Orlan accouche d'elle m'aime, 1964, photographie noir et blanc.

fait naître son corps idéal. Puisque le corps peut être considéré aussi comme lieu de toutes les imperfections, elle commence à agir sur celui-ci. Le passage de la construction d'un corps à partir d'images d'autres corps, puis l'annulation de ce montage avec comme but une construction et invention d'une nouvelle identité, me semble en quelque sorte, contradictoire. Voulant changer d'identité, elle intervient sur le corps comme si l'enveloppe donnait à voir son identité ou ses identités. Être et paraître sont deux faces d'une même pièce, mais Orlan les met sur la même face. Corps et identité peuvent être auto-engendrés par celle qui habite ce corps. L'accouchement d'elle-même (m'aime !) (ill. 12), est marqué d'un fort narcissisme, en passant d'abord pour un amour qu'elle accorde à son propre corps. Celle ou celui dont elle accouche, est aimé par Orlan. Elle est mère et enfant à la fois. Cet "enfant" dont elle accouche, est un corps inerte et asexué, une sorte de mannequin de vitrine, dont on ne voit que le buste. Est-ce le désir de "procréer" un corps sans identité pour pouvoir justement y greffer une multitude de nouvelles ? C'est son propre regard et son désir de s'auto-crée

⁹⁰ Cf. Catalogue d'exposition, *Orlan*, Paris, Éditions Flammarion, 2004, p. 9.

l'emporte et son corps est devenu un lieu d'identités multiples, interchangeables et fuyantes. Le corps n'est plus idéal, il est insaisissable comme son identité d'ailleurs.

Inventer le corps en modelant sa chair est probablement une manière d'incarner cette identité flottante.

Le travail d'Orlan, à première vue très éloigné de mes préoccupations plastiques, s'avère être fondateur pour le sujet de réflexion autour de l'image du corps. Autocentrée sur sa démarche d'accouchement narcissique, elle construit son oeuvre à partir de l'idée de la réalisation de soi à travers celle-ci. Il est clair que dans son cas, l'égo-centrisme est poussé à l'extrême, même en tenant compte du fait que son corps est bien sûr, à envisager sous l'angle d'une approche féministe et dans un contexte judéo-chrétien. Corps et oeuvre sont indissociables et interchangeables. Le corps (sup)porte l'oeuvre et l'oeuvre est le corps. C'est par cet aspect que ma démarche se différencie complètement de celle d'Orlan. Là où elle transforme le corps à partir de fragments pour en témoigner par des images



Ill. 13. Orlan, Self-hybridations africaines, Masque de notable Kom du Cameroun et visage d'artiste euro-mondiale, 2002, photo-graphie numérique, 156 x 125 cm.

(photos, vidéos, transmission en directe de ses opérations), j'ébauche, je compose et je transforme l'image du corps de mes modèles.

Depuis sa dernière opération, Orlan a décidé de ne plus travailler sur son corps, mais sur l'image de celui-ci. Avec les *Selfhybridations* (1998) (ill. 13) elle mélange des masques de tribus ethniques à son propre visage par le biais de logiciels de traitement d'images. Avec *Étude documentaire : drapé baroque*, Orlan cite le Bernin et avec *Omniprésence*, elle affirme clairement que son oeuvre est aussi faite de ce qui l'a précédée. Malgré ses positions radicales annonçant un futur sans corps⁹¹ son travail est "distillé" à partir de

références artistiques du passé. Elle affirme dans une interview avec Maxime Coulombe, son désir de supprimer le corps pour en faire une image fluide et

⁹¹ Cf. Maxime Coulombe, *Faire du corps une image. Pour une iconographie épistémologique de l'art posthumain*, Thèse en cotutelle, UMB Strasbourg et Université de Laval, 2006, p. 339

perpétuellement changeante. Ce "distillat", je l'appelle filiation et cette question m'intéresse particulièrement !

1.2.3 Le corps inventé : le geste répété

Retournons sur le dépliant "Chronologie-décantation". Nous y voyons des dessins de nu pris sur le vif. Ces dessins témoignent des différents processus de tâtonnements, de reprises et de répétitions.

Une bonne soixantaine de carnets de formats et d'épaisseurs variés, contiennent des milliers de dessins, d'esquisses et de fragments d'ébauches. Reprendre un carnet après maintes séances, c'est retrouver l'énergie de la dernière fois, c'est faire découler le travail d'aujourd'hui de celui d'hier. Je retrouve les pages les unes après les autres, du début du carnet jusqu'à la fin. La linéarité des pages tournées épouse la chronologie de la réalisation des travaux.

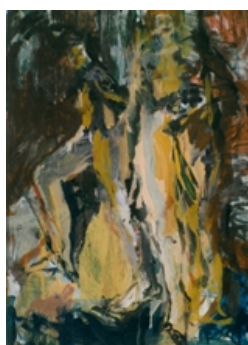
Mais, tourner une page n'est pas exclusivement lié à la chronologie. Cela permet aussi de pouvoir recommencer, disposer d'une feuille vierge et répéter pour faire différemment, répéter par souci d'instaurer une dynamique de travail : plaisirs de retrouvailles avec le carnet, envie de ciseler l'apprentissage. La répétition de l'acte de dessiner ou de peindre, structure et me permet de renouer avec le travail déjà fait pour aller plus loin. Elle est alors opératoire dans le sens, où elle me permet d'élaborer, sans que cela soit planifié ni pensé d'avance, un rythme allant d'une page à l'autre et d'un carnet à l'autre. Elle est aussi libératrice, bien sûr dans le cadre de l'apprentissage (libératrice de la peur de la feuille blanche), mais également bien au-delà. Par le fait de prendre le nu comme constante d'une répétition à l'autre, la question du sujet, de l'iconographie est réglée d'office. Toute l'attention peut alors se concentrer sur les questions et réponses plastiques. Mais, la répétition dans le travail avec le nu est avant tout, source de plaisir. Répétition des rendez-vous avec le modèle, répétition des rendez-vous avec le carnet, répétition surtout de rendez-vous avec soi-même, sont autant de moments provoqués pour inventer ce corps, qui est enveloppe et chair, support de mes projections et matière tangible à mes expérimentations. Ces rendez-vous réguliers

scandent la vie à l'atelier"le corps se prête à toutes les mutations rituelles
.....⁹²".

Dans les années 1990, je commence également à peindre sur des formats plus importants et directement d'après modèle vivant. Je place quelques taches, puis d'autres encore, qui font apparaître la figure du fond, souvent en teintes plus claires : gestes picturaux, reprises, recouvrements voire dédoublement de la tache



Ill.14. Anke Vrijs, François, 1990, technique mixte sur papier, 65 x 50 cm.



Ill.15. Anke Vrijs, Sans titre, 1990, tempera à l'oeuf sur papier, 65 x 50 cm.

par le trait (ill. 14). Le geste graphique, prévu à l'origine pour préciser le propos pictural fait concurrence à ce dernier en fin de compte. Traits et taches s'annulent, la répétition du geste s'avère être une surcharge et la confusion se fait sentir.

Pour retrouver un certain ordre, il m'arrive parfois d'intervenir sur un support portant déjà des traces d'un travail antérieur (ill. 15). Je poursuis le travail de peinture par-dessus ce fond. Un corps émerge de la masse picturale du fond. Je rajoute une seconde figure pour améliorer ce qui dans la première, est ressentie comme n'étant pas abouti ou réussi. Je répète les couleurs, les gestes (par exemple les deux taches ocres au centre), les transparences. Je répète, mais je varie aussi les contours, les rapports au fond, l'orientation des taches, qui sont des preuves tangibles comme quoi *"erreurs et repentirs sont comme des garanties de perdurer dans l'effet d'apprentissage....⁹³"*. Effectivement, l'apprentissage qui était un des moteurs du travail à partir du modèle vivant, ne l'est plus. Il se passe dorénavant autre chose sur les feuilles.....Le 7 février 1990, je note dans un de mes nombreux carnets d'atelier : *"Chaque peinture est un champ de bataille. Pinceau contre couleur, couleur contre impulsion, impulsion contre prise de distance"*. C'est comme si la répétition de peindre le corps allait de pair avec l'invention de la peinture. L'apprentissage s'est transformé. La répétition dépasse maintenant le fait

⁹² Cf. Philippe Piguet, *Catalogue d'exposition Javier Perez, Hybrides*, Galerie Guy Bärtschi, Genève, 2005 et affiche portant la citation.

⁹³ Cf. Éric Laniol, *Brouillons, papillonnements, dérives : une multitude en acte*, Thèse d'arts plastiques UMB Strasbourg, 2001, p. 101.

de refaire. Elle rythme le travail et j'assiste sans m'en rendre vraiment compte, à un glissement de la répétition à la création. *"En fait, personne ne peut rien faire, rien produire, rien créer, sans donner place vivante aux réflexes du faire, à cette pratique d'où rien de neuf sortirait sans l'aide du micro-automatisme de la répétition intégrée. Cette répétition est au coeur de la création. Je veux dire qu'elle en est le rythme cardiaque⁹⁴".*

Ce rythme, c'est pour moi la répétition du travail avec le corps nu. Loin d'être un passage obligé aujourd'hui dans l'apprentissage de l'art en général, il est le fondement, la base et le socle pour ma pratique artistique personnelle. Refaire et répéter, c'est multiplier les expériences dans le geste, dans l'acte de peindre. La poïisis, le corps à corps avec la matière (graphique, picturale), permet d'inventer le corps. Je ne passe ni par un idéal (géométrie, canon), ni par un travail sur mon propre corps, j'invente dans le faire. Willem de Kooning dont je ne me lasse pas de regarder ses *Woman*, avait dit vouloir passer sa vie entière sur un seul tableau. Peut-être suis-je en train de faire ce seul tableau, mais sur de multiples supports ?

Avec la répétition se pose bien sûr plusieurs questions : comment les imbrications de répétitions successives peuvent fournir des oeuvres nouvelles ? Suffit-il de glisser la différence au coeur de la répétition ou faut-il encore prendre conscience, que certains types de répétitions s'opposent les uns aux autres à un tel point, que seul leur conflit peut ouvrir une sortie vers l'innovation ?⁹⁵ Je laisse parler Willem de Kooning : *"J'ai commencé avec Woman, car c'est comme une tradition, comme la Vénus, comme l'Olympia, comme Manet avait fait l'Olympia Il me semble qu'il n'y a pas d'élément temps pour moi dans la peinture, pas de période ... Si on veut être artiste, ce n'est pas une question d'avoir des idées originales, mais une question de se frayer un chemin ... Je ne suis pas ce que l'on appelle un innovateur ... on peut mettre quelque chose de nouveau dans une peinture, mais Rubens est toujours mieux que la plupart des peintures nouvelles ..."*⁹⁶. Comme lui, je dois faire partie de ces artistes qui gardent en eux,

⁹⁴ Cf. René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 77.

⁹⁵ Idem, p. 86.

⁹⁶ *"I began with Woman, because it's like a tradition, like the Venus, like the Olympia, like Manet made the Olympia ... there seems to be no time element, no period, in painting for me ... If you want to be an artist, it's not having original ideas, but by working your way through it ... I'm not what you call a innovator ... you can put something new in painting, but Rubens is still better than most new paintings"*, Florian Steininger in : *Cat. Expo. Willem de Kooning*, Wien, Rotterdam, 2005, p. 58. Traduction Anke Vrijs.

une partie des oeuvres du passé et qui répètent pour inventer. L'idée que j'avais au départ de considérer le nu comme passage obligé dans le cadre d'un apprentissage, s'avère être largement dépassée par d'autres préoccupations. Le corps nu pose des questions beaucoup plus profondes dont ignorais l'existence au moment où j'ai commencé à le dessiner régulièrement. *"Le corps est passeur ... Le corps est tout et son contraire....Objet de passage d'un état à l'autre⁹⁷".* C'est le passage ou la métamorphose du corps en image qui m'intéresse comme moteur créatif.

⁹⁷ Cf. Philippe Piguet, *Catalogue d'exposition Javier Perez, Hybrides*, Galerie Guy Bärtschi, Genève, 2005.

II. Du corps de l'image

"Das Zeichen engagiert unseren Verstand, das Bild unsere Fantasie⁹⁸".

Fabriquer, manipuler et voir des images engage notre imagination et notre fantaisie. Ce fort engagement de l'imagination est bien la raison pour laquelle, un travail sur et avec des images, me semble être porteur d'interrogations. Mais, dès que je me suis penchée sur la question de savoir ce que peut être une image ou tenter de définir ce qu'est une image, je me trouvais face à un travail qui risquait de me dépasser rapidement. Des auteurs de renom et de grands savants se sont confrontés à cet exercice⁹⁹ et il me paraissait nécessaire de préciser mon champ d'investigations.

⁹⁸ *"Le signe engage notre raison, l'image engage notre imagination"*, Cf. Hans Belting, *Das echte Bild, Bildfragen als Glaubensfragen*, Munich, Verlag C.H. Beck, 2005, p. 137, citant Gombrich. Traduction Anke Vrijs.

⁹⁹ Il suffit de penser aux ouvrages récents de Hans Belting, *Das echte Bild, Bildfragen als Glaubensfragen*, Munich, Verlag C.H. Beck, 2005; Hans Belting, *Pour une Anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004 ; Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards*, Paris, Éditions du Seuil, 2003 ; Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer*, Paris, Bayard, 2003 ; Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images, Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Paris, Gallimard, 2002 ; Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en occident*, Paris, Gallimard, 1992 ; David Freedberg, *Le pouvoir des images*, Paris, Gérard Montfort, 1998, W.J.T. Mitchell, *Iconologie, Image, Texte, Idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009 (édition anglaise 1986) ; Emmanuel Alloa (dir.), *Penser l'image*, Dijon, Presses du réel, 2010.

Dans le flux d'images qui nous parvient, il est important de définir de quelles images il est question ici. "*Was ist Bild, was scheint Bild zu sein* ¹⁰⁰?" Qu'est-ce qui est image, qu'est-ce qui semble l'être? Toute chose visuelle n'est pas forcément image et peut-être confondons-nous entre-temps, le visuel comme stimulus, excitation ou irritation, avec l'image comme symbole¹⁰¹. Nous posons comme point de départ que l'image dont il sera question ici, est une image produite et /ou manipulée par un(e) artiste. Conscient du fait que les frontières entre images d'artistes, images de presse, de publicité et d'animation ou d'ethnographie, sont extrêmement floues et souvent recherchées et exploitées par des artistes, il peut être postulé que l'image n'existe pas de manière isolée, qu'elle fait partie d'un ensemble plus large. Les images ne surgissent pas du néant. Comme le dit Willem de Kooning, l'artiste doit se frayer un chemin à travers les images existantes. Elles ont déjà une histoire avant que nous les rencontrions. Elles sont véhiculées dans un contexte historique, stylistique, social et anthropologique. Elles ne peuvent pas être considérées comme un phénomène isolé.

Avant d'aborder ces questions d'origine et de contextes d'images ainsi que nos manières de les considérer, prenons quelques définitions du mot image. Le Nouveau Littré (2005) parle d'image comme une représentation d'un objet dans l'eau ou dans un miroir. Le Petit Robert (2000) ajoute qu'une image c'est une reproduction inversée, ce qui rejoint l'idée du reflet. Étienne Souriau¹⁰² mentionne qu'il s'agit dans les arts, et plus particulièrement dans les arts de l'estampe et de la photographie, de la représentation figurative d'une personne, d'une scène ou d'une chose. Notons également l'importance de la ressemblance et de l'imitation (Le Nouveau Littré). Ici, se pose la question de ce qui est imité et donc du modèle, de la source et de l'origine de l'image. En plus, l'image peut aussi être une représentation mentale d'origine sensible (Le Petit Robert, Le Nouveau Littré). Souriau mentionne encore, qu'en littérature, l'image peut être proche de figures rhétoriques comme la comparaison, la métaphore, la métonymie, la synecdoque ou la catachrèse¹⁰³ et cette approche est facilement transposable dans le domaine

¹⁰⁰ Cf. Hans Belting, *Das echte Bild, Bildfragen als Glaubensfragen*, Munich, Verlag C.H. Beck, 2005, p. 17.

¹⁰¹ Idem, p. 17: "*Vielleicht verwechseln wir inzwischen das Visuelle als Sinnesreiz mit dem Bild als Symbol*".

¹⁰² Cf. Étienne Souriau, *Vocabulaire esthétique*, Paris, PUF, 1990.

¹⁰³ Pour rappel : Métaphore, figure de rhétorique consistant en un transfert de sens par substitution

des arts plastiques. Souriau ajoute qu'en général, l'image est faite pour frapper ou faire rêver. L'image engage alors notre imagination comme le remarque à juste titre Gombrich¹⁰⁴ et elle est le lieu de rencontre de deux imaginaires, car elle est fabriquée à deux : celui qui la produit (pensée, manipulation, production-reproduction) et celui qui la regarde (pensée, décryptage, réception ou production-reproduction). C'est précisément la réflexion sur cette rencontre que j'interroge à travers les nombreux dépliants, carnets et affiches, dans lesquels j'ai cherché à amplifier le rapport entre ces deux imaginaires. L'image y est toujours prise en écho à une ou plusieurs autres images. Je considère alors l'image comme étant quelque chose qui dépasse très largement les définitions données par les différents dictionnaires. Elle ne trouve donc pas exclusivement sa légitimité dans une quête de figuration ou de mimésis. Elle est un terrain de rencontre et dépasse le simple objet que l'on pourrait accrocher au mur et qui représenterait quelque chose ou quelqu'un.

Comme *nude* et *naked* pour désigner le nu, la langue anglaise dispose aussi de deux termes pour parler de l'image : *picture* et *image*. *Picture*, c'est l'artefact que je peux effectivement accrocher au mur. *Image* en anglais comporte les notions d'idées, de théories, de descriptions, de métaphores, de rêves ou de souvenirs¹⁰⁵. En fait, *image* c'est ce qui survivrait à la destruction physique d'une *picture*.

Quand Hans Belting, en citant Gombrich, distingue le signe de l'image, il attribue à cette dernière une capacité à engager notre imagination. C'est bien ce type d'engagement qui motive mon travail plastique, et si je m'intéresse à la reproduction de l'image du corps, c'est justement parce que le temps de fabrication dépasse largement le temps de l'exécution matérielle de l'image-oeuvre. Elle est aussi fabriquée ou refabriquée au moment où le spectateur la regarde ou l'appréhende. C'est à ce moment-là qu'a lieu la rencontre des différents imaginaires. L'image au sens *image* en anglais, se construit à l'aide de

analogique. Exemple : la racine du mal. Métonymie, figure de rhétorique par laquelle on exprime un concept au moyen d'un terme désignant un autre concept qui lui est uni par une relation nécessaire (la cause pour l'effet, le contenant pour le contenu, le signe pour la chose signifiée). Exemple : boire une tasse. Synecdoque, figure de rhétorique consistant à jouer sur l'extension des termes en mettant le plus pour le moins, la partie pour le tout, la matière pour l'objet, le singulier pour le pluriel ou inversement. Exemple : les mortels pour les hommes, une voile pour un navire. Catachrèse, figure de rhétorique consistant à détourner un mot de son sens propre, souvent dans un but esthétique. Exemple : une feuille de papier.

¹⁰⁴ Cf. Hans Belting, *Das echte Bild, Bildfragen als Glaubensfragen*, Munich, Verlag C.H. Beck, 2005, p. 137, citant Gombrich.

¹⁰⁵ Cf. W.T.J. Mitchell, *Iconologie, Image, Texte, Idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p. 6.

modèles formels, historiques, ou plastiques et s'inscrit ainsi dans le temps et l'espace. Elle fait partie d'une famille d'images (*picture*) : collection, cycle, série par exemple.

L'image comme nous la considérons dans ce travail de recherche, est alors toujours en relation avec d'autres images. Si la pose transforme le corps en nu, ce sont les relations complexes entre les images (*picture*) et entre image et spectateur qui font qu'elles peuvent rester vivantes et transformer l'image en image (*picture en image*).

S'interroger au sujet de l'image est alors prendre conscience que l'image existe déjà avant que l'artiste la produise et avant que le spectateur la regarde. Elle vient de quelque part et fait partie d'un héritage.

En Occident, nous sommes héritiers de pratiques visuelles qui prennent leurs origines dans la culture gréco-romaine et judéo-chrétienne. La perception d'une image s'effectue dans l'impression qu'elle laisse comme celle que produit le visage vivant, dont les images prennent la place¹⁰⁶. Dans cette première partie du chapitre consacré à l'image, je tenterai de voir quels liens peuvent exister entre corps et image dans le contexte de ces deux héritages. Je m'appuierai sur quelques images de statues antiques ou d'inspiration antique et sur l'image archétypale qu'est la Sainte-Face. Le choix de ces deux types d'exemples se justifie par des liens explicites avec ma production plastique.

Ensuite, je verrai comment une collection d'images¹⁰⁷ peut être à l'origine d'une réflexion sur le monde de l'art et surtout, comment elle peut nourrir une production artistique. Une telle collection constituée essentiellement d'images représentant le corps, forme une base importante pour ma propre fabrication d'images, car j'y instaure des liens de filiation et d'engendrement.

Dans la troisième partie, j'interrogerai l'image par le biais de l'image même. J'essayerai de voir si l'image est une entité figée ou plutôt ouverte. Cela me semble être une approche pouvant compléter l'idée des filiations dans le sens où, la multiplicité de l'image, ou des références extérieures à ce qui est figuré sur l'image permet de la considérer autrement qu'un fait clos. Le travail photographique de Robert Frank, qui a mené une réflexion intéressante sur le

¹⁰⁶ Cf. Hans Belting, *Das echte Bild, Bildfragen als Glaubensfragen*, Munich, Verlag C.H. Beck, 2005, p. 50.

¹⁰⁷ et d'autres objets, mais pas forcément en relation avec le corps ou l'image du corps.

statut de l'image en général, a nourri mes interrogations. Ce détour par des considérations sur l'image dans un contexte plus large, me permet de poser la question de savoir si l'image est une chose figée ou plutôt un acte, une réflexion, dialogue ou narration au sens large. Sa manière d'agencer ses photographies, de les placer en bande, de les juxtaposer en rectangle ou en miroir, de faire respirer des vides entre les images, s'est avéré être le déclencheur pour le choix de la présentation des différentes affiches, carnets et dépliants, qui forment le corpus de ce que l'on appelle généralement catalogue ou annexes d'un travail de recherche.

II.1 Image-impression

Le terme impression regroupe deux grands concepts qui nous paraissent importants à retenir dans le cadre de cette étude. D'une part, l'impression est l'action qu'exerce un objet ou sujet sur quelqu'un¹⁰⁸. Dans ce cas, impression est proche de la notion de souvenir. D'autre part, l'impression est une action d'un corps sur un autre. Cette dernière action comporte le fait de laisser une marque ou empreinte au sens où une chose appuierait sur une autre¹⁰⁹.

Le corps représente pour nous l'endroit où l'image est reçue, voire emmagasinée. Il garde en souvenir l'image qui, à son tour, trouve son véritable sens dans le fait de représenter quelque chose qui est absent et qui peut seulement être là en image. L'image ferait apparaître ce qui est absent. Face à cette absence, l'individu peut la garder telle quelle ou tenter de la révéler. Dans les deux cas, il se sert d'artifices. L'histoire de la fille du potier Butadès¹¹⁰ et l'histoire de la Véronique avec son voile, dont nous avons déjà parlé et qui seront reprises plus loin, sont emblématiques à cet égard. La première traite de l'impression en tant que souvenir, la seconde de l'impression en tant qu'empreinte. C'est sous ce double aspect de l'impression-souvenir et de l'impression-empreinte, que nous articulerons la première partie de ce chapitre consacré à l'image.

II.1.1 Image - souvenir : tradition gréco-romaine ?

La tradition antique stipule la déperdition ontologique de l'idée à sa représentation. D'une part, il y a l'idée du corps, le corps physique, source de nos jouissances et peines, de l'autre il y a l'image du corps (peinte ou sculptée). Pour

¹⁰⁸ Cf. Le Petit Robert, 2000.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Cf. I.1.3 Le dessin : corps à corps.

Platon, les fabricants d'images sont assimilés à des imitateurs. Leur travail relèverait plutôt de la technique d'illusion et non du savoir-faire¹¹¹.

Se laisser tromper par des images, était considéré dans l'Antiquité, comme un signe de faiblesse morale et de corruption. L'être se trouvant dans l'idée, l'image physique était par conséquent, un déficit d'être et donc de vérité¹¹². C'est pourquoi les philosophes sont restés méfiants envers les images. Cette méfiance se poursuit plus tard à l'époque chrétienne et se manifeste lors des différentes crises d'iconoclasmes qu'a connues l'histoire occidentale. Sur cette méfiance de l'image se greffe une méfiance du corps, qui d'ailleurs, s'est beaucoup répandue dans les cultures dans lesquelles on se méfiait également de l'image.

Ce qui nous semble intéressant dans cette approche platonicienne est la notion de souvenir et de déperdition. Je rebondis sur cette idée dans un travail datant de l'été 2007 (cf. dépliant "David" 2007). Il s'agit d'une série d'eaux-fortes en surimpression à des impressions photographiques en chine collé ou chine appliqué¹¹³, montrant la tête sculptée du *David* de Michel-Ange sur un écran d'ordinateur. L'image virtuelle est encadrée par le pourtour de l'écran. Elle représente une partie d'une sculpture en marbre photographiée et mise en ligne. L'écran fait partie de l'ordinateur sur lequel je travaille et que j'ai pris en photo. Différents degrés de réalités se côtoient dans cette première image : la sculpture à Florence, l'image photographique de la sculpture, l'image photographique numérisée visible à l'écran, la photographie prise de l'image de la sculpture sur l'écran. S'ajoute, la réalité de la gravure en aquatinte et eau-forte par la suite. Le curseur de la souris pointe sur l'oeil de la sculpture dans l'image, comme s'il s'agissait d'insister sur la vue et le monde visible. D'une estampe à l'autre, l'image de la tête se brouille. Elle est recouverte d'abord de taches (aquatinte) reprenant et renforçant quelques ombres dans le visage. Puis une figure de la statue apparaît en buste (eau-forte). L'ensemble est envahi par des strates de taches successives, recouvrant complètement l'image du fond photographique. Si au

¹¹¹ Cf. Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en occident*, Paris, Gérard Montfort, 1998, p. 184.

¹¹² Idem, p. 186.

¹¹³ Procédé combinant le collage d'un papier léger et l'impression en une seule manipulation. Ce procédé est utilisé souvent pour donner un fond uni légèrement différent de la teinte du papier pour "habiller" en quelque sorte l'estampe. Ici, le fond n'est pas uni, mais comporte une image photographique, qui entre en dialogue avec l'image gravée.

début ces taches trouvent encore des accroches formelles avec la tête ou le buste du *David*, les dernières estampes montrent un brouillage total de l'image. À ce stade, le curseur a disparu complètement sous les taches, il n'y a plus rien à voir. L'image sous-jacente n'est plus que souvenir. Seule une petite surface a été préservée : un rectangle avec l'icône d'un dossier ouvert mentionnant "David Michel-Ange". Il n'y plus besoin de voir la sculpture, ni sa reproduction en carte postale, ni même son image intégrée dans une publicité, cette image du corps est présente dans les souvenirs de bon nombre de personnes. Les mots suffisent pour visualiser la sculpture. La présence physique de l'image du corps n'a plus grande importance. Elle est réactivée par l'écrit, en tout cas pour ceux qui connaissent la sculpture ou son image. Le souvenir de l'image de la sculpture est présent dans l'esprit du spectateur, qui connaît déjà la sculpture par des expériences visuelles antérieures ou, qui vient de prendre connaissance de l'existence de celle-ci avec ce travail d'estampes par l'intermédiaire d'une reproduction partielle de la sculpture.

Ce que l'on a précédemment perçu n'est de toute manière pas l'oeuvre de Michel-Ange, mais une reproduction d'image reproduite de celle-ci. L'image donne un vague souvenir de la sculpture réelle. Le spectateur est capable de voir la sculpture du *David* puisqu'il l'a déjà vue auparavant. Se pose alors la question de savoir si l'on peut vraiment percevoir quelque chose que l'on n'a jamais vu ? Voir, non comme réception d'un impact visuel, mais comme une manière d'apprendre à établir des liens entre les différentes choses vues et peut être une façon d'arriver à mieux comprendre le monde. Socrate dans le *Phédon* (75 e) le dit également en ces termes : apprendre est se ressouvenir. Plus loin (76 a) il explique : "*Par conséquent, c'est bien ce que je dis : de deux choses l'une, ou bien nous sommes tous nés avec cette science et nous la conservons tout au long de la vie, ou bien ceux qui ultérieurement s'instruisent, comme on dit, ne font rien d'autre que se ressouvenir, et la science serait réminiscence*¹¹⁴".

Il n'est pas sûr que pour Platon, le domaine des arts plastiques fasse partie des sciences dont parle Socrate. Mais, l'idée qu'émet l'auteur nous semble intéressante à plusieurs titres. Elle mettrait en lumière que la science (de l'image) pourrait être vue en rapport avec le souvenir. La personne qui fabrique et celle qui regarde l'image partageraient ces souvenirs. La rencontre de ces deux types de

¹¹⁴ Cf. Platon, *Apologie, de Socrate, Criton, Phédon*, Paris, Livre de Poche, 1992, p. 239.

souvenirs serait la base de la rencontre entre l'artiste et le spectateur. La mise en liens où l'apprentissage n'est à ce moment-là rien d'autre que l'activation du fait de cultiver et d'enrichir ces rencontres.

Prenons un exemple. La sculpture du *David* de Michel-Ange montre un jeune homme. Il est présenté tel quel, sans attributs précis à la différence des sculptures de Donatello¹¹⁵ ou de Verocchio¹¹⁶ où les artistes ont ajouté la tête de Goliath, un chapeau ou le glaive. Michel-Ange ne cherche pas à transmettre un événement particulier du récit biblique de l'histoire de David et Goliath. L'aspect narratif est évacué dans cette sculpture. Michel-Ange cherche plutôt à transmettre une idée d'harmonie de proportions qu'un événement extrait du récit. Par ce fait, l'artiste est proche d'une certaine conception antique de la sculpture¹¹⁷. D'ailleurs, la filiation avec l'Antiquité est clairement exprimée ici. Michel-Ange reprend la formule du Doryphore de Polyclète (ill. 7, p. 45), mise au point vers 440 avant Jésus Christ : un léger déhanché, le poids du corps sur une jambe, l'autre fléchie légèrement. Les bras reprennent cette opposition entre membre droit et membre plié. Michel-Ange se souvient de Polyclète et pour que le spectateur puisse faire le lien entre les deux, il lui est nécessaire de provoquer une rencontre l'un avec l'autre.

Cherchant différents types d'images de la sculpture de Michel-Ange, la tête floue sur l'écran d'ordinateur happait mon regard. Je l'ai classée dans le dossier "David Michel-Ange". C'était une image parmi tant d'autres. Arrivée à l'atelier de gravure en été 2007¹¹⁸, j'avais le projet d'expérimenter la transformation d'une image initiale. Mais quelle image choisir ? Le choix de l'image floue et indéfinie m'obligeait à définir mes interventions. Les premiers ajouts se faisaient discrètement : ne pas trop effacer l'image sous-jacente, garder le souvenir, instaurer un dialogue entre photographie et gravure. Puis, c'est en faisant et en me confrontant aux aléas de la technique de l'eau-forte (température de l'acide, dilution, temps de morsure) que les idées se sont enchaînées. L'expérimentation et le résultat imprimé faisaient avancer l'idée de la série au cours de sa réalisation. Non seulement l'idée du projet de la série de gravures se manifeste et se concrétise, mais l'expérience du faire, s'ancre dans l'espace environnant mon

¹¹⁵ 1435, conservé au Bargello à Florence.

¹¹⁶ avant 1476, conservé également au Bargello, Florence.

¹¹⁷ N'oublions pas non plus que cette sculpture est la première grande représentation d'un nu réalisée pour une place publique depuis l'Antiquité.

¹¹⁸ Je travaillais en fait dans un atelier de gravure qu'on me prêtait à Thessaloniki.

propre corps. À la liberté et à la spontanéité de l'enchaînement d'une estampe à l'autre, s'oppose la rigidité de la technique de l'eau-forte. L'artiste doit se contraindre à des gestes répétitifs : encrage, essuyage à la tarlatane puis au papier journal, essuyage des bords au blanc d'Espagne, calage de la plaque sur la presse, encollage de la photo¹¹⁹, positionnement sur la plaque, positionnement du papier, puis passage sous la presse ... autant de gestes à mémoriser. Après l'expérimentation, l'expérience s'installe. L'expérience naît de cette opposition entre spontanéité et rigidité. C'est cette expérimentation qui est à l'origine de l'idée¹²⁰, car elle garde en elle, les traces des souvenirs de l'image de départ mais aussi des étapes successives et elle permet aux idées en germe de prendre forme. L'image, ce terrain de rencontre, est alors aussi un terrain d'expériences.

Dans le cadre de la série d'estampes, l'image de départ est plus qu'un souvenir où se rencontrent artistes (Michel-Ange et moi-même) et spectateur. L'expérience s'ajoute à cela. Pour que l'image existe, l'artiste et le spectateur procèdent à une sorte de "réanimation" en lui superposant d'autres images et d'autres expériences. Au lieu de déperdition, nous parlerons plutôt de mutation, de transformation et de métamorphose¹²¹.

I.1.2 Image - empreinte : tradition judéo-chrétienne ?

À la différence de Platon se méfiant des images, ces dernières constituent le fondement de l'anthropologie chrétienne¹²². "*Faisons l'homme à notre image et ressemblance*" (Genèse 1,26) est la parole réputée divine. Jusqu'à la Chute, l'homme ressemble à Dieu, puisqu'elle marque la perte non seulement du Paradis mais aussi de la similitude avec Dieu. Depuis, l'homme est à la recherche du Paradis perdu et il est possible d'imaginer, qu'il serait également à la recherche d'un modèle perdu. Chaque tentative de vouloir représenter l'homme dans sa

¹¹⁹ En fait il s'agit d'une impression jet d'encre d'une photographie numérique.

¹²⁰ Cf. Erwin Panofsky citant Goethe, in : *Idea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin, Verlag Bruno Hessling, 1960, traduction française, Paris Gallimard, 1983, p. 130.

¹²¹ La mutation étant un simple changement, la transformation un changement lié aux formes et la métamorphose les transformations qui gardent en elles des traces des formes existantes et antérieures.

¹²² Cf. Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Paris, Gallimard, 2002, p. 23.

corporalité, voire sa nudité (découverte au moment de la Chute, ne l'oublions pas), pourrait être vue sous l'angle de la réconciliation avec son image par différence et en décalage avec Dieu. La tradition juive opte par la suite pour un aniconisme pur, tandis que la tradition chrétienne cherche à imager. Elle voit la "véridique" image comme preuve de l'incarnation du Christ : le Verbe est devenu chair et son image est par ce fait de l'ordre du possible. La question des images et de leurs usages allant de l'idolâtrie à l'iconoclasme, est une problématique qui traverse toute l'histoire de l'art occidental. L'incarnation, le devenir chair, le fait de prendre corps, est à la base même de la religion chrétienne¹²³.

Pour beaucoup d'artistes, l'héritage de l'image chrétienne est encore un terrain d'action aujourd'hui. Il suffit de penser au travail effectué à partir du thème de la Crucifixion par Hermann Nitsch, Antonio Saura, Francis Bacon et bien d'autres. Je souhaite approcher cet héritage non par l'iconographie ou l'iconologie, ni par l'histoire des images, mais par le procédé plastique qu'est l'empreinte. Elle est à l'origine de la production d'images depuis les temps préhistoriques et prend une importance particulière dans la genèse de l'imagerie chrétienne dont je me sens proche¹²⁴. L'empreinte est non seulement à l'origine d'images achiropoïètes (non fabriquées par la main de l'homme), puis de peintures les copiant par la suite, elle est surtout devenue pour moi, et ceci dès le début des années 1990, un moyen pour fabriquer des images. En effet, la gravure sur métal, et plus tard la photographie argentique, prennent une part importante dans mon travail.

Cherchant à prouver l'existence du Christ et d'autres personnages saints, l'Église catholique, par souci de véracité et d'authenticité des événements, tolèrera puis favorisera le culte des reliques. La Sainte-Face, relique de contact prestigieuse dont "l'originale" est perdue, occupe une place toute particulière parmi les

¹²³ Selon Belting, cette religion offrait un véritable terrain d'entraînement pour l'usage des média(s). Il est à noter que le mot allemand de Medien ne permet pas de savoir si l'auteur pense aux médias désignant les outils ou les supports de communication et d'information ou s'il pense aux média (pluriel de médium) terme plus proprement artistique. La question porte alors aussi bien sur les différents média-matières (huile, fusain, aquarelle, photographie argentique ou numérique, photocopie etc.) que sur les médias (feuille volante xylographiée, journal imprimé, télévision etc.).

Cf. Hans Belting, *Das echte Bild, Bildfragen als Glaubensfragen*, Munich, Verlag C. H. Beck, 2005, p. 12 : "*Religion bot ein wahres Trainingsfeld für den Gebrauch von Medien.*"

¹²⁴ J'insiste sur l'empreinte, car des techniques d'impressions ont fait apparition dans mon travail à partir du début des années 1990. Mis à part la gravure sur métal, je pratique également la photographie argentique. Il m'arrive d'intervenir sur le négatif directement en le grattant, gravant, fondant ou couvrant de peinture.

nombreuses reliques. Elle présenterait la "vraie" image du Christ. Comme dans beaucoup de légendes, celle-ci s'est constituée en différentes étapes. L'histoire biblique raconte que Véronique, femme souffrant de saignements, est guérie par le Christ en touchant son habit (Matthieu 9, 20). Sa foi l'aurait guérie. Le toucher est le moment où la guérison se produit.

Dans la Légende Dorée¹²⁵, Véronique cherche à faire peindre un portrait de Jésus. Elle le rencontre et le Christ lui demande où elle allait. Elle lui explique son projet. Le Christ lui demande la toile et la lui rend avec l'empreinte de sa face véritable.

Plus tard, au XIII^e siècle, se construit une autre légende. Véronique aurait apporté un morceau de tissu à Jésus lors de sa montée vers Golgotha. Il se serait essuyé le visage et le tissu aurait pris l'empreinte de l'expression de sa souffrance. Ce tissu est dans la tradition chrétienne, le support de la "véritable" image du Christ (*vera icona*). Le passage de la parole biblique relatif aux empreintes prouvant l'incarnation, serait resté un détail dans l'histoire des légendes, s'il n'y avait pas eu l'incitation au culte de Sainte-Véronique par le Pape Innocent III en même temps que la formation de la légende. La très grande popularité des images de la Sainte-Face est liée au fait, qu'une prière devant celle-ci, garantit des indulgences importantes. Le fidèle se conduit devant la Sainte Face, l'image du Christ, comme s'il était devant le Christ même. L'image tient lieu de la personne du Christ, elle le rend présent en dépit de son absence.

Il existe huit ou neuf Saintes-Faces vénérées par les fidèles, mais la multiplicité des images ne nuit aucunement à son efficacité et de toute manière, une image trouve son véritable sens dans le fait de représenter quelque chose qui est absent et ne peut être seulement là qu'en image. Dans chacune des "vraies" Véroniques le Christ est absent. Il est présent par contre par l'apparition dans la prière, support et condition *sine qua non* pour que l'image soit "efficace". L'image met au jour ce qui *n'est pas* dans l'image, mais qui peut seulement y *apparaître*¹²⁶. Elle est un ersatz et remplace l'objet ou le sujet réel, tout en changeant souvent sa nature.

Deux peintures de Francisco de Zurbaran représentant la *Sainte-Face*, thématisent cette absence-présence de manière particulière : l'une, de date

¹²⁵ Cf. Jacques de Voragine, *La Légende Dorée*, vol. 1, Paris, Gallimard-Flammarion, 1967, p. 267.

¹²⁶ Cf. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 185.

incertaine est conservée à l'église San Miguel Frontera et l'autre datant de 1658, conservée au Musée National de Valladolid (ill.16). Dans ces deux cas, il s'agit d'un trompe-l'oeil, le voile est représenté à l'échelle 1/1. En regardant le tableau, le spectateur se trouve en vis-à-vis avec la figure du Christ.



Ill.16. Francesco Zurbarán, Sainte Face, 1658, huile sur toile, 105 x 83 cm, Valladolid, Musée National de Sculpture.

La toile de l'église San Miguel, très précise dans sa facture, montre l'image du visage du Christ représentée sur un voile. Le spectateur est face à une représentation de l'absence du corps du Christ. Et pourtant, c'est plus un visage qui nous regarde qu'une représentation d'une empreinte. Zurbarán, en peignant la face du Christ de cette manière, savait que les spectateurs contemporains et futurs, croiseraient son regard figuré. Le regard peint traverse les siècles.

Dans la version de 1658, le visage est grossièrement peint. C'est une tache floue, qui peut devenir visage en la regardant plus longuement. Hans Belting remarque à juste titre, que le spectateur pense être face à une véridique empreinte et face à une vraie toile, même s'il s'agit d'une double fiction¹²⁷. Ce n'est ni la représentation d'une vraie toile, ni celle d'une vraie empreinte. L'auteur poursuit en disant que la différence entre original et copie est niée, comme si nous pouvions échanger de place avec Véronique, qui communiquait avec le Christ à travers le voile¹²⁸. L'empreinte du visage du Christ n'est qu'une impression fugace. Le visage apparaît dans le voile au même titre qu'une peinture émerge du fond de la toile. Zurbarán aurait peint une reproduction telle que Véronique l'avait envisagée dans la Légende Dorée. L'absence du Christ prend corps dans la présence de la touche picturale. Le moment magique étant celui où le visage apparaît du fond du support. Saisir le visage est toujours admettre sa disparition momentanée, puis son apparition soudaine. Une touche suffit pour faire apparaître, disparaître et réapparaître un visage. Zurbarán a peint ici ce moment de flottement en apparition-disparition, entre la présence et l'absence du visage christique. Il s'agit probablement moins de la négation de la différence entre copie et original dont parle Hans Belting, que plutôt, d'une

¹²⁷ Cf. Hans Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, Munich, Verlag C.H. Beck, 2005, p. 123.

¹²⁸ Idem, p. 123 : "*Der Unterschied zwischen Original und Kopie wird geleugnet, als könnten wir den Platz mit Veronika tauschen, die mit Jesus durch das Tuch kommunizierte.*" Traduction Anke Vrijs.

affirmation de l'acte de peindre. Comme l'image apparaissant et disparaissant, cet acte est fugace. Zurbaran donne un arrêt sur image, un instantané de l'acte de peindre et moins un instantané d'une reproduction d'empreinte. Laisser venir le dessus de la toile, faire venir la figure par touches successives, est pour moi encore et toujours le mystère profond de la peinture. À quel moment la tache d'une couleur donnée creuse-t-elle l'espace ou fait-elle avancer un élément ? Comment une tache peut-elle prendre place dans un visage et tout d'un coup faire naître une certaine ressemblance avec le modèle ? C'est comme si la figure était déjà dans ou derrière la toile. Elle pourrait apparaître puis disparaître à tout moment. Personnellement, je guette le moment de bascule et me réjouis de l'apparition, qui va souvent de pair avec un entre-deux. Entre forme et informe, entre présence et absence : un état de flottement (ill. 17).



Ill.17. Anke Vrijs, Michèle, 2003, gouache sur papier, 38 x 28 cm.

L'histoire de Véronique nous raconte que le visage du Christ fournit la matrice de la Sainte-Face. Corps et image se rencontrent au contact du voile. En dépliant le voile de la Sainte-Face représentée dans le tableau, on obtiendrait la superficie de la toile tendue sur châssis et peinte. Voile et toile portent des dimensions similaires. Copie et original se confondraient alors, le trompe-l'oeil serait parfait !

L'empreinte du visage est aussi à l'origine d'un travail personnel que j'ai effectué en 2003. Ce travail a été conçu à l'origine comme une sorte de "striptease facial" réalisé dans le cadre d'un concours. Il s'agissait de témoigner de notre curiosité et de la faire découvrir au spectateur (correcteur)¹²⁹. Je suis partie de l'idée, que pour quelqu'un qui dessine, la découverte se fait souvent à l'aide et par le biais d'un carnet de croquis. Ce carnet pourrait être en même temps le témoin de ces découvertes. Je pensais évoquer la curiosité par une interrogation de ce qu'est la vue et de son rôle dans la production d'images. Je me suis voilée la face avec un morceau de tissu blanc et ai tracé les traits de celle-ci avec un fusain à travers la toile. Le dessin révèle ainsi le visage caché. Par étapes successives, j'ai

¹²⁹ Le sujet exact du concours de l'agrégation 2003 était : "A l'aide de formes, d'images, de signes, témoignez, avec des techniques et des moyens strictement graphiques, de votre curiosité et de son possible objet."

découvert ensuite le visage en remontant et pliant le voile. Chaque étape de découverte était accompagnée de l'avancement du dessin qui précisait au fur et à mesure les traits du visage. Je prenais en photo (Polaroïd) chaque étape. Un carnet de croquis vierge confectionné aux dimensions d'un Polaroïd, terminait la série de photos montées en bande verticale. La dernière page du carnet me montrait vue de dos, tête entièrement découverte mais non identifiable. Le voile ayant servi à la production de l'image, était placé comme témoin à côté des photos.

Ce travail me vient à l'esprit maintenant qu'il est question d'empreinte, d'absence et de présence. À l'absence de l'image du visage qu'est l'empreinte sur le tissu, s'ajoute l'absence de ce travail effectué. N'ayant pas de trace photographique de ce travail, je suis tentée par un remake, chose jamais pratiquée ! De mémoire, je le refais à cette différence près, que j'ajoute à chaque étape une photocopie du voile. La trame du tissu donne corps à l'image. Celui-ci reste très fantomatique malgré l'accumulation des traces de fusain. L'empreinte faite à l'aveugle est un travail essentiellement tactile. La technique de fusain s'y prête particulièrement bien. L'estompage est une caresse. Je vois au bout des doigts et avance à l'aveuglette tout en fabriquant une image en corps à corps. Le remake réactive le souvenir que j'ai du travail de 2003. Il s'agit donc d'une expérience répétée. Les Polaroïds en gardent une trace unique. La photocopie, moyen de reproduction par excellence, donne une image d'un état transitoire et éphémère d'une image en mouvance (l'empreinte). Empreinte-souvenir (le remake), empreintes-lumineuses



Ill.18. Patrick Bailly-Maître-Grand, *Les Véroniques*, 1991-1994, monotypes directs négatifs.

(les Polaroïds), les pistes entre absence et présence du corps, entre matrice unique et impressions multiples mais singulières, sont brouillées (cf. dépliant "*Véroniques*" 2008).

À partir de cette expérience, je me suis intéressée à d'autres approches du thème de la *Véronique*. Dans son travail sur *Les Véroniques* (ill. 18), Patrick Bailly-Maître-Grand¹³⁰ pousse encore plus loin l'idée de l'empreinte unique. Familier de l'empreinte lumineuse en tant que photographe, il tire le portrait de différents personnages en

¹³⁰ Après des études scientifiques et dix années consacrées à la peinture, Patrick Bailly-Maître-Grand travaille avec les outils photographiques depuis 1980. Ses œuvres, strictement analogiques, argentiques noir et blanc, sans intervention ni correction numériques. Il aborde des thèmes liés à la mémoire et son travail fait souvent référence à l'histoire de l'art occidental.

poses successives par monotype direct. Sur son site, l'artiste donne une définition du monotype direct : *"Via une optique et une chambre de grand format (celui de l'oeuvre), l'image d'un objet est capturée directement sur du papier photographique placé dans le fond de la chambre. Après développement, il en résulte une oeuvre directe, négative, unique et non reproductible¹³¹".* Le visage, la partie la plus singulière du corps, devient la matrice, comme dans mon remake mentionné plus haut. Pour la réalisation des *Véroniques*, le photographe demande à la personne qui pose de bouger légèrement entre chaque coup de flash. C'est ainsi que le visage décomposé se recompose avec des distorsions ou aplatissements. L'image obtenue est négative et unique. La personne photographiée ferme les yeux pour ne pas être éblouie par le flash. L'image imprimée ressemble de ce fait à l'image d'un masque mortuaire. Elle est évanescence et fantomatique. Les *"yeux fermés par des paupières diaphanes traités en creux, suggèrent une concentration sur le monde de l'invisible¹³²".* Par l'inversion des valeurs et des yeux fermés, l'image obtenue dit non seulement l'absence d'un corps, mais aussi l'absence de vie. L'image en elle-même est unique, mais les points de vues sont multiples. L'unicité du tirage est compensée par la multiplicité des points de vue. l'artiste souhaite-t-il rendre plus présent un corps absent ? Multiplierait-il pour combler l'absence ?

Jusqu'à présent, nous venons de voir que le corps, en occurrence le visage, fournit la matrice pour la production d'images. Corps et image, présence et absence, visible et invisible, positif et négatif, sont deux faces d'une même réalité. Pensée comme un recto-verso ou plutôt comme une dualité où l'un dépend de l'autre, un dernier exemple conduira à s'interroger sur l'image en tant que multiple, produite à partir de matrices permettant la répétition de la production d'images. Parmi de nombreuses autres gravures, il me semble que la série des huit estampes réalisée en 2002¹³³ avec le taille-doucier Rémy Bucciali à Colmar, est emblématique pour deux raisons. La première est que ces estampes combinent photographie et gravure, les deux aspects définissant une image dans les arts

¹³¹ Cf. www.baillymaitregrand.com

¹³² Cf. Anny-Claire Hauss, in : Cat. Expo. *Patrick Bailly-Maitre-Grand*, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, 2001, p. 18.

¹³³ J'ai regroupé ces estampes dans un dossier portant le titre "Éditions Bucciali 2002", esquisses et réalisations.

pour Étienne Souriau¹³⁴. La seconde raison est que la matrice et l'empreinte y sont traitées de multiples façons et de manière inhabituelle. De plus, le sujet de cette série est très matriciel-maternel ! Il s'agit de Pasiphaë, femme enceinte et future mère du Minotaure.



Ill.19. Anke Vrijs, Ange, 1998, diapositive grattée, tirage couleur argentique, 15 x 10 cm.



Ill.20. Brassai et Picasso, Gravure 13 : tentation de Saint-Antoine, 1934-35, épreuve gélatino-argentique (virage sépia), 21 x 29 cm, Paris, collection privée.

Mon travail avec Rémy Bucciali, trouve ses origines dans une carte de vœux (ill.19) que je lui avais envoyée. En fait, je m'étais fabriquée des ailes et posais comme ange annonciateur¹³⁵ dans mon atelier. La matrice de l'image était une diapositive noir et blanc retravaillée à la pointe sèche, tirée en photographie couleur. Cette image a donné l'idée au taille-doucier, de tenter une expérience en associant la photographie à la pointe sèche.

Conquise par l'idée, je me suis mise au travail en poursuivant mes recherches sur le mythe du labyrinthe, thème dans lequel je naviguais depuis quelques temps. De plus, une amie, enceinte de huit mois et demi, se proposait de poser pour moi : elle a été "ma" Pasiphaë pour cette série d'estampes. Les photographies prises avec elle ont servi de base pour les différentes interventions sur les diapositives.

Par ailleurs, je découvrais à cette époque, le travail en duo entre Picasso et Brassai¹³⁶. Picasso a souvent gratté des négatifs du photographe (ill. 20) et j'étais d'autant plus intéressée par cette technique du grattage sur négatif que je la pratiquais depuis un certain temps¹³⁷.

¹³⁴ Cf. Étienne Souriau, *Vocabulaire esthétique*, Paris, PUF, 1990: image : représentation figurative d'une personne, d'une scène, d'un chose tirée sur papier en un certain nombre d'exemplaires. Pour l'auteur, l'image s'intégrerait dans une logique où production et reproduction d'images seraient liées par le fait qu'elles sont obtenues à partir d'une matrice

¹³⁵ Une sorte d'*Ave Maria*, annonçant un travail fécond par la suite ?

¹³⁶ Cf. Cat. Exp., Brassai/Picasso, *conversation avec la lumière*, Paris Réunion des Musées Nationaux, 2000.

¹³⁷ Cf. Carnet "Du peintre et de son modèle", 1994, avec Véronique Boyer sur une citation de Rodin.

Ce qui caractérise la série d'estampes de 2002 est la juxtaposition ou superposition de photographies et de pointes sèches par collage. À l'origine étaient prévus des tirages argentiques, mais il s'est avéré que l'encre d'impression ne prenait pas bien sur le papier photographique pelliculé. Nous avons alors décidé de passer par des scans et de faire des sorties imprimante jet d'encre sur papier fin. Celui-ci présente l'avantage de prendre très bien l'encre d'impression grasse. Il permet également un collage précis en chine collé sans trop de difficultés. Dans cette série d'estampes, plusieurs éléments renvoient aux liens qu'entretiennent corps, image et empreinte entre eux. Si à l'impression, le graphisme nerveux est très similaire pour la pointe sèche et la diapositive grattée, il a été généré par des gestes à des échelles corporelles très différentes : la diapositive noir et blanc gravée ne mesure que 24 x 36 mm et l'intervention sur un petit support nécessite un travail à la loupe. Le geste est délicat. Le pelliculage composé de différentes couches, demande une finesse dans le geste, car une rayure trop vive dans la pellicule donne, agrandie, un blanc sans structure sur le tirage papier. En ce qui concerne la pointe sèche, l'intervention sur un format assez petit de 12 x 9 cm demande non seulement précision, mais aussi une force dans le geste. Le cuivre résiste beaucoup. Dans les deux cas, le geste renvoie à l'échelle des parties de mon corps : les doigts et la main pour la diapositive gravée, le bras et la main pour la plaque de cuivre. Geste analogue et semblable, mais à échelle différente. Empreinte par la lumière, je dessine les blancs. Impression à l'encre d'impression dans les sillons et accrochée par les barbes¹³⁸, je dessine le noir. Se rajoute à cette opposition de graphisme noir et blanc, l'opposition de l'impression en positif et en négatif obtenue par un outil informatique. Celui-ci n'invente a priori rien en matière de production d'images. Il imite surtout les effets que l'on peut obtenir avec d'autres médias comme la peinture, la photographie, la typographie etc.¹³⁹. L'image en négatif insiste bien sur l'origine matricielle de celle-ci, même si elle n'a pas été produite de cette façon.

Négatif et positif vont a priori de pair. Ils forment la base même de la technique de la photographie argentique et il faudrait plutôt parler d'inversion des valeurs pour les images numériques. Dans mes travaux de préparation pour la série

¹³⁸ On appelle "barbe" les copeaux qui se forment en gravant avec une pointe la plaque métallique. Ils accrochent l'encre d'impression et donnent en la déposant, ce flou caractéristique de la pointe sèche.

¹³⁹ Cf. Jean-François Robic, *Copier-crée. Essais sur la reproductibilité dans l'art*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 53.

d'estampes de 2002, j'ai exploité justement la technique de la photographie argentique : faire développer un négatif noir et blanc comme diapositive, faire tirer une diapositive noir et blanc comme une photo couleur. Ici, il s'agit non seulement de détourner une technique donnée, mais aussi de constater que l'origine ou la naissance de l'image, est conditionnée par cette idée d'absence-présence, d'empreinte ou d'inversion.

Les deux traditions image-souvenir et image-empreinte dont je me sens héritière, abordent la question de l'image de façons très différentes, mais néanmoins complémentaires. De la tradition liée au souvenir, j'ai retenu l'idée de la déperdition. Elle m'intéresse par le fait que l'image nous impressionne, c'est-à-dire qu'elle laisse une trace dans notre corps et elle se transforme en laissant cette trace. La déperdition est ainsi consubstantielle à la métamorphose.

Par ailleurs, mon travail se caractérise par une utilisation de techniques d'empreintes. L'image est impression. L'image est preuve de l'Incarnation dans la tradition judéo-chrétienne. Elle est preuve et épreuve. Elle est impression et elle laisse son empreinte en nous.

Ainsi, image et corps entretiennent un lien privilégié. Pour Hans Belting, le corps est à la source de nos images¹⁴⁰. Il note également un lien historique tout à fait particulier entre corps et image : *"A travers ses innombrables variantes, l'habitude humaine de fabriquer des images traduit en outre les divers modes sur lesquels l'homme envisage son propre corps, ce qui conduit l'histoire culturelle de l'image à se refléter dans une histoire du corps qui lui est parallèle¹⁴¹"*. On peut en déduire que pour lui, le corps et l'image sont liés par une alliance séculaire. Le corps est support d'images et il est le lieu où elles peuvent être emmagasinées. C'est encore une autre raison pour laquelle je m'intéresse à l'image du corps. Travailler les liens entre corps et image me permet de voir deux choses, la première est la confirmation que des concepts religieux survivent dans les diverses pratiques visuelles, idée que Hans Belting a émis dans son ouvrage sur l'image¹⁴². La seconde, consiste à considérer l'image dans des formes multipliées et multiples: la série, la copie, la répétition, la variation, le remake, le double, le clone.

¹⁴⁰ Cf. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p.98.

¹⁴¹ Idem, p. 35.

¹⁴² Cf. Hans Belting, *Das echte Bild, Bildfragen als Glaubensfragen*, Munich, C.H. Beck Verlag, 2005, p. 7.

Par ailleurs, le fait que les images n'existent pas de manière isolée et font partie d'ensembles plus larges en migration permanente, a forgé mon regard sur l'image. Comment cette épaisseur référentielle peut-elle prendre forme dans un rassemblement ou une accumulation d'images comme préliminaire à la production d'images ? Tel sera le sujet de réflexion du chapitre suivant.

II.2 Image-collection

1. Il a été déjà mentionné que pendant des années, le travail avec modèle vivant motivait ma production plastique. Il y a eu d'abord des centaines de croquis pour apprendre à dessiner le nu, pour parfaire une technique ou pour expérimenter des matériaux. Puis ont suivi des séries comme "Adam et Ève", "AnGES", "Pleureuses", "Princesses" et celle des "Femmes-oiseaux" et des "Hommes sauvages". Après, intéressée par les mythes, des figures de Mélusine, de Psychè et du Minotaure sont apparues. Du Minotaure, sujet qui a été longuement travaillé aussi en duo avec Michèle Schneider sous forme d'édition d'un portfolio de 17 planches sérigraphiées, je suis passée aux "Hybrides" et aux "Projections"¹⁴³. De manière intuitive, j'ai l'impression que cette somme de travaux forme un ensemble pas si aléatoire que je le pensais. Des sous-ensembles se dessinent, des groupes se forment et finalement, des préoccupations anciennes reviennent dans des travaux récents. Mais, ce qui est beaucoup plus important et ce dont je ne me rendais pas compte, c'est que mes activités volontaristes et parfois quelque peu acharnées d'apprendre et de comprendre, étaient doublées de manière discrète et imperceptible, dans leurs débuts en tout cas, par une autre activité qui consistait à collecter des images. Sans m'en apercevoir, un autre travail se construisait. Il se faisait en douceur et tout à fait indépendamment de ma volonté ... On collectait des images pour moi et à ma place. Et j'ai fini par répondre à cette collecte d'images par d'autres images, mais je dois préciser cet apparent paradoxe.

¹⁴³ Cf. Carnets et dépliants "Hybrides", "Projections".

II.2.1 Une collection involontaire d'images?

Tout a commencé il y a à peu près vingt-cinq ans, avec une question très anodine de la part d'une personne qui se trouvait dans l'atelier d'un collègue artiste au moment des "ateliers ouverts": "Que collectionnez-vous?" Réponse : "Mis à part les souvenirs du futur, je ne collectionne rien". Certes, une réponse brève et évasive, mais elle a dû convaincre mon interlocuteur de se lancer dans une nouvelle aventure. Le questionneur s'avérait être un photographe "mail artiste" et collectionneur expérimenté : Maxime Loiseau. Il m'a non seulement transmis le goût du mail art et du photomontage, mais a surtout commencé à monter des collections de toutes sortes et cela à mon insu : images de presse féminine découpées en écho à une conversation que nous avons eue quelques jours auparavant, objets curieux et insolites démontés, détournés, photos de statues antiques, images avec personnes nues, souvenirs de pèlerinages, vieilles cartes postales de Strasbourg, images avec des points¹⁴⁴, monstres ou hybrides, photographies de télévision avec image à l'écran souvent sous-titrée. L'inutile côtoie le sublime, l'ironie et l'érotique se complètent, parfois des assemblages insolites, hasardeux naissent. La liste des images pourrait se prolonger et ne serait restée qu'à l'état d'amorce de collection si je n'en avais pas fait quelque chose. J'ai commencé à constituer des "familles" d'images que je complétais au fur et à mesure avec d'autres images que je cherchais à mon tour pour répondre aux déjà existantes¹⁴⁵.

Si au début je n'étais pas consciente de mes motivations de collecte, je suis persuadée aujourd'hui avec le recul, que réunir des objets tels que sont les images et les organiser, est à l'origine de ce travail sur l'image du corps et de ses métamorphoses. Je souhaiterais expliciter cette idée par le biais de regards croisés sur quelques collections plus ou moins connues, comme les *Cabinets de curiosités*, la collection du pasteur Oberlin, *Mnémosyne* d'Aby Warburg, l'*Atlas* de Gerhard Richter et la *documentation céline duval*. Celles-ci me permettent de discerner un certain nombre de manières de réunir des images ou d'objets et d'en retenir les points essentiels qui m'ont permis de comprendre en quoi ces pratiques

¹⁴⁴ Référence au fameux "point rouge", signe de vente d'une œuvre dans une galerie et également clin d'oeil aux motifs de mes rideaux de cuisine !

¹⁴⁵ Cf. Pochette "Collection involontaire d'images".

de collections ont nourri ma production d'images à l'exemple d'une série de photomontages réalisée en 1999 et intitulée "Portraits de famille"¹⁴⁶. Je constate que deux phénomènes se sont glissés dans cette production. Le premier est que l'image photographique est apparue comme élément constitutif et complémentaire dans ma pratique. Pendant longtemps, j'ai considéré l'image photographique dans la collecte, puis dans la fabrication par photomontage comme un jeu et un divertissement en dehors de ma pratique "sérieuse" de dessin et de peinture. Ce qui était en marge s'est déplacé au centre et cette inversion est le deuxième phénomène que j'ai pu observer en me penchant sur cette accumulation d'images. Il devait y avoir probablement une envie de créer un univers singulier en partant de choses anodines et hétérogènes, de créer des constellations ou des familles et de participer à un travail en train de se faire.

II.2.2 Les cabinets de curiosités ou "Kunstkammer"

Créés à la Renaissance, les cabinets de curiosités sont d'étranges capharnaüms dans lesquels les princes et les villes¹⁴⁷, entassaient des objets issus du monde de la nature (*naturalia*), de l'art (*artificialia*) et des sciences (*scientifica*) dans un seul et même désir, celui de s'approprier le monde et d'en percer les mystères. Leur conception encyclopédique de *theatrum mundi* universel, témoigne de la volonté de réunir, de confronter et de mettre en scène des créations de Dieu (coquillages, pierres, squelettes d'animaux) et des créations de l'homme (livres, objets d'art et d'artisanat, instruments de musique, outillage scientifique, globes, armures). Ces collections, ancêtres de nos musées, illustrent aussi bien la tentative de combiner que celle de faire dialoguer les trois univers. Par des greffes savantes, le naturel se lie à l'artificiel : un coquillage serti et pourvu d'un pied ouvragé devient un vase précieux, une pierre sur un socle devient sculpture. Par contaminations formelles, l'artificiel prend l'aspect du naturel comme le montrent par exemple, certains manches d'armes qui sont ouvragés avec des motifs végétaux. Dans les cabinets

¹⁴⁶ Cf. Affiche "Portraits de famille".

¹⁴⁷ Un des plus célèbres cabinets de curiosités d'un prince fut celui de Rodolphe II de Habsbourg à Prague. Plus modeste, la ville de Strasbourg possédait également une "Kunstkammer", exposée et conservée jusqu'à la Révolution dans le "Neue Bau", l'actuelle Chambre de Commerce.

de curiosités, la nature est défiée par l'homme créateur. Elle n'est plus forcément modèle, mais le moyen à partir duquel l'homme créateur peut s'élancer. Il classe, agence, trie, combine, aménage sa collection. Formes et couleurs se répondent, des familles se constituent. Le monde est pensé par ressemblances et similitudes. Le collectionneur recrée de manière libre par assemblage. Aspirant à l'universalité, il fait concevoir le réceptacle pouvant abriter ce macrocosme en miniature : meubles à tiroirs, vitrines, étagères, murs d'étalages, cimaises. Le fait d'organiser d'une manière précise tous ces objets, donne un sens de lecture particulier aussi bien à la collection qu'au monde. Le collectionneur imprime "sa marque sur le fonctionnement symbolique de sa collection comme sur son contenu latent"¹⁴⁸. De plus, la volonté et à la fois la conscience de l'impossibilité de réunir des objets témoignant du monde dans sa totalité, met le collectionneur face à la question de la vanité de son entreprise. Ce n'est d'ailleurs pas étonnant que de nombreux tableaux de natures mortes représentant des crânes, des bougies éteintes, des fleurs fanées et des verres brisés, figurent dans les cabinets de curiosités.

Le concept des cabinets de curiosités, avec l'attrait pour des savoirs ordonnés en une mise en scène mêlant souvent miniaturisation et totalisation¹⁴⁹ au goût pour le monstrueux, attire de nombreux artistes aujourd'hui¹⁵⁰. Personnellement, c'est plutôt ce délicieux mélange du "vrai" et du "faux", qui m'intéresse dans les cabinets de curiosités. Un caillou, un objet banal, peut devenir exceptionnel car trouvé lors d'un événement extraordinaire, éruption volcanique, expédition lointaine etc. Une simple étiquette avec une adresse postale peut devenir un poème, une évocation de formes ou un principe générateur d'autres images¹⁵¹. L'objet banal transformé par le regard, poétise celui-ci et par des manipulations (juxtaposition, fragmentation, découpe, collage), il contribue à créer un univers personnel. Par ces manipulations, les images et objets continuent à vivre sous

¹⁴⁸ Cf. Pascal Grener, "Le monde dans une chambre. Collectionneurs et marchands", in : Roland Recht (dir.), *Le grand atelier. Chemins de l'art en Europe XVe-XVIIIe siècle*, Europalia, Bruxelles, 2007, p. 259 et 260.

¹⁴⁹ Cf. Christine Danienne, *Modernité du cabinet de curiosité*, Paris, L'harmattan, 2004, p. 13.

¹⁵⁰ Thomas Grünfeld, Kiki Smith, Jan Fabre ou Bethan Huws par exemple. Deux expositions ont été consacrées tout récemment aux cabinets de merveilles vues sous l'angle de la création actuelle. Cf. Cat. Expo., Maison d'Art Bernard Anthonioz, Nogent sur Marne, 2007 et Éric Mézil, *Le cabinet des merveilles*, Éditions Skira, 2008 pour l'exposition de la Maison d'Art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, Aix-en-Provence.

¹⁵¹ Cf. II.2.7 Portraits de famille en fin de chapitre. En 2008 et 2009 j'ai conçu des expositions en duo avec Maxime Loiseau sur le mode du cabinet de curiosités. 2008 : Musée de Thann, Haut-Rhin; 2009 : Hôtel de la Monnaie, Molsheim, Bas-Rhin.

une autre forme. C'est bien la mise en relation de documents ou d'objets qui fait naître de nouveaux ensembles avec de nouveaux sens. Sans ces assemblages, ils resteraient objets des morts. *"Un objet, qui ne suscite aucune copie, qui ne subit aucune transformation, qui n'engendre aucune falsification est un objet mort¹⁵²".* Mettre ensemble ces objets et images, leur permettre de continuer à vivre sous une autre forme, n'est rien d'autre que ce que nous appelons métamorphose.

II.2.3 La collection de Jean-Frédéric Oberlin¹⁵³

Imprégné certainement par l'esprit des cabinets de curiosités, Jean-Frédéric Oberlin réunit au fil des années, un ensemble d'objets hétéroclites qui témoignent de sa grande curiosité intellectuelle. Après des études de théologie protestante à Strasbourg, il s'installe en 1767 à Waldersbach dans le comté francophone du Ban-de-la-Roche. Il y rencontre une population très pauvre, un climat rude et une terre peu propice à l'agriculture. Habité de sa foi et animé par une vision du monde qui est pour lui une création de Dieu à laquelle l'homme est appelé à collaborer, il vit malgré l'isolement géographique, en contact intense avec les idées nouvelles de son temps. Il est au courant des découvertes dans différentes disciplines et entretient des relations privilégiées avec plusieurs savants comme Lavater ou Jung-Stilling. Il se donne comme mission d'améliorer les conditions de vie de la population de cette région délaissée. Conscient du fait que ceci ne peut passer que par l'éducation des enfants et des adultes, il met au point une pédagogie fondée sur ce que les Allemands appellent le "Anschauungs-unterricht" ou la leçon de choses, qui va de l'expérience personnelle et de l'observation, vers des notions plus générales et abstraites, du proche vers le lointain, du microcosme vers le macrocosme, du familier vers l'étranger et l'exotique. C'est dans cette optique et certainement aussi pour satisfaire sa curiosité personnelle, qu'il se met à collecter et à collectionner. Il rassemble des livres, des cartes du monde et du ciel, des portraits gravés, des herbiers, des silhouettes de ses

¹⁵² Cf. Michel Pastoreau, *Vrai ou faux ?*, Catalogue d'exposition, 1988, p. 17, cité par Christine Davenne, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 246.

¹⁵³ Cette collection est visible au Musée Oberlin à Waldersbach, situé à une quarantaine de kilomètres au sud-ouest de Strasbourg.

proches et de ses amis, des copies de médailles antiques, des cadeaux offerts par des visiteurs, des jouets, des instruments optiques et des objets insolites¹⁵⁴. C'est une armoire contenant son cabinet d'histoire naturelle qui forme le centre de sa collection. D'apparence austère, elle contient seize tiroirs richement fournis, réunissant des spécimens des trois règnes selon Linné et présente ainsi les phénomènes visibles créés par Dieu. Jean-Frédéric Oberlin, poussé par l'envie de collecter et stimulé comme tout curieux par le désir de l'exhaustivité, est aussi quelqu'un qui met sa collection au service de la transmission des savoirs. Inlassablement, il fabrique lui-même ses outils pédagogiques inspirés de sa collection. Classer, étiqueter, ordonnancer sont des actions qui lui permettent de comprendre le monde créé par Dieu. Transmettre ce savoir est pour lui non seulement un devoir pastoral, mais surtout une manière de prolonger la création divine, d'engendrer en quelque sorte par la pédagogie. Visionnaire et missionnaire, il incite le fidèle et l'élève à participer à cette création, qui de ce fait, devient aussi un peu la sienne. Il rassemble, étudie, nomme et hiérarchise avec méthode et minutie. Tout cela dans le but de mieux comprendre le monde, mais surtout d'apprendre à mieux l'estimer et de transmettre la volonté de mieux faire respecter ce monde créé par Dieu. Il dicte et impose, maîtrise et organise sans cesse, comme s'il fallait lutter contre les forces chaotiques, les pulsions et débordements de l'homme et de la nature. Pour éviter l'exubérance incontrôlable ou instinctive, il met en boîtes ou étuis, couvre de housses, classe par familles, encadre, fixe et colle. La densité de sa collection et de sa présentation, mais aussi l'ampleur de sa collection et la très grande variété des objets réunis, ne laisse ni de place au ni vide ni à l'oisiveté.

Attirée par le personnage du pasteur Oberlin pour son caractère volontariste et sa soif quasi insatiable de vouloir comprendre le monde, je me retrouve dans son attitude de toujours débiter un travail par la proximité. Les bribes anodines, les rebuts de notre vie quotidienne, les tracts publicitaires, les coupures de journaux, les souvenirs d'enfance, sont autant de matière à produire que le jaune de Naples, la terre de Sienna ou le bleu outremer. Traces hétérogènes de notre monde riche en productions futiles et souvent éphémères, je les intègre dans mon

¹⁵⁴ Par exemple : un nécessaire à fabriquer des allumettes, une pipe indienne sculptée en bois ou un morceau du ballon de Fleurus conservé dans une pochette fabriquée et annotée par ses soins datée de 1794.

rassemblement de documents¹⁵⁵. Le fait de classer et ensuite de fabriquer des outils pour transmettre des idées, sont aussi des manières d'instaurer des filiations.

II.2.4 "Mnémosyne" d'Aby Warburg

Aby Warburg, issu d'une famille de banquiers juifs, étudie l'histoire de l'art à partir de 1886 à Bonn et développe une méthode iconographique toute particulière consistant à montrer des survivances d'une image dans une autre. À partir de 1924 et cela jusqu'à sa mort en 1929, il travaille sur des planches d'images regroupant des reproductions variées. Entités hétérogènes, elles comportent des photographies de peintures, des photographies de reproductions d'oeuvres d'art prises dans des livres et des matériaux iconographiques issus de journaux et de la vie quotidienne (*Bildmaterial aus Zeitungen und dem Alltag*)¹⁵⁶. Les planches originales n'existent plus, elles nous sont parvenues exclusivement par des photographies en noir et blanc mesurant 18 X 24 cm. Elles ne constituent pas une entité figée. L'auteur les a réagencées inlassablement et y a mélangé des planches à état d'ébauche ainsi que des planches destinées à être exposées. Ces dernières comportent alors un ensemble cohérent d'environ deux mille oeuvres et images photographiées, une marie-louise identique pour chaque image, un titre ou thématique avec un bref commentaire sur l'objet représenté. Plus laboratoire d'images et "work in progress", qu'entité formée et travail achevé, *Mnémosyne*¹⁵⁷ constitue bien une mémoire, même partielle, des survivances antiques dans l'art de la Renaissance.

Aby Warburg n'a jamais fixé de titre précis et définitif à son corpus d'images. Il l'a nommé *Mnémosyne – Bilderatlas* (atlas d'images)¹⁵⁸. D'un côté, un atlas d'images peut être considéré comme une qualification assez neutre, une sorte de cartographie, mais aussi d'un point de vue actuel, ce travail de collecte titanesque peut nous sembler aussi comme une construction d'un laboratoire de l'esprit¹⁵⁹

¹⁵⁵ Cf. pochette "Collection involontaire d'images".

¹⁵⁶ Cf. Warnke, Martin, *Aby Warburg, Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin, Akademie Verlag, 2000, p. VII. *Aby Warburg, Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin, Akademie Verlag, 2000, p. VII.

¹⁵⁷ Mnémosyne signifie mémoire. Avec Zeus, elle forme le couple parental des neuf muses.

¹⁵⁸ Atlas : Titan, condamné à rester debout à l'ouest et à porter le ciel sur ses épaules.

¹⁵⁹ C'est aussi dans ces termes qu'Aby Warburg en parle.

dans lequel les fondements de l'art, c'est-à-dire l'art antique, sont mis en résonance avec les idées de la modernité. Le Corbusier avec la revue *Esprit Nouveau*, Picasso avec ses *Baigneuses* et bien d'autres créateurs, sont attirés par des formes et manières de faire à l'antique et par ce fait, ils marquent un certain retour à l'ordre après les premières expérimentations abstraites et/ou iconoclastes de l'avant garde du début du XX^e siècle.

Dans une lettre de Fritz Saxl, un des disciples d'Aby Warburg, adressée à la maison d'édition B.G. Teubner à Leipzig, l'auteur prétend que celui-ci aurait donné le titre suivant : "*Mnemosyne, série d'images servant à la recherche de la fonction de valeur d'expression (Ausdruckswert) inspirées par l'Antiquité concernant la représentation de la vie animée dans l'art européen de la Renaissance*¹⁶⁰". L'allemand de Warburg est pour le lecteur d'aujourd'hui, quelques fois un peu lourd et surtout très abstrait. "Ausdruckswert" met en évidence la notion d'expression au sens où une forme, une couleur, une composition, exprime une idée dans un ensemble ou une famille d'idées. Cette expression n'est pas autonome. Aby Warburg la met en relation avec la Renaissance qui aurait été inspirée ou préformée par l'Antiquité. À plusieurs reprises, Warburg a configuré ses différentes planches en de nouvelles constellations. Les différentes photographies de *Mnemosyne* montrent donc toujours des états ou étapes de réflexions. L'image individuelle prend une nouvelle signification en fonction de l'environnement et du contexte dans lequel elle se trouve. Les liens que le spectateur peut tisser d'une image à l'autre et d'une image à un groupe ou une famille d'images, font qu'une image particulière prend son véritable sens et s'exprime à sa juste valeur au sein même de cette famille d'images. Warburg tente par cette présentation visuelle, d'instaurer un discours sur l'image à travers les images. Le discours sur les images ne serait pour l'auteur, qu'une autre façon de jeter un regard sur celles que le spectateur a déjà intériorisées. Il cherche des survivances de l'art de la Renaissance dans des pratiques d'images qui lui étaient contemporaines¹⁶¹. Leurs constellations nouvelles révéleraient finalement ce que nous portons déjà depuis longtemps en nous. En ce sens, mes manières de

¹⁶⁰ "*Mnemosyne, Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance*" in : Warnke, Martin, *Aby Warburg, Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin, Akademie Verlag, 2000, p. XVIII. Traduction Anke Vrijs.

¹⁶¹ Mêmes des reproductions de timbres poste avaient leur place sur les planches !

pratiquer, c'est-à-dire d'assembler et de produire des images par constellation et famille, sont proches de celles de Warburg. Depuis peu, l'apparition de la statuaire antique¹⁶² est très présente dans mon travail aussi bien dans un corpus de références qui est en constante¹⁶³ évolution, que dans ma production personnelle.

Si Aby Warburg organisait ses images en fonction des liens formels et historiques qu'il cherchait à faire apparaître à travers ses agencements, je peux constater que mes critères de classement sont beaucoup moins scientifiques. Je procède par contamination d'une image à l'autre¹⁶⁴, souvent par association libre d'idées à la manière surréaliste. Le lien avec l'Antiquité est considéré comme un retour aux sources comme l'entendait Winckelmann dans ses *"Pensées sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et sculpture"*¹⁶⁵. Consciente que le contexte du début du XXI^e siècle n'est aucunement comparable à celui de Winckelmann, je suis attirée par cette approche nostalgique, voire romantique de la transmission d'images. Le regard "allumfassend" (englobant tout) de l'historien de l'art Warburg, m'importe par contre peu dans ce contexte de réunion d'images où le poétique prime sur le scientifique.

II.2.5 L'atlas de Gerhard Richter

Si pour Aby Warburg la désignation "atlas" n'est pas sa qualification définitive, dans le cas de Gerhard Richter¹⁶⁶, il s'agit de l'appellation donnée par l'artiste, même si la forme et l'étendue ne forment pas une entité figée elle non plus. En effet, depuis 1962, Gerhard Richter rassemble des images, en lien étroit avec sa pratique picturale (ill. 21, p. suivante). On y trouve regroupées par série, pas nécessairement de manière logique, des photos de presse découpées et des

¹⁶² Cf. "Projections–Vénus de Milo", photographies numériques, 2008.

¹⁶³ Pour l'affiche "Pas de peintre sans modèle" par exemple il y a eu pas moins de cinq versions différentes.

¹⁶⁴ Cf. Carnet "Contaminations", photomontages, 2005.

¹⁶⁵ Cf. Johann Joachim Winckelmann, *Pensées sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et sculpture*, Paris, Éditions Allia, 2005.

¹⁶⁶ Né en 1932, Gerhard Richter a été formé à Dresde. Son intérêt pour la peinture abstraite d'après-guerre, motive son passage à l'Ouest. Il peint essentiellement d'après des photographies issues d'univers variés.

prises de vues personnelles. Ainsi, dans les premières planches, des photos issues de journaux nous montrent des stars de cinémas, des catastrophes, des actualités politiques. Suivent des photos de famille, des photos prises dans des livres et magazines, des photomaton d'hommes célèbres, des photos de vacances, de montagnes et de pays chauds, des vues aériennes de villes, des images d'étoiles, de feux et d'arbres, des photos d'Hitler et de terroristes des années 1970. Se rajoutent des images abstraites issues de doubles expositions, des effets lumineux et des échantillons de couleurs.



Ill. 21. Gerhard Richter, Bilder-atlas, 1962, feuillet 9, 51, 7 x 66, 7 cm.

Comme Aby Warburg, Gerhard Richter est habité par le désir d'ordonner et de classer. Depuis 1971, il colle ses images sur des cartons et les présente regroupées en blocs d'images (Bildblöcke). Il les expose en parallèle à son travail de peinture. Lors de la première présentation de son atlas, il fait éditer une version

sous forme de livre¹⁶⁷. En 1997, pour la *Dokumenta X*, l'*Atlas* comportait 633 panneaux. La dernière version livresque éditée en 2006¹⁶⁸ en contient 733 avec plus de cinq mille photos.

Dans les années 1960, la photographie constitue pour lui avant tout un filtre pour trouver la "bonne" image. Elle lui fournit le modèle ou la source iconographique. Elle l'aide aussi à sélectionner le motif à peindre. L'artiste raconte que parmi la multitude de paysages qu'il voit, il en prend à peine un sur cent mille en photo et se sert d'une seule des cent photos prises, pour en faire une peinture. Le passage par l'image photographique n'est donc rien d'autre, qu'une manière de trier ses impressions visuelles. Pour Gerhard Richter, la seule attitude que nous pouvons prendre face aux flots d'images, c'est de tenter de les classer et de les ordonner et je le rejoins dans cette manière de voir.

¹⁶⁷ Ainsi, la première publication a paru lors de son exposition en 1972 au Museum voor Hedendaagse Kunst à Utrecht.

¹⁶⁸ Cf. Gerhard Richter, *Atlas, Fotos, Kollagen und Skizzen, 1962-2006*, Köln, Verlag Walther König, 2006.

Après le choix du motif, l'artiste peut se concentrer sur l'acte de peindre lui-même. Du "quoi ?" et "qui ?" (sujet à peindre) comme questionnements à l'origine de l'acte créatif, il passe directement au "comment ?" (manière de peindre), même si cela n'est pas pour lui au centre des préoccupations de l'art. Ce qui est important pour lui aujourd'hui, c'est de rendre visible aussi bien les liens possibles entre les différents blocs d'images que les passages entre la photographie et la peinture. Chaque cycle de peinture est en fait un questionnement sur ce qui différencie la peinture de son modèle d'origine photographique.

Passer de la photographie à la peinture est une pratique fréquente. Dès l'invention et la diffusion de la technique de la photographie, les artistes se servaient de ce nouveau médium, pour remplacer les séances de poses longues, fastidieuses et coûteuses ou pour travailler une composition. Le document photographique devient un outil de travail et nombreux sont les artistes qui se servent de l'image photographique comme étape intermédiaire entre le motif observé et sa transcription en peinture ou sculpture¹⁶⁹.

Pour Gerhard Richter, la photographie n'est pas conçue en vue d'un travail pictural qui en découlerait plus tard. La migration d'un médium à l'autre est pour lui le fruit d'un hasard. *"On prend une photo pour une photo, et si on a de la chance, on la découvre plus tard pour une peinture¹⁷⁰"*, dit Richter. L'Atlas a donc un statut d'oeuvre autonome. Il est un répertoire d'images dans lequel l'artiste puise occasionnellement pour les transformer en peinture. Et avant tout, par l'ordonnancement des images, Richter met en place un discours par images interposées.

L'intérêt de l'atlas de Richter réside pour moi effectivement dans l'idée de la migration d'un médium à l'autre. De plus, la pratique de la photographie, s'avère être non seulement un moyen pour trier des images, mais elle permet surtout de travailler vite et spontanément. La peinture et dans une moindre mesure le dessin, doivent toujours endosser un retard qui est le temps de leur mise en oeuvre¹⁷¹. Pour l'instant, mes tentatives de peindre d'après photo, de passer d'une technique

¹⁶⁹ Cf. le travail de Bonnard, Degas ou Carabin et bien d'autres.

¹⁷⁰ *"Ein Foto macht man für ein Foto, und wenn man Glück hat, entdeckt man es später für ein Bild"*, cf. Gerhard Richter, *Atlas, Fotos, Collagen und Skizzen, 1962-2006*, Köln, Verlag Walther König, 2006, p. 14. Traduction Anke Vrijs.

¹⁷¹ Cf. Claude Moyen, *Une barque à la mer, flottement, mutation, entre matière et figure. Questions à l'oeuvre dans la pratique picturale actuelle*, Thèse de doctorat en arts plastiques, Université Marc Bloch, Strasbourg, 2006, p. 207.

rapide à une technique lente, ne sont pas encore très concluantes. Par contre, les travaux réalisés entièrement par le médium photographique (numérique), exercent une grande fascination sur moi, certainement à cause de la perte de l'original qui se dissout dans le flux des images. Reproduction et production d'images se confondent. Nous sommes dans le vif du sujet ! Le fait d'établir un discours sur l'image avec une collection d'images, est bien sûr, un autre aspect qui m'intéresse dans le travail de Gerhard Richter.

II.2.6 documentation céline duval

Céline Duval, née en 1974, constitue depuis plusieurs années et de manière très différente de Gerhard Richter, un fonds d'images à partir de sources très variées. Elle collecte des images découpées dans des magazines de mode, des cartes postales en couleur, des clichés principalement en noir et blanc achetés au marché aux puces. Elle n'hésite pas à les confronter ou à les associer à ses propres photographies. À partir de ce fonds très hétérogène, elle réalise des éditions¹⁷². Ouvrages toujours dépourvus de textes, elle laisse parler les images entre elles nouant d'autres histoires, qui, cette fois-ci, sont les siennes. Ainsi, ces photographies anonymes prises dans un contexte précis et souvent très éphémère, témoignent, une fois montées dans un nouveau contexte, de la réalité imaginaire de l'artiste. Céline Duval sort ces photos de l'anonymat. Elle superpose sa sensibilité et son regard singulier imprégné de l'histoire de l'art occidental, à celui de tous ces photographes habités par l'affection les reliant aux personnes prises en photos et aux instants photographiés.

La plupart des photos collectées par Céline Duval, sont des tirages en noir et blanc pris avant sa naissance. Le caractère nostalgique est d'autant plus marqué que son choix porte souvent sur les photographies d'enfants, de vacances, des moments a priori heureux sur lesquels notre regard se pose avec nos propres souvenirs.

¹⁷² Cf. son site web : www.doc-cd.net.



III.22. Documentation Céline Duval, *Les Trophées*, Journal (U)L.S n° 0, 2008, la page 43 x 29 cm.

Dans ses publications, mais aussi dans ses diaporamas, elle passe d'une image à l'autre en utilisant des stratégies diverses. Dans *Les trophées*¹⁷³, elle n'utilise que des prises de vues de personnes dont les corps sont assemblés de manière artificielle (ill. 22). Petits exploits et performances spontanées entre amis ou au sein d'une

famille, les corps mis en scène dessinent des figures géométriques auxquelles l'artiste a été sensible. Souvent, le spectateur peut saisir assez facilement, le type d'enchaînement qu'elle met en place, mais parfois elle surprend le spectateur en créant des sauts et des ruptures¹⁷⁴.

Avec *Horizon V*¹⁷⁵, créé pour son exposition au Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg en 2008, le spectateur est pris dans un mouvement lent. L'artiste montre des images de vacances au bord de mer. L'horizon est représenté sur chaque photo et au fur et à mesure de l'enchaînement des images, cette ligne d'horizon se déplace du milieu de l'image vers le haut, puis vers le bas, pour finir au milieu. Ce n'est qu'en restant un certain temps à regarder l'horizon, que le spectateur se rend compte que celui-ci "bouge". bercé de plus par le bruit des vagues de la bande son qui accompagne le diaporama, il peut se laisser aller au va-et-vient des vagues et de la marée. Des photos de vacances d'anonymes sortent du microcosme familial et des vacanciers. Par le travail de montage de Céline Duval, elles participent à une histoire dans laquelle chacun de nous a sa place, d'un univers plus large, d'un macrocosme, qui nous lie à la lune ou aux saisons.

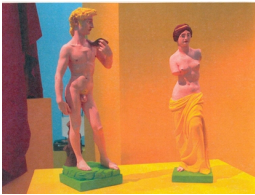
Dans son livre *Tous ne deviendront pas artistes*, Céline Duval propose un double dialogue. En collaboration avec Hans-Peter Feldmann, qui investit la page de droite, elle propose sur celle de gauche, une image puisée dans son fonds iconographique en résonance avec la première. Sur ce dialogue entre deux pratiques artistiques, s'ajoute un discours sur et avec l'histoire de l'art en filigrane. Une reproduction d'une image de Muybridge mise en scène par Hans-Peter

¹⁷³ Réalisé lors de son exposition au musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, offset 44 x 29 cm.

¹⁷⁴ Cf. Diaporama montré lors de la rencontre avec Céline Duval le 11 juin 2008 au musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg.

¹⁷⁵ Installation vidéo, mise en son el TiGer CoMiCs GRoUP.

Feldmann, fait face à une reproduction d'une photographie issue du stock d'images de Céline Duval montrant deux personnes montant un escalier. Les pages avec les images de bicyclette font inévitablement penser à la *Roue de bicyclette* de Marcel Duchamp. Le lapin évoque la célèbre gravure de Dürer et les statuettes du *David* de Michel-Ange et de la *Vénus de Milo* (ill. 23) recouvertes de couleurs vives par Hans-Peter Feldmann, se trouvent face à la reproduction d'une image coloriée d'un couple extraite d'un livre de coloriage pour enfants.



Ill.23. documentation céline duval, Tous ne deviendront pas artistes, 2002, impression offset, la page 21 x 15 cm.

Liens iconographiques, chromatiques ou formels, Céline Duval tisse des liens lisibles d'une image à l'autre. Elle collecte et sélectionne, puis elle met en scène après un fastidieux travail de nettoyage et polissage de l'image d'origine par photoshop. L'impression offset sur papier journal et le prix modeste de la publication, confère à l'ensemble de sa production, la qualité d'un objet usuel et éphémère. Accessible et abordable, elle partage volontiers son plaisir de collecter. Nous sommes invités à former de nouvelles familles de personnes, mais aussi de nouvelles familles d'images avec leurs ramifications, branches insolites et bâtardes. Elle propose au spectateur de se raconter une autre histoire.

C'est bien en cela que la rencontre avec le travail de Céline Duval, a été d'un grand intérêt pour moi. Comment jeter un nouveau regard frais et curieux sur le monde, à partir des images qu'il nous offre, tout en se situant néanmoins dans un registre nostalgique ? Le Polaroid et la photographie noir et blanc sont des médiums que j'affectionne. Aussi, je complète volontiers mon stock d'images avec des images ou coupures de presse de vieilles revues, mélangeant différents genres d'images.

La collection d'images de Céline Duval se monte à des milliers d'images, ce qui n'est absolument pas comparable avec mon modeste rassemblement de documents visuels, qui de plus, est souvent jeté après "usage"¹⁷⁶. La publication

¹⁷⁶ J'ai jeté une grande partie de ma production artistique lors de mon dernier déménagement

systématique servant de lieu d'exposition et le montage en série ne font pas partie non plus de mes priorités.

II.2.7 Portraits de famille : 26 photomontages¹⁷⁷

Depuis vingt ans, j'ai pris l'habitude de découper des images représentant des corps (souvent nus) dans des revues, magazines et autres documents. Fortement enrichi par Maxime Loiseau, cet ensemble d'images a trouvé sa première "seconde" vie en 1999. Cette année-là, j'ai participé à une exposition ayant comme titre "Portraits de famille". Je me demandais bien de quelle famille j'allais parler. De la néerlandaise avec ses ramifications françaises, de l'allemande avec son prolongement à présence en Autriche, de la famille d'amis en France, ou celle des amis lointains éparpillés dans le monde ? Des liens de sang et de sentiment me sont offerts par la vie, mais j'ai choisi mes filiations et modèles dans le domaine artistique, ma "famille plastique" je l'ai créée. Quoi d'autre pouvait alors mieux représenter cette famille, qu'une série d'images issue d'une réflexion sur les filiations de mon propre travail artistique ?

Pêle-mêle, je mélangeais alors des références à l'histoire de l'art¹⁷⁸ à des formes à caractères symboliques comme le point¹⁷⁹. S'y joignaient des commentaires sur la vie, des jeux formels entre matières et couleurs, et avant tout, l'omniprésence du corps humain dessiné, photographié, sculpté et reproduit, évoqué par des mots, présent par son ombre ou par son habit. Des degrés de réalités se confrontent : images imprimées, photographies, dessins au pastel gras et au crayon, ombres portées et feuilles de ficus avec des inscriptions au feutre fin noir. Le tout était aplati par la dernière prise de vue par laquelle toutes les réalités se trouvaient réunies sur un seul support.

d'atelier en novembre 2004, moment où je n'y voyais pas encore un intérêt particulier. C'est bien la preuve que cette pratique était encore une activité en marge.

¹⁷⁷ Voir affiche "Portraits de famille".

¹⁷⁸ Vénus de Milo, Dominique Ingres, Marcel Duchamp.

¹⁷⁹ Le fameux point rouge, signe de vente d'une oeuvre, le trou, qui se confond par moment avec l'oeil ou l'objectif d'un appareil photo, la bulle, symbole de vanité ou de fugacité. Dans certaines natures mortes du XVII^e siècle par exemple.

Pour témoigner de "ma famille", je procédais par mixage de référents, d'images et de brouillage de pistes pour exprimer mon appartenance à une filiation complexe.

Parmi les images que j'ai mises en oeuvre on trouve :

- le numéro 78 de la revue *Plage*,
- des cartes postales de la *Vénus de Milo* et de la *Baigneuse de Valpinçon* (Ingres, 1808) découpées,
- des cartes à jouer avec des callgirls,
- des feuilles de ficus jaunies avec des inscriptions (commentaires, incitations, questions),
- une petite bouteille surmontée d'un vélo bricolé en fil de fer avec moi-même en cycliste découpé dans un magazine culturel (il s'agit d'un petit cadeau d'une amie),
- des couvertures de livres, essentiellement des romans à l'eau de rose,
- des publicités pour produits de beauté découpées dans la presse féminine,
- un carton d'exposition de Laurence Demaison,
- une photo de moi-même nue avec des ailes d'ange,
- un dessin de nu fait par moi, photographié par Maxime Loiseau en la surexposant à une autre image,
- une photographie de graffiti prise en Italie "LA VITA DEL ARTISTA E TRISTA",
- mon adresse avec l'addition d'une mention "la femme au deux nombrils",
- une photographie représentant Marcel Duchamp,
- une étiquette pour une bouteille de schnaps montrant une belle fille de la Forêt Noire avec le traditionnel chapeau de paille et des pompons rouges,
- une carte postale avec *Marcel et ta fermeture m'éclairent*, sculpture réalisée par Philippe Bruneteau,
- des autocollants de points rouges,
- une image pieuse,
- deux dessins de moi-même issus de la série "Joie de vivre" de 1993-1994.

Toute cette richesse iconographique très hétérogène est remixée et réagencée. L'image collectée, souvent objet trouvé d'ailleurs, est matière à faire et matière à raconter. Le langage imagé, comme usage possible du mot image donné par Étienne Sourieau, me semble une manière d'entrer dans les préoccupations iconographiques de "Portraits de famille". En dehors des épaisseurs historiques dans lesquelles l'image se crée, elle se place dans un rapport de figures

historiques avec le stock d'images énuméré plus haut. Ainsi, la comparaison est utilisée à plusieurs reprises. Par exemple, des formes circulaires, pleines ou creuses, passent d'une image à l'autre. Trou, iris, goutte d'eau ou point rouge, les formes sont semblables, mais les sens sont très variés, comme par exemple l'usage du trou arraché dans une feuille qui devient cadre¹⁸⁰. L'image des gouttes imprimées, métonymie pour des larmes, suggérant la tristesse. La feuille de ficus avec l'inscription "un beau sourire" parle de la bouche et sa forme reprise dans l'oeil clos découpé, évoque le corps omniprésent dans cette série de photomontages.

Aujourd'hui je vois cette pratique du photomontage non seulement comme un moyen de prendre de la distance par rapport au face à face systématique avec le modèle vivant, mais aussi comme une impulsion à ma pratique majeure qu'est le dessin. L'apport d'images réunies en stock, donne une impulsion insoupçonnée à la fabrication de nouvelles images. Une image en engendre une autre. Je réunis des images, je collecte donc, je ne collectionne pas.

Le fait de rassembler des images ne fait que confirmer les liens indéniables qui se tissent entre corps et images. Dans le stock d'images, l'oeil fait le tri, la main essaye des assemblages. Regroupement formel ou poétique, mariage anecdotique ou stylistique, l'image n'existe jamais seule, elle est toujours en lien avec d'autres images, elle rebondit et fait rebondir. *"Voir n'est pas recevoir et écrire n'est pas transcrire; il n'y a de connaissance, et tout particulièrement de connaissance scientifique qu'à partir d'un travail de mise en relation - 'faire voir les connexions' comme le dit Wittgenstein - et la description ne se limite pas à la collection, mais est une activité de la transformation du visible¹⁸¹".*

Le fait de collecter ouvre un champ d'action sur et avec l'image. Il permet de sortir de la répétition et de basculer vers cette mise en relation dont il est question ici. L'image est accompagnée et elle est susceptible d'être nomade comme le montrent les travaux d'Aby Warburg, de Gerhard Richter ou de Céline Duval. Les différentes approches de l'image au sein d'une collection, mettent en oeuvre des pratiques dont je trouve des résonances dans mon travail et c'est pour cette raison, que ce détour par image et collection, me semble avoir été nécessaire. Le

¹⁸⁰ Métaphore : le trou circulaire devient cadre.

¹⁸¹ Cf. François Laplantine, *Je nous et les autres, Être humain au-delà des appartenances*, Le Pommier-Fayard, 1999, p. 121.

cabinet de curiosité comme la collection d'Oberlin rassemblent des objets hétérogènes. La gestion notamment de l'hétérogène sera au coeur du propos dans la seconde partie dans laquelle la métamorphose de l'image sera abordée sous l'angle de l'hybridation de l'image et donc de l'introduction d'éléments hétérogènes. Chez Warburg, l'idée de la survivance des oeuvres antiques (par le biais de la Renaissance) m'intéresse. Sa vision quelque peu romantique, de vouloir faire cohabiter des images d'époques et de natures variées et de tendre ainsi un arc allant du microcosme au macrocosme, rejoint les idées d'Oberlin. Cette approche, me correspond dans la mesure où je cherche effectivement à mettre en oeuvre mes filiations plastiques. La nostalgie qui peut resurgir d'une telle démarche comme dans celle de Céline Duval, ne me laisse pas insensible non plus. Mais avant tout, ce détour par la collection, (ou plutôt collecte en ce qui me concerne), met en avant le fait qu'une réflexion sur l'objet ou l'image est possible à partir de l'objet ou de l'image. C'est cette approche qui m'a intriguée et menée à m'autoriser un chapitre supplémentaire, car il a motivé mes choix de ne pas présenter un catalogue traditionnel accompagnant ce texte, mais de procéder par mises en scènes, par mises en relations ou "mises en migrations" d'images pour créer un texte en image en parallèle avec celui que le lecteur tient en main.

II.3 Image : acte ou chose?¹⁸²

Depuis plus d'un siècle, beaucoup d'artistes questionnent le rapport entre le réel visible comme modèle et son image. Ils mettent en doute le mimétisme entre réel et image. Production et reproduction ne semblent plus être deux choses distinctes. Depuis les travaux surréalistes et ceux de Warhol, production et reproduction d'images se confondent même et semblent souvent s'équivaloir¹⁸³. L'introduction de la photographie comme pratique artistique de plus en plus autonome après la Seconde Guerre Mondiale, a contribué également à animer le débat autour de la question de l'image et de son rapport à un réel.

Sensibilisée par le propos de Hans Belting, selon qui Robert Frank mènerait une réflexion théorique en image¹⁸⁴, je me suis intéressée à son travail, qui me semble témoigner d'une démarche singulière. Son travail donne quelques éléments de réponse à des questionnements au sujet de la nature des images et leurs capacités à tisser des liens entre elles.

Robert Frank¹⁸⁵ est issu d'une tradition de photographes qui se sont beaucoup formés lors de voyages. Encore jeune, avant de quitter son pays natal, la Suisse, il procède par assemblages d'éléments photographiques qui rendent explicites sa frustration face à une seule image et témoigne d'un désir de présenter des images en séquences, tout en variant les médiums¹⁸⁶. Il n'hésite alors pas à juxtaposer des images de différentes tailles, à les rassembler par des bandes de scotch ou à ajouter du texte manuscrit ou dactylographié. Il veille à créer des liens entre les images et instaure par ce biais des séquences et des rythmes, qui dépassent la simple relation texte-illustration ou la narration anecdotique d'une image à l'autre.

¹⁸² "L'image est un acte non une chose", cf. J-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1936, p. 132.

¹⁸³ Cf. Jean Baudrillard, "La réalité dépasse l'hyperréalisme", in : *Revue d'esthétiques*, n° 1979/1, "Peindre".

¹⁸⁴ Cf. Hans Belting, *Pour une anthropologie de l'image*, Paris, Gallimard, 2004, p. 15.

¹⁸⁵ Né en 1939, il s'est fait connaître par son album *The Americans* de 1958 dans lequel il adopte un point de vue ironique et extérieur sur la société américaine. Connu pour ses livres photographiques de voyages, il réalise également des films, notamment sur les Rolling Stones en 1972.

¹⁸⁶ Cf. Vincente Todoli, in : *Robert Frank : Storylines*, Cat. Expo., Tate Modern, 2004, introduction.

Pour lui, l'image fait souvent partie d'un ensemble. C'est dans la relation à l'ensemble des images, que le photographe attribue à l'image individuelle une place particulière dans le propos global. Par juxtaposition, incrustation, superposition, collage de différentes images photographiques, par l'ajout de textes, en rayant les négatifs ou en maculant l'assemblage, Robert Frank met en doute l'image en tant qu'objet (*picture*). Nous présente-t-il alors une *image* (en anglais) dont parle Mitchell, c'est-à-dire l'idée, la métaphore ou le souvenir de quelque chose, qui aurait trouvé momentanément son expression et matérialisation plastique, graphique et chromatique, dans telle ou telle image photographique ?



Ill. 24. Robert Frank, *Mabou*, 1971, photographie noir et blanc, scotch, textes manuscrits, 37 x 58,2 cm, Ottawa, Canadian Museum of Contemporary Photography.

Prenons un exemple. Avec *Mabou* de 1971 (ill. 24), la dernière photo de l'album *Lines of my hand*, Robert Frank présente deux panoramiques de paysages en bord de mer. Il assemble différentes portions du paysage pour rétablir grossièrement la ligne d'horizon. La vue panoramique est complétée à

chaque fois par quelques bribes de phrases : des commentaires sur le paysage, une question d'un éventuel retour en ville et le constat "*isn't it wonderful to be alive*"¹⁸⁷. L'ensemble des images photographiques peut se lire comme un tout réuni par l'horizontale de la mer, mais les cadres noirs et les lanières de scotch, malgré leur orientation quasi exclusivement horizontale, mettent en évidence

¹⁸⁷ Voici la totalité des annotations. Première photographie :

"Yes it's later now...the ice is breaking up
THE water will be warm and BLUE
THE Beats will be out there
THE HILLS will be GREEN again ..."

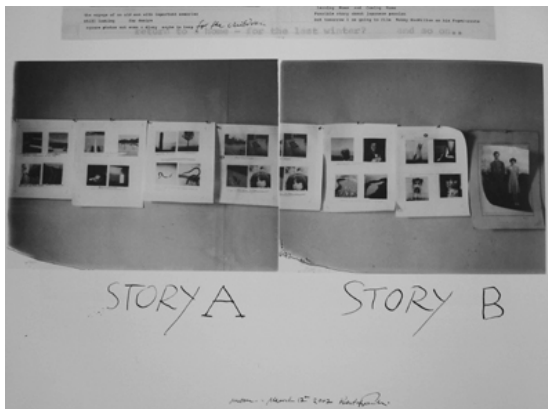
Deuxième photographie :

"will you go Back to NEW YORK ?
JUST stay here and watch the weather and TV
JUNE is looking through the Microscope
I will do something, isn't ist wonderful to BE ALIVE ?"

l'image fragmentée. L'image en elle-même, a cessé d'exister¹⁸⁸ pour Robert Frank. Ce que le photographe fait à partir et avec les images une par une, est plus important que l'image toute seule et isolée. L'image n'existe plus qu'en tant que montage.

Ayant abandonné la photographie pendant quelques années pour faire des films, Robert Frank a repris l'image fixe après le décès accidentel de sa fille de 20 ans. Pour Sarah Greenough¹⁸⁹, cette mort et la reprise de la photographie seraient liées. La photographie aurait constitué paradoxalement, le moyen direct avec lequel il avait tenté de montrer comment c'est d'être en vie¹⁹⁰ ! Ce que l'image photographique ne peut contenir en vie ou mouvement comme preuve de vivacité et de subordination au temps, Robert Frank le trouve dans le montage. L'image est le résultat d'un montage et d'actions. L'image finale est le souvenir de ces actions qui vont de la prise de vue, du tirage, jusqu'à l'assemblage et au montage. Robert Frank le dit lui-même : *"Je fabrique des souvenirs. Je crée de la mémoire, car c'est ce que je connais, ce sur quoi j'ai appris quelque chose, parce que c'est, je l'espère, l'expression de mes véritables sentiments"*¹⁹¹.

Depuis 2000, il pousse ses stratégies de montage encore plus loin. Il y procède par combinaison de différentes interventions plastiques et propos iconographiques, pour mener une véritable réflexion sur l'image par l'image.



Ill. 25. Robert Frank, Story A Story B, 2002, photographie noir et blanc et texte manuscrit, 57,1 x 35 cm.

Ainsi, dans *STORY A STORY B* de 2002 (ill. 25), Robert Frank monte ses images photographiques comme une planche d'étude. Nonchalamment affichées et punaisées, six planches de quatre photographies se présentent au spectateur. L'ensemble est surmonté d'un texte dactylographié avec un ajout manuscrit "for the children". Le titre

STORY A STORY B qualifie les deux unités du travail et fait croire qu'il s'agit de

¹⁸⁸ Cf. Cat. Expo, *Robert Frank*, Kunsthaus Zürich, 1995, p.119.

¹⁸⁹ Idem, p. 118.

¹⁹⁰ Isn't it wonderful to be alive !

¹⁹¹ Cf. Cat. Expo., Cf. *Robert Frank*, Kunsthaus Zürich, 1995, p. 116 : *"Ich stelle Souvenirs her. Ich schaffe Erinnerung, weil es das ist, was ich kenne, das, worüber ich etwas gelernt habe, weil es hoffentlich ein Ausdruck meiner wahren Gefühle ist"*. Traduction Anke Vrijs.

deux histoires différentes, ce qui s'avère ne pas être le cas. En regardant plus précisément, on s'aperçoit que l'image centrale est dédoublée. La linéarité de la présentation et le titre induisent apparemment une lecture de gauche à droite et une narration. Le texte, loin d'être un commentaire des planches, constitue plutôt un récit en parallèle. Il se compose de plusieurs phrases n'ayant, comme les images d'ailleurs, pas de liens directs entre elles. Il relate des choses banales entrecoupées de phrases avec un contenu plus philosophique comme "*with important memories still looking for desire*" (avec beaucoup de souvenirs cherchant encore le désir) ou "*possible story about japanese passion*" (histoire possible d'une passion japonaise). Ces deux fragments de phrases semblent pouvoir indiquer une approche de la lecture de cette image photographique tout autre que narrative. Robert Frank parle de désir et de passion. Son désir n'est toujours pas comblé, malgré des souvenirs nombreux. Pense-t-il à son désir d'images ? Pense-t-il à ce désir d'images comme preuve d'être en vie, d'être vivant et capable de continuer à produire des images ? Accumuler des images, c'est peut-être fabriquer encore plus de souvenirs. Espère-t-il, trouver dans ses souvenirs, puisque expression de ses véritables sentiments¹⁹², non la ressemblance mais l'existence à travers les images ? Faire des images serait alors une manière d'exister.



Ill 26. Robert Frank, *Studio Mabou*, 2002, photographie noir et blanc, 38,8 x 49,8 cm.

Les assemblages d'images de *STORY A* *STORY B* sont repris dans la photographie *Studio Mabou* 2002 (ill. 26). Cette reprise lui permet de lancer d'autres idées tout en utilisant les mêmes images. Il montre une vue de son atelier. Les planches affichées au mur sont là, en attente d'un destin. Le photographe ne part plus à la chasse à l'image comme c'était le cas lors de ses nombreux voyages. Il attend que les images

agissent sur lui. Il lui suffit d'attendre le moment propice, ne pas bouger, mais être là et disponible. La prise de vue de son atelier avec les planches, peut être comprise comme une opération d'actualisation. En rayant le négatif par un quadrillage plus ou moins régulier, cette image d'atelier, matrice et lieu de

¹⁹² Cf. Cat. Expo. *Robert Frank*, Kunsthaus Zürich, 1995, p. 116.

gestation de beaucoup de ses productions artistiques, Robert Frank insiste sur une reprise formelle des images montées en "tablette de chocolat". Mais, ce qui est encore plus frappant, c'est qu'il pose ce quadrillage ou cette grille entre l'image de l'intérieur de l'atelier et le spectateur. Cette grille rappelle inévitablement la grille optique utilisée par les peintres de la Renaissance pour reporter l'objet-modèle tridimensionnel sur un support bidimensionnel. Le quadrillage rend possible une décomposition analytique de l'objet "*par assignation de ses parties respectives en autant de lieux précis permettant de mieux les identifier*¹⁹³". Robert Frank s'inscrit par ce fait, dans une longue tradition d'observation et de transcription du réel. Il agit sur la matrice pour montrer que voir est ici lié au fait de donner parole à l'image. L'image photographique dialogue avec l'histoire et active notre regard. Elle est un acte de réflexion sur l'image et pourrait être considérée également comme "*un regard sur notre propre regard*¹⁹⁴".



Ill. 27. Robert Frank, *Entre la vie et la mort*, 2003, impression numérique, 33 x 24 cm.

La question du regard est traitée tout autrement dans *Entre la vie et la mort* (ill. 27). Comme pour des images stéréoscopiques, les quatre Polaroids s'offrent deux par deux au spectateur. Elles ne montrent pas un espace en relief, mais donnent à voir un seul écran blanc et vide, de quatre points de vues différents. Sur le Polaroid en haut à gauche, on voit très clairement une image avec deux écrans blancs collée sur un carton bordé de bandes rouges et posée contre un écran. Il y a image dans l'image, mais il n'y a toujours rien à voir, car les écrans restent irrémédiablement vides. La construction

symétrique de l'ensemble de la composition donne un rôle tout particulier à l'axe médian. Le montage des photographies en papillon augmente l'impression d'avoir un miroir au centre. Le spectateur pourrait jeter alors un coup d'oeil de part et d'autre du miroir, il serait à la limite de l'un et de l'autre monde et peut-être à la lisière de la vie et de la mort.

¹⁹³ Cf. François Jullien, *La grande image n'a pas de forme, ou du non-objet de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 338.

¹⁹⁴ Cf. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 275.

Dans ce travail, les quatre écrans vides attirent inévitablement le regard du spectateur. Ils occupent une grande partie de chaque Polaroid. Les autres objets, peu visibles à cause de l'ambiance sombre de la pièce et du flou du premier plan, ne semblent pas interférer avec la blancheur des écrans. Le rectangle blanc est donc prêt à recevoir une image. Pour l'instant, celle-ci n'est pas encore visible. Elle existe, mais n'est pas encore formalisée. Pour Joseph Beuys, toutes les représentations, les pensées et les idées ainsi que les rêves, sont des images invisibles, des sculptures invisibles¹⁹⁵. Ici, Robert Frank donne à voir ces images invisibles sous la forme des quatre écrans. Et pour vraiment insister sur ces images invisibles mais potentielles, il place l'image des écrans devant l'écran. Le réel, la réalité de l'écran, est là pour accueillir les images en devenir : pas de formes, pas de couleurs, que le vide sur les écrans. Puisque le vide existe et se montre en tant que tel, il peut appeler et susciter le plein. Il est un élément dynamique.

Les traditions antiques et judéo-chrétiennes nous ont transmis certaines conceptions de l'image que nous continuons d'appliquer comme si elles disposaient d'une validité universelle¹⁹⁶. Avec les exemples cités, le photographe prend ses distances par rapport à ces traditions. Dans *Mabou*, Robert Frank montre un paysage et dépasse la ressemblance. Ce n'est pas un paysage particulier à un moment précis que Robert Frank présente. Il privilégie le paysage selon un processus en transition continue. De ce point de vue, on pourrait rapprocher le travail de Robert Frank de la démarche des peintres traditionnels chinois. La pensée chinoise ne dissocie pas l'image et le phénomène, elle ne sépare donc "*jamais le fait d'advenir (comme phénomène) de celui de reproduire (comme image)*"¹⁹⁷. Avec *Entre la vie et la mort*, Robert Frank prend l'écran vierge comme symbole de toute image possible. Comme dans l'acceptation chinoise, ici le vide n'est pas quelque chose de vague ou d'inexistant¹⁹⁸. Il est un élément éminemment dynamique. Le vide a une fonction active selon l'école taoïste¹⁹⁹. Il

¹⁹⁵ "Alle Vorstellungen, Gedanken und Ideen, auch Träume, sind unsichtbare Bilder, unsichtbare Plastiken" cf. Theo Altenber, Oswald Oberhuber (éd.), *Gespräche mit Beuys-Wien und Friedrichshof*, Klagenfurt, 1988, p. 22.

¹⁹⁶ Cf. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 213.

¹⁹⁷ Cf. François Jullien, *La grande image n'a pas de forme, ou du non-objet de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 331-332.

¹⁹⁸ Cf. François Cheng, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 21.

¹⁹⁹ Idem, p. 25.

constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations "il est à la fois cet état suprême de l'Origine et l'élément central dans le rouage du monde des choses"²⁰⁰.

Le travail de Robert Frank essaye de sortir des conceptions antiques et judéo-chrétiennes de l'image. Il ne se contente pas de montrer un état d'absence dans ses images. Par contre, dans un état psychologique, où le photographe a été confronté à l'absence de sa fille décédée dans un accident d'avion en 1974, il se propose de prendre du recul par rapport à cette absence. Il se met dans le paysage ou dans son atelier qui, loin d'être *Allégorie de la mort*, sont tous deux pour lui, des lieux à la fois de recul et d'intime réflexion. Il produit des photographies qui ne représentent "rien". Elles présentent un état d'âme, une relation à la nature, au travail en train de se faire qui oscille, comme pour beaucoup d'autres artistes, entre banalité, vie quotidienne, soucis d'argent et de temps, entre coups de téléphone et grandes questions métaphysiques. Pour conclure avec Belting : "Les images ne sont jamais simplement ce qu'elles prétendent être ... elles ressemblent aux dogmes de croyance et aux modes de pensées par lesquels l'homme a toujours cherché à se garantir contre les questions qui l'assaillent"²⁰¹.

Robert Frank sort de la logique de l'image fondée sur absence-présence et propose une autre possibilité de considérer l'image. Ni *picture* ni *image*, pour lui l'image est plus acte que chose. Elle prend source dans des sujets (iconographiques) connus et maintes fois exploités : paysages et intérieurs. L'image est le lieu où l'artiste met en place un travail de réflexion métaphysique, philosophique sur la condition humaine. Pour lui, l'image dans sa mise en relation avec d'autres images, possède la capacité de pouvoir être support de cette interrogation. C'est cet aspect du travail de Robert Frank qui m'intéresse et me permet d'affirmer mon choix de tenter une présentation de documents visuels sous une forme expérimentale et peu usuelle dans un cadre universitaire en guise d'annexes ou de catalogues (cf. affiches, dépliants, carnets). Par ailleurs, le fait de m'être intéressée au travail de Robert Frank, a certainement provoqué une plus grande conviction et aisance dans mon approche du médium photographique.

²⁰⁰ Idem, p. 26.

²⁰¹ Cf. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 146.

Médium, utilisé pour des pratiques en marge, il occupe depuis peu une place aussi importante que ma pratique du dessin. Pour l'instant, je le manie avec légèreté (et certainement beaucoup d'ignorance) et cela me convient. L'image est alors non seulement un terrain d'action, j'ajouterai qu'elle est aussi un fantastique terrain de réflexion !

Nous venons de voir comment le travail à partir du corps nu est moteur de ma production plastique. Loin de n'être qu'un passage obligé lors d'apprentissages, il en est le fondement. Son invention passe par un corps à corps avec la matière, par la répétition de gestes et d'actes. L'image est souvenir et empreinte. Elle se transforme sans cesse puisqu'elle est foncièrement nomade. *"À travers ses innombrables variantes, l'habitude humaine à fabriquer des images, traduit en outre les divers modes sur lesquels l'homme envisage son propre corps, ce qui conduit l'histoire culturelle de l'image à se refléter dans une histoire du corps qui lui est parallèle"*²⁰². Comment migrent les images ? Est-ce que ce parallélisme entre histoire du corps et histoire de son image est encore valable aujourd'hui ? C'est de quoi traitera la seconde partie.

²⁰² Cf. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 35.

Partie II

De la production à la (re)création

"Tout discours sur l'art du passé est un projet sur l'art du présent ¹".

¹ Cf. Roland Recht, *Point de fuite*, Paris, ENSBA, 2009, introduction.

Introduction

Dans cette deuxième partie il sera question de production d'images. Le terme production n'est pas à prendre exclusivement dans une logique de processus, mais aussi au sens de "naissance", de venir au monde, de devenir tangible, visible, se manifester dans le monde. Même après des années de pratique, cette "naissance" d'images reste une énigme pour moi. Je me demande comment elles peuvent prendre forme et surtout comment les différents modes de production agissent sur elles. Le rôle de l'artiste est variable dans ce processus. Il est souvent générateur-producteur et quelques fois sage-femme dans la mesure où il assiste l'image à devenir manifeste. Il porte et supporte les images à venir et celles qui sont en lui.

Prenons deux exemples d'oeuvres qui pourront éclairer ce mystère qui règne autour de l'accouchement d'images.



Ill. 28. Orlan, *Orlan accouche d'elle m'aime*, 1964, photographie noir et blanc.

La première oeuvre, *Orlan accouche d'elle-m'aime* de 1964 (ill.28) montre l'artiste nue et très jeune. Elle est assise avec un mannequin sans bras entre ses cuisses. Le titre indique qu'elle accouche d'elle-même avec une certaine note narcissique affirmée par "m'aime". Vu son jeune âge et l'artifice de la scène photographiée, je me demande si elle ne joue pas plutôt à accoucher, tant la scène s'apparente à des jeux de rôle et à des artifices : le mannequin, le peu de réalisme de la scène, la position physique artificielle de l'artiste. Le mannequin aurait-il remplacé la poupée avec laquelle elle aurait pu jouer encore quelques années plus tôt ? L'amour qu'elle pourrait porter sur sa progéniture (sa création ?) est dirigé vers elle-même. Elle s'aime à travers son accouchement autoréférencé et elle (pro)créé sans filiation. A travers cette image, l'artiste pense peut-être vouloir dire que créer une image du corps est aussi créer un alter égo. Ici, le corps engendré est un mannequin anonyme,

stéréotypé et sans signes sexuels marqués. Dans son travail ultérieur, c'est de son image personnellement fabriquée et singulière qu'il sera question. Elle n'accouchera plus par le sexe, mais engendrera à partir de la vue et de la compréhension de modèles culturels. Elle y retrouve d'ailleurs l'aspect narcissique "d'elle-m'aime", façonnant des images à partir desquelles elle souhaite se construire. L'organe de gestation en sera le cerveau et non l'utérus et cette construction mentale à partir de modèles culturels lui imposera des accouchements beaucoup plus douloureux pendant ses nombreuses opérations chirurgicales que l'expulsion quasi orgasmique de son faux double qu'est le mannequin.

L'oeuvre d'Orlan peut être regardée encore sous un autre aspect. L'artiste dit qu'elle ne veut pas devenir un stéréotype, mais un archétype. Ici, elle accouche bien d'un corps stéréotypé et produit à grande échelle. Dans son travail ultérieur elle souhaite être à l'origine d'un nouveau type et on peut se poser la question si cela ne serait pour elle pas une manière d'échapper à des filiations culturelles et corporelles pour enfin donner naissance à un autre corps et à de nouvelles images du corps. Orlan met en image l'idée de l'autoengendrement de sa propre image représentée par le mannequin. La photographie est une illustration ou un témoignage de cette idée comme pour la suite, les vidéos témoigneront de ses opérations.



Ill.29. Barbara Heinsich, *Geburt und Menschwerdung*, 1980, Tempéra sur coton, 210 x 215 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

La naissance d'Orlan passe par la création d'elle-même qui dépasse largement l'image de son corps physique.

La deuxième oeuvre, que je souhaite mettre en résonance, parle aussi explicitement de naissance mais diffère de celle d'Orlan dans le fait qu'elle est dirigée vers l'autre et non vers elle-même ou vers l'artiste. Dans *Geburt und Menschwerdung* (ill. 29)², Barbara Heinsich³ travaille, comme pour l'essentiel de

² *Naissance et devenir Homme*, tempéra sur toile libre, 1980, 231 cm x 215 cm, Darmstadt Hessisches Landesmuseum.

³ Barbara Heinsich, née en 1944, s'est fait connaître à partir de 1975, année de sa première performance pendant laquelle elle traverse une toile. Une rencontre avec Beuys lui donne l'impulsion de se positionner en tant qu'artiste. Dans les années 1980 et 1990 elle travaille ses

son travail, en duo avec un modèle. Lors de ses peintures-performances, le modèle, à qui elle accorde un rôle très actif, est placé derrière la toile libre, éclairée en contre-jour. Le modèle est en mouvement. Il est saisi par l'artiste en de larges coups de brosses et on a l'impression que la toile séparant les deux acteurs est lieu de rencontres d'émotions fortes : traînées, giclures, coulures. En fonction des différentes poses du modèle captées par l'artiste, le spectateur voit les images du corps se superposer et l'oeuvre naît justement de cette accumulation. À la fin de la performance le modèle prend un couteau, lacère la toile et la traverse, laissant derrière lui un trou : une blessure béante témoignant de son passage d'un monde à l'autre. Le modèle quitte son rôle et achève de cette manière son image par la traversée de la toile (ill. 30). L'artiste, quant à elle, a donné naissance à l'image du modèle dans un combat avec son ombre en mouvement dans une lutte avec la toile et la matière picturale. À la fin, ces affrontements se sont transformés en peinture : traces, matières, gestes, couleurs, textures, empâtements et transparences. Les titres très évocateurs de ses pièces parlent d'ailleurs souvent de création, de transformation et de recréation : *Geburt und Menschwerdung* (Naissance et devenir Homme, *Die Widerkehr des Körpers* (Le retour du corps), *Mensch und Tier Metamorphose* (Métamorphose d'animal et d'homme).



Ill.30. Barbara Heinsch, Performance mit Ulrike S., Galerie Zellmayer, Berlin, 24.11. 1977.

Orlan et Barbara Heinsch posent la question de l'origine ou des origines des images. Leurs démarches se situent quelque part entre engendrement et filiation des images. Là où Orlan propose un concept avec *Orlan accouche d'elle-m'aime*, Barbara Heinsch propose un acte. L'image est chez l'une concept, acte.chez l'autre. Orlan accouche d'elle-même, Barbara Heinsch accouche d'une peinture dans laquelle elle établit une filiation entre son modèle et l'image peinte, même si elle ne cherche pas la reproduction fidèle du modèle. Ce qui importe pour elle, c'est la rencontre avec le modèle et la confrontation avec la matière picturale lors de ses

peintures en direct devant un public et avec modèle vivant. Pour elle la peinture est un processus à vivre à deux (l'artiste et le modèle).

performances. Le spectateur assiste non seulement à la production d'une toile, mais il est de plus embarqué dans une aventure de recreation de l'acte de peindre. Cette recreation est en même temps une affirmation de sa relation avec l'autre, sujet indispensable sans lequel la peinture ne peut naître pour elle. Entièrement tournée vers ce qui se passe derrière la toile, elle ne conçoit son travail qu'à deux : couple ancestral du peintre et de son modèle, avec la différence primordiale par rapport au travail académique où le modèle pose de manière immobile, que le modèle est ici en mouvement⁴ et qu'en se libérant de son rôle d'objet, il redevient sujet en traversant la toile achevée. Le modèle se libère et délivre par ce fait, l'artiste de son combat. L'accouchement de l'image est délivrance de l'image que l'artiste portait en elle.

Chez Orlan, c'est une tout autre manière de faire. L'accouchement spontané d'elle-même à 17 ans fera place plus tard à une longue réflexion à partir de références de l'histoire de l'art occidental. Sans vouloir se placer dans une optique de citation, *"l'artiste travaille son corps en référence jusqu'au point où la référence ne semble plus avoir prise sur ce vers quoi elle tend....Il en sort ...un état de défaillance"*⁵. Cet état de défaillance est peut-être apparent, mais il semble pouvoir être nuancé. Orlan produit et crée en recréant. Avec chaque intervention chirurgicale elle crée une autre image de son corps. La répétition de ses opérations fait que les images se superposent, s'accumulent et finissent par s'annuler. Les images-modèles omniprésentes dans son travail sont utilisées pour brouiller les cartes. Son accouchement narcissique à 17 ans est remplacé lors de ses opérations par des appropriations de différents modèles culturels. Elle se crée à partir de multiples images. Son corps porte sur lui et en lui l'image de différentes autres images de femmes. Elle n'existe qu'à partir de l'image de ses modèles culturels.

Barbara Heinisch, quant à elle, n'existe en tant que peintre que face à ses modèles vivants, qui de plus, cessent de l'être dès qu'ils traversent la toile.

⁴ Beaucoup de ses performances sont réalisées avec des danseurs.

⁵ Orlan citée par S. Vanbremeersch, in : Claude Fintz (dir.), *Du corps virtuel...à la réalité du corps, Les imaginaires du corps, Tome II, Actes du colloque Grenoble 2002*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 52.

L'artiste se livre à un corps à corps avec le modèle, mais aussi à un corps à corps avec la matière picturale. L'image du corps en tant qu'objet pictural découle de ce combat. Pour Barbara Heinisch, corps et image sont deux choses distinctes. Orlan par contre, cherche à les rapprocher. Elle va jusqu'à les confondre : elle transforme aussi bien le corps que l'image de celui-ci (prothèse, implants, hybridation) et elle recrée l'un et l'autre comme si cet accouchement d'elle-même devait se répéter à l'infini. Finalement, elle accouche de monstres instables qui, à partir de 1993, l'année de sa dernière opération, deviennent virtuels : la chair n'a plus de prise sur l'image.

Barbara Heinisch et Orlan, deux artistes s'interrogeant sur la question de la production des images -"naissance et accouchement"-, posent chacune à sa manière, les trois grandes questions qui seront abordées dans cette deuxième partie.

Dans le premier chapitre, nous verrons le rapport entre production et reproduction et comment la question du modèle est à l'origine de l'interrogation sur la production. Il sera également émis l'idée que la reproduction d'images est potentiellement productrice d'images nouvelles.

Dans le deuxième chapitre, nous traiterons des métamorphoses de l'image. La reproduction aussi bien de l'image que d'une de ses parties mène à l'hybridation contribuant, elle aussi, à l'invention et à la création de nouvelles images.

Le troisième chapitre se propose d'interroger le fait que la reproduction peut mener à la recréation de l'image. Cette recréation de l'image passe d'un médium à l'autre et s'avère pouvoir être aussi recréation.

I. Production – Reproduction

"Multiples sind keine Multiplikatoren eines Originals, sondern Multiplikatoren ohne Original⁶".

Le terme de reproduction recouvre un champ polysémique allant du domaine biologique (reproduction de l'espèce) à l'environnement technique (production et reproduction à l'échelle industrielle) en passant par la sphère financière (reproduction et surtout multiplication de la masse monétaire), artistique et esthétique. La question du rapport entre la production et la reproduction a été initiée par deux personnes dont le travail a marqué profondément le XX^e siècle aussi bien dans le domaine de l'art que de la philosophie. Marcel Duchamp et Walter Benjamin ont largement contribué à lancer ce débat avec leurs travaux respectifs. Cette question apparaît à un moment de profusion d'images. Les rues des grandes villes sont investies par des affiches. Les ateliers de reproduction comme celui de Pellerin à Épinal ou de Goupil à Bordeaux produisent et diffusent des images à grande échelle. Dans cette foule d'images multipliées, le public attend l'artiste encore souvent sur l'image unique.

Au moment où Marcel Duchamp signe avec *R.MUTT* un urinoir produit par l'industrie, il transforme un objet fabriqué dans une logique de reproduction industrielle en objet original et originel (au sens "à l'origine d'autres objets et

⁶ Cf. Peter Weibel (dir.), *Kunst ohne Unikat*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1998, p.9. "Les multiples ne sont pas des multiplications d'un original, mais des pièces multiples sans original." Traduction Anke Vrijs.

images"). Multiple et original se différencient par la position spatiale et la "fausse" signature de l'urinoir, mais se rejoignent finalement par le fait qu'ils n'existent chacun à sa manière que grâce à une technique de reproduction, à partir d'un moule pour l'urinoir, à partir d'un négatif pour la photographie de Stieglitz montrant la *Fontaine* en question dans la galerie 391. Dans les années 1960, Duchamp décide, en collaboration avec le galeriste Arturo Schwarz, d'éditer La *Fontaine* et d'autres objets qualifiés comme "ready-made". La copie ou la recreation fait office d'oeuvre, l'oeuvre (source originale ou originelle ?) étant perdue. *"Fontaine incarne et révèle les effets de la reproductibilité technique sur l'oeuvre d'art en rajoutant elle-même par une série de déplacements et de substitutions, les effets de transformation et de prolifération que la reproductibilité a imposé de facto à l'oeuvre d'art"*. Dorénavant, la reproduction d'une oeuvre n'est plus la copie permettant d'avoir un "ersatz" de l'original, mais elle fait partie intégrante du processus de conception et de création.

En 1936, Walter Benjamin publie son essai sur "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique". La crainte de la perte d'aura mentionnée par Benjamin, ne nous préoccupe peut-être plus autant qu'il y a un siècle. De plus, le problème de la reproduction est bien plus ancien que l'invention de la photographie. La gravure sur métal et le moulage servaient déjà avant à la reproduction et à la diffusion des oeuvres d'art. Walter Benjamin le dit d'ailleurs lui-même : *"Il est du principe de l'oeuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire"*⁸. Il note aussi l'importance de la reproduction ou de la réplique dans le processus de l'apprentissage de l'art. L'auteur voit dans la perte de l'aura et de l'authenticité, l'ébranlement de la tradition prônant l'unicité de l'objet d'art.

Duchamp quant à lui, se glisse de manière subversive et humoristique dans la déclaration de l'objet d'art comme "ready made" et choisit parmi les objets

⁷ Michel Weemans in : Véronique Goudinoux (dir.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'oeuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2001, p. 15.

⁸ Cf. Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Éditions Allia, Paris, 2003, p. 9.

manufacturés. Il ouvre le débat sur cette tradition de l'original et de la copie, de la reproduction ou du multiple qui finalement a été très bien compris, intégré et commercialisé bien avant Duchamp par le marchand Goupil et le peintre Gérôme dès 1830⁹. Émile Zola, le note ainsi : "*Évidemment, M. Gérôme travaille pour la maison Goupil, il fait un tableau pour que ce tableau soit reproduit par la photographie et la gravure et se vende à des milliers d'exemplaires*¹⁰". Goupil acquiert des tableaux de Gérôme dans le seul but de les reproduire. Sans être la matrice des oeuvres reproduites, elle est à l'origine de reproductions variées comme des eaux-fortes, des lithographies ou des petites statuettes en bronze.

Aussi bien chez Benjamin que chez Zola une attitude négative envers la question de la reproduction se fait sentir. Déformant le fait que la multiplication et la reproduction ferait perdre quelque chose à l'oeuvre d'art, Duchamp manifeste une attitude tout autre. Il lance un nouveau débat mettant en doute la hiérarchie séculaire entre production et reproduction, entre l'original et copie et bien sûr l'aura hypothétique d'une oeuvre qui se perdrait à l'époque de la reproductibilité technique. Ce qui m'intéresse dans le débat ouvert par Duchamp c'est effectivement le rapport bouleversé entre production et reproduction. Pour produire, faut-il des modèles ? Et si j'ai besoin de modèles pour produire, de quelle nature sont-ils ? Est-ce que reproduire est aussi une façon de produire ?

⁹ Cf. Cat. Expo., *Gérôme & Goupil, Art et Entreprise*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001.

¹⁰ Cf. Émile Zola, *Nos peintres au Champ de Mars*, in : *Écrits sur l'art* [1867], Paris, Gallimard, 1991, p. 184.

I.1 À l'origine de la production : la question du modèle

Dans la première partie ont été abordées les raisons pour lesquelles je pensais que le travail avec modèle vivant peut être formateur encore aujourd'hui. Personnellement, le modèle (vivant et nu) est le sujet qui m'a facilité l'apprentissage. Si dans un premier temps, cet apprentissage passait par la vue, le statut de modèle a changé au fil des années. Du modèle-corps je suis passée au modèle-image¹¹. Ce changement m'a conduit dans mon travail à interroger le rapport entre production et reproduction et de voir de quel modèle il est question :

Est-ce que le modèle serait l'original au sens d'archétype ou plutôt la matrice au sens d'outil permettant la reproduction ? Le modèle serait ce qui est à l'origine d'un travail et donc générateur d'autres images ? Bref, existe-t-il des artistes sans modèle(s) ?

I.1.1 Modèle : original ou matrice ?

Dans mes débuts du travail avec modèle vivant, j'avais l'idée d'instaurer un rapport de mimésis. Le modèle étant ce que j'envisageais de reproduire, je pensais devoir apprendre par l'imitation. Petit à petit, il s'est avéré que c'était une illusion de vouloir oeuvrer de cette manière. Je constatais rapidement que l'imitation et la mimésis n'étaient pas ma priorité.

Comme discuté en première partie, le geste répété et la répétition d'un même travail étaient moteurs dans mes recherches plastiques. Par ce biais, je suis arrivée à m'interroger sur la question du rapport entre production et reproduction d'images du corps. J'imite alors peu, mais je répète beaucoup et je dois constater que je lie la répétition à un certain plaisir. Il s'agit du plaisir effectivement de répéter et de reproduire une action. Ce plaisir est encore amplifié au contact de la multiplication fascinante d'images due aux techniques de reproduction.

¹¹ La première prise de conscience de ce phénomène dans mon travail a dû se produire vers 1999 avec "Portraits de famille", cf. affiche consacrée à ce thème.

Mon intérêt pour tout ce qui a trait à la reproduction d'images date du début des années 1990. Préparant une exposition sur l'histoire de la xylogravure pour la Kunsthalle de Karlsruhe, j'ai pu aborder cette technique de manière très pratique lors d'un stage de gravure à Urbino en Italie. Quelques années plus tard, j'y suis retournée pour m'initier à l'eau forte et à l'aquatinte. A suivi ma première édition de pointes sèches avec Rémy Bucciali, taille-doucier à Colmar. En 1995, je rencontre Michèle Schneider et nous nous lançons dans un travail d'édition d'un portfolio à compte d'auteur autour du mythe du labyrinthe. À toutes ces pratiques se rajoute celle de la photographie, argentique d'abord et depuis peu numérique également. Je m'intéresse donc à l'image dans sa multiplicité et dans sa capacité d'être singulière, unique et plurielle en même temps.

Toutes les techniques mentionnées se définissent comme étant des techniques de multiplication et de reproduction à partir d'un modèle permettant justement cette production en série, le modèle étant considéré ici comme ce qui sert ou doit servir d'objet à imiter pour faire reproduire quelque chose¹². Une matrice ou original (plaque en cuivre, négatif, écran sérigraphique, fichier informatique) sert à la démultiplication. La fabrication de cette matrice m'intéresse autant que son usage de multiplication et de reproduction. L'un ne va pas sans l'autre, le multiple découle de la matrice. Mais est-il juste de dire que l'un est l'original et que l'autre en est la copie ? La matrice est-elle vraiment le modèle et donc l'objet qui sert à reproduire¹³ ? Souvent, elle diffère de l'objet final aussi bien par sa couleur, son relief, que par sa position. Le modèle ou l'original présente une différence primordiale par rapport à la copie ou la reproduction : sont inversés le négatif et le positif (photographie), la gauche et la droite, (gravure sur métal ou bois), le creux et la bosse (xylogravure et moulage), le plein et le vide (sérigraphie). Au sens strict, chaque reproduction serait déjà une métamorphose imposée et générée par la technique même de production. Ainsi, le négatif donne à voir l'image d'une certaine réalité, la plaque de cuivre la montre non seulement en creux, mais surtout inversée gauche droite, l'écran sérigraphique affirme par le vide l'endroit où l'image apparaîtra.... La reproduction est déjà un éloignement de la matrice.

¹² Cf. Le Robert, Paris, 2000.

¹³ Nous passons ici sur tout ce qui concerne la question de la reproduction d'interprétation, c'est à dire la reproduction d'oeuvres par un imprimeur ou fondeur grâce aux techniques de reproduction.

L'image matricielle et l'image reproduite diffèrent ainsi par une sorte d'inversion de l'une par rapport à l'autre, à cette inversion se rajoute un semblant de hiérarchie.

Dans le langage courant, on attribue à l'original plus de valeur qu'à la copie. L'original vaudrait plus que la copie, car fabriqué par l'artiste et surtout à l'origine de son expression individuelle et singulière. Mais en regardant de près, ce rapport entre copie et original n'est pas si clair que cela. Depuis toujours, les moules, les matrices en bois ou métal circulaient, se réutilisaient. On imprime par exemple de "vrais" Rembrandt jusqu'au début de XX^e siècle à partir de plaques originales. Celles-ci sont bien sûr fortement retravaillées et on peut se demander ce qui reste de la main de l'artiste. Les feuilles imprimées ainsi que leurs matrices circulaient dès l'invention de l'imprimerie et encore plus facilement grâce à un marché international important et aux marchands ambulants vendant plaques et bois hors d'usage ou copiés. Non négligeables dans la diffusion et la reproduction d'images, furent aussi les améliorations techniques comme l'invention de nouvelles techniques d'impression ou l'aciérage des plaques de cuivre par exemple. Par contre, la protection des créateurs d'images - on pourrait dire aussi auteurs d'originaux - restait faible. Ainsi, Albrecht Dürer a poursuivi Marcantonio Raimondi en justice en 1506 pour avoir contrefait ses bois gravés. Les tribunaux de Venise ne tranchaient que la question de la signature ! Imiter le monogramme AD était considéré comme un délit, imiter une image l'était apparemment moins. L'autorité du nom garantissait la qualité de l'image, même si reproduire cette image nécessitait beaucoup plus de dextérité que l'imitation des initiales. L'enjeu pour Dürer était sa signature et la notoriété qui l'accompagnait. L'image elle-même apparaît dans cette stratégie comme étant secondaire. L'originalité, le fait d'être considéré comme un vrai et authentique travail de l'artiste, était liée à la signature et non à l'image qui la porte.

Dans les cas cités, la technique de production d'images contient déjà celle de la reproduction. Les artistes inventent, emploient, varient et combinent à partir de. La matrice de l'un devient l'original de l'autre. Reprendre et reproduire devient produire même si nous pensons souvent que ce sont deux opérations foncièrement distinctes.

Notons aussi que le moule et la matrice (plaque de métal, pierre lithographique

ou écran sérigraphique) servant à reproduire une image en volume ou en plan, n'ont en règle générale pas de vie propre. Ils ne sont pas faits pour être exposés. Par contre, ce n'est pas toujours le cas pour le négatif qui est utilisé par certains artistes comme forme propre de l'image. Il suffit de penser au travail expérimental d'artistes du XIX^e siècle ou aux surréalistes. Les différentes matrices sont des médiums de passages permettant en quelque sorte, le transit des images. Le négatif, en plus de sa faculté à faire passer l'image et de la multiplier, a aussi un statut autonome.

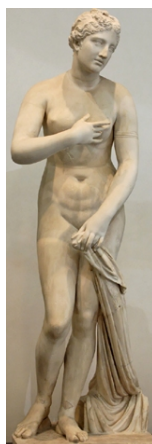
Les notions de vrai et de faux, d'original ou de copie, d'unique ou de multiple, caractérisent moins la qualité ou la singularité d'une oeuvre, mais en désignent la valeur plutôt économique ou marchande. Quand Jean Arp dit *travailler comme la nature*, il ne balaye non seulement pas le concept du rapport au mimétisme dans le travail de l'artiste, mais introduit aussi l'idée que l'oeuvre peut exister sous des formes multiples : grande ou petite, en plâtre ou en bronze, entière ou fragmentée¹⁴. Cette logique est bien évidemment étrangère à toute logique liée à l'idée qu'un original fournirait un modèle unique et fixe à un travail multiple et en série. Le concept opposant original à copie est inadéquat dans le cadre d'un art de la reproduction. Le soi-disant original ne fournit pas le modèle à reproduire ou à copier. Au lieu de parler d'original il faudrait certainement plutôt parler d'origine ou de source.

De plus, le préjugé comme quoi la multiplicité ferait perdre de la valeur symbolique ou marchande à un hypothétique original, s'avère être dès la fin du XIX^e siècle, un fait contredit par le marché de l'art lui-même. Quand Goupil acquiert une toile de Gérôme et la fait reproduire, cette opération a comme conséquence l'augmentation du prix de la toile¹⁵. La reproduction et la multiplication d'une oeuvre font augmenter non seulement sa renommée mais aussi sa valeur. Ici, nous sommes bien face à un bouleversement des idées reçues. L'un ne vaut pas plus que plusieurs. L'unicité ou l'original créés grâce au

¹⁴ Pour le développement de cette idée voir l'article *Produire/reproduire* de Thierry Dufrêne dans le catalogue de l'exposition Arp, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, 2008/2009, p. 281.

¹⁵ Cf. Hélène Lafont-Couturier, in : *Cat. Expo. Gérôme & Goupil, Art et entreprise*, Paris, Édition de la Réunion des Musées patrimoniaux, 2001, p. 14. Goupil fait reproduire l'oeuvre acquise et la revend avec 50% à 100% de bénéfice.

génie d'un artiste, est un mythe romantique. Reproduire ne se fait plus dans une logique d'opposition d'original et de copie, de vrai et de faux, d'unique et de multiple. Le fantasme de l'original doit être considéré comme un fantôme hantant les esprits des spéculateurs. Les artistes quant à eux, sont depuis près d'un siècle, dans une logique tout autre. Au moins depuis Dada et certainement depuis les années 1960-1970 avec Fluxus, l'art se pratique dans une optique de multiplicité. Peter Weibel a très bien thématiqué cette approche dans l'ouvrage *Kunst ohne Unikat* publiée sous sa direction. Il le dit clairement : "*Multiplés sind keine Multiplikate eines Originals, sondern Multikate ohne Original*¹⁶", qui pourrait se traduire ainsi : "*Les multiples ne sont pas des multiplications d'un original, mais des pièces multiples sans original.*" L'auteur fait ici un néologisme à partir du mot Unikat qui veut dire pièce unique. Il oppose ainsi Unikat à Multikat que j'ai traduit alors par pièces multiples en opposition à pièce unique. Si le couple production-reproduction n'entretient plus de rapport de subordination l'un par rapport à l'autre, il est probable que ce qu'il faudrait entendre par "modèle" sort également de ce rapport. Le modèle n'est alors ni l'original ni la matrice servant à fabriquer des images.



Ill. 31.
Vénus de
Cnide, 1er
siècle av.
J.C., mar-
bre, Rome,
Musée Na-
tional

I.1.2 Modèle : originel, à l'origine du travail

Revenons à la question de la nature du modèle. Vers 350 avant Jésus Christ Praxitèle réalise la Vénus de Cnide (ill. 31). Nous connaissons cette sculpture par plus de 40 copies ou répliques. Le travail de Praxitèle est le réel auquel se réfèrent tous les autres sculpteurs. Mais ce réel, image du "vrai" travail (l'original ?) de l'artiste reste de l'ordre du fantasme et de la spéculation puisqu'il a été transféré par Théodose à Constantinople où la statue a été détruite pendant un incendie. De plus, celle-ci était revêtue d'une patine spéciale polychrome qui rendait impossible le fait de prendre

¹⁶ Cf. Peter Weibel (dir.), *Kunst ohne Unikat*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1998, p.9. Traduction Anke Vrijs.

une empreinte et donc d'en faire un moule¹⁷. Elle a servi de modèle sans jamais devenir matrice. L'absence de cette image-modèle est d'autant plus présente qu'elle a provoqué et engendré une multitude d'autres images qui nous font supposer qu'une image-source a dû exister. La sculpture réalisée par Praxitèle, est apparemment à l'origine de toutes les autres sculptures qui ont suivi, mais est-elle l'original pour autant ? Certes, elle a servi de modèle et a donné son empreinte à toutes les Vénus inspirées par elle¹⁸. Mais, on peut aussi se demander quelle est sa propre origine à elle. Ne pouvons-nous pas imaginer qu'elle aussi a son modèle, sa source, son origine ? En fait, l'image de la Vénus de Praxitèle pourrait-elle être elle-même déjà une copie ou une réplique. En admettant cela, la métamorphose et la multiplicité enlèvent-elles quelque chose à ce que l'on considère comme étant l'original ? La crainte de Benjamin de voir disparaître l'aura d'une oeuvre d'art est difficilement compréhensible face à ce constat de permanence des modèles sous leurs formes en mutations. Certes, Benjamin parle surtout de reproduction mécanique en visant la photographie, mais il nous semble que la production en atelier, en nombre important et surtout en série à l'époque hellénistique peut se rapprocher, toutes proportions gardées, à une logique de reproduction mécanique.

La Vénus de Cnide de Praxitèle¹⁹ a contribué à la connaissance de l'image d'origine. Elle a véhiculé des images dans des versions multiples. Et si l'oeuvre d'origine se voyait non pas privée de son aura, mais cette dernière augmentée ? La reproduction ne pourrait-elle pas rajouter quelque chose ? Cela pourrait avoir comme conséquence, que l'image ne serait plus liée au *hic et nunc*, mais qu'elle serait éternellement en train de devenir et ceci partout et toujours. Le réel et l'image se confondraient²⁰ et il est intéressant de voir comment, dans cette confusion de rapports, des filiations d'images peuvent être envisagées. C'est cette question que nous allons aborder maintenant.

¹⁷ Cf. Gloria Rossi (dir.), *Le nu*, Paris, Gründ Éditions, 1999, p. 35.

¹⁸ Peut-être même au-delà, car beaucoup de modèles travaillant pour la mode reprennent la pose de cette Vénus.

¹⁹ Plus proche de nous la figure de Phryne peinte par Gérôme, qui est connue aujourd'hui surtout par des statuettes de Falguière ou de Carabin réalisées à partir de cette peinture. Jean-Léon Gérôme, *Phryné devant l'Aérophage*, 1861, huile sur toile, 80 x 120 cm, Hamburg, Kunsthalle.

²⁰ Ou serait-ce le concept d'original qui serait inadéquat ?

Nous venons de voir très brièvement à l'exemple de la Vénus de Cnide, comment l'histoire de l'art se fonde entre autre sur la copie. Beaucoup d'oeuvres ne sont connues que par des copies et les répliques (romaines) ont sauvé une partie de la statuaire de la Grèce antique de l'oubli. Ainsi, la copie peut devenir modèle et elle peut prendre la fonction de l'outil de connaissance et de transmission quand l'oeuvre-source est perdue. Les relations entre original et copie sont complexes²¹ et la hiérarchie entre les deux, la copie découlant de l'original, n'est pas forcément en adéquation avec certaines pratiques artistiques actuelles. L'expression singulière et personnelle de l'artiste, comme elle a été définie dès l'époque romantique, est mise en doute et il est légitime de se demander si cette expression passe nécessairement par la fabrication d'un objet unique et singulier. L'acception de l'oeuvre à partir de ou à travers sa multiplicité n'est-elle pas autant une démarche créative et créatrice d'autres modèles-sources?

Revenons sur le travail de Barbara Heinisch. Pour elle, le rapport entre modèle et image est limpide. Elle travaille avec modèle vivant. Elle ne le copie pas, mais elle a besoin de celui-ci pour faire naître son travail. Le modèle impulse une énergie dans l'espace et l'artiste a besoin de celle-ci pour accoucher de son oeuvre. Elle construit le travail à deux, sorte de chorégraphie scandée par un va-et-vient entre la toile et les pots de peinture, entre vue de loin et action de proximité. Le travail en duo mené par Barbara Heinisch, met très clairement en oeuvre la manière dont elle fait naître ses images. Son travail confirme que le modèle est une véritable force motrice. Matisse le formule ainsi : *"Le modèle pour les autres c'est un renseignement. Moi, c'est quelque chose qui m'arrête. C'est le foyer de mon énergie"*²². Par sa présence, le modèle apporte une tension, il offre son temps et de ce fait, il s'agit aussi d'un moment privilégié comme si la mise au monde des images avait besoin d'un environnement particulier. Elles ne viennent

²¹ Nous pouvons signaler à ce sujet la très belle et instructive exposition organisée par le Musée de l'Imagerie d'Épinal intitulée "Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre", du 27 juin au 11 novembre 2009. Il est question de l'influence des tableaux de grands maîtres sur l'imagerie populaire. Très intéressant est de voir comment les images se transforment et s'adaptent aux besoins de leurs usagers au fil des années.

²² Matisse disait ceci à Aragon. Cf. Nadine Lehni, Matisse et Rodin : un passion pour le dessin, in : *Catalogue d'exposition Matisse & Rodin*, Paris, Musée Rodin, 2009, p. 66.

pas d'elles-mêmes. Il faut leur donner rendez-vous, souvent les séduire, se battre ou les combattre, car elles n'obéissent ni à un scénario préétabli, comme chez Barbara Heinisch avec la traversée de la toile par le modèle, ni à un travail lent et minutieux comme chez certains peintres académiques et encore moins comme un accouchement narcissique à la manière d'Orlan. "*Je ne peux travailler qu'avec un modèle. La vue des formes humaines m'alimente et me reconforte*", disait Rodin²³. Ce rôle de réconfort est non négligeable. Tout comme celui de la nourriture. Réconfortée et nourrie par la vue des modèles, l'artiste peut se mettre au travail. Le regard déclenche la naissance d'images.

À partir de ce constat, je retourne à mes carnets de croquis. C'est ainsi en passant encore une fois en revue tous mes carnets de croquis, que je remarque que dans ces différentes images du corps se cachent d'autres modèles. Un torse...., celui de l'Apollon du Belvédère? Un déhanchement, une cambrure....? Telle position du buste d'Ève chez Dürer, telle inclinaison de l'épaule chez Michel-Ange, ou serait-ce plutôt la sensualité du bassin de la belle trouvée sur l'île de Mélos ? Impression d'être habitée par des images venant de loin. Troublée de voir que ces images étaient déjà là avant même que je ne prenne le stylo, le crayon ou la brosse. D'où viennent-elles ? Mon regard n'est pas vierge et je me rends compte que mes modèles ne sont pas que le foyer de mon énergie ou une force motrice pour démarrer un travail. Ils sont aussi d'une autre nature. Mais laquelle ?

À La vue de mes carnets, j'ai l'impression que je suis habitée par des images sous-jacentes. Les poses me rappellent quelque chose. Il y a parfois une étrange sensation de déjà vu. Je pourrais peut-être er ces images des images-modèles, qui sont venues à moi à mon insu tout simplement par le fait de les avoir fréquentées depuis longtemps dans des livres, des musées, des publicités. En fait, mon travail a déjà démarré avant même d'avoir entrepris quoi que ce soit. Quelque chose existe déjà avant et la feuille blanche est déjà habitée par ce qu'elle va porter et supporter, c'est-à-dire dont elle sera support. Des images invisibles habitent déjà la feuille. Elles sont indéniablement à l'origine de mon travail. Je pourrais les appeler des modèles originels, car à l'origine de mon

²³ Cf. France Morel, *Le modèle ou l'artiste séduit*, Genève, Éditions Skira, 1990, p. 153.

travail.

Par ailleurs, je ne suis pas seule à être imprégnée par ces images-modèles. Les personnes qui posent le sont autant que moi-même et les poses des modèles vivants se trouvent en résonance avec ces images-modèles. Quand je me suis rendue compte de ces résonances doubles, j'ai tenté de regrouper ces présumés modèles originels côté à côté avec un certain nombre de mes dessins dans un carnet que j'ai appelé "Inconsciences". Sans établir de discours sur ces images, j'ai mis en place des confrontations entre mon travail et quelques reproductions d'images du corps avec l'idée de faire remonter à la surface ces images cachées voire inconscientes. Les rapports entre modèle original et modèle originel, comme celui entre production et reproduction sont très approximatifs. Il est impossible d'établir une chronologie ou filiation pour l'instant. Je me contente de constater et d'accepter que les images-modèles flottent en moi et surgissent de temps en temps à la surface. Ainsi, j'ai reproduit les modèles en noir et blanc et mes dessins ou peintures en couleur quand ils l'étaient, pour faciliter la distinction entre les deux. Sans pousser la présentation visuelle à une esthétisation du propos, j'ai opté pour une simple opposition binaire (mon travail à gauche, l'oeuvre "inconsciente" à droite).



Ill. 32. Tireur d'épine, copie romaine d'une sculpture grecque du 3ème siècle av. J.C., marbre, h : 82 cm, Berlin, Musée Pergame.

Rebondissement et prise de conscience. En 2001, après un bref séjour à Berlin, une connexion se fait. Avec un ami qui a fait de temps en temps des photographies de nus, nous avons décidé de tenter une expérience à deux. Chacun est modèle et photographe à son tour, disposant de l'autre librement pour la réalisation de quelques clichés. Sans idées préconçues, cette mise à nu met fait jour au fait qu'il y a des vases communicant entre mon travail et les images-modèles. J'ai fait poser mon ami assis jambe repliée, regardant son pied. Avant ou après, je ne me rappelle plus, je fais un tour dans les collections d'art antique de la ville et j'ai acheté une carte postale du *Tireur d'épines* (ill. 32) que j'ai

intégré dans ma "Collection involontaire d'images".

Quelque temps plus tard, lors d'une période d'échange postal intense avec Maxime Loiseau, j'ai mis en diptyque la photo et la carte postale²⁴. Joli clin d'oeil ! Les deux images se font miroir..... Rencontre fortuite, migration dans le temps ou filiation ? Qui est modèle de qui ? Y a-t-il image-modèle ? Est-ce que j'ai choisi la carte postale en rapport avec la pose ou est-ce que le modèle a choisi la pose grâce à l'image-modèle qu'il connaissait lui, bien sûr aussi ? Et cette image, aurait-elle été notre bien commun, entre mon ami-modèle et moi-même ? Le modèle est alors double : le modèle vivant et le modèle culturel, le corps et l'histoire. À partir de ce constat et de cette expérience, le réel n'est plus le seul modèle originel. Se rajoute au réel, la réalité de l'image. Elle mène une vie à part car soumise à des métamorphoses permanentes à chaque fois qu'elle sert de référent. Bref, quand Picasso dit "Pas de peintre sans modèle", il parle de la situation de l'artiste qui accouche de ses images grâce au travail d'autres artistes. Cette citation m'accompagne d'ailleurs depuis longtemps, mais elle a pris tout son sens dans le cadre de cette recherche.

1.1.3 "Pas de peintre sans modèle"²⁵

Tel était le titre d'une exposition à Berlin en 1993, pour laquelle j'ai proposé un travail en duo à Véronique Boyer, collègue et amie artiste. Dans une série de 50 dessins nous avons thématiqué cette citation et une année plus tard nous reviendrons sur le sujet²⁶. Pour ce second travail, la citation de Picasso est à nouveau le point de départ. Se rajoute cette fois-ci, la fameuse photographie de Brassai²⁷ montrant Matisse âgé avec un modèle, en train de dessiner. Cette photographie nous inspire et nous l'interprétons à notre manière : d'abord en remake (ill. p. 5 du carnet "Du peintre et de son modèle") ou dans une autre

²⁴ Cf. dernière page du carnet "Inconsciences".

²⁵ Cf. affiche "Pas de peintre sans modèle".

²⁶ Cf. Carnet "Du peintre et de son modèle".

²⁷ Brassai, "Henri Matisse", 1939, photographie noir et blanc (illustration en couverture du carnet).

image dans laquelle l'appareil photo prend la place du carnet de croquis (ill. p. 4). Les prises de vues avec une pellicule diapositive en noir et blanc, sont retravaillées par grattage et par recouvrement au feutre noir, puis projetées, rephotographiées et tirées sur papier couleur. Les images montrent la relation intime entre l'artiste et son modèle : la mandorle (ou sexe ?) (ill. p. 11) et les bras tendus font allusion au désir (érotique) dont l'être humain est habité, le trou de serrure (ill. p. 12) et l'oeilleton (ill. p. 13) parlent de ce plaisir scopique qu'anime les artistes en travaillant avec modèle.

Ce travail qui n'a jamais réellement abouti, m'intéresse à nouveau aujourd'hui et cela pour plusieurs raisons. D'abord, il met en évidence une filiation qui est double ici : Picasso et Matisse, les deux géants, "maîtres" pour mon travail avec modèles, l'un puisant ponctuellement et de manière ciblée dans les images-modèles ou modèles culturels et l'autre besogneux et assidu jusqu'à la fin de sa vie, face à des modèles vivants qui ont nourri son travail de manière permanente.

Par ailleurs, je prends conscience qu'un travail à partir de la photographie était en germe dès cette époque et que la question de la métamorphose de l'image du corps en passant d'un médium à l'autre était également déjà présente à un stade embryonnaire. Mais pour l'instant, c'est cette histoire de filiation qui m'intéresse avant tout.

À partir des deux petits livrets "Inconsciences" et le carnet "Du peintre et de son modèle", j'ai élaboré une affiche portant comme titre la citation de Picasso. Cette affiche s'est constituée, modelée et ramifiée, puis élaguée sévèrement au cours de la rédaction de ce travail de recherche. Par ce fait, elle est toujours en cours de construction. Inachevée, elle a un statut ambiguë. Elle n'est ni catalogue, ni illustration accompagnant un texte. Elle est peut-être un texte en images ou une tentative de créer visuellement des mises en relation d'images. En tout cas, elle est le fruit d'un regard en arrière et sa forme très connotée n'est certainement pas venue par hasard. On y trouve l'idée de la lignée, de la descendance et de la filiation. Quelques commentaires me semblent être utiles afin de saisir l'enjeu de cette affiche.

Trois images figurent tout en haut de l'affiche. La première image représente la photographie de Brassai déjà mentionnée plus haut. Matisse et son modèle sont

placés en vis-à-vis. Chacun a son rôle défini. L'homme, l'artiste est âgé, habillé et assis confortablement. La femme, le modèle, est nue, jeune et debout en pose déséquilibrée. En dessous de cette première image se trouve une reprise de la photographie de Brassai : Véronique Boyer dans le rôle de l'artiste et moi-même dans celui du modèle. Il s'agit de deux artistes femmes, chacune peintre et modèle à son tour. Ici, les rôles sont interchangeables. Regarder et être regardé, dessiner et être dessiné, font partie de ce travail en miroir où le rôle du modèle est activé par le regard qu'il porte à son tour sur le modèle au moment où celui-ci devient artiste et dessine ou peint. L'artiste travaille toujours en fonction des poses incarnées et vécues en tant que modèle. Dans notre cas, nous travaillons à la fois ensemble et séparément, à la fois en autonomie et en interdépendance. Nous nous rendons compte que les poses et notre regard sur le modèle ne sont jamais neutres. Ce regard est teinté aussi bien par l'expérience en tant que modèle que par l'expérience des modèles historiques et culturels. Un travail photographique intitulé "Projections-Identité(s)" de 2009, complète cette première lignée. Brouillage d'images, l'artiste et le modèle se confondent : projections d'images de moi-même et de l'artiste (photographe et modèle à son tour) sur mon corps. Nous assistons à une totale (con)fusion des deux rôles.

La seconde image est une reproduction d'une peinture de Magritte portant le titre *La tentative de l'impossible*²⁸. De prime abord, la situation de l'artiste et du modèle est assez semblable à celle de chez Matisse : la femme est nue et pose, l'artiste est habillé et peint. Magritte se représente lui-même en tant qu'artiste et sa femme en tant que modèle. En regardant de plus près, cette image contient un élément troublant. L'artiste est en train de compléter l'image du corps auquel il manque encore un bras. S'agit-il alors de son modèle ou de l'image de son modèle ? Y a-t-il confusion entre réalité tangible et image ? Quel est le modèle pour l'artiste, la femme nue ou son image ? La femme-modèle ou la femme-image fait partie du même espace que l'artiste. Et le spectateur ne voit pas le modèle originel ni la femme modèle nue, mais il assiste en direct à l'acte de création même. De la même façon qu'Ève naît de la côte d'Adam, la femme naît ici du pinceau de l'artiste. Le peintre crée son vis-à-vis (sa compagne, sa muse, son oeuvre ?) en

²⁸ 1928, huile sur toile 126 x 81 cm, Toyota Municipal Museum of Art.

tant que peinture. L'image de la femme nue serait ici une métaphore de la peinture et de l'image en devenir. L'artiste ne reproduit pas son modèle comme le fait Matisse. Magritte produit à la fois son modèle et l'image de celui-ci. Il montre la création d'une image qui est à la fois proche et différente de la démarche d'Orlan. Celle-ci se présente en faisant semblant d'accoucher, Magritte représente un artiste (est-ce lui-même ?) créant (accouchant ?) à partir du pinceau. Ce pinceau brandi joyeusement à travers la palette vers le haut, sorte de sexe en érection, prouve la force vitale de l'artiste à travers l'acte de peindre. Orlan montre explicitement son accouchement, Magritte suggère la fécondation. Chez lui, l'invention du corps passe par le geste et l'acte de peindre.

En dessous de la reproduction du tableau de Magritte, j'ai placé deux de mes dessins intitulés "Le regard du peintre" et "Pas de peintre sans modèle"²⁹. Ces deux dessins s'inscrivent dans la lignée de Magritte. Ils montrent à la fois l'importance du regard de l'artiste et de son outil, le pinceau, comme objet emblématique permettant la création d'images. Je crée mes modèles avec mon regard qui domine le dessin à partir de l'angle supérieur droit. Grâce au pinceau, baguette flottant à gauche de la figure nue, cette création devient matérielle. Par l'acte de peindre ou de dessiner les modèles deviennent image. Ce regard accoucheur me permet également de voir naître les images, acte toujours mystérieux car le moment où l'accumulation de traits ou de taches se forment en images du corps est imprévisible. Et quand cet instant arrive, il est de toute manière souvent éphémère. Un geste de trop et l'ensemble retourne dans l'état antérieur d'un chaos de lignes et de taches. Dans cet accouchement d'images, le regard de l'artiste joue un rôle important. Il observe à la fois le modèle nu et veille sur lui par moment. Il est aussi regard-gardien qui empêche le pinceau (la volonté !), d'aller trop loin et dirige et oriente le travail en train de se faire. La photographie du remake de Brassai avec Véronique Boyer et mes deux dessins, mettent alors en évidence l'origine de mes images. Elles viennent de la confrontation au modèle vivant et aux gestes fabricant matériellement les images. L'accouchement des images est un acte inachevé (cf. Magritte) et un travail de

²⁹ 1993, techniques mixtes sur papier recyclé, 70 x 50 cm.

répétition (cf. Matisse). Le regard active et réactive ce double travail avec mes modèles.

La troisième image, composée d'un couple d'images distinctes, montre la Vénus de Milo³⁰ et un des esclaves de Michel-Ange³¹. Faisant partie de notre musée imaginaire, ces deux rondes bosses occupent la place d'un troisième type de rapport que je pense pouvoir établir entre artiste et modèle. Je les place en tant que modèle culturel³², en haut d'une troisième lignée. Ayant pris acte et conscience du fait qu'à travers mes images apparaissent des modèles culturels, je mets ces deux figures emblématiques au même niveau que les travaux de Magritte et Brassai. En dessous, des travaux récents avec le titre générique de "Projections" ("Vénus de Milo" et "Éros et Thanatos" réalisés tous deux en 2008), découlent directement de ces deux images de statues. Ici, le modèle culturel ne "suinte" plus inconsciemment : plus de découvertes par hasard, mais décision pour affirmer que les modèles culturels font partie de mes modèles au même titre que le nu³³.

À partir de l'idée que le modèle sert ou doit servir de principe d'imitation pour mettre en reproduction quelque chose, je suis arrivée au constat que, mise à part la constante du travail avec modèle vivant, c'est la reproduction comme technique et manière d'aborder la fabrication d'images qui m'intéresse. Le modèle, c'est aussi ce qui est à l'origine d'un travail. D'une part, le modèle (nu) est une force motrice à l'atelier. Par sa présence, par ce réconfort de la vue, il se pose comme le point de départ de tout travail. Une autre composante se glisse dans ce rapport au modèle vivant, tout aussi importante et engageante qu'est le fait d'accepter que l'artiste ne part pas de rien. Avant la feuille blanche, il y a déjà une image. Elle existe déjà. L'image n'étant qu'une forme momentanément cristallisée d'une oeuvre et image modèle qui elle-même ne serait qu'une forme temporairement

³⁰ Vers 100 avant JC, marbre de Paros, h : 202 cm, Paris, Musée du Louvre.

³¹ 1513-1515, marbre, h : 209 cm, Paris, Musée du Louvre.

³² Curieusement, se retrouvent parmi les modèles culturels que des sculptures. Serait-ce par la plus grande proximité, car en trois dimensions, avec les modèles vivants ? De plus, rares sont les reproductions où je dispose de plusieurs vues d'une seule sculpture. La *Vénus de Milo* et le *David* de Michel-Ange en sont des exceptions.

³³ Visuellement, j'ai tenté de mettre en image cette idée avec l'affiche "Consciencés" qui est en quelque sorte la prolongation et le développement de l'affiche "Pas de peintre sans modèle". Voir aussi deuxième partie III.1.1 Wahlverwandschaften-parentés choisies, p. 189..

manifeste d'une oeuvre ou image-modèle"*et très rares sont les créateurs qui ont commencé d'emblée par une nouveauté réelle*³⁴". Le modèle original n'existe alors probablement pas. Le modèle originel, quant à lui, est véhiculé à travers ses multiples manifestations en tant qu'image. Pas d'artiste (peintre) sans modèle, peu importe s'il se présente comme force motrice ou force génératrice.

³⁴ Cf. Dominique Pomeau , Jean-Marc Domenade, L'imitation, *aliénation ou source de liberté ?* Actes de colloque , École du Louvre, 1984, p. 14.

I.2 La question de la reproduction : à l'origine de l'interrogation

Nous venons de voir que la notion de modèle n'est pas univoque. Le rapport entre production et reproduction est complexe et traditionnellement, l'histoire de l'art considère l'une comme découlant de l'autre. Cette histoire a été accompagnée d'une histoire annexe traitant de la question de la reproduction. *"Dans cette vision historique (historisante), ce courant principal et le courant annexe ou secondaire sont considérés comme l'histoire de l'original et de la copie³⁵".* L'original prévaut alors sur la copie. Avec l'invention et le perfectionnement des techniques de reproduction mécanique à grande échelle, apparaissent des craintes de disparition de certains aspects de l'oeuvre, notamment par ce que Benjamin désigne comme "aura". *"La reproduction d'oeuvres d'art a fait naître les conjectures les plus contradictoires, selon les pôles opposés d'une transformation merveilleuse de l'art ou de la menace de sa ruine³⁶".* Disparition de l'oeuvre ou justement transformation, métamorphose grâce à ses images multiples ? Les remarques de Peter Weibel ainsi que celle de Michel Weemans montrent bien que produire et reproduire étaient considérés comme étant deux opérations distinctes. Ces opérations faisaient partie de logiques de pensées avec lesquelles beaucoup d'artistes actuels ne s'identifient plus du tout. D'une part, la reproduction d'oeuvres et d'images fait partie des formes d'art pratiquées par beaucoup d'artistes aujourd'hui. D'autre part, l'idée d'oeuvre unique, originale et singulière portant en elle la touche, la sensibilité et l'expression de l'artiste ne trouvent plus autant d'adeptes parmi les artistes depuis leurs manifestations exacerbées avec l'expressionnisme abstrait ou l'action painting qui justement, se focalisaient (se limitaient ?) à cette force expressive de l'individu. La confusion entre oeuvre et image³⁷, amplifie le brouillage des pistes

³⁵ Cf. Peter Weibel, *Kunst ohne Unikat*, Cologne, Verlag Walther König, 1998, p. 9 : *"In dieser historisierenden Betrachtungsweise werden dieser Hauptstrom und dieser Nebenstrom als Geschichte des Originals und der Kopie gelesen"*. Traduction Anke Vrijs.

³⁶ Cf. Michel Weemans in : Véronique Goudinoux, (dir.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'oeuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001, p. 9.

³⁷ Cf. Jean-François Robic, *Copier-créeer. Essais sur la reproductibilité dans l'art*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 16.

entre les notions d'original et d'unique. L'image (picture) peut véhiculer l'oeuvre. Mais, aussi bien l'oeuvre que l'image (image en anglais) peuvent exister sous des formes variées, soit une production en série (comprenant aussi la répétition et la variation), soit une production par copie (y compris le remake et la citation), soit une production par doublage ou clonage. Reproduire est produire encore une fois, deux fois, trois fois ... x fois.

Dans la multitude d'images, l'artiste ne cherche plus l'unique ou le singulier. Dans la profusion et le fugitif, il tente de saisir l'insaisissable. La nécessité de produire encore une fois s'avère être une des tentatives d'y parvenir.

1.2.1 La série, la répétition, la variation

Quand Monet entreprend ses différentes séries³⁸, il est sans doute habité par l'idée qu'un seul tableau ne suffit pas pour dire tout sur un sujet donné. Il reprend le premier et fait autrement le second, le troisième, le quatrième avec des changements de lumière et d'éclairage, des déplacements du point de vue, des recadrages, ou des échanges d'harmonie de couleurs chaudes contre couleurs froides, couleurs pures contre pastels ...



Ill. 33. Rudy Burckhardt, Six stades de Woman I, New York, collection Burckhardt.

Quand Willem de Kooning peint pendant presque deux ans *Woman I*, il affirme l'impossibilité d'achever le tableau. Les successions des différentes versions sont connues grâce aux photographies de Rudy Burckhardt (ill. 33). L'artiste y manifeste une volonté d'aller jusqu'au bout d'une problématique. En même temps, il avoue l'incapacité d'arrêter la répétition et de prendre la décision que le dernier état correspond à l'aboutissement de son travail. Là où Monet juxtapose les différentes tentations d'approche du tableau qu'il envisage de réaliser (est-ce un tableau idéal ?), Willem de Kooning les

³⁸ Par exemple la petite série des Gares Saint Lazare de 1876/1877 avec sept tableaux ou la plus impressionnante série des Cathédrales de Rouen peinte entre 1892 et 1893 avec 18 tableaux.

superpose. Cependant, tous les deux procèdent par un travail en série. Procéder de telle manière est donner à chaque fois une nouvelle chance au travail de prendre forme. Garder trace de ces formes et mutations (métamorphoses !) me paraît le véritable intérêt de ce travail par série.

Mais travailler par série, c'est aussi une possibilité de faire un arrêt sur image. Dans le cas de Monet, cet arrêt se fait par la multiplicité des propositions (meules, cathédrales, nymphéas) et la multiplicité des variations. Chez de Kooning, c'est le regard extérieur du photographe qui capte cet arrêt, l'artiste étant lui-même dans un état d'incapacité d'arrêt et d'achèvement. Ici, la série rejoint l'idée du repentir. Dans les deux cas, la série prend ainsi toute son ampleur au regard du facteur temps. Soumise à cette condition, elle l'exacerbe : variations colorées, ambiances lumineuses, changements de formats chez Monet, empâtements, transferts de journaux et collages chez de Kooning. Liée intimement à la chronologie, l'artiste embraie sur le travail effectué pour aller plus loin et pour affiner son idée.

Dans le souci de travailler notamment en lien étroit avec le temps, j'entreprends un travail de pointes sèches en 2007 (cf. dépliant "Esclave" 2007). L'idée de départ est de graver une plaque de cuivre en étapes successives et d'en garder trace par des tirages d'état. L'image se transforme d'un état à l'autre et elle est en métamorphose permanente. Voir naître les images l'une après l'autre repose le regard. Encreur, essuyer et imprimer une plaque, autant d'actions qui font ralentir le temps en quelque sorte. Petits rajouts, variantes et variations, ces mutations sont également un entraînement sur le mode du banal ou mineur voire de l'infime qui, à petite dose et par la force de la répétition, donne espoir d'accéder au majeur. Mettre côte à côte, les différentes impressions d'état permet de voir la série. Plaisirs de variation ou variations comme indice que l'oeuvre est ouverte et l'image toujours multiple et en mouvement, la répétition engendre la différence. Pour Monet, elle est une manière de rompre avec la notion de chef-d'oeuvre ou de majeur. Pour de Kooning, elle exprime la contradiction entre le fait d'être capable de réaliser un grand tableau par jour et l'incapacité de décider de son achèvement. Quant à mon travail de gravure de 2007, la série permet de lire l'ensemble dans son inscription dans le temps. Il y a le besoin de voir le travail en train de se faire et il y a le temps de mise à distance de l'action ... tout un

programme pour quelqu'un qui a plutôt l'habitude de travailler de manière spontanée et dans une certaine pression. L'état dans lequel se trouve la série au moment actuel, est encore un état ouvert. En 2007, j'avais décidé que le travail n'était pas clos, mais depuis, je n'y ai plus touché. L'envie de complétude, d'achèvement et peut-être aussi de maîtrise, est interrompue. Je pourrais continuer le travail jusqu'à saturation totale de la plaque³⁹. L'intérêt de travailler par série, ne réside alors probablement pas dans son achèvement ou son aboutissement, mais plutôt dans le fait de proposer un développement dans lequel la dilatation et la concentration du temps opèrent. Arrêter de répéter et de varier c'est achever la série, ce qui voudrait dire être prêt à passer à autre chose. Travailler par série est peut-être se complaire dans ce que l'on connaît et prendre plaisir à refaire, poussé par le souci que l'éternel recommencement est la condition incontournable pour tout acte artistique. La répétition serait donc inhérente à la production.

1.2.2 La copie, le remake, la citation

"Depuis toujours, et cela sûrement pour plusieurs motifs, j'ai eu l'envie, le désir et le plaisir de copier, soit d'après des originaux mais surtout d'après des reproductions, toute oeuvre d'art qui me touchait, m'enthousiasmait ou m'intéressait particulièrement. J'ai commencé à copier avant même de me demander pourquoi je le faisais, probablement pour donner une réalité à mes prédilections, plutôt cette peinture-ci que celle-là, mais depuis des années je sais que le fait de copier est le meilleur moyen de me rendre compte de ce que je vois, comme cela se passe dans mon travail personnel, je ne sais un peu ce que je vois du monde extérieur, une tête, une tasse ou un paysage qu'en le copiant. Les deux activités sont complémentaires, ou elle l'étaient jusqu'à il y a peu de temps, car maintenant je ne copie que très rarement des oeuvres d'art. L'écart entre toute oeuvre d'art et la réalité immédiate de n'importe quoi est devenue trop grand et en

³⁹J'ai tenté d'ailleurs cette expérience en 2006, mais sans résultats intéressants pour l'instant.

fait, il n'y a plus que la réalité qui m'intéresse et je sais que je pourrais passer le restant de ma vie à copier une chaise. C'était peut-être là le but de toutes ces copies et c'est pour cela même que je ne peux plus rien dire⁴⁰.

Giacometti parle de deux types de copies. En premier lieu, il mentionne les oeuvres d'art et leurs reproductions. Après seulement, il parle de ce qu'il voit du monde extérieur. Il remarque qu'il copie pour se rendre compte de ce qu'il voit et dans un premier temps il ne choisit pas de regarder ce qui l'entoure, mais il se confronte à ce qui est déjà représenté ou mis en image. Son regard traverse en quelque sorte, le médium utilisé par l'artiste dont il copie l'oeuvre et quand il travaille à partir de reproductions, un second médium s'ajoute, qui, au moment où Giacometti écrit ces lignes, a dû très probablement être une technique de reproduction en noir et blanc (photographie et eau-forte). De plus, l'écriture, le style et la facture, c'est-à-dire la patte de l'artiste, doit l'avoir intéressé et stimulé. Au moment de la copie, il n'est pas conscient de la portée de son action. Ce n'est que rétrospectivement qu'il se rend compte que copier forme le regard et pour former ce regard, mieux vaut passer par un modèle déjà imprégné d'une subjectivité. Pour Giacometti, cette subjectivité est celle d'un autre artiste dont le travail reproduit devient alors son modèle de prédilection. Sa reproduction entraîne une réduction de taille, de couleur, de matière entre autre. Giacometti évoque ainsi une idée centrale de notre propos. Il parle du passage de ce qu'il appelle "la réalité immédiate" comme modèle à la reproduction d'oeuvre d'art comme modèle. C'est à partir de ce dernier qu'il fabrique et démarre son propre travail.

Si pour Platon l'image est un déficit d'être et donc de vérité, la copie (d'une image) pourrait être considérée comme un jumeau ou plutôt un petit frère handicapé de son modèle⁴¹. Il en est tout autre pour Giacometti. La copie n'est pas un petit frère ni inférieur à l'original. Elle est à la source d'oeuvres futures. La copie contient déjà une multitude d'autres oeuvres et images. Giacometti copie pour mieux voir et ceci n'est pas seulement une affaire d'yeux. C'est aussi une

⁴⁰Cf. Alberto Giacometti, *Écrits*, Paris, Hermann, 1990, p. 98.

⁴¹ Cf. Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 185.

question d'apprentissage et d'intuition pour (se) construire à partir de modèles culturels.

Pendant quelques années, entre 1998 et 2004, j'ai effectivement pratiqué le plaisir de copier dont parle Giacometti. Comme lui, sans réellement savoir pourquoi, je fabrique un carnet et dans les moments d'oisiveté, entre deux travaux, pour éviter de tourner en rond ou tout simplement par ce que je n'ai pas envie de me mettre au "travail sérieux", je copie des dessins de maîtres anciens⁴² (voir carnet "Copies"). Dürer, Cranach, Bellange, Cigoli, Rembrandt et bien d'autres figurent parmi les artistes choisis. Copier, c'est retrouver l'intimité du dessin dans le carnet, "faire à la place de" ou "faire comme". Copier, c'est entraîner le regard, mais c'est essentiellement exercer la main. C'est aussi rentrer dans l'univers personnel d'un artiste, car le dessin a souvent un caractère plus atemporel, moins soumis au style et au goût d'une époque, que la sculpture ou la peinture. Rentrer dans cette intimité par le geste d'imitation et de répétition, c'est comprendre le travail de l'intérieur. Je me mets à la place de, je vois le dessin de l'artiste à partir de et à travers mon propre dessin. Copier, c'est réactualiser le regard et le mode mineur, c'est-à-dire le croquis et le dessin à petite échelle qui s'y prêtent bien. *"Avec chaque répétition il y a le retour d'une chance de diverger l'identique, d'entamer une dérive. La copie est à l'affût de cette trace rétrospective..."*⁴³. Malgré le fait de ne pas réellement savoir pourquoi je copiais, j'avais néanmoins un vague espoir de pouvoir apprendre quelque chose en copiant. La copie est effectivement à l'affût de cette trace rétrospective, du "faire encore une fois", mais elle ne se résume pas à cela. Elle est une action prospective dans la mesure où copier n'est pas apprendre à maîtriser ; copier c'est laisser venir la dérive. Cette dérive réside justement dans ce qui n'est pas contenu dans le modèle et qui constitue cette part d'invention que peut contenir chaque copie.

Dans son *Vocabulaire d'esthétique*⁴⁴, Étienne Sourieau stipule que la copie se caractérise non par la dualité de la réalisation, mais par l'unicité de l'invention. Il

⁴² Picasso est un peu l'intrus dans le groupe !

⁴³ Cf. Antonia Birnbaum in : Véronique Goudinaoux, *Reproductibilité et irréproductibilité de l'oeuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001, p. 55.

⁴⁴ Cf. Étienne Sourieau, *Vocabulaire esthétique*, Paris, PUF, 1990, article copie.

me semble que dans la manière dont la copie est abordée dans le carnet "Copies", l'invention est présente dans le fait de copier. Par exemple, le dessin réalisé à partir de l'estampe de Picasso montre l'isolement d'une figure et l'intervention avec de la couleur, s'éloignant ainsi de l'image à copier. Au lieu de chercher plus de perfection dans la copie, j'y introduis une certaine singularité. L'estampe ou le dessin de l'artiste devient un peu moins son travail à lui et un peu plus le mien. L'écart entre l'image-modèle ou l'image-source et ma copie s'affirme. C'est le moment où la dérive s'installe et elle permet d'introduire dans ce mouvement de détachement, une logique de d'incorporation au sens où le modèle a été assimilé et transformé. Ainsi, le croquis réalisé d'après Francesco Maffei ou de Ludovico Cigoli, dirige mon attention sur la problématique du clair-obscur, qui trouvera son expression que bien plus tard, vers 2003, dans des dessins au fusain (cf. Carnet Chronologie-décantation).

Revenons sur le travail des Véroniques abordé en première partie⁴⁵. Les images produites sont réalisées par empreinte, par Polaroid et par photocopie. L'image première est engendrée par mon visage (cf. Dépliant "Véroniques"). Il s'agit d'un dessin réalisé au fusain à travers un morceau de tissu placé sur ma face. La seconde image, celle qui en découle, est un Polaroid montrant le dessin encore fixé sur la tête, qui a servi de matrice en quelque sorte. Et la troisième image est une photocopie du tissu portant le dessin. D'un côté le Polaroid, photographie sans matrice réutilisable et image instantanée et unique, de l'autre côté, la photocopie, image potentiellement multiple mais unique ici car fabriquée à partir d'une matrice en évolution qu'est le dessin au fusain. Tous deux sont des médiums reproductifs. Mais dans chaque cas, cette faculté reproductive est biaisée. Dans le cas du Polaroid, la lumière produit une image unique et dans le cas de la photocopie, médium reproductif par excellence, la machine ne reproduit qu'une seule fois car je décide de faire une seule copie pour garder l'image d'un état du travail en cours. Par la copie je reproduis, mais je ne multiplie pas. Il y a production avec un médium reproductif. La reproduction contribue pleinement à l'invention et à la production de l'ensemble du travail.

⁴⁵ Voir chapitre II.1.2 Image-empreinte : tradition judéo-chrétienne ? p. 76. Voir aussi dépliant "Véroniques".

Si en règle générale, la citation est utilisée dans l'univers des mots ou des sons, elle a sa place également dans les arts plastiques. Pendant les années 1980 (période de ma formation initiale), beaucoup d'artistes éprouvent la nécessité de revisiter l'art qui les a précédé. Albérola, Baselitz, Polke, Kiefer, Combas ou encore Sherman par exemple, renouent avec des iconographies, des mythes et des formes d'arts existants. L'histoire de l'art avec ses modèles culturels, traverse l'oeuvre de ces artistes. Ils construisent à partir de cette histoire qu'ils s'approprient en y faisant référence.

Plus récemment, Dany Leriche entreprend un travail de photographie intitulé *Les filles de Ripa* pour lequel elle met en place une stratégie très intéressante. Déjà le titre annonce qu'elle inscrit son travail dans une filiation. Elle fait découler son travail du répertoire descriptif des allégories et symboles publié par Cesare Ripa (1560 - 1625). Dans un premier temps, elle y choisit un certain nombre de vertus, vices, passions et autres concepts et elle demande à des écrivains, artistes, scientifiques ou historiens (de l'art) de rédiger un texte à partir de ces thèmes. Ainsi, René Passeron écrit sur la *Cruauté*, Gilbert Lascault sur l'*Éternité*, Bernard Lafargue sur la *Sottise/Connerie*, Jeanne Éloi sur la *Virilité* ou Anne Cauquelin sur l'*Opinion*, le but étant de fabriquer à partir de ces textes, une iconologie d'aujourd'hui. Dany Leriche sélectionne quelques textes pour en faire une photographie. Elle ne prend que des modèles féminins et nues⁴⁶, qu'elle met en scène sur un fond sombre avec un éclairage doux et uniforme. Les figures sont représentées à l'échelle un. Quelques accessoires portés par les modèles, maillet, pinceaux, archet par exemple, la frontalité et le point de vue en contreplongée font qu'au regard de ces photographies, le spectateur fait rapidement le lien avec les peintures représentant Vénus, Ève et d'autres femmes peintes par Cranach ou Baldung Grien. L'artiste femme jette un regard sur ces corps de femmes, mais aussi sur des modèles culturels formés et formatés plutôt par le regard masculin. Dans *Hanneke et Élise*⁴⁷ (ill. 34), elle prend carrément position par rapport à ce regard en citant la célèbre gravure sur bois de Dürer *Underweysung der Messung*

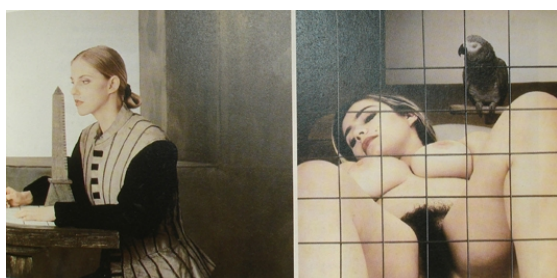
⁴⁶ Souvent, la personnification allégorique se fait au féminin !

⁴⁷ 1993, photographie en diptyque, 100,2 x 296 cm et 100,2 x 100,2 cm, Paris, Galerie Rochlin Lemariée.

de 1525 (ill.35). Elle remplace l'artiste homme par une femme. De ce fait, l'appareil qui sert à viser, objet bizarrement phallique devant l'oeil de l'artiste, prend une signification vraiment humoristique !

Dans son texte sur la *Virilité* dans *Les filles de Ripa*⁴⁸, Jeanne Éloi parle de cette inversion de la manière suivante :

"Virilité est une femme, nue et voluptueuse. Elle est étendue sur une couche formée d'un amoncellement de cadres dorés [...]. A ses pieds se trouve un coq



Ill. 34. Dany Lerriche, Hanneke et Elise, 1993, photographie en diptyque, 100,2 x 296 cm, Paris, Galerie Rochlin Lemarié.



Ill. 35. Albrecht Dürer, *Unterweysung der Messung*, 1525, xylogravure.

dont la crête touche au bord de la pièce. Les cadres superposés représentent l'histoire des représentations. Ils forment un paysage qui ennuie l'oeil par sa répétition et maintient la femme couchée. C'est ici que l'homme la traque encore. Sous la forme d'un coq à la crête épanouie. Mais bientôt viendra le siècle où, privé d'espace, le volatile repliera ses atours et adoptera de nouvelles postures. [...] Virilité est elle-même assujettie à une représentation historique – image figée déjà lointaine, mais présente dans nos mémoires."

La représentation de la virilité par une femme voluptueuse intrigue bien sûr à première vue. Le mot virilité et l'image de la femme s'entrechoquent, jusqu'au moment où l'on découvre les cadres symbolisant l'habitude séculaire

à transformer l'objet de désir qu'est la femme nue en déesse...sertie par un cadre. Le cadre donne à la peinture de la femme nue un statut de tableau. Il permet de l'accrocher au mur et de regarder l'image de la femme nue comme un

⁴⁸ Cf. Cat expo Dany Lerriche, in : Marie Domitille Porcheron, *Les filles de Ripa*, Paris, Galerie Rochlin Lemarié, 2000, p. 42.

objet. En occident, notre regard est formé par le souvenir de ce genre de tableaux.

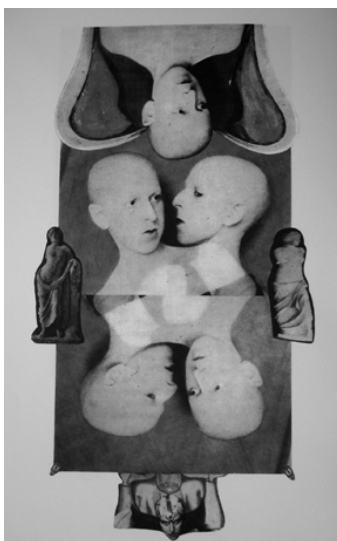
Le travail de Dany Leriche prend position par rapport à ce regard occidental. Son travail sur la citation est justement à considérer sous l'angle de cette mémoire de l'histoire dans laquelle elle tente de s'intégrer et de s'échapper en même temps. Elle opère par un renversement de ce regard rétrospectif. Par des astuces iconographiques (inversion des rôles artiste-modèle) et plastiques (utilisation symbolique de la représentation d'animaux, cadrage, taille de l'image par exemple), elle sort de la simple citation pour établir un discours sur l'histoire du regard formatée par le regard masculin. Elle fait sortir ces femmes des cadres de l'histoire des représentations. La citation lui permet dans le cas de *Virilité*, de piéger le regard sur l'histoire. Représenter la virilité par une belle femme voluptueuse et allongée nue sur un lit, c'est effectivement la preuve d'avoir intégré une grande partie de l'histoire de la peinture. C'est le titre qui fait buter *Vénus* ou *Allégorie de la Nuit* seraient passés inaperçus, *Virilité* attire l'attention !

Le travail de citation de Dany Leriche fait appel à un spectateur ayant connaissance des modèles culturels auxquels elle fait référence. Elle prend distance par rapport à ceux-ci, en inversant les rôles artiste-modèle ou en créant des décalages entre le titre et l'image. C'est cette prise de distance qui lui permet de bâtir son travail et de s'inscrire dans une filiation.

Dans mon travail récent intitulé "Projection" (cf. dépliant-triptyque "Projection-Esclave"), je pars d'images photographiques de sculptures projetées sur un corps nu. Après une première approche de ce travail, qui laisse peut-être une impression de confusion, apparaît la question de l'image-modèle projetée. Quelle est l'image d'origine ? Le spectateur a une impression de déjà vu ou de familiarité, mais n'arrive pas à saisir d'où elle vient. Il voit que différents degrés de réalité s'entremêlent jusqu'au moment où il reconnaît des fragments de sculptures d'un des esclaves de Michel-Ange. La lecture de la citation est brouillée par ces différents degrés de reproduction. Feuilletages, superpositions, décalages et rajouts d'éléments reproduits à échelles différentes, font que le corps du modèle vivant disparaît presque sous l'accumulation. Nous assistons à une désincarnation

de l'image d'origine. L'image comme entité tangible et sensible faisant sens, se perd comme le corps nu d'ailleurs, sous des épaisseurs d'images projetées. Pour réellement accéder à l'image du corps, support de toutes ces images projetées, il faut faire un travail "archéologique" et défaire le travail de montage. L'image finale n'est rien d'autre que l'image du corps habillée d'images-citations. Ces dernières accentuent le fait que l'origine de l'image (du corps-modèle comme de l'image-modèle), est inatteignable. Contrairement à Dany Leriche qui s'appuie sur l'histoire de l'art et le regard que nous portons sur elle, ici, l'élément historique se présente dans l'épaisseur des différentes strates de fabrication de l'image finale : clarté et sensation de déjà vu chez Dany Leriche, confusion et décomposition des strates pour "Projection". L'histoire de l'art convoquée affirme cette nostalgie que l'image est insaisissable et que ses origines restent une énigme.

I.2.3 Le double, le clone, le multiple



Ill. 36, Claude Cahun, Autoportrait, 1918, photographie noir et blanc, 30 x 23,8 cm, Nantes, Musée des Beaux Arts.

Nous avons remarqué plus haut que reproduire c'est produire encore une fois. Dans sa plus simple expression, produire encore une fois revient à fabriquer un double, un second objet semblable ou symétriquement pareil au premier. Le second cherche la similitude par rapport au premier.

Claude Cahun⁴⁹ se met en scène ainsi à plusieurs reprises. Les autoportraits jalonnent son oeuvre. En 1929-1930, elle réalise avec sa compagne, un essai autobiographique illustré de photomontage et intitulé *Aveux non avenues*. Dans la planche IV de cet essai (ill 36), elle monte quatre

⁴⁹ Claude Cahun (1894-1954) est née sous le nom de Lucy Schwob. À l'âge de vingt ans elle décide de prendre le nom de Claude qui se décline aussi bien au féminin qu'au masculin. En 1922 elle s'installe avec sa compagne Suzanne Malherbe à Paris où elles fréquentent le groupe surréaliste. A partir de 1937, les deux femmes s'installent sur l'île de Jersey. Elles y mènent des actions de résistance contre l'occupation allemande. Elles sont arrêtées toutes deux et échappent de peu à l'exécution. Ce n'est que dans les années 1990 que le travail de Claude Cahun est redécouvert.

images de sa tête en papillon avec un double axe de symétrie. De cette manière, elle se fait face dans le sens horizontal et vertical. Cependant, malgré les points de vue légèrement différents, dans chaque image, l'ensemble des quatre images ne la donne pas plus à voir. Elle se camoufle plutôt derrière son image multiple, neutralisée de plus, par l'absence de tout repère sexuel. Sans artifices ou accessoires, Claude Cahun multiplie les images de soi dans le but d'atteindre l'indéfinition sexuelle dont elle rêve de faire un troisième sexe. Elle s'affirme dans cet autre genre en laissant le spectateur dans le doute. Ne sachant pas à quel genre il a à faire, celui-ci doit affirmer sa propre image identitaire qui n'est peut-être pas aussi univoque qu'il le pense. Le double trouve dans cette planche IV, une expression ambiguë. Plastiquement, ce montage en papillon autour de deux axes de symétrie, est clairement lisible. Par contre, la notion de double est moins évidente quand il s'agit de la manière dont elle se donne à voir. Contrairement à Marcel Duchamp, affirmant dans *Rrose Sélavy* son double comme alter égo décliné au féminin, Claude Cahun se met en scène sans attributs sexuels et de profil. Elle recherche non seulement à se rapprocher de ce troisième sexe, la proximité avec le monde animal semble assez probable également. Le nez crochu fait penser à un rapace. Se prendre en photo sous cet angle, met effectivement l'accent sur ce qu'elle appelle dans le texte qui accompagne les photomontages



Ill. 37. Claude Cahun, *Aveux non avenues* planche IV, 1929 -1930, photomontage.

"l'impossible réalisé en miroir magique⁵⁰". Par association libre d'image, le spectateur transforme l'être humain en animal. Le double se décline dans la manifestation de la dualité profonde recherchée et vécue par l'artiste. Elle est deux et une, femme et non femme, image et miroir.

Dans un autre travail, *Autoportrait* de 1918 (ill.37), l'effet miroir mis en place dans *Aveux non avenues* s'annonce déjà. L'artiste se prend en photo de trois quarts. Le reflet derrière elle, la montre avec un regard fuyant. Ce n'est pas sa propre image qu'elle cherche à voir comme c'est l'usage quand on se regarde dans un

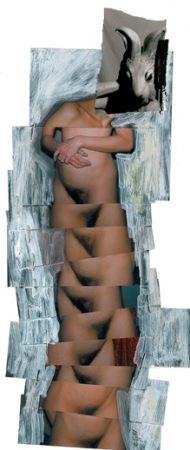
⁵⁰ Cf. François Leperlier (intr.), *Claude Cahun*, Tours, Nathan, 1999, collection Photo Poche, introduction sans pagination.

miroir. Elle cherche le regard du spectateur. C'est à lui qu'elle s'adresse indéniablement. L'image de son double, le reflet, se perd dans un hors-champ non défini. Ici, l'artiste et son double ne s'articulent plus comme étant une relation du moi à son image, mais du moi à l'altérité. Avec le regard hors-champ et le regard vers le spectateur, l'artiste se rencontre peut-être elle-même à la surface du miroir, qui sépare les deux mondes, le réel et son reflet, l'artiste et son modèle, la photographie et son hors-champ, le travail de l'artiste et l'imaginaire du spectateur.

Avec son *Autoportrait* de 1918 et avec la planche IV des *Aveux non avenues*, Claude Cahun articule son travail autour d'un élément de bascule. D'un côté il y a le miroir et de l'autre, il y a le double axe de symétrie. Elle procède par un travail de montage dans les deux cas. Le double s'avère être un artifice. Doubler l'image du corps ne le rend pas plus présent. Au contraire, cette duplication peut être perçue comme une fuite ou une perte.

Dans mon travail réalisé en 2005 et intitulé "Double" (voir aussi dépliant "Double"), cette thématique de la perte est abordée. Il s'agit d'une série de six photomontages. La série démarre avec deux photographies en couleur : celle d'un buste d'homme et celle d'un buste de femme masquée. Peu de détails différencient les deux images. L'une est nette, l'autre est un peu floue. Elles sont agrafées ensemble tête bêche, à la façon des cartes à jouer avec un léger décalage de l'image du haut vers la droite. Je développe la série à partir de cette première image. Des reproductions partielles, des rajouts d'agrafes et des décalages entre le haut et le bas de l'image, complexifient l'image de départ étape par étape. Différents degrés de réalités s'entremêlent, tels que de vraies agrafes et des agrafes photographiées, de vraies découpes dans l'image (papier) et la reproduction de celles-ci. À la fin, il est impossible de discerner l'ordre chronologique de fabrication. La reproduction répétée, camouflée certes dans le lissage de certains raccords entre le haut et le bas de l'image, insiste sur le principe d'autoengendrement de l'image par elle-même. Ainsi, on passe du double au multiple. L'image première s'estompe à force d'être rephotographiée et reproduite. L'image finale quant à elle, résume les phases de reproduction et témoigne de cette fuite ou perte. Potentiellement, ce phénomène de répétition

reproductive de l'image est sans fin.



Ill. 38. Anke Vrijs, Hybride-lapin, 2002, photomontage et gouache, 40 x 30 cm, collection privée.

Dans un autre travail personnel portant le titre "Hybride-lapin" (ill. 38), l'articulation entre le double et le multiple se pose encore autrement. Sans passer par des reproductions de reproduction comme c'est le cas pour "Double", un fragment d'image est répété. Ce fragment monté par feuilletage, montre un sexe féminin pris de face avec des points de vue légèrement différent. Le double est doublé car on y trouve plusieurs fois le même point de vue et la même image. De plus, le double est multiplié : les différents points de vue donnent l'impression que le fragment du corps est pris dans un mouvement et qu'il s'agit toujours du même. Cette procédure peut se rapprocher du clonage qui vise la recherche du même.

Le terme de clone signifie d'abord l'ensemble des individus obtenus sans fécondation, à partir d'un seul individu, par parthénogenèse ou par bouturage. Clone vient du verbe grec *klaô* : couper, tailler, fragmenter. Ce terme apparaît dans les dictionnaires en 1953 dans le domaine des botanistes et agronomes. Le clonage n'est pas seulement une pratique de biotechnologie, mais aussi une représentation culturelle⁵¹, il connote surtout le phantasme de pouvoir s'engendrer soi-même. Le même et l'autre sont identique. Dans "Hybride-lapin", le fragment se présente sous ce double aspect.

Vu sous l'angle du double et du clone, le travail des frères Chapman mérite de s'y attarder quelques instants. À partir du début des années 1990, ils se sont fait connaître par leurs travaux d'assemblages de mannequins. Dans *Zygotic Acceleration* (ill. 39) par exemple, ils mettent en scène la multiplication de membres et de sexes. L'ensemble est combiné de manière illogique. Bras et sexes sortent à volonté des torsos accolés et des orifices variés ponctuent la

⁵¹ Claude Lebrun, *Contingence du réel*, in : Richard Conte (dir.), *L'art contemporain au risque du clonage*, Paris, collection des Arts et monde contemporain, n° 3, 2003, p. 40.



Ill. 39. Frères Chapman, *Zygotic Acceleration*, 1995, technique mixte, 150 x 180 cm.

surface de la peau. Le spectateur a l'impression d'être face au résultat d'un dérèglement, d'une manipulation génétique dans lequel le principe de la reproduction a été remplacé par celui de la prolifération. Les frères Chapman accumulent et combinent sans tomber dans un pur jeu formel. Le résultat est un amas d'êtres humains qui n'a rien en commun avec un dragon à sept têtes. Les monstres qui naissent parfois de ce genre de jeu

formel ne font pas vraiment peur, car les règles de jeu sont connues. Chez eux, l'image donnée du corps appelle à l'étrangeté inconnue. Ils procèdent par un copier-coller qui dépasse toute logique. Ils donnent à voir une surenchère de membres et de bourgeonnements aléatoires. L'image du corps d'ensemble se dissout dans la multiplicité. C'est là où les artistes se positionnent par rapport au clonage et sa portée idéologique au sein de notre société. De plus, tous les corps sont des corps d'enfants ce qui augmente l'aspect menaçant et ambiguë de leurs sculptures.

Procéder par clonage est a priori une démarche de recherche de procréation d'un être considéré comme étant parfait puisqu'il peut prétendre à une reproduction à l'identique et ceci sans fin. Des corps de *Zygotic Acceleration* sont tous des corps d'enfant blancs et beaux. Ils correspondent à un idéal. Reproduire par clonage est reproduire le système et l'entretenir de cette manière. Le dérèglement est ici non pas dans l'image du corps de ces enfants, mais dans l'acceptation de l'idée que le clone "*cette copie parfaite d'un individu redoublement du soi dont rêve depuis longtemps l'humanité est l'équivalent athée de l'immortalité*⁵²". En fait, cloner c'est nier la mort et par conséquent refuser la vie.

Comme nous venons de le voir, la relation entre production et reproduction est complexe. Elle ne peut se résumer à la simple relation d'original à copie, de vrai et de faux. Le modèle n'est pas obligatoirement ce qui sert à la copie. Le problème

⁵² Maxime Coulombe, *Faire du corps une image. Pour une iconographie épistémique de l'art posthumain*, Thèse en cotutelle, UMB Strasbourg et Université de Laval, 2006, p. 342.

entre production et reproduction se pose plus en terme d'origine que d'original ce qui n'empêche pas la singularité, qui est à distinguer de l'unicité. Dans la multitude d'images, l'artiste d'autrefois était à la recherche de l'unique et du singulier. Aujourd'hui, dans la profusion d'images se rajoute pour beaucoup d'artistes - et j'en fais partie - le désir de faire un travail sur l'origine de leurs images. La répétition est inhérente à la production et il n'y a pas de production sans reproduction. Nous inventons très peu, nous recyclons, nous bricolons et faisons dans la majeure partie des cas à partir de nos modèles. Il n'y a pas d'artiste sans modèle.

Souvent, la reproduction est perçue de manière négative. Elle enlèverait quelque chose à l'image-modèle première comme l'aura ou la touche personnelle de l'artiste par exemple. Je me situe dans l'optique par laquelle cette idée peut être renversée dans le sens où la reproduction répétée propose de rajouter quelque chose à l'image et à l'oeuvre. Reproduire n'est pas cloner. Cette reproduction-là est toujours accompagnée d'une subjectivité. Claude Monet, Dany Leriche et d'autres ont été cités. Leurs travaux se déclinent sur divers modes reproductifs comme nous venons de les voir. Ces modes ne laissent pas leurs images-modèles indemnes. Reproduire celles-ci ne serait-ce pas les convier à une métamorphose ?

II. Métamorphoses permanentes : l'image hybridée

"Les métamorphoses engendrent une logique singulière : l'être n'est pas ce qu'il est, le même et l'autre s'identifient ; chaque objet, chaque être vivant porte en lui des puissances multiples et contradictoires qu'il peut faire passer à l'acte immédiatement⁵³".

Les plus célèbres récits sur les métamorphoses sont probablement ceux écrits par Ovide. Nous observons une dégradation de l'univers humain vers celui des plantes, des animaux ou des éléments de la nature. Ainsi, le sang d'Ajax est transformé en fleur, Daphné en laurier, Actéon en cerf, Antigone en cigogne, Marsyas en fleuve et Ariane se trouve métamorphosée en constellation d'étoiles. Les êtres humains y sont transformés dans leur aspect extérieur, mais l'âme et le caractère restent intacts. Et si l'homme perd son statut d'homme, il garde néanmoins des souvenirs de son état antérieur. Les bras de Daphné se transforment en branches de laurier par exemple. Mais la métamorphose qu'elle a subie n'est pas une simple transformation de son apparence ou de sa forme. La métamorphose va au-delà de la forme, pouvant aller jusqu'à ce que l'on ne reconnaisse plus le sujet de départ. Chez Ovide, les métamorphosés gardent leur caractère, mais perdent la faculté du langage. Ils ne peuvent plus exprimer leurs

⁵³ Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 163.

sentiments par la parole. Seules les larmes leur restent comme ultime signe de l'expression humaine.

La métamorphose est l'expression d'une rupture profonde avec l'état d'origine tout en gardant une trace, si infime soit elle, de cet état. Les histoires de métamorphoses parlent de notre fragile humanité, car elles font preuve d'une situation en état de transition. De ce fait, le mouvement et l'instabilité sont inhérentes aux métamorphoses. Cette instabilité est déclinée dans ce chapitre sous un double aspect : celui du corps et celui de l'image.

Cette appréhension de la métamorphose par la rupture est prédominante chez Ovide. La continuité, sous forme de souvenirs de l'état antérieur, n'est pas très présente. Pourtant, elle est aussi inhérente à la métamorphose que la rupture. Pour les artistes, la métamorphose vue sous l'angle de la continuité, présente l'avantage d'être dans une logique de projet, de processus et souvent d'entre-deux. Aussi prenons-nous dans le chapitre qui suit, le terme de métamorphose dans son acception de pouvoir gérer et générer cet entre-deux, ou, autrement dit, cet état d'instabilité. Le sujet métamorphosé porte les caractéristiques des deux états, celui d'avant et celui d'après sa transformation. Le résultat de cette métamorphose est souvent un mixte ou un hybride, une procréation de deux espèces différentes⁵⁴.

En biologie l'hybride est le résultat du croisement de deux races différentes. Un croisement d'une jument et d'un âne donne un mulet par exemple. La progéniture issue de ce type d'union est rarement féconde. Dans le domaine artistique par contre, l'hybridation et les hybrides ont connu et connaissent une descendance très abondante. On y trouve des mélanges d'hommes et d'animaux, des assemblages de plantes et d'hommes ainsi que de subtiles combinaisons de différentes parties d'animaux. Leurs débuts sont attestés en Égypte et en Mésopotamie où ils symbolisaient des divinités⁵⁵. L'homme a dû probablement les inventer pour maîtriser l'étrange ou l'étranger et donner forme de cette manière à l'expression de ses peurs et ses espoirs.

⁵⁴ Une figure emblématique de cette mixité est le Minotaure, mi-homme mi-animal.

⁵⁵ Cf. Sven Brühl, Chimärenphylogenese, in : *Kunstforum International*, Bd. 157, November-Dezember 2001, p. 118.

Dans l'antiquité, les hybrides homme-animal étaient souvent utilisés dans des contextes parodiant l'homme, son caractère et ses actions. Dans la mythologie grecque, les êtres humains étaient souvent transformés en animal s'ils avaient transgressé un interdit. L'hybridation était un châtement d'excès⁵⁶. Ainsi, les convives d'Odysseus sont transformés en pourceaux par la magicienne Circé parce qu'ils ont pénétré imprudemment dans son territoire.

La conscience médiévale, par contre, "*ne voulait pas différencier les miraculeux êtres de fantaisie des êtres réels de la nature*"⁵⁷. Ce qui est nommable devait alors exister dans le monde. Les figures de saints coexistent avec des figures ailées et d'autres hybrides sur de nombreux portails de cathédrales gothiques.

À l'époque de la Réforme, des pamphlets défendant ou accusant les réformateurs, employaient très fréquemment l'hybride homme-animal. L'image de l'animal était utilisée pour ridiculiser la partie adverse. En 1523, Luther publiait par exemple, un pamphlet illustré montrant un corps de femme avec des écailles et une tête d'âne dans un but satyrique envers la papauté.

Au XIX^e siècle, les caricaturistes s'en servaient également de manière satirique. Ce sont les symbolistes et les surréalistes, qui ont réactualisé et réinventé l'hybride. Symbolisant souvent le déchirement de l'individu et les forces incommensurables de la nature, ils sont aussi bien représentatifs pour des images ancestrales de l'inconscient, que les visions du futur de l'homme nouveau (cf. certains travaux de Max Ernst ou de Viktor Brauner).

Après 1945, cette idée de l'homme nouveau est thématized par beaucoup d'artistes et plus particulièrement à partir des années 1990, avec des interrogations sur l'identité de ce corps nouveau (cf. le travail de sculpture des frères Chapman).

Image divine, miraculeuse ou spéculative et fragile, celle de l'hybride est extrêmement riche. Pour créer des hybrides, les artistes ont souvent recours à l'utilisation de greffes et de croisement s'exprimant dans des assemblages, des

⁵⁶ Hubris en grec veut dire excès.

⁵⁷ Werner Wunderlich (éd.), *Dämonen und Monster*, St. Gallen, UVK, 1999, p. 14. "*Das mittelalterliche Bewusstsein wollte wundersame Phantasiegeschöpfe nicht von realen Naturgeschöpfen unterscheiden*". Traduction Anke Vrijs.

constructions et reconstructions d'éléments épars. Notons que les termes de greffe et de croisement, sont plutôt issus du langage biologique. Le glissement vers le langage artistique n'est certainement pas anodin. Il questionne notre approche du concept de nature. Au sens premier, la greffe est une pousse d'une plante que l'on insère dans une autre⁵⁸. Par extension et analogie, ce terme s'applique au monde animal et humain. Greffe et greffon entretiennent une relation hiérarchique à l'opposé du croisement où les deux entités croisées (races, variétés ou espèces) se trouvent dans une relation d'égal à égal. Dans les deux cas, il est question de rencontre des parties issues de différents corps. Il s'agit de voir maintenant si pour l'hybridation du corps et l'hybridation de l'image du corps, les artistes utilisent des procédés et méthodes similaires et quel rôle joue le fragment dans ces procédés.

⁵⁸ Le Petit Robert, 2000.

II.1 L'image du corps hybridé

Depuis longtemps une image hante mon imaginaire. Il s'agit de celle d'une souris et d'une oreille humaine (ill. 40). Des scientifiques américains de l'université de Massachusetts ont réussi en 1997 ce que les peintres, graveurs et écrivains faisaient depuis des siècles : créer un être nouveau à partir de différents éléments préexistants. Ils ont greffé une oreille humaine sur un corps de souris.



Ill. 40.

Si dans le cas de la souris il s'agit d'un animal entier, dans le cas de l'oreille, nous avons à faire à un fragment du corps humain. Corps entier et fragment de corps sont joints pour former une nouvelle entité, un nouveau corps. D'une souris et d'une oreille, une oreille-souris ou une souris-oreille⁵⁹, a été produit un être hybride dont l'ambiguïté de son double-être provoque une sensation

de trouble. Je ne peux pas m'empêcher de regarder cette image inquiétante aussi d'un regard influencé par notre histoire de l'art (chrétienne). Pourquoi les scientifiques ont-ils greffé une oreille sur une souris et non pas un nez, un doigt ou un phallus ? L'oreille est tout de même l'organe par lequel la Vierge a reçu la Parole Divine. Sur de nombreuses représentations de l'Annonciation, elle tend l'oreille vers le Saint-Esprit (la colombe), qui la féconde par l'orifice de l'oreille⁶⁰.

Sur l'image de la "soureille", on distingue toujours des parties connues et reconnaissables avec un certain respect d'une hiérarchie. Il y a le corps entier de la souris et un organe humain. Pourtant, l'être nouveau provoque en nous l'émoi voire l'angoisse. Car ce qui choque c'est que l'organe greffé est un fragment du corps humain. L'humain n'est plus le supérieur. Greffer pour des raisons médicales un organe animal sur un corps humain par exemple, choque moins car le corps humain reste le référent par rapport auquel l'hybridation est faite. Greffer une oreille humaine sur un corps de souris c'est sortir de la pensée

⁵⁹ Un peu à la façon des mots-valises, comme "soureille" par exemple.

⁶⁰ Le Verbe se fit chair (Evangile de Saint Jean, 1, 14). Cf. L'Annonciation du Retable d'Issenheim à Colmar au Musée d'Unterlinden.

anthropocentrée.

L'inquiétude provoquée par cette greffe, vient aussi du fait que le passage entre les deux éléments hétérogènes, est géré de manière lisse. La métamorphose par hybridation est camouflée par une apparente homogénéité de la matière et de la forme. Nous pensons alors pouvoir avancer l'idée que sous l'hybride et son aspect homogène se cache toujours l'hétérogène. Les deux caractéristiques s'opposent et se complètent à la fois. C'est probablement dans cette contradiction que nous trouvons l'intérêt que les hybrides suscitent en nous.

Dans les paragraphes qui suivent, nous tenterons de montrer comment certaines pratiques artistiques d'aujourd'hui, oscillent entre l'affirmation de la rupture ou justement la recherche de continuité des composantes de l'hybride et comment ils gèrent l'hétérogène et l'homogène dans leurs productions respectives. Ce travail d'hybridation du corps par les artistes, va du simple bricolage avec des accessoires jusqu'à l'utilisation de technologies complexes.

II.1.1 Le bricolage

"Et de nos jours, le bricoleur reste celui qui oeuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés ...⁶¹". Le bricoleur est celui qui touche, qui manipule et qui se confronte à la matière et aux matériaux. Il est dans le concret et interroge des objets hétéroclites, il fait avec les moyens du bord et construit son projet au fur et à mesure. Pour Lévi-Strauss, la démarche du bricoleur est rétrospective⁶². Se tournant vers un ensemble d'outils et de matériaux, il en fait et refait l'inventaire en engageant une sorte de dialogue avec celui-ci.

La collection s'avère être un outil utile à son travail que le bricoleur active et réactive pour en faire autre chose. Il met ensemble ce qui ne va pas forcément ensemble sans projet préconçu. Il se laisse surprendre par cela et invente son projet en manipulant. L'artiste, avec certaines pratiques mises en oeuvre au XX^e

⁶¹ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 26.

⁶² Idem, p. 27.

siècle comme le collage ou l'assemblage, fait indéniablement partie de la catégorie du bricoleur.

Le travail de Joël-Peter Witkin s'inscrit par certains aspects dans cette démarche de bricolage. Né en 1939 à Brooklyn d'un père juif d'origine russe et d'une mère catholique d'origine napolitaine, il se dit autodidacte en matière de photographie même s'il suit tardivement une formation à l'Université d'Albuquerque (Nouveau Mexique) à partir de 1976. Pendant son service militaire, il prend en photo des corps meurtris lors de la guerre du Vietnam. Habité par l'histoire de l'art et fasciné par le corps dans tous ses états, il en fait son sujet de prédilection. Dans un grand nombre de photographies, il utilise des accessoires comme éléments qui soutiennent le corps ou des parties de celui-ci. On y trouve des béquilles et des masques, des lanières et des corsets ainsi qu'un tas d'autres moyens de bricolage pour procéder à la construction ou au montage des corps qui lui servent de modèle. Witkin utilise le registre du bricoleur dans la mesure où il puise dans sa collection d'accessoires et d'artifices.

L'artiste s'intéresse aux personnes ayant des corps qui sortent de l'ordinaire : des obèses, des hermaphrodites, des amputés, accidentés, déformés. Tous ces corps sont marqués par la vie, portent des traces de souffrances souvent extrêmes. Witkin fait appel à eux. Il greffe, complète, maquille ces corps abîmés, déformés, diminués non pas pour insister sur leur infirmité, mais pour trouver des réponses à ses interrogations profondes sur le mystère de l'origine et les incertitudes du destin. Witkin est un homme hanté par ces doutes. Il met sa foi et sa vie au service d'une communauté humaine qui manque à ses yeux de spiritualité⁶³.

⁶³ Voir au sujet de la quête de spiritualité aussi son mémoire de maîtrise écrit en 1976 au department of Art, University of New Mexico, entièrement reproduit dans Erik Stephan, *Joël-Peter Witkin, Compassionate Beauty*, Städtische Museen Jena, 2002.

Ainsi, dans son travail avec Vera Little, il lui met une paire de prothèses de sein, elle qui justement n'en a plus. Vera Little a été championne de gymnastique, puis



II. 41. Joël-Peter Witkin, *Humour and Fear*, 1998, photographie noir et blanc, 76 x 70 cm, Paris, Galerie Baudoin Lebon.



III. 42 Joël-Peter Witkin, *Humour and Fear*, 1998, photographie noir et blanc, 76 x 70 cm, Paris, Galerie Baudoin Lebon.

danseuse nue. Suite à une opération pour avoir des seins plus gros, elle fut victime d'un empoisonnement et tomba dans le coma. Pour la sauver, les médecins lui ont amputé les doigts, les pieds et les seins. Atrophiée de cette manière, elle pose déshabillée dans *Humour and Fear* (Humour et Peur) (ill.41). L'artiste habille au sens de protéger et de revêtir de différents artifices ce corps amputé. Il rajoute un soutien-gorge, sorte de prothèse mammaire qui fonctionne comme une loupe. Cônes transparents et vides, ils agrandissent l'image des petits seins derrière l'artifice. Il couvre la tête d'une coiffe curieuse à trois formes circulaires. Ces pompons noirs forment un écho, opaque cette fois-ci, à cette prothèse mammaire composée sur une base de deux cercles parfaits. Avec ce curieux assemblage entre tête et seins, le spectateur a du mal à saisir l'humour que mentionne le titre, tant cette forme noire⁶⁴, augmentée de ce triangle sur le nez, semble ridiculiser le modèle et accentuer encore ses blessures profondes.

Witkin dit à propos de cette photographie qu'il a mis une semaine à peindre et à construire le décor⁶⁵. Son modèle semble être assise sur un sarcophage à l'antique peint. Le ciel, les arbres peints, le raisin posé à droite du modèle ainsi que le drapé luisant, font partie de ce décor que l'artiste a bricolé, certes, mais savamment monté pour tenir et soutenir son modèle. En fait, le corps meurtri et défaillant, est serti par ce décor sorti tout droit de la peinture vénitienne du XVI^e siècle. Il fonctionne comme une prolongation du corps de Vera Little dans la

⁶⁴ Elle fait de plus penser à des oreilles de Mickey...

⁶⁵ Cf. Pierre Borhan, *Joël-Peter Witkin. Maître et disciple*, Paris, Éditions Marval, 2000, p 115.

mesure où il lui permet d'être métamorphosée. Le décor déteint sur le modèle. Notons l'importance du drapé qui, comme la petite coupelle, fait partie de l'espace tridimensionnel du modèle. Avec le paysage derrière, ils confèrent au modèle un caractère solennel. On pourrait voir en Vera Little, une allégorie ou une divinité. De toute manière, Joël-Peter Witkin fait avec *Humour and Fear*, clairement référence à *Amour Sacré et Amour Profane de Titien* (ill. 42). L'histoire de l'art lui sert de référence. Elle fait réellement partie de l'outillage de cet artiste-bricoleur⁶⁶. Le modèle appartient à l'univers du médicalement insupportable et à l'artistiquement embelli. Avec la réactivation de ce regard, le photographe tente de gérer cet entre-deux caractéristique du processus de la métamorphose.

Le corps de Vera Little, avec ses prothèses plastiques et historiques n'est plus un corps mutilé, sauvé in extrémis par la médecine. Il devient sous l'oeil de Witkin, un éloge à la beauté et de la dignité humaine. L'artiste le dit lui-même : "*Jamais quelqu'un d'aussi beau et si profondément abîmé, ne m'avait demandé de le photographier*⁶⁷". En fait, avec ces bricolages divers de greffes et de mises en scène, le corps dévêtu de Vera Little est transformé en Nu. De plus, l'artiste poursuit ce processus et transforme le Nu en image. Il n'hésite pas à rayer les négatifs, à poser des voiles transparents sur le papier lors du tirage ou à enduire le papier avec de la cire et des teintures. L'image porte les traces de ces bricolages en laboratoire. Elle est soutenue et portée par ces artifices. Sans eux, l'image du nu risquerait très rapidement d'être réduite à l'image d'un personnage dévêtu et difforme. Ces corps hybridés et prothésés allant jusqu'à la monstruosité pour certains comme par exemple *Female King*, en deviendraient insupportables. Witkin ne s'intéresse pas au corps pour le corps, ni au corps déformé pour sa déformation. Son intérêt se porte sur la personne dans ou derrière un corps difforme. Pour lui, lorsque le fantasme de l'artiste rencontre la blessure réelle d'un corps, il en résulte "*une oeuvre désespérée, une quête spirituelle, le miroir d'une âme*⁶⁸" selon les paroles de l'artiste.

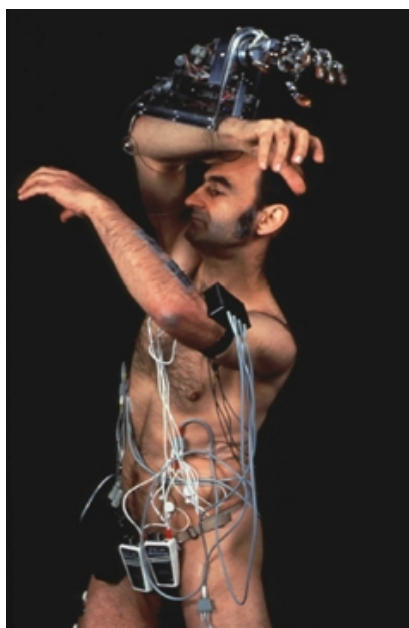
⁶⁶ De très nombreux travaux en témoignent. Nous pouvons citer : *Portrait as a Vanity* (1994), *Poussin in Hell* (1999) ou *Queer Saint* (1999).

⁶⁷ Cf. Pierre Borhan, *Joël-Peter Witkin. Maître et disciple*, Paris, Éditions Marval, 2000, p 115.

⁶⁸ Cf. Nadine, Vasseur, *Les incertitudes du corps. De métamorphoses en transformations*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 91.

Avec les différentes prothèses rajoutées au corps de ses modèles, Witkin ne remédie jamais à une défaillance corporelle. La béquille ne remplace pas une jambe, la prothèse ne se substitue pas à un bras. Chez Witkin, ces artifices accentuent bien sûr les blessures du corps, mais elles révèlent surtout l'âme de ses modèles. Les blessures sont le miroir de l'âme dans lequel l'artiste peut se reconnaître lui-même à son tour. Hybrider le corps de ses modèles leur donne un nouveau corps.

II.1.2 Quand les appareils s'y mêlent



Ill. 43. Stelarc, *The third hand* 1980, prothèse.

À l'opposé de Witkin qui manipule ses outils et prothèses en bricolant, Stelarc construit ses projets avec des machines sophistiquées. D'origine chypriote, son nom civil est Stelios Arcadiou, il s'est fait connaître au début des années 1980 par ses *Body Suspensions*⁶⁹ et sa *Troisième main* (ill. 43) sorte de greffe-machine complétant ses deux autres mains. Pour lui, le corps n'est plus sujet mais objet susceptible d'être transformé et surtout libéré de sa corporalité, puisque le fait de posséder un corps nous empêcherait selon lui, d'être un corps. Pour Stelarc, comme pour d'autres artistes qualifiés

souvent de posthumains, le corps est le lieu de toutes les imperfections (mort, vieillesse, lenteurs, fatigues...). La posthumanité cherche à libérer l'homme de ses ancrages dans la chair. Le corps est dépassé : plus d'accouchements, plus de douleurs, plus de mort. Les nouveaux corps, les cyborgs⁷⁰ ou les êtres

⁶⁹ Ces suspensions sont faites souvent dans un but méditatif, les personnes souhaitant atteindre un accomplissement spirituel.

⁷⁰ Cyborg : cybernetic organ, fusion de l'organisme et du cybernétique. Un cyborg est un organisme

posthumains, fonctionnent à l'image d'une machine dont les pièces de rechange garantissent un fonctionnement parfait à l'infini. Dépasser ce corps, le faire fusionner avec des machines, ne plus devoir l'assumer dans sa présence même, seraient des signes comme quoi les technosciences chercheraient à constituer une nouvelle transcendance. Dans cette façon d'envisager le corps, la chair qui est le *hic et nunc* de notre corps, serait alors dissoute dans de multiples êtres ou identités, ou au contraire, notre corps serait nulle part, fluctuant dans un entre-deux en mouvement. Prothéser le corps c'est le décontextualiser et le désincarner en brisant les liens qui l'unissent à son contexte d'origine (historique, social, sexuel, normatif). Intervenir par greffes et prothèses sur le corps pour l'abolir en fin de compte, dans un lissage d'éternelle jeunesse n'est rien d'autre qu'une quête d'infinitude. Derrière toutes ces manipulations, on sent une évidente opposition entre le corps et l'esprit, l'un étant subordonné à l'autre. Quand Stelarc hybride son corps, il s'inscrit dans cette longue tradition occidentale.

Dans son article sur la transformation de la machine en corps, Horst Prehn⁷¹ examine les liens entre science et art grâce à des outils neuroélectroniques permettant des cybersensations physiques qui, jusqu'à présent, ne pouvaient être provoquées que par des médicaments, des drogues ou des excitations nerveuses. Stelarc croit en cette évolution "harmonieuse" entre machine et corps. D'ailleurs, lors d'une de ses performances, il écrit le mot *évolution* avec ses "trois" mains simultanément. Mais, si le corps est obsolète et si l'homme cherche à faire participer la technologie comme un véritable membre de son corps, dans quelle direction cette évolution se dirige-t-elle ? Trente après les performances de Stelarc son inscription peut nous paraître une provocation. Quelle est l'évolution susceptible d'avoir lieu entre corps et esprit, entre machine et corps ? Dépasser le corps et la matière pour atteindre quel idéal ?

cybernétique, un hybride de machine et d'organisme, une créature de la réalité sociale aussi bien qu'une créature imaginaire, Donna Haraway, *Cyborg manifesto*, mise en ligne juillet 2004.

⁷¹ Cf. Horst Prehn, Körperzeichen – Zeichenkörper, die Verwandlung des Computers in einen Körper, in : *Kunstforum International*, Bd 133 Februar – April 1996, p. 188 ss.



Ill.44 Extra Ear : Ear on Arm, 1986.

Dans *Extra Ear : Ear on Arm*⁷² (ill .44) de 2006, il se fait greffer une prothèse en forme d'oreille recouvert de sa peau sur son avant-bras. L'artiste fait implanter un appareil d'écoute qui aurait pu avoir aussi une autre forme. La prothèse a bien l'image d'une oreille, mais la fonction de la prothèse ne nécessite aucunement la forme d'une oreille humaine⁷³. Il s'agit ici d'une illusion d'hybridation. Cette illusion peut paraître très crédible et réaliste, car Stelarc, comme les scientifiques pour la "souris-oreille", cherche une homogénéité parfaite entre son bras et l'oreille. Mais en regardant de près, c'est une

homogénéité feinte. La rupture entre l'appareil en forme d'oreille et son organisme est cachée sous sa peau. De plus, l'appareil greffé est dépourvu de toute utilité et peut-être même de tout sens, car ses propres oreilles fonctionnent très bien. La prothèse n'est donc pas nécessaire au sens médical. Elle n'a pas d'utilité. Prouesse chirurgicale, certes, mais est-elle pour autant une oeuvre d'art ?

Stelarc, comme d'autres artistes posthumains, considère que la technoscience constitue une nouvelle transcendance. Les prothèses fournies par cette science visent la dissolution du sujet. Cette dissolution est perçue comme un idéal vers lequel l'être posthumain se dirige. Elle n'est pas envisagée comme une fin ou la mort, mais comme une vie éternelle où le corps fonctionnerait comme une machine. Cette pensée, marquée par une philosophie opposant le corps à l'esprit, paraît aujourd'hui indéfendable. Le corps et l'esprit sont inséparables. Nous, notre corps et notre esprit, sommes sertis dans la finitude. Vouloir dépasser le corps tout en lui accordant une si grande importance comme le fait Stelarc avec ses différentes actions et performances, nous semble être profondément contradictoire. La prothèse améliore le corps, jusqu'à le rendre superflu. Accepter le corps, sa matière sociale, historique, psychologique, sexuelle, avec ses blessures et trouver dans cette matière une réconciliation entre corps et esprit, tel est le travail de bricolage de Witkin. Stelarc, tout en voulant transcender le corps, lui déclare la guerre.

⁷² Cf. site de l'artiste : www.stelarc.va.com.au

⁷³ C'est comme si des hauts parleurs avaient la forme d'une bouche !

II.1.3 Le corps hybridé : le corps inventé



Ill. 45. Marcel Duchamp et Man Ray, Rose Sélavy, 1921, photographie noir et blanc, Collection Arturo Schwarz.

Avec Witkin et Stelarc nous venons de voir deux attitudes opposées en matière d'hybridation du corps. Par contre, ils utilisent des procédés semblables pour arriver à cette hybridation. Équiper le corps de prothèses est pour eux un moyen d'hybrider. Mais, hybrider le corps n'est pas que le prothésier. D'autres stratégies existent.

Une stratégie tout à fait particulière de l'hybridation est le travestissement. Claude Cahun, que nous avons déjà mentionnée, fait disparaître dans ses autoportraits tout signe caractéristique de son appartenance sexuelle pour atteindre ce troisième genre auquel elle aspire. D'autres artistes rajoutent plutôt les caractéristiques du sexe opposé pour être l'un et l'autre à la fois. Marcel Duchamp, pris en photo par Man Ray en tant que *Rose Sélavy* (ill. 45), est certainement l'exemple le plus connu. Empruntant les mains et le chapeau à son amie Germaine Everling, Marcel Duchamp fait ressortir dans la photographie le caractère hybride de cette élégante femme du monde. Il laisse les deux identités dans l'indécision. Le fait d'être homme et femme sème le trouble chez le spectateur. La frontière entre les sexes est une frontière instable qui menace sans cesse de se dissoudre. En se présentant comme son propre double prothésé de sa part féminine, il s'invente une nouvelle identité à travers l'image. Il se projette dans le futur et dans son travail futur qui sera souvent marqué par un entre-deux : entre le caché et le voyeurisme (*Étant donné : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*), entre le corps et son moulage (*Feuille de vigne femelle*), entre le jeu (d'échec) et la réflexion sur son travail (*La boîte en valise*), entre les mots et l'image (*Belle Haleine*) et entre les objets ready made et leur édition dans les années 1960. En ce qui concerne *Rose Sélavy*, vouloir être l'un et l'autre à la fois relève aussi d'une attitude nostalgique de désir autoérotique de retourner dans un

état où effectivement l'androgynie existait avant d'être séparé en mâle et femelle par Zeus⁷⁴. Il trouve avec *Rose Sélavy*, la complétude hybride où il se suffirait à lui-même. Et en même temps, le titre *Rose Sélavy* (éros c'est la vie), aspire à considérer l'altérité. Dans l'idée de vouloir être complet, se compléter, Duchamp s'invente un nouveau corps pour sortir de sa condition sexuée tout en sachant que cela est impossible. Faire subir au corps la métamorphose par le travestissement, ressemble à une envie profonde de retour aux sources, à un retour à une unité ancestrale (familiale ?) ou à un état d'harmonie et de stabilité dans lequel il n'y a pas d'entre-deux mais où l'être-deux peut exister.



Ill. 46. Michel Journiac, *Hommage à Freud*, 1972, photographies noir et blanc.

Le travail de Michel Journiac⁷⁵ *Hommage à Freud* (ill. 46) rebondit sur cette considération. Il endosse les habits de sa mère et de son père à tour de rôle. Il est son père et sa mère dans les apparences, puisqu'il porte leurs habits et coiffures. Il l'est

également sous/derrière les apparences, car né de leur union. L'expression "il est tout son père" ou "il est tout sa mère", trouve son équivalent image dans ce travail. Michel Journiac tente d'y montrer que sous l'hybride mère-père, il y a surtout lui-même. En cela *Hommage à Freud* diffère de *Rose Sélavy*. Journiac se pose avant tout la question de l'identité de l'enfant par rapport à ses parents⁷⁶.

⁷⁴ Cf. Platon, *Le Banquet*, 189.

⁷⁵ Michel Journiac (1943-1995) se destine à devenir prêtre et à partir de 1962 s'engage dans un travail artistique dans lequel il thématise le corps. Il réalise des performances, des installations, des photographies. Sa pensée du corps s'ouvre sur une pensée sociale et politique.

⁷⁶ Se rajoute encore l'aspect parodique de la psychanalyse qui pour Journiac donne trop souvent une interprétation réductrice du complexe d'Oedipe.

Dans *Piège pour un travesti* (ill. 47), il pousse cette question encore plus loin en intégrant le spectateur dans son dispositif. Quatre panneaux composent l'oeuvre montrant la photographie d'un homme habillé, d'un homme nu, d'un homme travesti en femme et un miroir avec le nom d'une actrice. Toutes les personnes sont représentées à échelle un. Le spectateur se reflétant est piégé et est confronté inévitablement à la question du "suis-je vraiment celui dont je vois l'image ?"



Ill. 47. Michel Journiac, Piège pour un travesti, Greta Garbo, 1972, photographie noir et blanc, texte en relief, par panneau 120 x 60 cm.

Marcel Duchamp et Michel Journiac se travestissent. Cindy Sherman, quant à elle, procède autrement. Elle travaille à partir du déguisement. Née en 1954 dans le New Jersey, elle oriente son travail de photographe essentiellement sur des autoportraits. Elle se met en scène sous de multiples aspects : déguisée en vieilles

femmes ou en teenagers, imitant des actrices de films des années 1950 (la série des *Filmstill*) ou se référant à des portraits historiques (la série des *History Portraits*). Prothèses, masques et d'autres artifices complètent ses costumes.



Ill. 48. Cindy Sherman, Untitled #222, 1990, photographie couleur, 152,4 x 111,8 cm.

Comme pour Marcel Duchamp, elle est reconnaissable à peine et néanmoins omniprésente dans ses photographies. Dans *Untitled # 222* (ill. 48), elle porte une prothèse de seins. Cette prothèse ajoute à son corps un élément qui ne la rend pas plus belle ou attractive, chose que l'on pourrait attendre d'un tel artifice, mais l'enlaidit. Déjà en tant qu'enfant, elle rêvait de ne pas être une princesse ou une star⁷⁷. Elle cherche plutôt la part laide en elle, comme si se parer d'artifices d'embellissement est de toute manière voué à l'échec. Cindy Sherman se construit de multiples identités à travers ses déguisements. Elle invente son

corps dans la multiplicité comme Marcel Duchamp l'invente dans la dualité, ou si on voulait retourner la question, elle met en scène une dissimulation de soi, en se mettant à nue dans sa profonde incertitude quant à son individualité. L'instabilité du corps est gérée et générée par l'ajout de prothèses et de costumes. Sous une homogénéité apparente, le spectateur détecte rapidement les ruses du montage : un raccord de perruque un peu trop net, un plissement de peau trop noirci par le maquillage, une mauvaise coordination entre un visage de vieille femme et un bras de jeune fille.

⁷⁷ Cf. Interview avec Cindy Sherman et Heinz-Norbert Jocks, in : *Kunstforum International*, Bd. 133, Februar-April 1996, p. 226 ss.



Ill. 49. Orlan, *Omni-présence Entre Deux*, 1994, 2 x 40 photo-graphies présentées sur des diptyques.

Là où Cindy Sherman procède par bricolages successifs et éphémères, Orlan travaille de manière pérenne son corps en le transformant lors de ses différentes opérations. Quand elle dit "*Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel*⁷⁸", elle établit une double relation avec sa métamorphose à travers les opérations. Avec *Omni-présence Entre Deux* (ill. 49), elle présente 40 diptyques montrant, d'une part en haut, des photographies de son visage, jour après jour en voie de cicatrisation après sa septième opération tandis qu'en bas, sont montrés autant de visages de femmes dans lesquels les traits du visage de l'artiste se confondent grâce au morphing, avec ceux de beautés traditionnelles (Vénus, Diane, Mona Lisa). Aussi bien l'outil informatique que la technologie médicale, lui permettent toutes ces métamorphoses. Les photographies du bas contrastent avec celles du haut dans la mesure où il s'agit d'images virtuellement indéfinies. Elle prend l'entre-deux exact entre l'image de son visage et celui d'une femme d'un tableau célèbre peint sans l'avoir retravaillée par la suite. Si on voit en haut, l'image en évolution de son état de guérison, la rangée du bas présente plutôt un arrêt sur image. Elle est effectivement omniprésente et nulle part car en mouvance et métamorphose permanentes. La confrontation des deux rangées de photographies rassemble aux extrémités des diptyques ces deux manières d'hybrider. En haut, elle intervient sur son corps. En bas, elle intervient sur l'image de son corps. L'image de synthèse lui ouvre un champ de possibilités que la chirurgie ne pourrait lui offrir. L'image se substitue au corps. En fait, l'hybridation du corps est au service de l'image. C'est vrai tout particulièrement pour Orlan. L'hybridation du corps est probablement motivée par la volonté d'en faire une image. L'artiste invente alors, non seulement un corps en l'hybridant, mais également l'image qui en découle.

⁷⁸ Cf. Philip J. Sampson, *Die Repräsentation des Körpers*, in : *Kunstforum International*, Bd. 132, November- Januar 1996, p. 107.

II.2 La dynamique du fragment

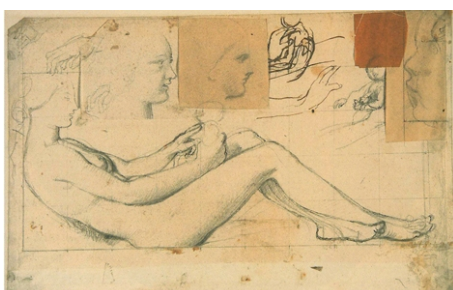
Dans son sens premier, le fragment est un morceau qui subsiste quand une partie a été perdue. Laisser le fragment dans son état de démembrement et l'exposer, c'est ce que nous trouvons dans la plupart des musées archéologiques. Le morceau laissé à l'état lapidaire et morcelé, est dans ce cas comparable à une ruine. Il évoque un temps révolu et fait voir plus ou moins explicitement, les traces que le temps a laissées sur lui. Le fragment comme résidu est souvent le fruit du hasard. Il nous arrive de le regarder avec un oeil nostalgique.

Face au fragment, deux possibilités se présentent alors. Soit on laisse le fragment tel quel, soit on essaye de le compléter, ce que fait l'archéologue, l'historien de l'art et parfois l'artiste supposant que le fragment contient, malgré l'absence ou la perte, une partie du tout. Le fragment, ce résidu morcelé, aurait-il du mal à exister en l'état ? Mis à part l'appel du raccord, simulé ou affirmé, quels peuvent être les dynamiques que recherchent les artistes en travaillant le fragment ?

Quand Orlan prend des fragments d'autres corps (imagés) pour construire le sien, elle procède par assemblage de morceaux choisis (cf. *La réincarnation de Sainte-Orlan*). Ces références lui fournissent une grammaire de formes et elle s'en sert pour composer son nouveau corps. Les ruptures que l'on pourrait apercevoir d'un fragment à l'autre, sont effacées au fur et à mesure de la cicatrisation. Elle dit qu'elle incarne sa parole d'artiste⁷⁹. Son corps se construit ainsi à partir de cette parole. Les fragments sont au service de cette construction. Le corps est en devenir permanent ainsi que l'image qu'elle en donne à voir. En reproduisant des fragments de ses modèles et de ses références, elle additionne morceau par morceau, peut-être avec le risque de perdre prise sur ce vers quoi elle tend. La somme des fragments ne s'avère pas forcément se complaire dans une réincarnation de tous ses modèles à la fois. Ainsi, lors de la dernière

⁷⁹ Cf. Claude Fintz, (dir.), *Du corps virtuel...à la réalité du corps, Les imaginaires du corps, Tome II, Actes du colloque Grenoble 2002*, Paris, L'Harmattan, 2002 ,p. 203.

opération, elle décide de se faire greffer deux implants au-dessus des arcades sourcilières. Avec ces deux fragments, elle annule en quelque sorte le résultat des autres opérations. Et, si elle dit qu'elle construit son autoportrait à partir de fragments de déesses de la mythologie, non pas pour les canons qu'elles sont censées représenter, mais pour leurs histoires, avec sa transformation en satyre, elle passe de manière subtile de la construction de son corps à la décomposition de son image. D'ailleurs, après 1993 avec ses *Self-hybridations*, elle ne travaille plus que sur son image qu'elle construit et invente à partir de fragments.



Ill. 50, Dominique Ingres, Etude pour l'Age d'Or, 1843, Lyon, Musée des Beaux Arts.

Cette invention à partir de fragments, a été au coeur d'une exposition consacrée au travail sur papier d'Ingres qui a eu lieu à Strasbourg en 2005. Dans une étude pour l'Age d'Or (ill. 50), l'artiste colle et juxtapose différents morceaux de dessins sur un support pour construire sa composition. Il montre ici un processus de travail. Changement d'outil, changement de support, d'échelle, le tout collé sur un support, mis à carreau Ingres résume sur une feuille sa pensée en action. Tout cela contribue à imaginer l'artiste au travail et de voir naître l'oeuvre.

Il a également compris qu'il peut réunir des fragments isolés d'oeuvres antérieures pour créer autre chose en les combinant. C'est le cas par exemple pour le dessin où "le bras de Démosthène croqué pour L'Apothéose d'Homère "plus" le visage de Virgile mis au carreau pour Virgile lisant l'Énéide "donne" une étude pour Homère déifié⁸⁰". Le fragment n'est pas une chose autonome et autosuffisante. Réuni à d'autres fragments, il développe une dynamique dépassant largement le souci de complétude. Ingres puise dans une collection de ses dessins et fragments, qui lui permet de combiner à volonté pour créer de nouveaux sens. Ainsi, le fragment a le potentiel de se raccorder à d'autres fragments. Dans les raccords variables, l'artiste révèle ses capacités d'invention.

⁸⁰ Cf. Adrien Goetz, *Ingres Collages*, Les Musées de Strasbourg, 2005, p. 40.

Parler de collage dans le cas d'Ingres serait un anachronisme, car ce terme appartient foncièrement au vocabulaire artistique du XX^e siècle. Mais Ingres, se sert de cette manière d'assembler pour élaborer des esquisses pour de nouvelles oeuvres. En aucun cas, ces dessins combinés ne seront pour lui des oeuvres autonomes, ce qui sera le cas pour les travaux de Braque ou de Picasso plus tard. C'est notre regard, qui attribue à ces dessins d'Ingres, une modernité qu'ils ne possédaient pas à l'origine. En 1855, Beaudelaire invente même un mot pour parler de ce travail d'Ingres : hétéroclitisme⁸¹. Il pointe là effectivement, une des caractéristiques des collages dont les artistes du XX^e siècle useront à profusion.

Le collage est souvent un travail dans l'hétérogène. Fragment et collage vont alors souvent de pair. Quand l'artiste choisit de travailler à partir de fragments, il affirme sa volonté d'aller au delà du morceau qui subsiste et de dépasser cet état de ruine. Il cherche à construire, mais à construire à partir de plusieurs fragments issus d'univers différents. *"Le collage est l'art de se faire rencontrer des mondes par l'intermédiaire de formes de représentations hétérogènes"*⁸². Beaudelaire avait donc bien saisi la modernité dans les dessins collés d'Ingres !



Ill. 51. Pablo Picasso, Nature morte à la chaise cannée, 1912, huile sur toile e toile cirée, 29 x 37 cm, Paris, Musée Picasso.

En général, le terme collage est utilisé pour parler de travaux cubistes, dadaïstes et surréalistes, qui le déclinent chacun à leur façon. *La Nature morte à la chaise cannée* (ill. 51) réalisée par Picasso en 1912, est considérée comme le premier collage de l'art moderne en Occident. Picasso y introduit un élément étranger au langage pictural habituel : une toile cirée imitant le cannage complète le travail de peinture. Le faux cannage est collé à côté de "vraies" ombres peintes. L'artiste mélange différents degrés de réalité et trompe le spectateur avec l'illusion du cannage. En fait, il nous trompe là où on ne l'attend pas. L'hétéroclitisme de Beaudelaire trouve ici une première expression dans une oeuvre autonome et conçue comme telle. Le fragment, loin

⁸¹ Cf. Adrien Goetz, *Ingres Collages*, Les Musées de Strasbourg, 2005, p. 86.

⁸² Cf. Jean-Louis Fleckiakoska, "Collage et Dispersion ou Le retour à l'origine", In : *Le Collage et après* (sous la direction de Jean-Louis Fleckiakoska), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 82.

de témoigner d'un état de ruine, est avant tout à prendre comme un symbole de la modernité artistique.



Ill. 52. Pablo Picasso, Guitare sur un guéridon, 1913.

L'hétérogène, comme les travaux cubistes et dadaïstes le montrent (il suffit de penser aux collages de Braque ou de Picasso et aux photomontages de Heartfield ou de Schwitters), facilite la déconstruction de l'image par des ruptures d'échelles, de couleurs, de gestes et de matières. Aujourd'hui, ce n'est pas tant cette hétérogénéité qui intéresse les artistes, mais plutôt la jouissance et la richesse issues de la mobilité des fragments. Là encore, une oeuvre de Picasso est emblématique et annonciatrice. *Guitare sur un guéridon* de 1913 (ill. 52) fait partie d'un

groupe de collages où Picasso travaille à partir de papiers peints et de papiers colorés rehaussés de quelques traits de fusain. Les différents fragments composant le travail ne sont pas collés, ils sont tout simplement épinglés. À tout moment, il est possible de bouger, de réarranger et de varier la composition. Le refus de la fixité implique la variation et le mouvement, deux principes chers à un certain nombre d'artistes modernes et contemporains.



Ill. 53. Andy Warhol, Mick Jagger, 1975, esquisse pour une pochette de disque, sérigraphie sur papier et acétate, 111,1 x 74,6 cm, Vienne, Museum für moderne Kunst.

Warhol par exemple, pour une pochette de disque des Rolling Stones, travaille à partir de Polaroids pris de Mick Jagger. À la manière des papiers découpés de Matisse, il pose des surfaces colorées pour dialoguer avec le dessin sous-jacent. Il pose, positionne, repositionne et retarde le moment de fixer. Jusqu'au dernier moment, tout semble encore pouvoir basculer. Une légèreté se dégage de ce travail. Les esquisses de Warhol font voir un processus de travail. Jeux de formes, plaisirs de varier, hasards des rencontres, ces montages rapides seront transposés par la suite, dans une série de dix sérigraphies (ill. 53). Les métamorphoses successives et le tâtonnement finissent par engendrer les dix variantes

définitives. Warhol fixe ce qui était fugace, il multiplie ce qui était en devenir et démultiplie une des dix variantes dans l'édition de la pochette. Cette dernière est très probablement une reproduction de ce qu'appelle Stéphane Aquin "seconde génération"⁸³, une reprise d'une sérigraphie. Chaque élément participant à cette chaîne de production et de reproduction, contribue finalement à une prolifération de l'image d'origine, qui devient un fragment au sein du processus de production. Chez Warhol, on passe du fragment du simple papier collé à la prolifération, qui est peut-être une autre manière de viser une certaine complétude.

Avec une série de photomontages (cf. dépliant "Contamination"), j'ai personnellement expérimenté cette idée de prolifération. Des fragments de corps sont combinés de différentes manières afin d'obtenir des corps nouveaux et hybrides. L'incrustation de reproductions intermédiaires permet de démultiplier les fragments. Le résultat est non seulement un brouillage de l'image du corps mais surtout, le témoin de la jouissance de raccorder des fragments. D'ailleurs, ces raccords sont souvent explicitement accentués par des petites étiquettes blanches. Un fragment en appelle un second, un troisième, etc. C'est dans le plaisir de chercher les raccords avec ses variantes possibles que réside pour moi la dynamique qui se dégage du fragment. Même en étant collé, il incite à être décollé pour être fixé ailleurs et autrement. De là découle la question de la limite : celle des combinaisons possibles et celle de la reproduction et de la démultiplication des fragments. Le fragment est à considérer ici dans sa capacité à générer des images en transition. En fait, il s'agit d'introduire le facteur temps dans l'image fixe. Chaque prise de vue est un arrêt sur image qui elle-même est en mouvance et métamorphose permanentes. L'image capte un fragment de temps du travail en train de se faire. L'arrêt se fait lors du bref moment de la prise de vue. Puis, les fragments composant l'image peuvent servir à d'autres prises de vue. Ainsi, il est possible de me suivre "à la trace". J'amène le spectateur à suivre mon regard et mes différentes interventions. Le fragment implique un parcours du regard, une narration.

⁸³ Cf. Stéphane Aquin (dir.), *La musique et la danse dans l'oeuvre d'Andy Warhol*, Prestel, Musée des Beaux Arts de Montréal, 2008, sans pagination, (pochette de l'année 1983).



Ill. 54. David Hockney, Mother, Bradford Yorkshire 4th May 1982, 112 Polaroids.

À ce sujet il est intéressant de regarder le travail de David Hockney qui renoue avec la pratique photographique en tant que fragment. A partir de 1982, il réalise des portraits de sa mère (ill. 54) et de ses amis proches par Polaroids. Il multiplie les prises de vues de détails des personnes en face de lui avec de légers décalages. Puis, il assemble ces photographies. Il compare cette manière de procéder au dessin et dit : *"J'ai commencé à me rendre compte que ce type de photographie avait un rapport avec le dessin parce que les choix qu'elle impose ne sont pas très éloignés de ceux du dessin. Pour les premières images que j'ai réalisé dans cet esprit, j'ai utilisé un appareil Polaroid. Chacune des photos est prise de très près du sujet. Bien entendu, la composition a un point de vue global, mais aucun des clichés ne pourrait être pris depuis ce point. Je dois me déplacer sans arrêt et me*

rapprocher du sujet [...] ⁸⁴". Plusieurs choses sont intéressantes dans cette remarque. Hockney compare l'acte de photographier à l'activité du dessin. Dessinateur expérimenté, il témoigne de cette pratique qui pour lui consiste à scruter le modèle d'un mouvement de l'oeil incessant. L'oeil se promène. Dans ces portraits, l'appareil photo est une prolongation du regard "en promenade".

Dessiner est passer d'un fragment à l'autre et trouver des astuces pour faire le lien entre les fragments. Le Polaroid fixe un instant-fragment avec des délimitations très nettes du cadre blanc autour de la photographie. L'assemblage des différents fragments met en scène les ruptures entre les fragments là où le crayon peut les homogénéiser. Par la multiplication des prises de vue, Hockney

⁸⁴ Cf. Marco Livingstone, *David Hockney : Portraits de famille*, Paris, Thames & Hudson, 2003, p. 147.



Ill. 55. David Hockney, *The Scrabble Game*, Jan. 1, 1983.

où la dilatation du temps devient narration comme par exemple dans *La partie de scrabble* (ill. 55). Ici, la cohérence entre le sujet et la manière de fabriquer son travail participent de la même logique : celle du jeu et du collage, dans l'un on assemble des lettres pour former des mots, dans l'autre, des petites images pour en faire une grande. Le fragment photographique participe au tout. L'artiste prend des photos des joueurs à différents moments de leur jeu. Les cadrages et les points de vues varient. Puis, il assemble une bonne cinquantaine de photographies en un patchwork raccordant les morceaux plus ou moins abruptement. Ce qui a été dilaté et éclaté en facettes est regroupé. Les superpositions des différentes images, contribuent à donner une impression de continuité malgré les ruptures visuelles et temporelles.

Le travail par accumulation de fragments photographiques, a incité David Hockney à changer son approche en peinture. Le petit morceau, le Polaroid ici, n'est pas seulement un élément de l'ensemble. Il relance le processus du regard et le fait échapper à la fixité. Par ce fait, il témoigne de l'inventivité de celui qui fabrique et très probablement aussi de celui qui regarde. Le fragment suscite la manipulation et le jeu. On aurait envie de décoller une photographie pour la repositionner autrement. Ici, David Hockney fait appel non seulement à la mobilité du fragment, mais il l'implique également dans une logique de jeu.

dilate le temps dans le sens où l'arrêt sur image est démultiplié autant de fois qu'il y a prises de vues. Pour un portrait photographique habituel un seul et unique instant est fixé. David Hockney en accumule ici 112 pour le portrait de sa mère.

L'artiste poursuit cette logique dans d'autres montages

Une autre logique de jeu est exploitée par Hans Bellmer avec *Les Jeux de la Poupée* (ill. 56). Il construit à partir de 1935, une poupée à partir de différents fragments et la prend en photo. Chaque segment de sa poupée est lié à son voisin grâce aux "jointures à boule"⁸⁵. Articulable dans quasiment toutes les directions, la poupée présente des positions acrobatiques relevant par moment du jeu combinatoire où la mise en morceau s'accorde avec le dédoublement des membres. Le fragment érotise l'image de ce corps de poupée et il contribue par ce biais à la quête de la représentation d'une anatomie de l'inconscient physique⁸⁶. L'isolation d'une partie du corps, puis sa réarticulation n'est pas un simple exercice d'addition, mais surtout une source de plaisir et de jouissance se nourrissant de l'énumération et de la répétition. La mise en morceaux est au service de ce plaisir.



Ill. 56. Hans Bellmer, *Jeu de la Poupée*, 1938, photographies noir et blanc colorisées, 12 x 9 cm, Paris, Centre Pompidou.

À partir de ces quelques exemples, il apparaît que le fragment n'est pas qu'un résidu. Le fragment appelle le raccord et la combinaison. Il convoque l'imagination et est support de projections (érotiques). Raccorder les fragments, travailler dans l'homogène ou l'hétérogène revient à jouer et à déjouer la logique du rationnel. Le fragment permet de construire, mais il déconstruit en même temps. Il appelle la complétude et affirme son état de ruine, il fixe et suscite la mobilité, il se raccorde en se fondant à son entourage et il cherche la différence. Il est l'une et l'autre chose à la fois. Il est l'élément plastique de prédilection pour travailler dans l'un et l'autre des domaines. Il se prête tout particulièrement à un travail hybride.

⁸⁵ En 1935 l'artiste a visité le Kaiser Friedrichs Museum à Berlin où il a vu ce type de jointure qui lui apporte la solution pour sa première poupée.

⁸⁶ Voir à ce sujet également Alain Sayag in : *Cat. Expo. Hans Bellmer, Anatomie du désir*, Paris, Gallimard, 2006, p. 19 ss.

II.3 L'image hybridée du corps⁸⁷

Au début de ce chapitre nous avons vu que le corps est un terrain d'intervention permettant de créer de nouveaux corps à partir d'éléments rajoutés. Le corps n'y est pas ressenti comme une entité allant de soi. Les artistes, motivés par des raisons diverses, recherchent la métamorphose de ce corps instable et perfectible. Son image est rarement univoque. L'entre-deux et l'hybride le caractérisent aussi bien dans l'affirmation de l'hétérogène (Witkin) que dans la recherche de l'homogène (Orlan). Il s'agit de voir maintenant comment le souci de l'hybridation du corps, influe sur celle de l'image de ce corps et à quoi cette hybridation pourrait aboutir.

II.3.1 Le bricolage

Suite aux différentes remarques faites au sujet de l'image en première partie de ce travail de recherche, nous retenons deux choses essentielles. L'image est un terrain d'action et elle fait partie d'ensembles plus larges : collection, série, atlas, documentation. Hybrider l'image, c'est intervenir sur celle-ci et la mixer avec de nouveaux éléments. Là encore, comme pour le corps, l'hybridation va du bricolage avec les moyens du bord (découpage, collage, grattage, coloriage etc.) au travail sur et à partir de l'image lissée (superposition de négatifs, montage, image de synthèse, morphing).

Comme nous venons de le voir, le fragment joue un rôle déterminant dans les pratiques d'assemblage et de collage d'éléments épars. Le fragment invite au rapiècement et à la combinaison. L'image présente un terrain d'action où chaque intervention en provoque une autre en réaction à la première. L'image est un vaste chantier.

⁸⁷ Voir aussi l'affiche "Image hybridée".

Ainsi, en 2002, je démarre mon travail sur les hybrides⁸⁸. Partie de la figure du Minotaure, être hybride par excellence, je prends en photo mes modèles. Je leur demande de porter des masques, de vache d'abord, puis d'autres animaux se rajoutent. Ensuite, je découpe l'image photographique en morceaux. Puis, je refixe ce qui était dissocié et j'invente de nouveaux raccords. S'installe une dialectique de la partie au tout. Le montage des corps se fait sur le mode du cadavre exquis,



Ill. 57. Jacques Prévert, S. T. sur une reproduction d'Anne de France présenté par Saint-Jean Évangéliste, Maître du Moulin, 30,4 x 21,8 cm, Paris, Dépôt BNF.

à cette différence près, que j'opère et navigue à vue et que je suis seule à intervenir. Et contrairement à des pratiques surréalistes qui font appel à des images issues d'univers complètement différents comme dans le travail ci-contre de Prévert (ill. 57), je privilégie l'image du corps avec une certaine logique anatomique (tête, buste, jambes).

Le premier hybride réalisé (p. 2 du carnet "Hybrides"), annonce déjà les modes opératoires qui seront développés par la suite : ruptures et sutures. L'intervention picturale sur la photographie affirme ainsi la rupture entre deux photographies. C'est le cas pour la deuxième jambe qui manque de ce fait. Une autre intervention picturale sur le masque par exemple, lie celui-ci encore plus au corps et au buste. Peindre sur la photographie peut alors aussi bien créer des liens qu'affirmer des ruptures. La peinture, comme d'ailleurs les agrafes, renforcent l'idée de jonction ou de suture. Elles mettent l'accent sur l'artifice du passage d'un corps hybride à l'image hybride.

Dans un autre cas, je préfère franchement l'hétérogène à l'homogène (p. 13, 14 et 15 du carnet "Hybrides"). Entre les fragments, j'accentue la rupture : couleur contre noir et blanc, aplat contre modelé, trait contre tâche, dessin contre photographie. Et comme si ces oppositions ne suffisaient pas encore, je les force à s'exprimer pleinement. Les fragments sont déchirés, arrachés et rassemblés par de multiples agrafes. La peinture se rajoute, parfois en épaisseurs et gravée (p. 4 du carnet "Hybrides"), parfois en fine couche pour donner plus de présence à une partie du corps. Le tout est placé sous l'égide du bricolage, de l'invention

⁸⁸ Cf. Carnet "Hybrides".

permanente et de la rencontre fortuite ou forcée d'éléments épars. C'est un éloge à la technique mixte.

Par la suite, dessins et reproductions de sculptures complètent les fragments. Par feuilletage, différentes images se superposent et se chevauchent (p. 19 du carnet "Hybrides"). Le besoin de mettre en morceaux est de suite, atténué par l'envie d'unifier. Le dessin au feutre sur rhodoïd passe par dessus l'ensemble des fragments et les rassemble de cette manière. Il lie ce qui est hybridé et morcelé tout en y ajoutant un autre feuilletage, une autre écriture et une autre matière. L'état hétérogène de l'image est amoindri par cette dernière épaisseur qui de plus, est transparente. Elle laisse apparaître l'image première qui est hétérogène et mise à distance par cette opération (voir aussi p. 18 du carnet "Hybrides"). Elle laisse apparaître ce qui est recouvert comme un souvenir.



Ill. 58. Gudrun von Maltzan, *Les Zybrides*, 1997, photographies, 60 x 80 cm.

Dans l'hybridation de l'image, le souvenir se rajoute alors au fragment. Deux autres exemples peuvent illustrer cette dernière idée. Prenons d'abord Gudrun von Maltzan. Formée dans les années 1970 à Berlin et Munich, son travail va de la peinture et de la sculpture à partir de morceaux de sucre, aux scénographies pour musique et théâtre. Elle fait souvent des emprunts à un univers fantastique où des monstres côtoient des hybrides. En 1997, elle réalise une série de 14 photographies réalisées à partir de négatifs grattés qu'elle intitule *Les Zybrides* (ill.

58). Elle y fait apparaître des êtres curieux avec des têtes cornées ou ailées, des torsos masqués et des pieds griffus. Chaque figure est divisée en trois parties. Ici, l'hybridation de l'image et de ses corps est moins placée dans une logique de surprises et de ruptures, comme c'est le cas avec les cadavres exquis ou mes hybrides. Elle est plus le résultat de logiques combinatoires. On pourrait mettre la tête de l'un sur le buste de l'autre, inverser les jambes, etc.

Le fond des images de ces *Zybrides* est constitué de photographies de tissus ou tricots portés pendant longtemps. Attachée à ces habits par les histoires qu'ils évoquent et les souvenirs qu'ils véhiculent, ils sont traités comme une relique du

passé⁸⁹. Il émane de ce travail une certaine sensation de nostalgie et une tentative de faire ressurgir le passé dans le présent. Les images de ces habits sont visibles sous l'image des corps hybridés. Souvenirs et habits font peau neuve avec la transformation des images de textiles en images d'hybrides.

Les tissus et tricot enveloppant jadis le corps de l'artiste, se transforment par le biais de la photographie en images. Ces images de corps hybrides, lissée en apparence, se présentent sous une forme foncièrement hybride. Aux souvenirs de pratiques féminines (tissage, tricot, broderie), se mélange l'envie de bricolage et d'invention avec le grattage des négatifs. L'univers de Gudrun von Maltzan renoue aussi avec des pratiques d'enfants : les chimères, les contes de fées ou encore le dessin naïf. L'image est pour elle, ce terrain d'action sur lequel elle peut continuellement revenir pour s'immiscer dans les souvenirs qu'elle véhicule. Métamorphoser et hybrider l'image est probablement rien d'autre qu'une tentative d'échapper à la temporalité. ,



Ill. 59. Injury to Insult To Injury, sur Désastres de la Guerre, 2003, eau forte, pointe sèche et aquarelle, Londres, Courtesy Jay Joplin, white Cube.

Dans une certaine mesure, le travail des frères Chapman aborde également la question de la temporalité et du souvenir. Dinos et Jake, nés respectivement en 1962 et 1966, se sont faits connaître dans les années 1990 par leurs sculptures composées de corps d'enfants hybridés. Leur oeuvre se situe dans la tradition de l'art fantastique. Ils font des emprunts à l'univers de la science fiction et à celui du manga. En 2001 ils

acquièrent une série complète d'estampes *Les désastres de la Guerre* que Goya a créée entre 1810 et 1820 en réaction à l'invasion française en Espagne. Ils interviennent directement sur les estampes et disent réactualiser de cette manière, le travail de Goya (ill. 59). Ils dessinent des masques de clowns et des têtes grimaçantes sur les têtes des personnages gravés. Le fantastique et le réel s'interpénètrent. L'hybridation de l'image a été ressentie comme un vandalisme⁹⁰, sacrilège ou injure pour les uns, dialogue ou travail en collaboration avec Goya

⁸⁹ Cf. Correspondance par mail avec l'artiste du 24 avril 2009.

⁹⁰ Cf. Article de Natham Jones dans "The Guardian", lundi 31 mars 2003.

pour les autres, notamment pour les artistes eux-mêmes⁹¹. Ce travail porte bien son titre *Injury To Insult To Injury*. On pourrait traduire celui-ci de la façon suivante : *blessure pour insulter la blessure* ou *blessure pour faire un affront à la blessure*. Avec ce travail des frères Chapman, l'image passe du terrain d'action au médium support d'interrogation. De quel désastre ou insulte est-il question ? De celui des guerres ou de l'intervention sur les estampes ? Les figures hybrides qu'ils peignent ne nous disent rien de plus, mais dans leurs étranges combinaisons, "elles nous rappellent à quel point l'homme est animé par d'incessants mouvements internes, qui modifient sa relation à sa propre image jusqu'à la métamorphose"⁹². Cette métamorphose, même si elle a été ressentie comme iconoclaste dans le cas des frères Chapman, met en lumière l'état instable du corps et de son image⁹³.

Corps en fragments, images en morceaux, l'image hybridée relate cet état de transition. L'image transformée garde une trace de celle qui l'a précédée. Agrafée, mixée, superposé, collée, coupée, l'image résulte de différents processus de bricolages. Les raccords sont toujours visibles. Les tentations de lissage restent artisanales ... l'artiste fait avec les moyens du bord ! Le plaisir de manipuler l'emporte sur la finition et la fixation définitive ("Hybrides"), le dessin maladroit l'emporte sur la perfection (*Les Zybrides*) et l'interrogation l'emporte sur l'affirmation (*Injury To Insult To Injury*).

Jetons maintenant un regard sur l'affiche "Image hybridée". En haut figurent les reproductions d'un collage de Picasso et de la Victoire de Samothrace. Chacune est placée à côté d'un de mes photomontages et montrent deux possibilités d'hybrider l'image : le bricolage et le lissage. Notons que parmi deux ensembles d'images de l'affiche se trouvent un certain nombre d'images issues de ma "Collection involontaire d'images". Celle-ci prend sens ici, dans la mesure où certains procédés de fabrication d'images, qui trouvent leur résonance soit dans

⁹¹ Cf. Régis Cotentin, "Actualités des Caprices", in : Cat, Expo., *Goya, Les Caprices & Chapman, Morimura, Pondick, Schütte*, Lille, Palais des Beaux Arts, 2008, p. 37.

⁹² Idem, p. 39.

⁹³ Avec leur travail de sculpture, cet état instable du corps est thématiqué déjà quelques années avant. Voir par exemple *Token Pole* de 1997 de *Bad trip at the Folies-Bergère* de 1999.

mes propres démarches, soit dans dans celle d'autres artistes, alimentent ce travail de recherche. Ainsi, le principe de superposition et de feuilletage des images de publicité (yeux, bouches agrafés et collés), trouvent leur pendant dans "Hybride-grenouille", ou *Mick Jagger* de Warhol par exemple. D'autres entrées pour lire ce côté de l'affiche comme :

- le surpeint ("*Ange*" et *Injury To Insult To Injury* des Chapman),
- le corps prothésé (*Humour and Fear* de Witkin et *Lee Miller* de Man Ray),
- le tracé unifiant ("*Hybride cochon*" et *Femme debout* de Karel Appel),
- la combinatoire ("*Photomontage 01*" et *Les Zybrides* de Gudrun von Maltzan),
- la figure tête-bêche ("*Hybride avec jambes*" et *Sans titre (la Poupée)* de Bellmer)
- la rencontre fortuite à la façon surréaliste ("*Hybride-cochon*" et *S.T.* de Prévert).

Dans tous les cas représentés ici, l'invention de l'image passe par son hybridation. L'artiste provoque cet entre-deux lié à la métamorphose de l'image jusqu'à irriter parfois le spectateur. Il s'affirme de façon visible et tangible sur le terrain d'action qu'est l'image. Il affirme les actions de son propre corps : il coupe, il colorie, il agrafe, il peint, il rature, il superpose et il gratte..... Il affirme l'hétérogène dans l'image qu'il crée. Il la transforme et la réactive pour lui donner une autre vie.

II.3.2 Le lissage

Prenons maintenant l'autre partie de l'affiche "Image hybridée". Il est question ici d'hybridation de l'image du corps par lissage. Tout en haut se trouve une reproduction de la *Victoire de Samothrace* et une photographie issue de la série "Trouble", toutes deux caractéristiques pour le passage fluide entre les fragments ajoutés et le corps. Dans les images de cette partie de l'affiche, les différents artistes font preuve d'un savoir-faire spécifique très poussé. Ils utilisent des compétences techniques et leur maîtrise pour faire aboutir leur projet. Peu de place est laissée à l'improvisation. Et même si les moyens pour fabriquer l'image sont parfois "artisansaux" (cf. Tabard, Duchamp, Demaison, Molinier et moi-même), le résultat ne laisse pas apparaître la manipulation. L'artiste a le souci de lisser. Il se glisse dans le corps de l'image, qui est le physique et le matériel dont elle est

faite.

Si le bricolage permet l'invention d'images et en assure une autre vie, qu'en est-il de l'hybridation par lissage ?

Le travail de Keith Cottingham est emblématique à ce sujet. Né en 1965 à Los Angeles et formé dans le Computer Institute de San Francisco, il réalise en 1992 une série de portraits qu'il appelle *Fictitious Portraits*. Ce sont des images numériques montrant des jeunes hommes torse nu. Il part d'une image photographique de lui-même en tant qu'adolescent et la transforme. Il mixe cette image d'origine avec des images de masques en terre, de dessins anatomiques et d'images de personnes de races, d'âges et de sexes différents. En fait, il conçoit des corps de nature générale au lieu de représenter des corps de sujets individuels. Il clone son image qui de ce fait se détache de son image d'origine ou de sa "vraie" image. Le résultat est une image lisse, camouflant ses composantes hétérogènes traitées avec une technique qui permet d'effacer toute trace de l'évolution de l'image, au fur et à mesure de l'avancement du travail. Aussi bien le corps que son image, se présentent dans une sorte d'état atemporel dans lequel l'entre-deux prévaut. L'image informatique peut être modifiée à tout moment, ne nécessitant pas obligatoirement une existence physique sous forme d'une impression sur papier par exemple. Elle peut rester dans son état virtuel, cet état de simple possibilité par définition⁹⁴. Remarquons aussi que l'intérêt pour l'adolescence, âge de l'entre-deux par excellence, a déjà intéressé beaucoup les artistes symbolistes⁹⁵. Keith Cottingham se situe dans cette lignée et il montre avec son travail, que la métamorphose de l'image du corps gère et génère l'entre-deux. Là où l'instabilité du corps et de son image est apparente et visible lors de l'utilisation des techniques de bricolage, Keith Cottingham exploite et affirme la technique informatique qui permet d'absorber et de résorber les traces des métamorphoses successives.

De plus, il triple son image clonée. Ainsi, on peut voir dans *Fictitious Portraits-*

⁹⁴ Cf. Le Petit Robert, 2000. Virtuel : qui n'est tel qu'une puissance, qui est à l'état de simple possibilité.

⁹⁵ Cf. les travaux de Fernand Khnopff ou de Ringel d'Illzach.

Triple (ill. 60), une triple déclinaison d'une image sur une seule. L'artiste est lui-même et plusieurs autres. Il proclame à travers ses portraits, que toute reproduction est une fiction, parce qu'elle montre déjà le sujet tel que l'on pense le voir comme fiction, étant donné que son image est hybride et dépourvue de référent.



Ill. 60. Keith Cottingham, *Fictitious Portrait Triple*, 1993.



Ill. 61. Lawick-Müller, *Folie à deux*, Jane + Louise Wilson, 1996, photographie numérique, 150 x 110 cm.

L'artiste produit et reproduit son image. Il mixe les deux actions qui mènent à l'hybridation. En se glissant dans l'illusion de l'authenticité d'une photographie, il interroge ce qui caractérise la subjectivité de la personne imagée que le spectateur pense observer.

Le couple d'artiste allemand Lawick-Müller par contre, affirme cette création des images. Depuis les années 1990, ils travaillent ensemble sur des portraits photographiques numériques en série dans lesquels ils mettent en oeuvre le lent passage d'une image à l'autre. Ainsi, avec *Folies à deux* (ill. 61), ils partent de portraits de duos ou de couples d'artistes. Grâce à l'outil informatique et par des manipulations subtiles, ils passent d'un portrait à l'autre. Ils montrent l'image de départ et d'arrivée ainsi que toutes les étapes intermédiaires sur une grande planche. La présentation en planche et le cadrage identique permettent de suivre la métamorphose étape par étape. Pour eux, ce travail peut se lire comme

une métaphore de la complexité de l'identité. "*Chaque métaportrait est une métamorphose fluide entre les deux individus en 16 images*⁹⁶", disent les artistes. D'une part, ils revendiquent la fusion de l'un avec l'autre et d'autre part, ils recherchent une affirmation individuelle de soi (individuelle Selbstbehauptung). La métamorphose de l'image est alors liée intimement pour les deux artistes à la

⁹⁶ Cf. site des artistes www.lawickmuller.de, consulté en été 2009 : "*Jedes Metaportrait ist eine fliessende Metamorphose zwischen den beiden Individuen in 16 Einzelbildern*". Traduction Anke Vrijs.

notion de l'identité. Rester soi-même, s'affirmer dans sa singularité et être dans la dualité, est cet entre-deux auquel chaque couple et duo d'artistes en particulier, est confronté.

Les images du centre de la planche font état de cet entre-deux. Elles passent, tout autant que les autres, comme photo d'identités avec cette différence que l'image ne correspond pas à un individu, même si elle en porte les signes caractéristiques. L'image est tout autant fiction comme le corps qu'elle fait voir.



Ill. 62. Nancy Burson, *Big Brother*, 1983, photographie argentique.

Le travail de Nancy Burson se place dans cette même logique. Née en 1948, l'artiste a démarré en tant que peintre. Dès la fin des années 1970, elle se lance dans la création d'images assistée par ordinateur en collaboration avec le Massachusetts Institute of Technology. Avec *Big Brother* (ill. 62), elle mélange des visages de Hitler, de Staline, Mussolini, Mao et de Khomeini. Puis, elle prend en

photo l'écran de l'ordinateur. En regardant la photographie, le spectateur éprouve une sensation de déjà vu et de familiarité, mais aussi d'étrangeté et d'inquiétude. L'artiste n'invente pas un troisième genre comme Claude Cahun ou un homme-animal comme Wanda Wulz⁹⁷, elle propose ici un "superdictateur". De prime abord, l'hybridation est le résultat d'addition et de mixage de plusieurs modèles et dans cette multiplicité, le travail de l'artiste "*mène l'image de l'homme hors d'une tradition iconographique dans une incertitude de sa présentabilité*⁹⁸". Dans un second temps, cette incertitude mène à s'interroger si l'hybridation ne serait pas plus que la simple addition de ses parties.

⁹⁷ Cf. Affiche "Image hybridée".

⁹⁸ Hubertus von, Amelunxen, *Photography after photography*, Munich, G+B Arts, 1996, p. 122 : "*they (their works) lead the image of the human being out of an iconographic tradition into the uncertainty of its presentability*". Traduction Anke Vrijs.



Ill. 63. Orlan, Self-hybridation précolombienne n° 4, 1999, cibachrome collé sur aluminium, 100 x 150 cm, Paris, FNAC.

Le travail d'Orlan, déjà cité dans d'autres contextes, est intéressant à cet égard. Après ces multiples opérations, elle décide à partir de 1993, de ne plus travailler sur son corps, mais surtout à partir de l'image de celui-ci. Avec les *Self-hybridations* (ill. 63), elle s'inspire de modèles extra-européens. L'artiste a touché tant aux extrêmes de la transformation de son image, qu'il est difficile de voir s'il s'agit ici, d'ultimes tentatives chirurgicales de modifier son aspect physique ou si c'est, effectivement, par des opérations infographiques qu'elle transforme son image. Le réel dans *Omniprésence* par exemple, est ressenti comme étant si improbable et monstrueux, que le virtuel semble être plus vrai

et plus acceptable. Elle cherche à transformer le réel en virtuel et réciproquement⁹⁹. Cette métamorphose porte aussi bien sur son corps que sur l'image de son corps. En choisissant des références extra-européennes, elle met d'autant plus l'accent sur son image migratrice qu'elle s'est déjà construite et défaits lors de ses différentes opérations. Son image est non seulement instable car en métamorphose permanente, mais également nomade. Elle se fixe momentanément pour apparaître à nouveau et ailleurs sous d'autres formes. Orlan continue à auto-engendrer son image. "[...] *S'il est une photographie originaire chez Orlan, véritable matrice de l'oeuvre à venir, c'est sans nul doute 'Orlan accouche d'elle-m'aime' (1964) où tout déjà se dit et se met en place. Le refus du donné et du naturel, la rage contre le sens commun (freudien) qui voudrait faire de l'anatomie un destin, la tentative pour conquérir une identité qui ne soit pas soumise aux funestes lois de la génétique, de l'hérédité, de la biologie et du social, mais qui émane du pur désir d'être enfin soi-même en s'autogénéralant*¹⁰⁰". L'omniprésence et le nomadisme ne s'avèrent être alors

⁹⁹ Cf. Claude Fintz (dir.), *Du corps virtuel... à la virtualité du corps, Les imaginaires du corps II*, Actes de colloque, Grenoble 2000, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 209.

¹⁰⁰ Cf. Dominique, Baqué, *Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris,

qu'une façon d'être partout et nulle part. Elle intègre chaque fois un fragment de l'autre dans sa propre image, contrairement à Pierre Molinier (ill. 64) qui génère son image à partir de fragments de sa propre image. Si chez Orlan nous assistons à un autoengendrement permanent, chez Molinier, c'est l'autoérotisme qui prédomine. Molinier fait flotter ce grand entrelacs de corps fragmentés dans une sorte de halo. Il invente ce corps à jambes multiples assemblées comme une fleur à de nombreux pétales autour d'un coeur. Reproduire les jambes et faire disparaître l'entité du corps entier derrière le montage lissé par des internégatifs, présente la métamorphose du corps dans une construction d'image à partir de son "soi" multiple. Il déplace cet entre-deux généré par la métamorphose, vers la dissémination de soi dans une infinité d'autres sois.



Ill. 64. Pierre Molinier, Le chaman et ses créatures, 1968, photographie, 9 x 16 cm, Vérone, Archives Francesco Conz.

Comme nous venons de le voir à l'aide des différents exemples, aussi bien le corps hybridé que l'image hybridée posent la question de l'identité. La métamorphose de l'un et de l'autre se fait par des procédés et méthodes similaires : le bricolage et le lissage. Le fragment, même à échelle du pixel, joue un rôle primordial dans ce processus. Le fragment multiplié et reproduit offre des possibilités combinatoires. La fixation des différents fragments ne représente qu'une possibilité parmi d'autres.

Pour revenir sur l'essentiel des idées abordées dans ce chapitre, je souhaite mentionner un travail récent qui porte le titre "Identité(s)"¹⁰¹. Des fragments d'images du corps d'un homme et d'une femme sont projetés sur un corps d'homme ou de femme. L'ensemble est pris en photo en noir et blanc. Après le plaisir de la mise en morceaux, le fragment suscite le jeu et le raccord. Le corps se compose, les images des deux sexes s'entrelacent, se complètent et se perdent dans le magma de l'image d'un fond auréolé qui fait office de cellule

Éditions du Regard, 2002, p. 175.

¹⁰¹ Cf. dépliant "Identité(s)".

réunissant l'ensemble des fragments. De temps en temps, un fragment plus lisible, un sexe, un bras, un sein, émerge, mais cette apparition ne fait qu'accentuer la confusion de l'image avec le corps sur lequel elle est projetée. L'image de l'homme et de la femme se superposent, mais ne se complètent jamais réellement. Le refus de la fixité affirme la rupture entre les morceaux. Il s'agit ici d'un véritable travail en duo, mené entre l'artiste et le modèle, pour lequel les rôles s'inversent au moment où ils échangent leur place à l'avant ou à l'arrière des appareils¹⁰². Le titre "Identité(s)" ne regroupe alors, pas seulement l'identité de l'appartenance sexuelle ou la répartition modèle-artiste, mais elle se pose également en terme d'image du corps reproduite. Cette image que nous voyons, de quelle nature est-elle et surtout, quel rapport entretient-elle avec la réalité ? À quel degré de réalité se situe-t-elle ? Est-ce une reproduction reproduite ou une reproduction projetée reproduite ? Comment se passe la filiation d'une image à l'autre ?

Toutes les propositions comportent au centre du halo, la figure du corps sur laquelle sont projetés les fragments d'images du corps. Elles se composent d'images superposées. L'effet de moirage, dû à la superposition de différents rhodoïds, avec leurs tramages à échelles variées, insiste sur le fait que nous sommes dans l'univers matériel de l'image. Le corps réel, en chair et en os, est petit à petit, remplacé par son image et a tendance à disparaître derrière elle. Cette image, coupée de son origine et de son modèle, mène une vie nomade. Fragmentée, virtualisée, greffée et mixée, ses filiations se brouillent jusqu'à se perdre. Dans le cas des "Identité(s)" ce brouillage reste visible. Le bricolage n'est pas loin car la composition de l'ensemble, l'image ici, *"est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock [d'images ici], ou de l'entretenir avec les résidus de construction et déconstruction antérieures"*¹⁰³. La métamorphose par hybridation est alors, une action profondément "bricoleuse". Elle a cette capacité de renouveler ce à partir de quoi la métamorphose est partie. L'hybridation de l'image est moins une stratégie de survie qu'un renouveau. Ce renouveau n'est pas issu d'un projet défini. D'ailleurs, Claude Lévi-Strauss parle plutôt de composition d'ensemble que de projet, qui est

¹⁰² Il s'agit d'appareil photo numérique et de rétroprojecteur.

¹⁰³ Cf. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 27.

susceptible de se construire au fur et à mesure. Cette composition est le fruit de nombreuses interactions (renouvellement, enrichissement, entretien) entre les stocks (la collection d'images) et des résidus, autrement dit des fragments.

Hybrider l'image est plus qu'intervenir sur la somme de ses parties. Hybrider permet d'inventer de nouvelles images. Mais, faut-il encore savoir d'où viennent les parties et comment elles s'intègrent dans la composition d'ensemble. Travailler dans l'hétérogène ou dans l'homogène, bricoler ou lisser, donne lieu à de nouvelles images. La métamorphose avec sa capacité de générer et de donner à voir l'entre-deux, se lit plus ou moins facilement. Les attitudes de l'artiste sont extrêmement variées comme nous venons de les voir. L'image est un fantastique terrain d'action, mais aussi un territoire de transit. L'image permet la migration d'un médium à l'autre.

III. D'un médium à l'autre : l'image recréée

"Tenez, regardez ce nu. Un ami avait vu cette photo et il était tombé amoureux de mon modèle. Il voulait absolument lui être présenté. Je lui ai dit : viens, elle est chez moi. Et je lui ai montré (...) 'la fille': c'était un plâtre de la Vénus de Milo (...). Vous croyez que c'est l'appareil qui a fait ça¹⁰⁴" ?

Man Ray, dans cette citation, relate un événement où la photographie d'une sculpture provoque des sentiments amoureux chez le spectateur. Une photographie (noir et blanc certainement) d'un moulage en plâtre, faite à partir d'une sculpture de l'époque hellénistique, trouble son ami à un tel point qu'il en tombe amoureux. Comment l'ami de Man Ray a-t-il pu ressentir un si grand émoi devant une image, qui en fait est une image (photographie) d'une image (plâtre) d'une image (sculpture) de Vénus ? Qu'est-ce qui a provoqué ce sentiment ? Est-ce une ruse de la déesse de l'amour ou un tour de magie des différents artistes qui ont su susciter, voire amplifier le sentiment amoureux à l'occasion de chaque métamorphose de l'image ? Ici, c'est le spectateur qui tombe amoureux et non pas l'artiste comme c'est le cas chez Pygmalion et Galathée. L'artiste, avec une

¹⁰⁴ Man Ray cité dans : Emmanuelle de L'Écotais, *Man Ray 1890-1976*, Cologne, Taschen, 2001, p. 36.

certaine distance, est étonné lui-même de l'effet que produit sa photographie. Il capture l'image par un appareil ou dispositif de reproduction (moule et moulage pour le plâtre, négatif et appareil photo pour la photographie) et met le sujet à distance. Ainsi, il fournit une surface de projection aux sentiments de ses spectateurs et, curieusement, malgré cette mise à distance, l'image produite suscite des émotions comme si le sujet se trouvait face à une personne. Pas besoin d'animer ou d'insuffler de la vie à l'image, l'imagination du spectateur amoureux fait son travail tout seul et l'artiste est étonné que son travail produise un tel effet. Il va jusqu'à soupçonner l'appareil d'avoir été à l'origine de ces effets. Difficile de savoir ce qui s'est passé sous les yeux et dans le cœur de l'ami de Man Ray, car nous ignorons l'image ayant provoqué ses désirs. Mais il est certain que grâce à la photographie, la Vénus en plâtre a pris vie aux yeux de l'ami. Est-ce alors l'appareil qui transforme le plâtre en chair et l'objet en sujet, ou serait-ce l'artiste avec son appareil qui fait vivre la sculpture, ou ne serait-ce pas l'ami qui, avec ses images emmagasinées, ses modèles culturels incorporés, ses désirs refoulés, peut s'émouvoir rien qu'en voyant une photographie en noir et blanc et imaginer ainsi l'allure et la personnalité d'une vraie femme sous les apparences d'une déesse de l'amour ? Telles sont les questions que posent la citation de Man Ray et qui seront au cœur de ce chapitre.

Peu importe ici la manière dont l'image naît, cette petite histoire relève la question sur la métamorphose et du passage de l'image d'un médium à l'autre. Que se passe-t-il lors de ce passage ? Est-ce que les passages favoriseraient-ils ici un cheminement du solide (marbre) et historiquement validé (l'aura de la sculpture, sa présence au Louvre et exposée aux regards de la foule) vers le fragile (la photographie) et l'intime (dans l'atelier de Man Ray, image réservée aux proches de l'artiste) ? La migration d'un médium à l'autre permettrait-elle la transition de l'inanimé (sculpture, moulage, photographie) vers l'animé (rêves, fantasmes) ? Si le médium véhicule l'image, il la transforme et la rend plus vivante et donc plus accessible pour l'ami de Man Ray. Elle s'est métamorphosée sous ses yeux. Physiquement elle a opéré un changement chez lui. Son corps (sup)porte dorénavant l'image de l'image de l'image de la Vénus.

Une autre *Vénus de Milo* a attiré mon attention. Au milieu des années 1990, le photographe lituanien Romualdas Pozerskis¹⁰⁵, a réalisé une série de photographies intitulée *The Muses*. L'artiste y montre une jeune femme nue dans



Ill. 65. Romualdas Pozerskis, *The Muses*, 1995, photo-graphie noir et blanc,

un atelier parmi trois moulages de la *Vénus de Milo* (ill. 65). Certes, la *Vénus de Milo* fait également écho en moi puisqu'elle fait partie de "mes" modèles, mais il y a encore autre chose. Cette femme nue dans un atelier de sculpture (ou de moulage, donc de reproduction!), est-elle muse ou modèle ? Sa singularité et son unicité en chair et en os, s'opposent à la multiplicité de la *Vénus* en

plâtre que l'on voit de façon omniprésente à l'atelier. Entre muse et modèle, est-elle là pour fluidifier le passage d'un médium à l'autre et donc faciliter le travail de l'artiste ? Inspire-t-elle l'artiste qui, à la vue de la chair, transforme son apparence en image ? Est-ce que le médium photographique réactualise le regard du spectateur sur la *Vénus* qui, par ses passages multiples dans différents médiums, a usé le regard et affaibli de cette manière son énergie, son rayonnement érotique ? Et si la *Vénus* est muse et modèle, l'artiste a-t-il demandé à la fille de prendre la pose de la sculpture, son modèle (culturel), dont elle exacerbe certaines caractéristiques : pose romantique et stéréotypée, blonde, jeune aux seins amples ? Ce qui différencie probablement les deux, c'est que l'une peut effectivement correspondre à un canon et que l'autre en sort justement par sa singularité pour laquelle le photographe l'a choisie. De ce fait elle a presque un statut paradoxal de ready-made.

Le photographe a mis côte à côte, sculptures et femme nue. Avec cette mise en scène il cherche probablement à montrer des liens que l'on pourrait établir entre les deux. C'est une image intrigante et contradictoire à la fois. Quels sont les relations possibles entre le nu et les sculptures ? Comment se tracent les chemins

¹⁰⁵ Né en 1951 à Vilnius et formé en tant qu'ingénieur, Romualdas Pozerskis se lance en tant que reporter et photographe free lance dans les années 1980. Depuis 1993 il est nommé lecteur en esthétique et photographie à l'université de Kaunas.

de l'une à l'autre ? De la femme vers la sculpture, de la sculpture vers le nu ?
Interprétation, évocation, citation, reprise, répétition, clin d'oeilfiliations ?

À partir de ces deux exemples apparaît l'idée centrale que nous développerons maintenant stipulant que le passage d'un médium à l'autre, se positionnerait comme un moyen de métamorphose de l'image ."*Métamorphose ne serait qu'un terme équivalent à celui d'intermédialité....*¹⁰⁶". Se pose alors à partir de cette interrogation une série d'autres questions.

Comment l'intermédialité peut-elle contribuer à l'invention de nouvelles images ?
Ou, comment le passage d'un médium à l'autre, est-il moteur de créations nouvelles et quel changement apporte-t-il ?

Passer d'un médium à l'autre, va de pair avec une instauration de filiation qui se caractérise souvent, par une hiérarchie allant de la production vers la reproduction. Si cette dernière est traditionnellement considérée comme étant inférieure, il est aujourd'hui tout à fait justifié de s'interroger sur la validité de cette hiérarchie. L'inversion des catégories ne pourrait-elle pas aider à "maintenir" l'image, à la garder en actualité et ainsi, revoir le rapport entre l'unique et le multiple, le sublime et le kitsch, le grand et le petit, le noble et l'ignoble ?

Le médium n'est-il pas seulement véhicule d'images ? Contribue-t-il aussi à les fabriquer, les monter ? Le médium aurait-il aussi une subjectivité comme la machine à reproduire¹⁰⁷ ?

In fine, l'intermédialité ou les métamorphoses, ne seraient-elles pas les conditions pour que les images puissent continuer à vivre et à évoluer, à émouvoir ?

Nous partons de l'idée que le passage d'un médium à l'autre se présente comme un processus de métamorphoses permanentes. Nous verrons ensuite comment

¹⁰⁶ Cf. Jean-François Robic, Texte programmatique du séminaire doctoral "Reproductibilité", année 2009-2010.

¹⁰⁷ La machine est censée faire plus vite, plus proprement et plus parfaitement. Les accidents qui peuvent se produire donnent des idées. Cf. Soulages laissant sécher l'encre d'impression dans la maille de l'écran sérigraphique. L'encre séchée forme une nouvelle matrice car il bouche certaines parties de l'écran au même titre que le vernis.

ces métamorphoses permettent la recréation d'images. Cette recréation, entre filiation et engendrement, passe par différents déplacements, aussi bien dans le choix du et des modèles que dans le temps et le genre. Vue sous l'angle de la volonté de refaire, mais différemment, elle se trouve court-circuitée par une pratique en marge qu'est le photomontage. Se présente alors un curieux retournement de situation : la recréation ne serait-ce pas aussi et avant tout une récréation ?

III.1 D'un médium à l'autre : métamorphoses permanentes¹⁰⁸

III.1.1) Wahlverwandtschaften – Parentés choisies

Avant de répondre à ces interrogations, je propose une petite digression sur la méthode dont je me suis servie pour mettre en forme mes réflexions sur l'image et les liens qu'elles peuvent entretenir entre elles. En avançant dans le travail sur l'image du corps reproduite, je me rends compte que différentes approches sont récurrentes. Cinq thèmes se dégagent à partir de l'image de la figure (nue) debout et s'entremêlent, mais reviennent de manière espacée dans le temps ou dans d'autres formes, techniques ou médiums. Il s'agit des thèmes de la **répétition**, du **mouvement**, du **fragment** et du **double** et du **trouble**. À partir de ce constat, je regarde les démarches d'autres artistes avec le souci de voir pourquoi leurs approches me sont familières. J'ai agencé un certain nombre d'images par nuages ou nébuleuses autour de ces différents thèmes (cf. affiche "Wahlverwandtschaften-Affinités choisies"). Ces images n'entretiennent non pas des liens de modèle l'une par rapport à l'autre, mais s'articulent par zones d'influences. Chaque nébuleuse regroupe des images en rapport avec les cinq thèmes à partir desquels l'image du corps est déclinée. L'agencement est fait par juxtaposition et il n'y a point de filiations directes ou apparentes. Des rebondissements sont possibles, qui s'avèrent être des "airs de famille" par la suite. C'est pour cette raison que j'ai intitulé cette affiche "Wahlverwandtschaften", ce qui veut dire littéralement, parentés choisies en référence au roman éponyme de Goethe. Cette notion introduit l'idée d'assemblages par familiarité, mais aussi de choix (Wahl) volontaire¹⁰⁹. Autant dans le carnet "Inconsciences", j'ai mis côte à côte des images de manière spontanée, qu'ici, parmi une foule de possibilités, j'ai procédé à des choix plus réfléchis. J'ai opté pour des oeuvres d'époques, de techniques et de formats très variés. Cela dans le but d'affirmer le fait que le

¹⁰⁸ Voir aussi : Anke Vrijs, Métamorphoses et Vanités, in *Correspondances*, n° 11, Revue des Arts de l'Université de Strasbourg, 2007-2008.

¹⁰⁹ La traduction française de ce roman "Affinités électives" met l'accent plutôt sur le côté affectif et peut-être inconscient .

problème d'intermédialité est une question non pas liée à l'apparition de nouveaux médiums, mais bien une pratique récurrente traversant l'histoire de l'image occidentale.

À l'intérieur de chaque nébuleuse, un thème est abordé, certes de manière succincte et subjective, mais cette présentation a l'avantage de juxtaposer des reproductions d'oeuvres sans mettre en forme une interdépendance quelconque :

Le **double** parle d'empreinte (Francisco Zurbaran, Romualdas Pozerskis), de reflet (Claude Cahun, Violeta Bubelyte), d'image en miroir (Claude Cahun, Robert Frank, Hans Bellmer), de copie (Romualdas Pozerskis, Francisco Zurbaran), de proliférations (Hans Bellmer, Romualdas Pozerskis) ou de travestissement (Marcel Duchamp, Claude Cahun).

La **répétition** compte aussi bien sur le geste répété (Dominique Ingres, Willem de Kooning, Pierre Molinier) que sur la répétition formelle voire la copie (Romualdas Pozerskis, Pierre Molinier).

Le **trouble** se lit à partir de différentes manipulations du modèle et de son image. On y trouve par exemple le travestissement (Claude Cahun, Michel Journiac, Marcel Duchamp), l'image manipulée par morphing (Orlan), par surimpression (Maurice Tabard) ou par lumière rasante (Helmar Lerski), par inversion négatif-positif (Patrick -Maître-Grand) ou par simple représentation illusionniste (Francisco Zurbaran). Dans chaque cas, l'artiste met en évidence la technique même de production de l'image. Chaque médium a sa spécificité et celui-ci est mis au service de l'expression de la sensation de trouble.

Le **fragment**, surtout lié à l'image que nous avons de la statuaire antique, est moteur ici pour des travaux de collage (Ben Judd) ou d'assemblage (Hans Bellmer). Il est par sa nature même, support à manipulations plastiques car il appelle d'autres fragments pour prétendre à un semblant d'unité ou de complexité.

Le **mouvement** introduit la notion de temps, qui est traduit plastiquement par la répétition d'un élément (bras ou jambe chez Dominique Ingres ou Pierre Molinier)

ou par la multiplication des points de vue (David Hockney, Sébastien Stoskopff¹¹⁰, Barbara Heinisch).

Les six nébuleuses sont en fait une mise en relation d'images. Les images y figurent en tant que terrain d'action et de réflexion. Mettre les reproductions des différentes étapes de *Woman I* de Willem de Kooning, à côté des deux photographies de Pierre Molinier et un dessin d'Ingres, plus la photographie déjà mentionnée de Romualdas Pozerskis, fait que, sous la même zone d'influence, la notion de répétition trouve des dynamiques que je n'avais pas vues ni comprises avant. Par exemple, le fait de répéter un membre (chez Dominique Ingres ou Pierre Molinier), peut dans un cas, montrer le travail en train de se faire - le dessin d'Ingres rejoint ainsi les six photographies de *Woman I* de Willem de Kooning - et dans l'autre cas, cette représentation peut évoquer le mouvement lié aux plaisirs érotiques (séduction, copulation cf. Pierre Molinier). La photographie lituanienne, abordant la thématique de la reproduction, rejoint aussi la nébuleuse "Double", car le moule ayant permis la reproduction permet de dupliquer et de multiplier. D'ailleurs, certaines images figurent dans différentes nébuleuses et insistent sur le fait que dans un contexte différent, elles révèlent d'autres liens et sens. Les travaux de Dominique Ingres et de Pierre Molinier présentés dans la nébuleuse "Répétition", se trouvent alors en compagnie des oeuvres de Sébastien Stoskopff, de David Hockney et de Barbara Heinisch, regroupés dans la nébuleuse "Mouvement".

La Véronique de Zurbaran montre une image troublante d'empreinte. On peut effectivement se demander s'il s'agit d'une image peinte sur le voile ou une peinture d'un voile portant une empreinte. Le travail de Tabard, de Patrick Bailly-Maître Grand et d'Orlan ("*Omniprésence*", 1994), ont quelque chose de fantomatique. Empreinte lumineuse, superposition, morphing, contours ambigus, l'entre-deux se fait sentir. Pour Claude Cahun et Marcel Duchamp, le spectateur se trouve face à la question de l'appartenance sexuelle de la personne représentée.

Quant à Orlan et ses *Selfhybridations* qu'elle réalise à partir de 1998, le

¹¹⁰ L'image d'un verre est déployée sur un fond noir comme dans un mouvement décomposé.

spectateur est tenté d'y voir l'image d'une n-ième opération chirurgicale.... Manipulation matérielle de la chair ou intervention virtuelle de l'image ? Michel Journiac, avec *Mère-Amante, Fils-Fille-Amante, Fils-Voyeur*¹¹¹, rejoint Marcel Duchamp pour le travestissement, mais ajoute à l'image de la scène des amants son propre double : amante et voyeur, actif et passif, les rôles sont interchangeable et dédoublés.

Le travail de Helmar Lerski complète l'ensemble du "Trouble" : gros plan sur un visage et ses 137 variations¹¹². Le visage est pris de près, mais reste insaisissable, presque à l'état d'un masque. Le photographe donne la vie au visage par le travail de la lumière. En métamorphose permanente, l'image de ce visage échappe au spectateur, qui cherche à le saisir au fur et à mesure qu'il avance dans la découverte de la série des 137 tirages.

La nébuleuse "Fragment" est placée en dessous de celle intitulée "Verticalité-figure debout". La dynamique du fragment a été abordée dans le chapitre précédent. En complément de cette présentation, nous rajoutons ici l'approche intéressante de Ben Judd¹¹³. L'artiste intègre dans sa vidéo *I remember* des fragments des images des *Untitled Films Stills* (1977-1980) de Cindy Sherman¹¹⁴, dans lesquels elle s'est mise en scène à la manière des films des années 1950. Il cite Cindy Sherman tout en déplaçant les images fixes en noir et blanc dans son propre univers d'images en mouvement et en couleurs. Ben Judd aborde ici, une démarche qui s'avère être emblématique pour la suite de mes investigations. La tête découpée issue des *Film Stills* montrant Cindy Sherman comme actrice est orpheline de son corps ; l'artiste cherche à lui donner un nouveau corps en superposant cette tête aux corps des passants dans la rue qu'il aperçoit à travers

¹¹¹ Cette photographie fait partie d'une série de trois et est intitulée *Inceste*, action photographique, 1975. On y voit l'artiste dans le rôle de l'amant du père, de l'amante de la mère, de l'amante de lui-même.

¹¹² Une exposition importante lui a été consacrée en 2003 au Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg. Cf. Cat. Expo, *Helmar Lerski, Métamorphose par la lumière*, Musées de Strasbourg, 2003.

¹¹³ Ben Judd artiste vidéaste britannique né en 1970, traite essentiellement de l'illusion en s'intéressant à la relation entre les images construites (mises en scène, artifices) et des images prises sur le vif.

¹¹⁴ Cindy Sherman est née en 1954. Formée à la peinture à Buffalo, elle se consacre essentiellement à la photographie pour laquelle elle se met en scène elle-même. Elle s'est fait connaître pour ces séries de photographies allant des *Fairy Tales* (1985) aux *History Portraits* (1988-1999), des *Sexpictures* (1992) aux *Clowns* (2003-2004).

le pare-brise de sa voiture. Ben Judd superpose deux réalités d'images et cherche à les faire coïncider. L'image première inspirée de films des années 1960, migre chez Cindy Sherman puis chez Ben Judd. Elle change de statut, de forme et de sens. Elle porte bien son titre *I remember* (je me souviens) et exprime le fait qu'elle est un souvenir lointain d'une autre image dont elle ne donne à voir qu'un fragment. D'ailleurs, la bande son de sa vidéo relate les difficultés de donner des formes claires à nos souvenirs.

Les six nébuleuses regroupent bien des images de pratiques d'artistes dont mes préoccupations sont proches. Il m'a alors semblé nécessaire, de développer cette idée de proximité ou de parenté avec l'affiche intitulée "Consciencences". J'y ai repris les six intitulés des nébuleuses et agencé les différentes images de façon linéaire en partant de la nébuleuse "Figure debout-verticalité", qui est au centre de mes préoccupations et à gauche de l'affiche. Les images des cinq autres thèmes ne sont pas agencées ici, en nébuleuses aux contours flous. J'ai opté pour une mise en page plus stricte afin de mettre l'accent sur un sens de lecture plus linéaire, se terminant par une ou deux reproductions d'oeuvres d'autres artistes. On y trouve Ingres, Bellmer, Ben Judd, Patrick Bailly-Maître-Grand, Cahun, Orlan et Hockney. Ces oeuvres ont été choisies très consciemment et à chaque fois pour des raisons précises, puisqu'elles mettent en lumière ce que j'ai assemblé de manière plus ou moins intuitive sur l'affiche précédente. Par cette mise à plat et la juxtaposition, les images commencent à dialoguer. Les mêmes préoccupations traversent différents médiums, du dessin au feutre en passant par la photographie, de la gravure au collage, du fusain à la photocopie sur rhodoïd....

À titre d'exemple : c'est parce que le thème de la répétition est récurrent dans mon travail, que le dessin d'Ingres suscite l'idée de répéter un dessin avec des variantes sur un même support. L'image première est toujours là, mais elle est déclinée et transformée par la superposition en recreation de son dessin initial. Si chez Ingres, cette recreation se fait au sein d'un même médium, chez Ben Judd, elle en traverse plusieurs comme nous venons de l'évoquer plus haut. Nous assistons à une stratification d'une même image dans différents médiums : films, jeu de rôle et photographie (par Cindy Sherman) puis, découpage et prise de vue

par Ben Judd. Dans ces strates superposées, l'image d'origine se transforme jusqu'à perdre ses traits de caractères d'origine. Cette migration médiumique pose alors de manière récurrente, la question de l'identité de l'image. De plus, ces migrations nous incitent à détecter les cheminements empruntés, car de médium en médium, les images subissent des métamorphoses. Chaque médium ajoute une strate en quelque sorte. L'intermédialité apporte une nouvelle épaisseur à l'image. Les travaux regroupés sous le générique "Projections" en témoignent, comme avec "Projections - Vénus de Milo" ou "Projections - l'identité(s)".

Nous verrons maintenant comment ces épaisseurs supplémentaires, constituent de nouveaux ensembles d'images par surimpressions et projections.

III.1.2 Surimpressions

Après une première expérience en 1997 - 1998 d'édition d'estampes chez Rémy Bucciali, taille-doucier à Colmar, nous décidons de nous lancer dans un second projet qui aboutit en 2002 (cf. chemise "Éditions Bucciali", huit estampes, 2002). L'idée de départ est de combiner photographie et gravure. Il s'agit de voir comment il est possible d'imprimer à l'encre grasse, sur des tirages photographiques argentiques dont la matrice a été gravée auparavant. Le geste rêche et saccadé, produit lors du grattage sur la diapositive où le négatif, est assez proche de celui produit sur le cuivre par la pointe sèche. Cette similitude graphique me donne l'idée d'alterner ces deux médiums.

Un carnet de croquis témoigne des travaux préparatifs (cf. "Carnet 2000-2001"). Sans être exclusivement un carnet de recherche au sens strict du terme, avec des esquisses d'étapes menant à un résultat final, ce carnet rassemble des expérimentations diverses. On y trouve des photographies ratées et recyclées (p. 2 et 5), des idées de mise en forme (en triptyque par exemple, p. 8), des reproductions du travail de Picasso et de Brassai¹¹⁵ (pp.10 et 17), des croquis réalisés à partir de photographies (p. 19) et également quelques photos prises d'amies enceintes (pp. 22 , 27, et 29).

¹¹⁵ En particulier celles exposées lors de l'exposition Brassai/Picasso, cf.catalogue de l'exposition *Brassai/Picasso, conversations avec la lumière*, Paris, Musée Picasso, 2000.

Le mythe du labyrinthe m'occupe depuis une dizaine d'années, l'hybridation et la monstruosité sont au coeur de mes préoccupations à ce moment-là. Aussi bien l'iconographie que les opérations plastiques découlent de cet intérêt pour le mythe. La figure du Minotaure comme être double, mi-homme mi-animal, s'y prête bien. Je n'hésite alors pas à dédoubler une image, à l'inverser gauche-droite ou positif-négatif, à superposer des images ou à les reprendre d'une autre manière. Une même idée est traduite plastiquement de façon multiple. C'est comme si la migration d'un médium à l'autre, permettait de mieux cerner les problématiques que sont le double, le monstre et l'hybride. Cette migration s'avère être propice au travail en errance et à l'intuition. Elle permet de refaire, mais autrement : inverser, recopier, transposer, découper, diminuer. En manipulant ciseaux, calque, colle, stylos et pinceaux, le projet final se construit et ces bribes en transformation sont peut-être, ce fantôme ou ce monstre que je tente d'attraper pour le fixer et l'obliger à devenir image.

L'image est donc quelque chose qui a déjà une histoire. Elle a déjà subi des métamorphoses multiples avant de se donner à voir telle quelle. L'alternance des médiums et les transformations que l'image a subi lors de ses passages d'un médium à l'autre, ne sont rien d'autre qu'une manière d'inventer de nouvelles images. Découper la figure humaine dans une photographie, garder la dépouille et s'en servir pour faire le gabarit d'une autre image (cf. "Carnet 2000-2001", ill. p. 22), est pour moi un bel exemple de ce processus d'invention. La silhouette dédoublée n'a pas trouvé sa place de suite, dans la série d'estampes éditée en 2002. Par contre, le thème du double sera pleinement développé dans le cadre d'un travail de photomontages en 2005 (cf. carnet "Double"). Le fait de changer de médium m'apporte, dans ce cas précis, une possibilité de sortie de mes pratiques habituelles. En ce sens, le changement de médium implique aussi un changement de regard porté sur mon travail, l'un étant le déclencheur de l'autre. En d'autres termes, l'intermédialité me pousse à prendre conscience qu'une histoire se construit entre mes images produites et celles à produire. Elle permet d'instaurer des filiations car elle est aussi une forme de reproduction.

III.1.3 Projections

En 2008, je commence un tout autre travail reprenant l'idée de l'intermédialité et les notions de reproduction et de filiation. Ce travail s'est construit en réaction à ma pratique picturale et graphique et s'est manifesté pour la première fois de manière affirmée lors d'une invitation à participer à une exposition portant le titre "Éros et Thanatos"¹¹⁶. J'avais prévu de faire des peintures de grands formats. Prise dans une phase assez intense de travail avec modèle vivant pendant l'été 2007, je me demandais bien comment je pouvais intégrer ma pratique picturale dans un sujet avec une histoire si chargée et connotée. Animée par mes préoccupations de l'image du corps reproduite, je demande alors à mes modèles de prendre des poses inspirées de celle de la *Vénus de Milo*. Je cherchais ainsi à voir, si la reprise de poses inspirées de modèles culturels, pouvaient alimenter mes recherches. L'expérience fut enrichissante pour m'avoir fait faire des progrès en dessin et en peinture, mais elle ne fut absolument pas concluante en ce qui concerne mes préoccupations au sujet de la reproduction de l'image du corps. L'image d'origine, la *Vénus de Milo*, disparaît derrière le geste (cf. Carnets dessins et peintures "Vénus de Milo" 2007). L'écriture picturale ou graphique prédomine largement sur la figuration. Le modèle (culturel) s'efface, il ne reste plus qu'une attitude corporelle et un drap qui rappelle vaguement le drapé de la Vénus. Comment faire pour que l'image de la *Vénus de Milo*, reste une image de la *Vénus de Milo* tout en devenant une autre image ?

Si effectivement l'intermédialité est une forme de reproduction, la lisibilité des filiations entre les différentes étapes de traversées "médiatiques", est convoquée dans les gestes et la matérialité même de la fabrication de l'image. Si le mode de reproduction s'éloigne trop de l'origine de l'image, la lignée s'interrompt. Le geste pictural comme expression personnelle et singulière de l'artiste, ne se prêterait-il pas à la répétition ? Dans mes propres expériences, c'est effectivement le cas. Mais, notons tout de même, le travail de Robert Rauschenberg en 1957 avec

¹¹⁶ Galerie Chantal Bamberger, Strasbourg, février 2009.

Factum I et *Factum II* (ill. 66). Il refait le même travail et prend ainsi une certaine distance par rapport à l'idée de l'action painting. Il répète ce qui est de prime abord, considéré comme unique et exclut avec ce travail toute spontanéité et l'intervention du hasard pendant l'acte de peindre¹¹⁷.



Ill. 66, Robert Rauschenberg, *Factum I*, 1957, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art; *Factum II*, 1957, Chicago, The Morton Neuman Family collection.

Pour les "Vénus de Milo", le geste instantané et surtout l'envie de varier en fonction de la lumière du moment, de l'impulsion et des trouvailles des couleurs, prime sur la répétition. Le médium de la peinture s'avère être trop riche en possibilités et la construction d'un propos peint pas assez proche d'un projet préétabli. Le médium peinture m'amène ailleurs. Je clos cette expérience et change d'outil et de médium : je laisse le dessin et la peinture de côté et me fabrique des images sur support rhodoïd, pour les projeter ensuite sur les corps de mes modèles. Ayant reçu quelques années auparavant d'un ami un vieux rétroprojecteur, je me décide enfin à l'utiliser. Cet équipement, nouveau dans ma boîte à outils, me fait découvrir ses nombreuses possibilités. Après quelques essais, je me fabrique des transparents : photocopies sur rhodoïd à différentes échelles et densités de noirs à partir de reproductions de la *Vénus de Milo*, dessin au fusain de la tête, photographié et photocopié sur rhodoïd, dessins au feutre fin sur rhodoïd, grattages de photocopies sur rhodoïd ... toute une panoplie d'images avec lesquelles le corps du modèle sera "habillé" (cf. "Panoplie"¹¹⁸ et carnet "Projections-Vénus de Milo" de 2008 tous les deux).

J'alterne reproductions et projections d'images de la Vénus : je photographie l'image de la sculpture, qui est ensuite photocopiée, projetée et puis photographiée à nouveau. Pour mettre fin à cette chaîne, j'interviens directement sur un des tirages¹¹⁹, à l'aide d'une pointe à graver (cf. Image "Éros et Thanatos" 2009). La fine couche du pelliculage du papier est enlevée et le dessin du crâne

¹¹⁷ Cf. Florian Steiniger, *Willem de Kooning und die Folgen*, in : Cat Expo. Willem de Kooning, BA-CA Kulturforum Wien, 2005, p. 125.

¹¹⁸ Cette idée de panoplie est probablement issue d'un lointain souvenir des poupées en papier que l'on pouvait découper puis habiller avec des habits et accessoires découpés également.

¹¹⁹ Cf. "Éros et Thanatos", photographie numérique grattée/gravée, 2008, 66 x 50 cm.

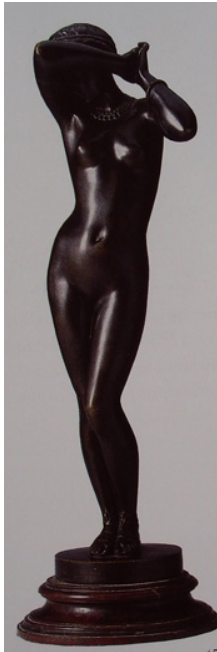
apparaît en blanc sur fond noir. Le graphisme ciselé est en rupture avec le traitement lisse et uniforme obtenu par la dernière prise de vue photographique, qui met littéralement à plat l'alternance de l'utilisation des différents médiums, dans lequel corps réels et images du corps tendent à se confondre au même titre que production et reproduction de l'image. La texture du marbre, l'ombre portée du modèle et l'image projetée se trouvent fondues. Les caractéristiques et les subjectivités de chaque médium fusionnent en une seule image. Les métamorphoses que l'image a subi lors de ces traversées d'un médium à l'autre, sont face à l'image unique qu'est le crâne gravé, qui devient une sorte de point final où les métamorphoses s'arrêtent. La partie de l'image concernant Éros est médialement multiple, reproductible, reproduite et ambiguë. Le crâne gravé se superpose à la tête du modèle. S'y opposent alors, le geste de graver sur l'image photographique en papier et le geste de la multiplication des images projetées et de ce fait fugaces. Faut-il y voir l'expérience unique de la mort face aux visages et expériences multiples de l'amour ?

Là où la peinture demande une réaction dans l'instantané, la photographie et la gravure proposent une construction plus lente d'un projet. Inventées et mises en pratique pour faire gagner du temps, photographie et gravure me font plutôt ralentir le temps. Les "Projections" sont aussi une projection dans le temps avec la fabrication même de l'image.

Avec le travail des projections d'images sur le corps, j'initie une nouvelle démarche dans ma production plastique. La matière photographique n'est plus matière plastique à découper et à recomposer comme c'était le cas pour les photomontages de 2002 et 2005. Elle devient maintenant un moyen de voir différemment la relation entre production et reproduction d'image. La reproduction n'y est plus soumise à une production préalable. Elle devient production à part entière, même si elle découle encore d'une image originelle. Production et reproduction s'entrelacent. Reproduire est aussi produire, l'un n'étant pas plus valide que l'autre.



Ill. 67., Felix Nadar, Marie-Christine Leroux, photo-graphie vers 1861, New York, Metropolitan Museum.



Ill. 68. Alexandre Falgière, Phryné, d'après Gérôme 1863, bronze patiné, h : 30 cm, Paris, collection Privée.

La soi-disante hiérarchie entre produire et reproduire, a été d'ailleurs déjà largement bouleversée et surtout exploitée par Alphonse Goupil et Jean Léon Gérôme. En 1861, Goupil achète une photo à Nadar (ill. 67), qui servira de source d'inspiration à Gérôme pour son tableau *Phryné devant l'aéropage*¹²⁰. Cette photographie a été imitée par d'autres photographes (reprise de la pose et de l'attitude), qui s'en sont servis comme modèle pour leur travail. *"Sa descendance photographique en est tout à la fois nombreuse et variée : avant Carabin, G. Marconi puis Robert Demachy, transformèrent peu à peu le personnage en symbole de la Vérité dévoilée"*¹²¹. Curieuse transformation de Phryné, la courtisane, modèle et muse de Praxitèle, en allégorie de la Vérité. D'un médium à l'autre, le sens de l'image a pris d'autres tournures. Goupil n'avait peut-être pas soupçonné une telle transformation à partir de la photographie de Nadar, mais il attribue un rôle tout à fait prometteur à ce médium. Selon lui, elle *"a forcé les artistes à se dépouiller de la vieille routine et à oublier les vieilles formules. Elle nous a ouvert les yeux et forcé à regarder ce qu'auparavant nous n'aurions jamais vu..."*¹²². Goupil fait cette remarque bien sûr avec sa logique de marchand. Il se sert de la photographie pour faire connaître l'oeuvre source et en fait augmenter la cote avec la fabrication de produits dérivés sous forme de petites statuettes (ill. 68). Mais, il dépasse aussi cette logique marchande et attribue à la photographie non seulement un pouvoir reproducteur, mais aussi un pouvoir producteur de nouvelles images. De plus, il lui accorde la capacité de faire sortir

¹²⁰ 1861, Hamburg, Kunsthalle.

¹²¹ Cf. Florence Rionnet, Goupil et Gérôme : regards croisés sur l'édition sculptée, in Cat. Expo, *Gérôme & Goupil, Art et entreprise*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 50.

¹²² Cf. Cat. Expo, *Gérôme & Goupil, Art et entreprise*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 29.

l'artiste d'une certaine routine et de changer ses habitudes de regard. Effectivement, la photographie a renouvelé mon rapport au travail. Elle me permet de sortir de mes sentiers battus. La grande différence avec la démarche de Goupil, est que la reproduction de l'oeuvre source, en l'occurrence la *Vénus de Milo*, ne fait pas augmenter sa cote, ni sa célébrité ; ce serait plutôt l'inverse : je me réfère à cette oeuvre célèbre et le fait de la reproduire, est une manière de m'attribuer peut-être une part infime de son aura.

La photographie de Nadar a servi comme modèle à la peinture de Gérôme. Ensuite, elle est transposée en sculpture, en gravure et en photographie (photogravure). L'intermédialité a fait changer son échelle et son sens. En ce qui concerne "mes" Vénus, la situation est tout autre. L'échelle est indéfinie, car peu d'images ont été tirées jusqu'à présent sur papier. Leur existence n'est pour l'instant que virtuelle. En tant qu'image plane, elle anime le corps sur lequel elle est projetée. Elle passe du marbre à la chair, de l'image historique à l'instantané, du figé à la métamorphose permanente. Ce passage affirme l'état fugitif de l'image. Elle a juste le temps de se poser sur le corps le temps de la prise de vue, puis elle cherche déjà à se domicilier ailleurs et autrement.

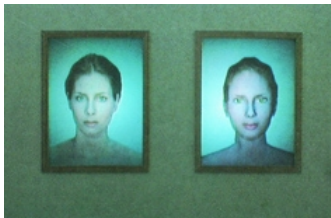
Le médium fait figure d'espace de transition. Le temps "d'arrêt sur image" est dépendant en quelque sorte de la spécificité du médium. Peindre *a fresco* est conditionné par le temps de séchage de l'enduit, dessiner les modèles au fusain implique la fabrication des différentes nuances de gris, sculpter le marbre, graver le cuivre, retravailler une photographie numérique : le médium impose le temps de fabrication. Passer d'un médium à l'autre, c'est bouleverser la notion non seulement du temps, mais aussi celle des sens, des dimensions ou de la matérialité : la courtisane devient allégorie de la vérité, le grand devient petit, le durable devient éphémère, la reproduction devient production : l'image est récréée. Loin de n'être qu'une stratégie de survie, la recréation d'images interroge notre conscience sur notre place dans le temps. Le soi-disant clivage entre production et reproduction, entre création et recréation, entre tradition et

innovation, ne se pose plus en terme d'opposition, mais de dialectique. Il relance le débat sur l'origine de nos images, car "*de médium en médium, le réel se volatilise*¹²³".

¹²³ Cf. Jean-François Robic, *Mimésis numérique ? Poïétique d'une imago mundis*, citant Baudrillard, in : *Correspondances* n° 7, 1995/96, p. 82.

III.2 Recréation : engendrement ou filiation ?

Concernant la tendance qu'ont les images à faire se volatiliser le réel, il nous semble intéressant de regarder une oeuvre de Kirsten Geisler. Formée à la Rietveldakademie d'Amsterdam entre 1985 et 1989, elle fonde l'Institut des Arts visuels à Haarlem aux Pays-Bas. Sa renommée s'est construite autour de ses animations virtuelles au sujet de l'image de la femme portant le titre *Virtual*



Ill. 69. Kirsten Geisler, *Who are you ?* 1996, installation avec deux écrans.

Beauties, dans lesquelles elle interroge la beauté "naturelle" et "artificielle" de l'image de la femme. Avec *Who are you ? (qui es-tu ?)* (ill. 69), l'artiste présente deux projections vidéo montrant une tête de femme : l'une a été obtenue par enregistrement sur bande vidéo d'après un modèle vivant, l'autre a été générée par des images de synthèse. Les deux images regardent d'abord le spectateur, se tournent ensuite l'une vers l'autre, puis reprennent la position de départ. Se fait alors entendre une voix posant la question *Who are you ?*. Cette question s'adresse au

spectateur et aux images elles-mêmes, car s'il est assez facile de différencier l'image vidéo de l'image de synthèse, cette distinction apparemment évidente, est remise en question. "*Il n'y a pas une seule réalité - quelle est l'image-modèle, laquelle est reproduction, laquelle est l'image originelle¹²⁴?*". *Who are you ?* pose clairement le problème de la confusion possible entre copie et copié, entre animé et inanimé, entre copie et original et entre jeu et réalité. Elle interroge la nature des images et le rapport que nous avons avec elles. Sous la forme d'image doublée, les visages s'adressent à leur vis-à-vis qu'est le spectateur. Puis, quand les têtes se tournent l'une vers l'autre, elles se font face comme dans un miroir et, étonnées par leur reflet, se découvrent mutuellement. L'image s'adresse à

¹²⁴ "Es gibt nicht nur eine Wirklichkeit – wer ist Vorbild, wer Abbild, wer Ur-Bild?" Kirsten Geisler in : Hans-Peter Schwarz, *Medien Kunst Geschichte*, Munich, Prestel Verlag, 1997, p. 115. Traduction Anke Vrijs.

l'image. La personne modèle est exclue de ce jeu de regards.

La question de Kirsten Geisler du "Qui es-tu ?" qu'elle adresse au spectateur mais aussi aux images, pourrait se prolonger avec l'interrogation suivante : "D'où viens-tu ?", donc "Quelle est ton origine ?" et "Comment as-tu été générée ?". Dans les deux cas, la question de genèse se pose. L'image vidéo serait l'image "naturelle", celle qui découle de la personne ayant posé pour l'artiste. La filiation en serait lisible. L'image de synthèse proposerait l'image "artificielle", celle obtenue par un travail informatique dont l'artiste ne révèle pas les modes de fabrication. Tout ce que nous pouvons déceler, c'est qu'elle recrée l'image de synthèse à partir de l'image vidéo. De ce fait, l'image originelle est recrée dans un autre médium qui pose ici le problème de son autonomie ou de sa personnalité propre. Cette question de l'origine et de la genèse des images, est incontournable aujourd'hui dans un contexte de production exponentielle d'images. Elles sont générées souvent par des machines et de fichier en fichier, les traces de leur montage se perdent.

L'oeuvre de Kirsten Geisler est d'autant plus attirante et troublante, que le lien entre image et son modèle, ou entre ce que Belting appelle "Abbild" et "Urbild", semble découler l'un de l'autre pour la vidéo. Par contre, le lien entre l'image vidéo et l'image de synthèse, n'est pas clairement définie d'office. Le spectateur est laissé dans une incertitude quant à sa genèse. Il soupçonne que l'image vidéo devienne à son tour, modèle pour l'image de synthèse. Dans ce cas, l'imagerie numérique se camouflerait en image vidéo. La question "Who are you ?" ne s'adresserait-elle pas alors également au médium numérique ? "Qui es-tu, si tu arrives à te dissimuler derrière un autre médium ?" et "Quelle est ta singularité, ta spécificité, ton identité ?" Apparemment, il y a gémellité : deux têtes quasi identiques comme des visages de jumeaux. Mais, ce qui semble être apparenté est finalement généré non pas par imitation d'un même modèle, mais par imitation d'un médium en particulier. L'image découle alors d'un processus de déplacement. Ce déplacement s'inscrit dans une logique, non pas de filiation, mais d'engendrement. Pour la filiation, les artistes optent pour une certaine linéarité dans les passages d'un médium à l'autre. Les étapes des passages sont lisibles car chaque image affirme la spécificité du médium. Pour l'engendrement

par contre, les artistes empruntent plutôt le chemin du brouillage et du camouflage, ce que fait Kirsten Geisler avec *Who are you ?* Se pose alors dans les deux cas, la question de l'identité de l'image reproduite. La recréation de l'image passe par des cheminements où le médium contribue à fabriquer l'image. Il "détecte" sur cette dernière, car les traversées médiumiques ne laissent pas indemne. De plus, de médium en médium, les images sont susceptibles de bouleverser les hiérarchies établies comme entre production et reproduction, entre l'unique et le multiple, le petit et le grand, le plat et le volume. Les déplacements se font par de multiples chemins et la recréation de l'image suit ces déplacements du modèle vivant au modèle culturel. Nous nous attardons maintenant plus longuement sur ce déplacement qui a lieu du modèle vivant au modèle culturel.

Comme nous venons de le voir à l'aide du travail de Kirsten Geisler, ce déplacement va de pair avec un passage d'un médium à l'autre. Les artistes n'hésitent pas à démultiplier ces passages. Nous verrons aussi par la suite, comment le croisement de pratiques peut contribuer à la recréation de l'image.

III.2.1 Du modèle vivant au modèle culturel ¹²⁵

Dans l'affiche "Pas de peintre sans modèle", il est question de trois différents rapports au modèle :

- le rapport de vis-à-vis entre l'artiste et le modèle vivant avec la photographie de Brassai,
- la création du modèle par le regard et le faire de l'artiste (la poïétique) avec la peinture de Magritte,
- les modèles culturels dont nous sommes les héritiers, avec les sculptures de la *Vénus de Milo* et d'un des *Esclaves* de Michel-Ange.

Il sera question maintenant des rapports entre modèle vivant et modèle culturel dans l'optique de la recréation de l'image du corps.

¹²⁵ Cf. L'affiche "Pas de peintre sans modèle".

Revenons au dessin d'après modèle vivant, le point de départ de mon travail plastique. Si au Moyen Âge l'oeuvre d'art résulte de la projection dans la matière d'une image intérieure, à la Renaissance, l'idée ne préexiste plus à l'expérience. L'artiste se place directement face à un modèle et tente de l'imiter. Telle est la façon dont je procède. L'oeuvre se produirait à l'issue de l'expérience dont elle découle a posteriori. L'idée n'est plus le double de l'archétype, mais bien le dérivé de la réalité sensible¹²⁶. Pour Vasari¹²⁷, le dessin est le père des arts, c'est-à-dire père de la Peinture, de la Sculpture et de l'Architecture, la mère étant pour lui la Nature. Aussi bien Vasari que d'autres artistes de la Renaissance, parlent du dessin et du rapport entre production et reproduction en terme de généalogie. Le dessin permet de générer des peintures et des sculptures. Il forme un couple avec la Nature et est à l'origine de l'idée et de l'oeuvre à naître. Si au début, je cherchais à apprendre à imiter l'apparence (sensible) du monde des corps, au fil des exercices et des années, je me rends compte que ma pratique du dessin dépasse largement cet apprentissage. Le dessin témoigne également de modèles autres que ceux proposés par la mère Nature, qui d'ailleurs pour Vasari, fournirait les modèles aux artistes médiocres.; les bons n'en auraient pas besoin !

Dessiner c'est incorporer ce que l'on dessine. Notre corps est traversé par ce travail de dessin et devient médium à son tour. La répétition du travail avec modèle fait que le corps, l'oeil, la main, la mémoire enregistrent des images. Et même sans dessiner, notre corps est traversé d'images¹²⁸. Ces images-modèles prennent place dans le travail. Elles se substituent et s'entremêlent au modèle vivant. Si pour Zuccari les pires artistes sont ceux qui, au lieu d'imiter la nature, imitent le travail d'autres artistes¹²⁹, certains artistes optent aujourd'hui pour cette imitation. Ils affirment leur travail comme étant redevable de la pratique d'autres artistes et bâtissent leur travail volontairement en rapport avec celle-ci.

¹²⁶ Erwin Panofsky, *Idea, contribution à l'histoire de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1983, p. 81.

¹²⁷ Idem, 60.

¹²⁸ C'est ce que j'ai montré dans le carnet "Inconsciences".

¹²⁹ Erwin Panofsky, *Idea, contribution à l'histoire de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1983, p. 114.



Ill. 70. Orlan, *S'habiller de sa propre nudité*, 1976-1977, performance.

Lors de la quatrième Rencontre internationale d'art de Caldos da Rainha, Orlan réalise une performance intitulée *S'habiller de sa propre nudité* (1976 – 1977) (ill. 70). Elle se promène dans un parc habillée d'un véritable "costume de nudité", c'est-à-dire une tunique cousue dans les draps de son trousseau, sur laquelle elle a fait imprimer l'image de son corps nu. Se promener dévêtue dans un parc est interdit, l'image d'une femme nue par contre, est plutôt appréciée, surtout s'il s'agit d'une image sculptée de Vénus agrémentant étangs et bosquets.

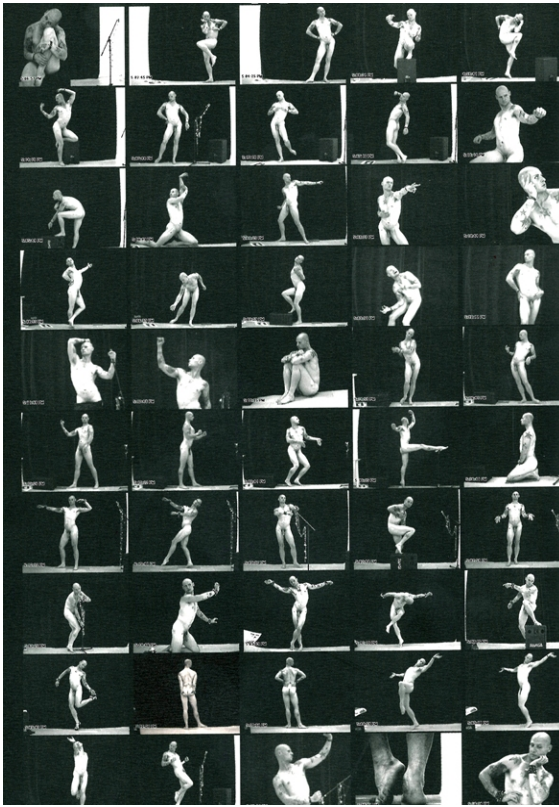
Orlan porte son image comme on porte un habit. Elle est habillée de sa nudité et elle trouble le spectateur, car il lui faut un moment pour comprendre que l'image à laquelle il est confronté, ne correspond pas à l'image qu'il pense voir. Orlan se cache et s'exhibe. Elle produit une image et en même temps, elle reproduit des schémas de représentation exploités par les artistes pendant des siècles. Elle porte sa vraie tête sur l'image de son corps et se présente ainsi comme un être hybride, issu de deux réalités différentes. Orlan manipule ici le mélange des genres avec son regard sur l'histoire de l'art en tant que femme féministe. Ce regard historiquement marqué, oscille entre Ève et Vénus, entre péché et beauté. L'image du corps nu est menée avec cette performance, dans un registre où l'hybridation des genres (photographie, couture, performance), crée une dynamique dans laquelle le spectateur est entraîné. Le visiteur du parc ayant rencontré Orlan a dû non seulement être surpris, choqué et troublé, mais interpellé aussi, obligé de rectifier son analyse envers son regard une fois découvert qu'il ne s'agissait que d'une image. Image et corps se confondent dans un premier temps, puis se dissocient, tout en restant intimement liés car l'une (l'image) est conditionnée par l'autre (le corps). La filiation de l'une à l'autre, se découvre au moment où il n'y a plus d'hésitation sur le rapport entre copie et copié, entre animé et inanimé, entre copie et original et entre jeu et réalité. Avec le passage d'un médium à l'autre, Orlan sème bien sûr le doute, mais elle trace aussi clairement le rapport hiérarchique entre les différents aspects de cette

oeuvre. Le spectateur peut comprendre d'où vient l'image, puisque corps et image se superposent. De plus, l'histoire de l'art occidental ayant forgé son regard, même s'il n'y voit pas forcément les subtilités des références possibles¹³⁰, il possède quelques clés de lecture supplémentaires, à condition toutefois d'identifier la promenade d'Orlan comme une manifestation artistique. Je pourrais dire aussi qu'Orlan joue "cartes sur table" : les passages d'un médium à l'autre sont lisibles. La simplicité de sa performance et l'intégration dans une filiation historique et mythologique, font que le spectateur peut réellement entrer en relation avec cette oeuvre.

Orlan cherche à révéler, recréer des images que le spectateur porte en lui. *S'habiller de sa propre nudité* fait appel à notre réflexion à partir du répertoire d'images que nous avons intégré. Elle met clairement en place la filiation entre le modèle vivant et l'image du corps nu, qu'elle produit à partir de celui-ci. Le déplacement, le passage de l'image d'un corps dévêtu à l'image d'un corps nu, donc du *naked* au *nude*, peut se faire si le spectateur a intégré la dimension culturelle et ses origines mythologiques¹³¹. L'image conçue de cette manière par Orlan, est alors à la fois la recreation d'une image de divinité antique et une provocation, car le spectateur voit trop bien la filiation entre Orlan et son image reproduite sur le vêtement. Il se trouve par ce fait, dans une situation semblable à celle ressentie par le public face au *Déjeuner sur l'herbe* de Manet en 1863. Ce n'est pas tant l'image de la femme nue qui dérange, car les filiations sont connues par le spectateur, mais celle des hommes habillés se trouvant à ses côtés.... Les habits des hommes font ressortir le fait que la femme est dévêtue et donc pas nue au sens de *nude*.

¹³⁰ L'image d'une femme nue dans un parc n'a rien de exceptionnel en soi. Des nymphes et des humains susceptibles d'être transformés en éléments naturels se rencontrent fréquemment imagé dans ce genre de lieu.

¹³¹ Orlan demande alors au spectateur d'avoir appris à lire et comprendre une image comme il a appris à lire et comprendre un texte.



Ill. 71. Jean-Luc Verna, 50 poses utiles pour le dessin, 1999, webcam stills diffusées par internet.

Contrairement à Orlan qui laisse l'imaginaire du spectateur errer dans sa recherche de référence, Jean-Luc Verna réalise une série de photographies dans laquelle il incarne différentes sculptures connues de l'histoire de l'art. L'artiste est né en 1966 à Nice et prend son corps comme support privilégié de son oeuvre. Nu et fortement tatoué, traces et témoignages de ses dessins et performances antérieurs, il prend des poses de sculptures dont le rayonnement a marqué l'histoire de l'art occidental. Considérant le dessin comme son activité principale, il décide en 1999 de mettre en ligne

ses 50 poses utiles pour le dessin (ill. 71). Jour après jour il prend une pose, se fait filmer et met ses 50 webcam stills sur le web. On y trouve par exemple *Les Forces Hostiles* (1902) de Klimt, *La Nuit* (1580) et *l'Esclave rebelle* (1513) de Michel-Ange ou encore, la *Danseuse* de Degas (entre 1865 et 1881). Ses références historiques sont complétées par des poses de stars issues du monde de la musique rock et punk comme Mick Jagger, Nina Hagen ou Patti Smith qui entrent en résonance avec les premières. La nudité de l'artiste uniformise l'origine de ses sources, véritable mise à nue et mise à plat. En prenant ces poses, l'artiste est "interprète selon l'idée que la réappropriation, loin d'être un geste modeste, implique en tant que telle une nouveauté esthétique. Il refait des motifs, reprend des poses, rechantre des standards du rock [...]. Cette prolifération des images, du moi, constamment métamorphosé, brouille et démultiplie (volontairement) les pistes de lecture de l'oeuvre¹³²".

L'artiste propose de fonctionner par observation de ces deux mondes, celui de

¹³² Cf. Valérie da Costa, Jean-Luc Verna, Oeuvre d'art, in : *Mouvement*, numéro 45, oct.-déc. 2007, p. 101.

l'histoire de l'art et celui de l'univers rock. *"Lorsque Nina Hagen en concert prend la pose de la 'Petite danseuse de quatorze ans' de Degas ou que Siouxsie, jouant du tambourin, elle fait écho à celles des nymphes de la 'Fontaine des Innocents' de Jean Goujon, c'est sans le savoir. Jean-Luc Verna visionne attentivement ces concerts et recherche dans les catalogues et revues d'arts les gestes qui rapprochent ces deux univers¹³³".* C'est donc le regard attentif et avisé de l'artiste et son oeil entraîné sur des modèles culturels, qui lui permettent de faire le lien entre les deux univers.

De toute manière, le travail de Jean-Luc Verna relève d'un mixage se nourrissant d'un passé des arts plastiques et d'un présent musical. Dans ses *50 poses utiles pour le dessin*, il se met en pose devant une caméra et interprète nu, mais "habillé" néanmoins de sa conscience des liens qu'il établit entre la pose et ses modèles. Les passages d'un sexe à l'autre (de la danseuse de Degas, en passant par Nina Hagen vers sa pose personnelle), les sauts d'une époque historique à l'autre (d'une sculpture de la XXVI^e dynastie en Chine à l'Oedipe d'Ingres de 1867), la juxtaposition des poses empruntées aux plus grands artistes du passé lointain et proche (Donatello, Michel-Ange, Caravage, Klimt ou Klinger), ainsi qu'aux stars mondiales de la musique (David Bowie, Freddy Mercury), ne posent aucun problème à l'artiste. Il interprète les poses observées avec aisance et conviction. L'artiste propose un travail d'emprunt, de remake et surtout de mixage et de brouillage, principes que l'on retrouve dans son oeuvre graphique, musicale et filmique. Jean-Luc Verna trace une généalogie prestigieuse à sa manière. Il nous propose son histoire de l'art et son histoire de la musique. Il *"déplace et réactive les personnages et leurs auteurs dans le champ de l'art contemporain¹³⁴".*

Dessinateur avant tout, mais aussi enseignant de dessin à la Villa Arson, ses *50 poses utiles pour le dessin* forment un répertoire de modèles comme il en existait dans les ateliers d'artistes et d'artisans depuis le Moyen Âge¹³⁵. Ces répertoires ou livres de modèles, diffusés à plus ou moins grande échelle grâce à l'invention de l'imprimerie et donc grâce à la reproduction, étaient une aide à l'apprentissage et permettaient de produire une oeuvre complexe sans avoir nécessairement avoir

¹³³ Cf. Claude-Hubert www.airdeparis.com/verna.

¹³⁴ Cf. Claude-Hubert www.airdeparis.com/verna.

¹³⁵ Un de ces célèbres carnets est celui de Villard de Honnecourt du XIII^e siècle.

besoin de recourir à des modèles vivants.

Le travail de Jean-Luc Verna m'intéresse dès lors, pour plusieurs raisons ; guetteur et chasseur de poses, il fournit une lecture singulière de l'image du corps. Avec son regard teinté d'histoire de l'art, son expérience en tant que modèle vivant (entre autres pour ses étudiants) et son affinité pour les mixages des genres, il arrive à insister sur la double genèse de l'image. L'image présente dans la mémoire consciente de l'artiste, dirige son attention sur les attitudes des stars de musique, qui à leur tour véhiculent, cette même image de manière non volontaire ou inconsciente. Il isole alors l'image historique dans le présent devant la webcam, en prenant la pose aussi bien de son modèle historique que de la pose "retrouvée" chez une star : déplacement du passé dans l'actualité musicale, réactualisation et véritable recréation de l'image.

Par ailleurs, la recréation de l'image ne s'arrête pas là. Les *50 poses utiles pour le dessin* sont susceptibles de servir effectivement au dessin de quiconque voudra produire d'autres images à son tour. La dernière étape chronologique proposée par Jean-Luc Verna, est de prendre modèle sur son interprétation des modèles devant la caméra et de dessiner.

Comme il a été évoqué plus haut, le dessin prend une place privilégiée dans la pratique de Jean-Luc Verna. Celui-ci est à la source de ses images. Les dessins naissent de ses mains, même si les techniques de reports et de transferts sont fréquemment utilisées. L'artiste s'inscrit justement dans un champ d'action passant continuellement de la production à la reproduction. Interprète et joueur, il ne propose pas seulement un répertoire de poses ou de formes, mais aussi un outil au travail futur. Dans cette volonté d'énumérer et de révéler des filiations, l'artiste affirme aussi sa très grande nostalgie et plutôt un besoin de s'inscrire dans une lignée. Son univers iconographique est d'ailleurs hanté de centaures, de monstres et d'allusions au symbolisme, surréalisme et à l'univers punk ou gothique. Il travaille souvent sur papiers anciens et affectionne tout particulièrement, les techniques de transferts qui laissent apparaître les images comme étant des fantômes d'autres images. Il propose à l'utilisateur de ses *50 poses utiles pour le dessin*, de poursuivre la lignée en prenant une feuille et de dessiner pour s'inscrire ainsi dans cette filiation dans laquelle les images sont

récréées et transformées de manière permanente. En cela, le travail de Jean-Luc Verna pointe deux choses essentielles : il fait appel à un utilisateur-dessinateur de ses "50 poses" et il cherche, comme Orlan d'ailleurs, un dialogue avec son public dont il sollicite les images-modèles incorporées. Il montre que l'apprentissage du regard est primordial. Celui-ci passe aussi bien par la poïésis que par l'incorporation d'images-modèles que sont pour lui les modèles culturels. Le passage du modèle vivant au modèle culturel, se fait par des étapes plus ou moins lisibles. Production et reproduction alternent.

Dans un ensemble de photographies réalisées à partir de l'image de la *Vénus de Milo*, je thématise cette oscillation entre production et reproduction et j'instaure des relations toutes particulières entre modèle vivant et modèle culturel (cf. Carnet "Vénus de Milo Projections" 2008). Ils se superposent et se confondent par moment.

Entre le corps (modèle vivant) et l'image (modèle culturel), des décalages s'installent : deux nez, trois ou quatre seins, une ombre du fond devenant figure, la texture du marbre se mêlant aux plissements des tissus. On retrouve dans chaque image une partie ou un souvenir de l'autre, de celle qui l'a précédée. L'image originelle traverse différents médiums. Lors de ses traversées, non seulement elle se modifie elle-même, mais elle intervient aussi dans la modification de notre regard. La connaissance du médium et la connaissance du modèle permettent de lire l'image. En fait, cette lecture n'est pas constituée d'un discours linéaire et raisonné. Elle se fait par strates. Chaque médium oriente ou trouble notre regard.

Si la création de l'image passe par son habillage propice aux mutations, sa lecture passe plutôt par un déshabillage de l'image pour mettre à nu le modèle. Le médium véhicule l'image, mais il contribue aussi à la fabriquer. Plus il y a de souvenirs d'images, plus notre regard peut s'adapter et s'orienter dans la foule des choses visuelles. Les images s'adaptent aux changements historiques des médiums en se modifiant. *"C'est par cette mutation qu'elles survivent, en trouvant du même coup un mode de représentation actuel"*¹³⁶.

¹³⁶ Cf. Hans Belting, *Pour une anthropologie de l'image*, Paris, Gallimard, 2004, p. 46.

III.2.2 À la croisée des chemins

Avec le travail d'Orlan, celui de Jean-Luc Verna et mes projections "Vénus de Milo", nous venons de voir comment peuvent s'opérer des passages du modèle vivant au modèle culturel. Les images anciennes du corps refont surface dans des pratiques actuelles. Orlan laisse flotter le doute au sujet de son modèle culturel, Verna en est conscient et personnellement, je le prend comme un écran entre le modèle nu et mon travail. Cet écran est aussi matrice et il projette au sens propre et figuré, le modèle culturel sur le nu qui est habillé de cette façon, de son modèle historique. Le modèle vivant reste toujours visible, il ne disparaît jamais complètement derrière son frère culturel ou historique. Par la suite, nous verrons comment le premier disparaît derrière ses modèles culturels et comment dans certaines pratiques anciennes et actuelles, les artistes n'hésitent pas à mixer différents types de modèles. Ils inversent les hiérarchies entre production et reproduction et tentent de faire perdurer l'image par le croisement de pratiques plastiques, impliquant des techniques de reproductions variées : photographie, gravure, empreinte.



Ill. 72. Cindy Sherman, History Portrait (d'après Jean Fouquet, Vierge à l'Enfant, vers 1452 - 1455, Anvers, Musée Royal des Beaux Arts.

Dans ses *History Portraits*, série de 35 photographies (ill. 72), Cindy Sherman travaille à partir de l'histoire de l'art. Passionnée par le jeu et le déguisement, elle se met en scène en s'inspirant de peintures anciennes et s'en sert en tant que souvenirs. À travers cette série, elle a compris combien la représentation vise à donner une illusion du statut social et du pouvoir de la personne représentée. Elle reprend dans ses photos cette idée d'illusion, en s'ajoutant des prothèses qui sont plus vraies que nature pour démanteler cette stratégie. "Ces

*représentations ne sont donc pas liées au réel mais à l'expression de l'idée que l'on se fait du réel. De la même façon, l'ombre n'est pas le fiancé mais une abstraction de fiancé interrogeant le lien qui unit l'origine à un modèle*¹³⁷. L'illusion et l'idée que l'on se fait du modèle culturel prime sur le modèle vivant et l'artiste, en tant que modèle vivant disparaît derrière ces artifices. Ses images photographiques ne sont rien d'autre qu'une étape supplémentaire dans la migration médiumique. *"La mise en scène d'un corps dont la référence demeure hautement incertaine plonge d'un seul coup dans une même pénombre les médiums de la photographie et du tableau ancien*¹³⁸", dit Hans Belting à propos des photos de l'artiste réalisées d'après Jean Fouquet. La pénombre ou le trouble dont parle l'auteur, sont certainement augmentés par le fait que la Vierge ne représente personne d'autre qu'Agnès Sorel, la maîtresse du roi Charles VII. L'artiste rebondit ici sur l'histoire même de l'oeuvre-source : Cindy est déguisée en Marie qui est déguisée en Agnès, autant d'histoires de femmes, d'histoires carnavalesques, d'enchaînements de masquerades. Le passage d'un médium à l'autre se dédouble ici, avec la volonté de traverser aussi deux genres académiques : le portrait et le tableau religieux. Cindy Sherman y ajoute son genre à elle, c'est-à-dire, l'habillement d'images existantes et historiques. En cela, son travail m'intéresse bien évidemment à cette différence prêt, qu'elle est certainement plus dans un registre expressionniste que je le suis avec les "Projections". Le masque, la prothèse, la perruque, l'exubérance de ses accessoires et le coloris, rappellent plutôt l'univers de James Ensor ou de Jürgen Klauke. Elle introduit aussi dans son travail, la dimension du jeu dont il sera question en fin de chapitre.

Le public a accueilli cette série de photos avec beaucoup d'enthousiasme. L'artiste a certainement réussi par l'exagération de l'illusion, à révéler chez le spectateur une sensation de déjà vu, de familiarité. Elle crée l'image d'une image, passe de la peinture au déguisement, puis à la photographie. D'un médium à

¹³⁷ Cf. Pascale Ancel, L'ombre de Cindy Sherman, in : Claude Fintz, *Les imaginaires du corps*, T. 2, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 127.

¹³⁸ Cf. Hans Belting, *Pour une anthropologie de l'image*, Paris, Gallimard, 2004 (édition allemande 2001), p. 149.

l'autre, l'image se transforme, s'inverse même. La lisibilité des filiations se présente ici comme une manière d'instaurer un discours sur l'image, dans lequel les notions d'original et de copie, de vrai et de faux n'ont plus de sens. Elle parle d'illusion et de pouvoir. Par le biais du déguisement et du jeu, elle affirme l'idée de Freud comme quoi "*l'opposé du jeu n'est pas le sérieux mais la réalité*¹³⁹". Pour l'artiste, la réalité de l'image est ici intimement liée à son histoire et à sa genèse : la référence à l'histoire de l'art est l'explicite, l'artifice (prothèse, masque, perruque) se discerne facilement. Cindy Sherman joue un personnage comme un musicien interprète une partition. Nous sommes alors à nouveau dans l'univers de l'interprétation, mais dans un autre registre que le travail de Jean-Luc Verna. Pour elle, la réalité du jeu (jeu de rôle, jeu de mise en scène, jeu de lumière) accentue l'aspect artificiel de l'image d'origine. De médium en médium, la réalité de l'image devient support du jeu.

Avec le travail des *History Portraits*, la peinture (religieuse) est réinterprétée. Le rapport entre le genre noble et le genre inférieur tels qu'ils ont été définis par l'académie, est bouleversé. Le sujet religieux devient support de jeu de déguisement, qui en fait, était déjà contenu dans le propos de Jean Fouquet, puisque Agnès Sorel s'est glissée dans le rôle de la Vierge. Le médium photographique maintient en quelque sorte, l'image dans le circuit des images et le médium de reproduction amplifie ici ces capacités de maintien.

¹³⁹ Sigmund Freud cité par Tristan Richard, *Les structures de l'inconscient du signe pictural. Peinture et psychanalyse, surréalisme et sémio-analyse*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 28.



III.73. Raphaël, Vierge à la chaise, 1514, huile sur bois, diamètre 71 cm, Florence, Galleria Palatina.



III. 74. Image d'Épinal d'après Raffael, 1876.

À ce propos, je souhaiterais signaler l'exposition organisée par le Musée de l'Image d'Épinal en 2009¹⁴⁰, portant sur l'influence des grands maîtres sur les ateliers de xylogravure. Les ateliers parisiens sont à la source de l'information. Ils font graver d'après des estampes réalisées à partir d'oeuvres (surtout) picturales, puis commercialisent les tirages que l'atelier Pellerin d'Épinal, acquiert pour en faire des copies et des interprétations à son tour. L'image première se transforme à chaque étape de reproduction. Le médium, la xylogravure en l'occurrence, apporte par sa consistance et sa résistance matérielle du bois, une rusticité entraînant une simplification des formes. Il apporte également une tradition d'imagerie populaire qui fait que se croisent art majeur et art mineur, peinture et gravure, l'unique et le multiple. Les productions gravées chez Pellerin fournissent une coupe transversale de l'histoire de l'art. Comme chez Jean-Luc Verna, les oeuvres-sources sont d'époques très variées. On y trouve par exemple, Raphaël, Léonard, Velazquez ou Rubens. Le médium reproductif met à plat et rapproche les époques et les styles. Il a un pouvoir de lissage, qui serait peut-être la

subjectivité que l'on pourrait lui attribuer. Derrière une apparente uniformisation, il se cacherait alors une grande capacité à fabriquer et à monter des images et ceci, à l'échelle de série. L'éventuelle subjectivité d'un médium, serai dépendant de celle de la machine à produire et à reproduire les images. L'artiste, quant à lui, en s'appropriant le médium et en se familiarisant avec la machine¹⁴¹, ferait entrer en

¹⁴⁰ Le titre de l'exposition était : " *Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre*", Des chefs-d'oeuvre comme modèle, du 27 juin au 11 novembre, 2009, Musée de l'Image, Épinal.

¹⁴¹ La signification du mot "machine" est à prendre au sens large ici. La machine ne désigne pas

jeu sa subjectivité contre et avec celle du médium. Plus la technique est parfaite, plus l'artiste guetterait sa faille, son défaut pour affirmer sa subjectivité et faire de l'image un travail singulier.

Pour l'estampe réalisée à partir de la *Vierge à la chaise* (ill. 73) de Raphaël, le mouvement rotatoire si caractéristique pour le tableau, a complètement disparu dans la lithographie de 1876 réalisée par les ateliers Pellerin (ill. 74). De ce fait, l'estampe se rapproche plus des images de dévotion gravées sur bois que l'on connaît depuis la fin du XV^e siècle. Le médium a figé en quelque sorte l'image d'origine. Certes, les personnes travaillant pour les ateliers Pellerin, n'étaient pas considérées comme des artistes, mais dans le processus de reproduction, leur



Ill. 75. Franck David, *En raison d'un manque total d'intérêt, demain est annulé* pendant la durée du générique*, 2004, performance.

subjectivité et surtout leurs références en terme d'imagerie, se manifestent et se révèlent. Le médium ne véhicule plus seulement l'image. Il est à la croisée des chemins entre l'image et les personnes (artistes ou non) qui fabriquent des images ainsi qu'entre les images elles-mêmes. Il permet le passage aller et/ou retour, comme des combinaisons allant du plan vers le volume, du négatif vers le positif, du petit vers le grand, du fixe vers le mobile, du majeur vers le mineur et du durable vers l'éphémère et le virtuel. L'artiste, devant ces multiples chemins, se trouve face à des choix. Dans tous les cas, l'artiste confronté à l'image, dans une stratégie qui lui est propre, joue avec et contre le médium

Dans une oeuvre de Franck David, ce travail avec et contre le médium trouve une expression toute particulière. Né en 1966 à Montreuil, remarqué en

seulement l'objet fabriqué et destiné à transformer l'énergie et à utiliser cette transformation (cf. Le Petit Robert, 2000), mais aussi une combinaison d'organes fonctionnant de façon mécanique : machine à penser, machine du capitalisme technique, par exemple.

2002 lors de son exposition *Celluloïd* au Palais de Tokyo, l'artiste travaille sur le brouillage des images. À l'opposé de Jean-Luc Verna, qui passe du volume (sculpture en pierre ou bronze) à l'image plane et virtuelle pour ces *50 poses utiles pour le dessin*, franckDavid pour son oeuvre "*En raison d'un manque total d'intérêt, demain est annulé* pendant la durée du générique*" (ill. 75), part de photos d'identités pour arriver au volume et à la performance. L'artiste contacte 120 homonymes en France et envoie un appareil photo jetable aux onze personnes qui lui ont répondu. Ces personnes se font prendre en photo sous six angles : vue de face, de profil, de l'avant, de l'arrière, du haut et du bas. À partir de ces images, des étudiants de l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg ont fabriqué d'abord des cubes, puis deux masques en latex. Lors de son exposition au Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg et à la galerie La Chaufferie de l'École en 2004, des gardiens allaient de la Chaufferie au musée pour chercher le masque, puis traversaient la ville masqués pour ensuite retourner à la Chaufferie et intégrer ceux-ci dans l'installation exposée. Plusieurs images de différents Francks Davids sont alors en circulation.

Le titre énigmatique donne peu de clés de lecture : "*En raison d'un manque total d'intérêt, demain est annulé* pendant la durée du générique*". Le mot générique est-il à prendre ici comme désignant la partie du film où sont indiqués le titre, le nom des auteurs, des interprètes et collaborateurs ? De quel film s'agirait-il alors ? Faut-il annuler demain car l'artiste deviendrait un générique (comme un médicament générique) avec cette particularité de remplacer le bon et le vrai franckDavid ? L'image et le nom se révèlent dans une multiplicité. Le générique, si on veut bien le prendre en tant qu'adjectif, s'opposerait au spécifique. L'image d'un seul franckDavid n'a donc rien de spécifique, même s'il s'agit d'une photo d'identité. Les différents médiums véhiculent l'image d'un individu, mais ces médiums ne sont que supports, avec ses caprices et limites, l'image en elle-même, se promène d'un endroit à l'autre, d'une identité à l'autre. L'image de l'artiste franckDavid, se dissout derrière toutes les autres images et passe d'une photo d'identité des différents Francks Davids à l'anonymat de franckDavid, l'artiste. La métamorphose de l'image entraîne alors, des passages allant du bidimensionnel vers le volume, du petit (format timbre poste de la photo d'identité)

à l'échelle un des masques, de l'individuel au spécifique ou générique et du connu à l'anonymat. L'artiste orchestre ces passages. On pourrait dire qu'il recrée son image à travers l'image multipliée pour disparaître finalement derrière elle. Est-ce l'ultime tentative ou preuve extrême d'être singulier, unique et spécifique ? Les masques portés par les gardiens sont considérés par l'artiste comme un outil de travail. Les porteurs de masques quant à eux, sont *"dès le début envisagés comme des doublures. C'est un projet de cinéma et mes homonymes sont dès l'origine mes acteurs, par défaut de présence physique des originaux, tout comme au cinéma, on prend des doublures¹⁴²".*

Le passage du singulier au générique n'est pas complètement dépourvu d'éléments de jeu. Sans jouer forcément à doubler le vrai franckDavid, les porteurs de masques se prêtent au jeu. À la différence de Cindy Sherman et des graveurs d'Épinal qui cherchent à maintenir l'image dans un autre médium, ici *"l'usage de médiums différents n'est là que par nécessité de dire les choses différentes donc de déplacer légèrement les angles d'approche¹⁴³".* Il me semble que ce déplacement opère dans la logique de liens d'homonymie avec le "vrai" franckDavid et donc de rapprochement au plus près. En même temps, il s'en éloigne. Le jeu de rôle des acteurs fait que l'image du franckDavid, devient des images des Francks Davids. L'artiste ne fait pas perdurer une image, mais il en génère de multiples.

Ainsi, nous assistons à la création d'images se situant entre filiation et engendrement, filiation entre la photographie d'identité et le masque, mais engendrement à partir du générique "franckDavid", menant à une certaine intemporalité que l'artiste affectionne particulièrement. Il refuse d'ailleurs de signer et de dater ses oeuvres¹⁴⁴.

Les *History Portraits* de Cindy Sherman "traversent" le temps dans le sens où ils font référence clairement à des périodes historiques précises. En même temps, ses portraits rejoignent ceux de franckDavid, par cette croisée des chemins par laquelle ces deux artistes brouillent les pistes de la temporalité. Cindy Sherman

¹⁴² Cf. échange par mail avec l'artiste du 4 novembre 2009.

¹⁴³ Idem.

¹⁴⁴ Cf. www.exporevue.org/magazine/fr/franck_david.html, consulté en janvier 2007.

trahit son jeu par les imperfections des artifices employés, Franck David affirme son jeu par les doublures. Dans les deux cas, le jeu est loin d'être une activité purement gratuite ayant comme seul but le plaisir qu'elle procure¹⁴⁵.

III. 3.2 Retournement de situation

"Certes l'homme est essentiellement l'animal qui travaille. Mais il sait aussi changer le travail en jeu. Je le souligne à propos de l'art (de la naissance de l'art): le jeu humain, vraiment humain, fut d'abord un travail : un travail qui devient un jeu"¹⁴⁶.

Nous avons jusqu'à présent largement traité l'image comme un terrain d'action. Avec le travail de Cindy Sherman, il est apparu que le jeu (de rôle) fait partie de ses stratégies de recréation de l'image. Le travail de Franck David montre que l'image permet de mettre en place un jeu de rôle. Avec ces deux exemples, il nous semble que ces artistes pointent un phénomène important. L'image est effectivement un terrain d'action, mais elle est également un terrain de jeu. Il faudrait souligner que le jeu est à considérer ici comme action libre et profondément ancrée dans l'esthétique comme l'a montré Johan Huizinga¹⁴⁷. De plus, l'auteur prend le jeu comme *"assouvissement par une fiction de désirs irréalisables dans la réalité assurant par là le maintien du sentiment personnel de soi"¹⁴⁸*. Le jeu à partir et avec l'image des deux artistes, peut effectivement se voir sous l'aspect du rapport tendu entre réalité et fiction. L'auteur ajoute l'importance

¹⁴⁵ Cf. Le Petit Robert, 2000.

¹⁴⁶ Cf. Georges Bataille, *Les larmes d'Eros*, Paris, Pauvert, 2001, p. 37.

¹⁴⁷ Cf. Johan Huizinga, *Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Éditions Gallimard, 1951 (première édition 1939).

¹⁴⁸ Idem, p. 17.

de la répétition dans le jeu. Celle-ci est une des caractéristiques essentielles du jeu et ne *"s'applique pas seulement au jeu considéré dans son ensemble, mais aussi à la structure interne du jeu"*¹⁴⁹. Aussi bien Franck David que Cindy Sherman, répètent-ils leurs actions, prises de vues et déguisements. Cette répétition leur permet de recréer leur image et de faire en sorte que dans la fiction, ils réalisent un dédoublement ou une démultiplication d'eux-mêmes.

L'ouvrage de Huizinga date et l'auteur semble complètement ignorer les travaux des cubistes ou dadaïstes dont les démarches ne peuvent être considérés sans prendre en compte, le jeu comme action de mise en question de la relation entre réalité et fiction¹⁵⁰.



Ill. 76. Daniel et Geo Fuchs, TOYS, CHE, 2005, photographie..

Le travail du duo et couple d'artistes Daniel et Geo Fuchs, permet d'éclairer ce propos. Nés respectivement en 1966 et 1969, ils travaillent ensemble depuis les années 1990. Avec leur projet *Toys* de 2005 (ill. 76), ils mettent le jeu au centre de leurs préoccupations. Ils s'intéressent à la collection de jouets de Selim Varol, qui compte plus de 10 000 objets et se compose essentiellement de héros de BD américaines des années 1960, de personnages fantastiques, d'acteurs et de metteurs en scène, d'artistes (Andy Warhol par exemple) et de leaders mondiaux (Bush, Ben Laden, le Che). Ils prennent en photo certaines figurines et les agrandissent à l'échelle d'affiches publicitaires. Ces petites figurines atteignent alors des dimensions surhumaines. Les artistes se sont intéressés aux différents passages du personnage d'origine vers le design du jouet. Quant aux jouets, leurs formes sont réduites aux caractéristiques essentielles. Ainsi, les visages sont parfois rendus de manière très schématique. Ce qui est jeu pour enfants à petite échelle, devient jeu intrigant pour le spectateur. Il pénètre dans ce "Toyland" créé par les artistes, qui, de médium en médium, fait disparaître la frontière entre réalité et fiction. La recréation de l'image

¹⁴⁹ Idem, p. 29.

¹⁵⁰ Nous pensons notamment aux collages du cubisme synthétique et aux photomontages de Hannah Höch ou de Raoul Hausmann.

dépasse de loin sa création. Le petit jouet en plastique devient dans le cas de Saddam ou de Staline par exemple, une affiche de propagande avec toute sa portée politique. Le travail devenu jeu redevient travail et ce retournement de situation contribue largement à la recréation de l'image initiale.

Avec "Qui a peur du Minotaure?" 2009 (cf. dépliant), je continue le travail de recréation par des projections que j'ai débuté avec "Vénus de Milo". Les photomontages de 2002 et 2005, travail en marge et jeu avec l'image à son origine, trouvent une prolongation dans ce travail avec une figurine de taureau. Je me sers de cette petite figurine d'à peine 10 cm de haut, pour construire la figure du Minotaure. Et au-delà de la figure hybridée, le Minotaure offre ici une surface de projection au sens de *"mécanisme de défense par lequel le sujet voit chez autrui des idées ou des affects qui lui sont propres"*¹⁵¹. Thésée s'y projette pour commettre un acte héroïque, Ariane y projette ses sentiments amoureux avant de connaître Thésée, Minos y projette ses peurs de l'impuissance et de la perte de sa femme et le corps social y projette tout simplement ses peurs de l'inconnu, de l'étranger, du barbare. Le Minotaure devient monstre par les déformations projetées sur lui, mais reste toujours invisible. Pour cette raison, il attire et fait peur. Plus on se projette sur lui, plus il se confond dans son environnement labyrinthique et devient monstrueux.

Monstre né de Pasiphaë et Poséidon bien sûr, mais avant tout de la plume d'Ovide, qui a recueilli des mythes existants. Incarné et investi par de nombreux artistes, le Minotaure est un être revêtu de formes nouvelles comme le mentionne Ovide dans son préambule¹⁵². Volontairement, j'ai choisi cette traduction avec cette allusion au vestimentaire, à la superposition et au rajout. Si dans un premier temps, le mythe du labyrinthe me fascinait surtout par son pouvoir narratif¹⁵³, je trouvais dans le personnage du Minotaure une figure hybride idéale et dans son

¹⁵¹ Cf. Le Petit Robert, 2000.

¹⁵² *"Inspiré par mon génie, je vais chanter les êtres et les corps qui ont été revêtus de formes nouvelles, et qui ont subi des changements divers. Dieux, auteurs de ces métamorphoses, favorisez mes chants lorsqu'ils retraceront, sans interruption la suite de tant de merveilles depuis les premiers âges du monde jusqu'à nos jours"*. Cf. Ovide, *Les métamorphoses*, Paris, Éditions du Chêne, 2008.

¹⁵³ Il s'agit d'images et de planches à découper sérigraphiées que j'ai réalisées en collaboration avec Michèle Schneider. Le titre de ce portfolio est "Le mythe du labyrinthe" et a été réalisé entre 1995 et 2000.

épaisseur psychologique enrichie des interprétations et extrapolations du mythe, je découvrais au fil des années, de plus en plus de possibilités plastiques pour aborder un travail sur l'image de son corps, c'est-à-dire sur sa monstruosité imagée et construite à partir d'éléments disparates. L'image du monstre est en fait une chose que l'artiste habille de son imaginaire et sur lequel il projette ses propres monstruosité. Revêtir de nouvelles formes et garder trace des anciennes, tel est le point de départ de "Qui a peur du Minotaure ?". Comme pour les Vénus (Projections 2008), j'utilise le corps comme écran de projections en mêlant différentes couches, strates de peurs, de désirs et de doutes.

Je débute avec des projections de tâches¹⁵⁴ sur un corps nu portant un masque de taureau. Les tâches sont une réminiscence du travail des Hybrides de 2005 où je superposais différentes images comme filtres pour hybrider l'image d'origine et introduire la notion de trouble. Coup de projecteur, le corps masqué devient écran qui s'anime, trace une ombre sur le mur et se projette ainsi dans un lieu. La figure sort du noir. Le halo lumineux se mue en une sorte d'aura. L'image se compose du vrai corps, de l'image du taureau (le masque en volume) et du corps projeté sur le corps écran. Modeste assemblage de degrés de réalité différents qui n'est pas dépourvu d'ironie. Nous sommes loin du drame. Le masque, simple accessoire carnavalesque provoque une ombre qui, projetée sur le mur, donne par ses déformations, une image de ce corps masqué d'autant plus noire et menaçante que son modèle ou sa source se montre de manière anecdotique. Le masque ne cache rien. Il est là pour produire une image. Le Minotaure n'est pas celui que l'on pense voir. Le monstre, c'est l'ombre, son image déformée par la lumière orientée. Le masque empêche de voir la figure (le visage) et révèle l'image fugace. Absence ou présence du monstre ? Le Minotaure n'existe pas, il ne se montre que dans son image fugace et auréolée !

Dans un second travail, je mets en oeuvre d'autres procédés. Le corps du modèle sert toujours de surface de projection. Deux photographies sur transparents servent de matrices : la première, un fragment d'une image très agrandie réalisée à partir d'une petite reproduction du labyrinthe de Chartres et de

¹⁵⁴ Il s'agit d'images sur transparents projetées à l'aide d'un rétroprojecteur.

ce fait pixellisée, la seconde montrant une image photographique de la tête d'un petit jouet en plastique en forme de taureau. Les pixels trahissent l'imagerie informatique, le plan de joint (discret) de la figurine évoque le moule. Projection alors d'images reproduites et reproductibles sur un corps nu. Dans les deux cas, il y a inversion d'échelle à plusieurs reprises. Pour le labyrinthe, l'image est une réduction et une simplification de l'original à Chartres.

Par la suite, cette même image est agrandie par un effet de zoom. Le tout petit devient grand par la projection. En ce qui concerne la figurine du taureau, la lisibilité de l'échelle est moins évidente et par le rapprochement de sa tête avec celle du modèle, naît l'impression d'un affrontement que l'on pourrait interpréter comme celui entre Thésée et le Minotaure, entre l'homme et sa part monstrueuse. Mais, cette approche d'affrontement est immédiatement contredite : les lignes franches et droites affirmant les bords des transparents et supports des images, indiquent qu'il s'agit ici de superposition d'images planes. Les reflets brillants sur l'image du taureau, la mollesse des contours suggèrent le poil de l'animal, mais n'arrivent pas à convaincre le spectateur qu'il s'agit d'une image photographique d'une réelle bête féroce. Donc point d'affrontement avec le monstre, mais plutôt plaisirs de manipuler des images à différentes échelles et brouiller ainsi joyeusement les pistes. Quel est ce nouveau monstre qui naît de la superposition de ces différentes images ? Certes, l'instabilité de l'image du corps provoquée par le mélange des différents transparents est clairement lisible, mais ce qui me tient encore plus à coeur, c'est la confusion des corps par le brouillage des échelles. Quelle serait la bonne échelle pour lire l'image ? Le pixel, le corps humain, ou la figurine ?

L'image du taureau domine l'ensemble de la photographie et l'image fragmentaire du labyrinthe indique le lieu dans lequel se déroule l'action dans le récit du mythe. Par contre, l'image du labyrinthe présente dans ce cas précis, un lieu non défini. Pixels à l'appui, il renvoie clairement au monde virtuel qui est moins un "non lieu" au sens d'être nulle part, qu'un "surlieu" au sens d'être partout. Le web est certainement le lieu où nous nous perdons (projetons !) le plus aujourd'hui. Ce labyrinthe monstrueux est partout et il nous livre des informations sans nous en donner les sources. Qu'est-ce qui est réel ou virtuel et qu'est-ce qui

fait semblant de l'être ? Il nous fournit le monde mais pas toujours le fil d'Ariane.

Une troisième photographie montre à nouveau le corps nu masqué et entouré d'un labyrinthe¹⁵⁵. La figure est morcelée. Je saisis la pose en mouvement. La confusion des ombres et des images projetées (image de la figurine du taureau et image du labyrinthe) fait que la forme initiale du corps se dissout dans les méandres des images superposées. Décrypter l'image, reconnaître ce qui est de l'ordre du réel ou du projeté n'est pas facile ici. Après quelques instants d'observation, la figure du Minotaure devient reconnaissable. La confusion entre image et corps laisse apparaître le monstre comme assemblage d'éléments fragmentés : lignes, tâches d'ombres et membres se perdant dans le noir du fond. Le monstre sort du chaos, passe de l'informe à la forme pour se perdre à nouveau dans le tracé du labyrinthe. L'image du Minotaure est foncièrement instable. Au moment où l'on croit la saisir, elle s'enfuit et disparaît.

Tenter de capter l'image du Minotaure est certainement accepter aussi de me trouver face au chaos créatif et créateur, car le Minotaure n'est personne d'autre qu'une autre face de moi-même : sombre, obscure et nocturne, indomptable, souterraine et secrète. Le jeu avec le masque et la figurine rejoint une façon encore différente d'aborder le jeu comme "*instant exutoire de penchants nuisibles*"¹⁵⁶. Le jeu avec les images du Minotaure redevient travail. Le jeu marginal débuté en 2002 à l'aide d'images découpées sort de la marge. Il devient un travail autonome. L'hybridation des corps va de pair avec l'hybridation de l'image. C'est dans ce travail en marge que cette double hybridation prend forme. Marge et hybride semble être en lien étroit. Cette marge est apparemment le lieu d'un renouveau possible.

A propos de l'hybride et de la marge, Baltrusaitis¹⁵⁷ note que dans l'art médiéval, le premier se trouve relégué dans les marges. Marges, écoinçons, gargouilles, consoles et miséricordes de stalles sont les endroits privilégiés de ces êtres

¹⁵⁵ Cette fois-ci, l'image provient d'un petit relief gravé dans le mur d'entrée de l'église San Martino à Lucca. Il reprend également le dessin du labyrinthe de Chartres.

¹⁵⁶ Cf. Johan Huizinga, *Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Éditions Gallimard, 1951 (première édition 1939), p. 17.

¹⁵⁷ Cf. Baltrusaitis, Jurgis, *Réveils et prodiges*, Paris, coll. Idées et Recherches, 1988, p. 146 ss.

chimériques dans l'art gothique. Non seulement facile à mettre en scène car possédant des souplesses fantastiques de mise en oeuvre - il n'existe quasiment pas de limites plastiques dans la manière de combiner les membres ! -, ces corps hybridés ne sont certainement pas exclusivement un remplissage d'espaces résiduels peu visibles. Il semble que ces êtres curieux entretiennent un discours parallèle avec la "grande" histoire et qu'ils offrent des terrains d'expérimentations que les artistes exploitent moins dans leurs discours officiels. Ce qui se trouve dans la marge n'est donc pas si marginal. L'espace de la marge s'avère être un lieu non seulement de liberté expressive, mais aussi un lieu de propositions nouvelles, d'expérimentation.

Revenons aux "Projections". Ici, les ciseaux remplacent les pinceaux, les transparents remplacent la gouache et le jeu se substitue au travail. L'hybridation du corps et de l'image est un jeu d'abord, qui devient réalité ensuite.... puisque, comme nous l'avons déjà mentionné, *"l'opposé du jeu n'est pas le sérieux, mais la réalité¹⁵⁸"*. Cette réalité est celle d'un détournement de situation :

- ce qui était dans la marge devient préoccupation principale,
- la récréation devient récréation,
- le travail devient jeu,
- le passé trouve une nouvelle forme dans le présent.

Le détournement, loin de n'être qu'un autre chemin parmi tant d'autres, devient éminemment créateur de nouvelles situations. Dans son ouvrage *Pour une philosophie de la création*, René Passeron parle d'ailleurs du détournement créateur. Celui-ci se caractériserait comme étant un changement de fin ou de visée *"qui implique un ajustement et une modification, si possibles minimales, des moyens¹⁵⁹"*. L'auteur stipule que les détournements poétiques rajoutent des stratifications internes à l'oeuvre qu'ils enrichissent. Aucune oeuvre serait créée ex nihilo, tout oeuvre serait instaurée à la suite, et parfois contre, des oeuvres antérieures. Passeron conclut que toute création serait alors détournement¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Sigmund Freud cité par Tristan Richard, *Les structures de l'inconscient du signe pictural. Peinture et psychanalyse, surréalisme et sémio-analyse*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 28.

¹⁵⁹ Cf. René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 226.

¹⁶⁰ Idem, p. 229.

Je rajouterai au détour et au détournement de Passeron, le retour et le retournement. On retrouve dans chaque image une partie ou souvenir, de celle qui l'a précédée. L'image vient de quelque part et en traversant différents médiums, elle se modifie non seulement elle-même, mais elle intervient aussi dans la modification de notre regard. Elle laisse des traces dans notre corps, puisqu'il est réservoir ou réserve à images. Plus il y a de souvenirs d'images, plus notre regard peut s'adapter et s'orienter dans la foule des choses visuelles¹⁶¹. Le médium contribue alors à transformer notre regard.

Nous venons de voir comment les images peuvent migrer d'un médium à l'autre. L'intermédialité comme forme de reproduction, ne contribue pas à créer de nouvelles images, elle permet de les maintenir en circulation. Passer d'un médium à l'autre apporte des modifications à l'image dans la mesure où le médium et l'artiste donnent leur empreinte de subjectivité à celle-ci. Le médium véhicule l'image et selon sa nature, il affirme ou camoufle les cheminements empruntés lors des différentes métamorphoses. Sans connaissance des étapes de migrations, l'image risque de se perdre, voire de se dissoudre dans le flux d'impacts visuels dont nous sommes les cibles. Le médium ne produit pas l'image, il la reproduit et la recrée d'une certaine manière. Dans sa faculté de recreation, il joue un rôle primordial dans le double rapport au spectateur et à l'artiste, qui, tous deux, sont confrontés à la question de l'identité de l'image. Et, s'il fallait attribuer une quelconque subjectivité au médium, ce serait celle de posséder une capacité d'affirmer des filiations. Dans la mesure où l'intermédialité est une forme de reproduction, le médium contribue à fabriquer des images et non à les produire, considérant que produire, c'est faire apparaître, créer et engendrer¹⁶², fabriquer, c'est façonner, construire et faire par imitation¹⁶³. Plus le médium est connu, et reconnu, plus le spectateur arrive à se retrouver dans les différentes étapes de fabrication de l'image.

¹⁶¹ "Les médiums de l'image sont partie prenante de sa perception, non seulement parce qu'ils gouvernent notre attention d'un point de vue technique, mais aussi parce qu'ils modèlent la forme du souvenir que les images adoptent en nous." Cf. Hans Belting, *Pour une anthropologie de l'image*, Paris, Gallimard, 2004, p. 80.

¹⁶² Cf. Le Petit Robert, 2000.

¹⁶³ Idem.

Les images s'adaptent aux changements historiques des médiums en se modifiant. *"C'est par cette mutation qu'elles survivent, en trouvant du même coup un mode de représentation actuel"*¹⁶⁴. La métamorphose de l'image peut alors être considérée comme une recreation dans la mesure où le médium offre des moyens non seulement de métamorphose de l'image, mais aussi de métamorphose de sens et surtout de création de sens nouveaux. La métamorphose n'est pas qu'un jeu de formes ou d'appareils. Reproduire et recréer, c'est aussi mettre des oeuvres du passé dans le temps présent. Création et recreation sont deux faces de la même médaille. Ce qui semble profondément neuf et innovant est néanmoins ancré et enraciné dans une tradition. La métamorphose de l'image affirme le fait que celle-ci est certes un terrain d'action ou de jeu, mais qu'elle constitue également un territoire de transit. S'y croisent passé et présent et *"tout discours sur l'art du passé est un projet sur l'art du présent"*¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Cf. Hans Belting, *Pour une anthropologie de l'image*, Paris, Gallimard, 2004, p. 46.

¹⁶⁵ Cf. Roland Recht, *Point de fuite*, Paris, ENSBA, 2009, introduction.

Épilogue en guise d'ouverture

"Désormais, l'oeuvre n'est plus sur la toile ou dans le regard, mais dans le trajet qui les unit et les sépare simultanément¹⁶⁶".

Partie de l'intuition de l'existence de liens intrinsèques entre corps et image, nous avons pu voir que le corps et son image suscitent de nombreuses interrogations. Dans le monde occidental, corps et image sont traditionnellement liés, l'un découlant de l'autre par souvenir ou empreinte. Personnellement, le rapport entre corps et image se manifeste dès la première image connue de mon travail (cf. ill. 1, p. 12).

Si dans l'histoire de l'art, le nu, ce cas particulier du corps humain, s'avère être une entité stable, puisque conditionnée par la recherche d'un canon et d'un idéal de beauté, les artistes abordent le nu en tant que corps depuis une cinquantaine d'années. Le *nude* est devenu *naked* et l'image du corps a suivi cette métamorphose. Cette image du corps, loin d'être une chose abstraite, se décline dans sa double acceptation : *image* et *picture*. Et aujourd'hui, la difficulté réside souvent à détecter *l'image* dans la multitude des *pictures*. Comme le stipule Hans Belting, un changement de la conception du corps entraîne un changement dans la conception de l'image¹⁶⁷. L'alliance séculaire entre corps et image est mise en doute par un certain nombre d'artistes. Selon les cas, ils interviennent plus sur l'un ou sur l'autre. Le travail d'Orlan est emblématique à ce sujet. Elle cherche à

¹⁶⁶ Cf. Tristan Richard, *Les structures de l'inconscient du signe pictural. Peinture et psychanalyse, surréalisme et sémio-analyse*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 148.

¹⁶⁷ Cf. Hans Belting, *Pour une anthropologie de l'image*, Paris, Éditions Gallimard, 2004, p. 169.

dépasser et à outrepasser la matière même de son corps pour sortir de l'ancrage dans la chair avec ses connotations judéo-chrétiennes. L'artiste déconstruit puis reconstruit son corps fragment par fragment et aussi bien la décomposition que la reconstitution de son corps, est suivie par la dissolution puis la recombinaison de l'image de son corps puisque tout travail sur son corps est doublé d'un travail sur son image. En voulant sortir de l'alliance séculaire du corps et de son image par sa démarche artistique extrême, Orlan ne fait qu'affirmer leur interdépendance. Notons que le rôle du fragment dans ce mouvement de désagrégation et reconstruction, est tout à fait symptomatique.

Si pour le corps, cette mise en morceaux va de pair avec une certaine violence et souffrance - opérations pour Orlan et Stelarc, mutilations pour Witkin -, la fragmentation de l'image s'opère selon des modalités plus légères. L'image comme lieu d'action est souvent terrain de jeu, où l'hétérogène trouve sa pleine expression. Le jeu est à considérer non pas comme étant une activité ludique parmi tant d'autres, mais comme étant inhérent à l'activité humaine. Il exprime le besoin profond de récréation que beaucoup d'artistes cherchent à faire valoir dans leur travail. Cette récréation se situe entre filiation et engendrement. Les artistes produisent des images en les faisant naître de manière spontanée, insoupçonnée et souvent considérée comme étant nouvelle. La démarche de Barbara Heinisch est significative de cette approche. L'image naît par le médium de la peinture même. La libération du modèle à la fin de ses performances, met en image sa traversée médiumique. Le modèle perce la toile et de ce fait, il révèle la manière dont l'image est fabriquée. Barbara Heinisch passe ainsi de la production de l'image à sa fabrication et de l'engendrement à la filiation. Elle travaille avec des corps-modèle nus au sens de *nude*. Ces modèles redeviennent dévêtus (*naked*) au moment de la traversée de la toile. L'artiste insiste sur la matérialité du corps et de l'image en se confrontant à la résistance même de la matière picturale et en mentionnant le nom du modèle et la date précise de sa performance dans le titre de ses oeuvres. Elle ancre son travail dans le temps et la matière.

Avec le travail d'Orlan et de Barbara Heinisch, l'interdépendance corps – image trouve sa pleine expression. Les deux artistes se positionnent par rapport à

l'origine de leurs images. Orlan construit à partir de l'hybridation et à partir de modèles culturels (cf. *La réincarnation de Sainte-Orlan*, 1990 – 1993). Elle met en place des filiations entre certains modèles culturels et la fabrication de l'image de son corps. Le travail de Barbara Heinish, se positionne réellement entre filiation et engendrement. À chaque performance, elle recrée à la fois une situation de naissance d'images et un contexte de recréation de l'acte de peindre lui-même.

La production d'images va de pair avec la reproduction de modèles et de gestes. L'artiste se trouve toujours dans cette situation du faire et du refaire. D'une part, il y a le travail des collègues artistes (références, modèles culturels) et de l'autre côté, il y a l'ancrage dans une pratique et une confrontation à la matière. Tout artiste oscille entre les deux : la filiation et l'engendrement.

Quant au "regardeur", sa position n'est peut-être plus celle de fabriquer les tableaux comme le préconisait Marcel Duchamp. Aujourd'hui, celui-ci se trouve dans une situation beaucoup plus déroutante. L'artiste lui demande beaucoup. Il lui fournit des images en grand nombre et d'une grande complexité. Autant notre relation aux images peut être immédiate et compulsive par moment, autant notre regard et notre entendement ne peuvent pas toujours suivre ce cheminement rapide. Pour Roland Recht, "*il n'y a pas d'immédiateté du regard, on apprend à voir comme on apprend à écouter ou à s'exprimer*¹⁶⁸". L'image au sens de *image* en anglais, se trouve à mi-chemin entre le spectateur et l'*image*, et pour accéder à cette dernière, il nous semble important de prendre conscience qu'en tant que spectateur, nous sommes regardés par les images au sens de *picture* à travers laquelle l'artiste s'adresse à nous.

Nous regardons l'image. Mais les images nous regardent aussi. L'artiste fait des images pour que le spectateur soit regardé. Et pour que le spectateur puisse se sentir visé et concerné, il doit entrer en sympathie avec l'image, c'est-à-dire l'avoir fréquentée beaucoup. Il doit en faire partie en quelque sorte. L'image est un terrain de rencontre et sollicite une certaine perméabilité des regards. Daniel

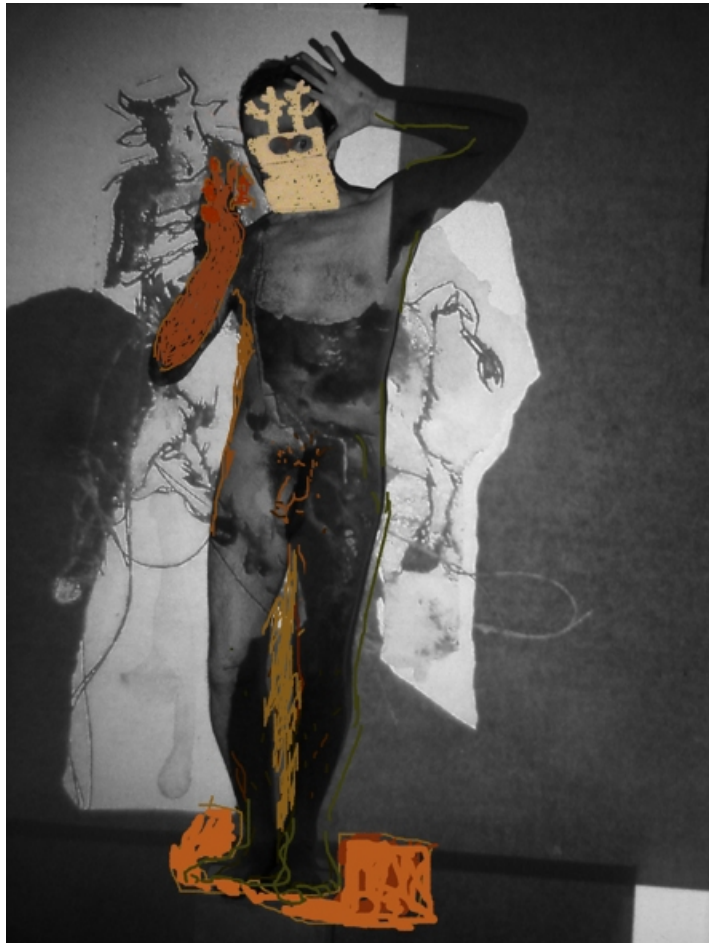
¹⁶⁸ Cf. Roland Recht, *A quoi sert l'histoire de l'art ?*, Paris, Les Éditions Textuel, 2006, p. 24.

Arasse dit cela avec d'autres mots et de manière plus radicale : *"L'artiste est naturellement anachronique, il s'approprie les oeuvres du passé et c'est son devoir. [...] Le propre du créateur est de s'approprier le passé pour le transformer, le digérer, et en donner un autre résultat. [...] Les artistes nous apprennent à voir¹⁶⁹."*

Printemps 2011 :

Après tous ces cheminements entre filiations et engendremets d'images, je me lance dans de nouvelles aventures. Un travail sur le mode du cadavre exquis me préoccupe depuis peu. Point d'interrogations sur les origines, les modèles et les interdépendances de mes images, mais aussi des plaisir de faire ... sortir des filiations pour (re)trouver le hasard et les rencontres fortuites ...

¹⁶⁹ Daniel Arasse, *Histoires de peinture*, Paris, Éditions Denoël, 2004, p. 166.



Ill 76. Anke Vrijs, Métamorphose - Cadavre exquis, 2011, technique mixte. 80 x 60 cm.

INDEX des noms d'artistes

Antin	p. 18, 50, 51, 52.
Bailly-Maître-Grand	p. 74, 75.
Bargué	p. 33, 34, 37.
Bellmer	p. 18, 172, 178, 192, 195.
Brassaï	p. 76, 125, 126, 127, 128, 129, 196, 206.
Burson	p. 181.
Cahun	p. 18, 141, 142, 143, 159, 181, 192, 193, 195.
Chapman	p. 18, 19, 144, 145, 149, 176, 177, 178.
Cottingham	p. 18, 179, 180.
David	p. 18, 218, 220, 221.
Duchamp	p. 10, 93, 94, 95, 113, 114, 115, 142, 159, 160, 162, 178, 192, 193, 194, 232.
Duval	p. 22, 81, 91, 92, 93, 96, 97.
Falguière	p. 121.
Feldmann	p. 92, 93.
Frank	p. 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 192.
Fuchs	p. 222.
Geisler	p. 204, 205, 206.
Giacometti	p. 35.
Goya	p. 176, 177.
Heinisch	p. 109, 110, 111, 112, 122, 123, 193, 231, 232.
Hockney	p. 170, 171, 193, 195.
Ingres	p. 94, 95, 166, 167, 192, 193, 195, 211.
Journiac	p. 30, 160, 162, 192, 194.
Judd	p. 18, 194, 195, 196.
Kooning de	p. 58, 59, 61, 132, 133, 192, 193.
Lawick-Müller	p. 180.
Leriche	p. 138, 139, 140, 141, 146.
Lerski	p. 192, 194.

Magritte	p. 127, 128, 129; 206.
Maltzan von	p. 175, 176, 178.
Michel-Ange	p. 66, 67, 68, 69, 93, 123, 129, 140, 206, 210, 211.
Molinier	p. 18, 178, 183, 193.
Orlan	p. 18, 52, 54, 55, 108, 109, 110, 111, 112, 123, 128, 163, 165, 173, 182, 183, 192, 195, 208, 209, 210, 213, 214, 230, 231, 232.
Picasso	p. 76, 87, 125, 126, 137, 167, 168, 177, 196.
Prévert	p. 174, 178.
Pozerskis	p. 188, 192, 193.
Raffael	p. 217.
Ray	p. 16, 159, 178, 186, 187.
Rauschenberg	p. 198, 199.
Richter	p. 22, 81, 88, 89, 90, 91, 96.
Sherman	p. 18, 138, 162, 163, 194, 195, 214, 215, 216, 220, 221.
Stelarc	p. 156, 157, 158, 159, 231.
Titien	p. 13, 155.
Verna	p. 18, 31, 39, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 218.
Warhol	p. 98, 168, 169, 178, 222.
Witkin	p. 18, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 173, 178, 231.
Zurbaran	p. 71, 72, 73.

Bibliographie

- ABEILLE, Jacques, *Pierre Molinier, présence de l'exil*, Bordeaux, Opales/Pleine Page, 2005.
- ALFANO MIGLIETTI, Francesca, *Extreme Bodies, The Use and Abuse of the Body in Art*, Milan, Skira, 2003.
- AMEY, Claude, Olive, Jean-Paul (dir.), *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'oeuvre?*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- ANDER, Heike (éd.), *Claude Cahun, Bilder*, Munich, Schirmer/Mosel, 1997.
- ANDRIEU, Bernard, *Hybridation des images ou images hybridées*, conférence donnée au Collège Iconique le 14 mai 2008, Institut National de l'Audiovisuel, publié sur : leblogducors.canablog.org.
- ANZIEU, Didier, *Le corps de l'oeuvre, essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981.
- AMELUNXEN Hubertus von, *Photography after photography*, Munich, G+B Arts, 1996.
- ARAGON, Louis, *Les collages*, Paris, Hermann, 1965.
- ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Éditions Denoël, 2004.
- ARDENNE, Paul, *L'image du corps, figures de l'humain dans l'art du XX^{ème} siècle*, Paris, Éditions du regard, 2001.
- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Réveils et prodiges*, Paris, coll. Idées et Recherches, 1988.
- BARBILLON, Claire, *Les canons du corps humain au XIX^{ème} siècle*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- BARBOZA, Pierre, *Du photographique au numérique*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980.
- BATAILLE, Georges, *Les larmes d'Eros*, Paris, Pauvert, 2001 (première édition 1961).

- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulaions*, Paris, Éditions Galilée, 1981.
- BAQUE, Dominique, *Mauvais genre(s), érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2002.
- BEAUFRETON, Julien, Loft story ou l'élection d'un couple télégénique, in : *Figures de l'art, n°6*, Publications Universitaires de Pau, 2002, p. 203 ss.
- BELTING, Hans, *Pour une anthropologie de l'image* , Paris, Gallimard, 2004 (édition allemande 2001).
- BELTING, Hans, *Das echte Bild, Bildfragen als Glaubensfragen*, Munich, Verlag C.H. Beck, 2005.
- BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkampverlag, 1963, (1ère édition in: Zeitschrift für Sozialforschung I, 1936)
- BENJAMIN, Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Ed. Allia, Paris, 2003 .
- BERTSCH, Jean, DURET Pascal, LE BRETON David (dir), *Un corps pour soi*, Paris, PUF, 2005.
- BIANCHI, Paolo, Identität und Alterität, Formen des Körpers 1895-1995, in : *Kunstforum International*, Bd.131, August-Oktober 1995, p. 195 ff.
- BORHAN, Pierre, *Joël-Peter Witkin, disciple et maître*, Paris, Marval, 2000.
- BOUBLI, Lizzie, *L'atelier du dessin italien à la Renaissance, Variante et Variation*, Paris, CNRS Éditions, 2003.
- BOURGEADE, Pierre, *Orlan, Selfhybridations*, Romainville, Éditions Al Dante, 1999.
- BRETON, André, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Pris, José Corti, 2005. (première édition Galerie des Beaux Arts, 1938).
- BRUEHL, Sven, Chimärenphylogenese, in ; *Kunstforum International*, Bd. 157, November-Dezember 2001, p. 133-141.
- BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Collin, 1974.
- Cat; Expo., *Pierre Molinier*, Winnepeg, Plugin Editions, sans date.
- Cat. Expo., *Cindy Sherman*, Musée d'Art et d'Industrie, Saint Étienne, 1983-1984.

- Cat. Expo., *David Hockney*, Los Angeles County Museum of Art, 1988.
- Cat. Expo., *Jean-Frédéric Oberlin, Le divin ordre du monde*, Mulhouse, Éditions du Rhin, 1991.
- Cat. Expo., *Assia sublime Modèle*, Éditions Musée de la ville de Mont-de-Marzan, 1993.
- Cat. Expo., *Identity and alterity, figures of the Body 1899-1995*, La Biennale di Venezia, 46, 1995.
- Cat. Expo., *Robert Frank : Moving out*, Kunsthaus Zürich, 1995.
- Cat. Expo., *Fémininmasculin*, Paris, Centre Pompidou, 1995.
- Cat. Expo., *Corps de la mémoire*, Toulouse, Éditions Arpap, 1995.
- Cat. Expo., *Claude Cahun, Bilder*, Munich, Schirmer Verlag Mosel, 1997.
- Cat. Expo., *Arnold Böcklin, Giorgio, de Chirico, Max Ernst, Eine Reise in's Ungewisse*, Kunsthaus Zürich, Bern, Benteli Verlag, 1997/98.
- Cat. Expo., *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Musée d'Art Contemporain de Marseille, 1996.
- Cat. Expo., *Cindy Sherman*, Paris, Thames + Hudson, 1998.
- Cat. Expo., *Brassaï/Picasso, Conversations avec la lumière*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.
- Cat expo *Dany Leriche, Les filles de Ripa*, Paris, Galerie Rochlin Lemariée, 2000.
- Cat. Expo., *Patrick Bailly-Maître-Grand*, Les Musées de Strasoubrg, 2001.
- Cat. Expo., *Claude Cahun*, IVAM, 2001.
- Cat. Expo., *Exiting times are ahead. David Hockney*, Leipzig, E. A. Seemann Verlag, 2001.
- Cat. Expo., *Gérôme & Goupil, Art et Entreprise*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- Cat. Expo., *Unter der Haut*, Duisburg, Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2001.
- Cat. Expo., *Marcel Duchamp*, Musée Tinguely, Bâle, 2002.

Cat. Expo., *Gustave Moreau, Mythes et Chimères*, Musée Gustave Moreau, Paris, 2003.

Cat; Expo., *Luc Tuymans, The Arena*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2003.

Cat. Expo., *Jean-Luc Verna, Vous n'êtes pas un peu beaucoup maquillé? -non.*, Clermont-Ferrand, Un, Deux....Quatre Éditions, 2003.

Cat. Expo., *Franck David, Les Musées de Strasbourg*, Ecole des Arts Décoratifs de Strasbourg, 2004.

Cat. Expo., *Robert Frank, Storylines*, Tate Modern, London, 2004.

Cat.Expo, *Homme-animal, Histoires d'un face à face*, Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 2004.

Cat. Expo., *Pierre Huyghe, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporana, Milan, Skira*, 2004.

Cat. Expo., *Michel Journiac, Les Musées de Strasbourg*, 2004.

Cat. Expo., *Orlan, Paris, Éditions flammarion*, 2004.

Cat.Expo., *Willem de Kooning, Kunstforum Wien/Kunsthall Rotterdam, Edition Minerva*, 2005.

Cat. Expo., *Kunst und Spiel seit DADA, Faites vos jeux*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2005.

Cat. Expo., *Pierre Molinier, Jeux de miroirs*, Musée des Beaux Arts Bordeaux, Bordeaux, Éditions Le Festin, 2005.

Cat. Expo., *New York et l'art d'Alfred Stieglitz et son cercle*, Paris Musée d'Orsay, 2005.

Cat. Expo., *Jake and dinos Chapman*, Kunsthhaus Bregenz, 2005.

Cat. Expo., *Yes, Yes, Yes, Yes, Differenz und Wiederholung in Bildern der Sammlung Olbricht*, Museum Morsbroich, Leverkusen, 2005/2006.

Cat. Expo., *Hans Bellmer, Anatomie du désir*, Paris, Gallimard, Centre Pompidou, 2006.

Cat. Expo., *Pierre Huyghe*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Tate Modern, Londres, 2006.

Cat. Expo., *Nice to meet you*, Nice, Éditions Nice Musée, 2007.

Cat. Expo., *Le grand atelier. Chemins de l'art en Europe, Vème – XVIIIème siècle*, Bruxelles, Éditions Fonds Mercator, 2007.

Cat Expo., *Goya, Les Caprices & Cahpman, Morimura, Pondick, Schütte*, Lille Palais des Beaux Arts, 2008.

Cat. Expo., *Yan Pei Ming, Les funérailles de Monna Lisa*, Paris Musée du Louvre Éditions, 2009.

AUQUELIN, Anne, *Court traité du fragment, usages de l'oeuvre d'art*, Aubier-Montaigne, 1986.

CHENG, François, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

CHIROLET, Jean-Claude, *L'art dématérialisé. Reproduction numérique et argentique*, Wavre, Éditions Madraga, 2008.

CLAIR, Jean (éd.), *L'âme au corps. Arts et sciences 1793-1993*, Paris, Gallimard/Electa, 1993.

CLARK, Kenneth, *Le Nu*, Tome 1 et 2, Paris, Hachette, 1998 (première édition anglaise 1956).

COLRAT, Jean-Luc, *Entre vie et mort : Figures troubles de la mort : Giacometti, Cotan, Zurbaran*, in : *Figures de l'art, n° 5*, Éditions universitaires de Pau, 2001.

COLVILLE, Georgia, (éd.), *La femme s'entête. La part féminin dans le surréalisme*, Actes du colloque Cerisy-la-Salle, Paris, Lachenal+Ritter, 1998.

CONTE, Richard, LE GOUIC, Jean-Claude (dir.), *Le mode mineur de la création*, Actes du troisième colloque international de la poétique, Lyon, Aléas éditeur, 1996.

CONTE, Richard, *L'art contemporain au risque du clônage*, Collection Arts et monde contemporain, n° 3, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.

CONTE, Richard (dir.), *Le dessin hors papier*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009.

Collectif, *L'art et l'hybride*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2001.

COULOMBE, Maxime, *Faire du corps une image. Pour une iconographie épistémique de l'art posthumain*, Thèse en cotutelle, UMB Strasbourg et Université de LAVAL, 2006.

- DAVENNE, Christine, *Différence et répétition*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.
- DECK, Julia, *Hannah Höch, Schnitt mit dem Küchenmesser, DADA – Spiegel einer Bierbauchkultur*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuchverlag, 1989.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2000.
- DENO, Chloé, Mutations corporelles : du virtuel au réel, in : *Arts, littérature et langage du corps (II), modèles fantasmes et intimité* (sous la direction de Jean-Michel Devésa), Bordeaux, Pleine Page Editeur, 2005, p. 45-58.
- DEOTTE, Jean-Louis, *Qu'est-ce qu'un appareil?; Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- DOLTO, Françoise, *L'image inconsciente du corps*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- DRUECK, Patricia, SCHUBE, Inka (éd.), *Soziale Kreaturen, wie Körper Kunst wird*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2004.
- DUFRESNE, Jean-Luc, *Poétique du collage autour de Jacques Prévert*, Musée Cherbourg, 2000.
- DURET, Pascal, LE BRETON, David (intr.), *Un corps pour soi*, Paris, PUF, 2005.
- L'ECOTAIS, Emmanuelle de, SAYAG, Alain (dir.), *Man Ray, la photographie à l'envers*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- EIBLMAYR, Sylvia, *Die Frau als Bild, der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 1993.
- EIZYKMAN, Boris (dir.), *Dessiner dans la marge*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- FINTZ, Claude (dir.), *Du corps virtuel...à la réalité du corps, Les imaginaires du corps, Tome II*, Actes du colloque Grenoble 2002, Paris, L'Harmattan, 2002.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, Collage et Dispersion ou Le retour à l'origine, In : *Le Collage et après* (sous la direction de Jean-Louis Flecniakoska), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 81 – 91.

- FLUSSER, Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, Circé, 1996.
- FOUCAULT, Michel, *Les anormaux*, Paris, Gallimard, /Éditions du Seuil, 1999.
- FREEDBERG, David, *Le pouvoir des images*, Paris, Gérard Montfort, 1998.
- GOETZ, Adrien, *Ingres collages, Dessins d'Ingres du Musée de Montauban*, Paris, Le Passage, 2005.
- GOY, Bernard (préface), *Du corps à l'image*, FRAC Ile-de-France, Pantin, 2004.
- GOUDINOUX, Véronique (dir.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'oeuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001.
- GRAHAM, Lack, *Body vision, Lithuanian nudes*, Munich, Edition Reuss, 1996.
- GUEDRON, Martial, *De chair et de marbre, Imiter et exprimer le nu en France (1745-1815)*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2003.
- GUELTRON, Bernard, Un mixte pur? Transformations, greffes, hybridations, in: *Correspondance(s) 5-6, Revue des Arts de l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg*, sans date, p. 55-71.
- GUERRIN, Michel, La femme, le modèle et le photographe, in : *Le Monde*, 9 décembre 1993.
- HAASE, Amine, Trugbilder, Abwesenheit und Todeslust. Der Körper als Leitmotiv der Biennale Venedig, in : *Kunstforum International*, Bd. 131, August-Oktober 1995, p. 185 ss.
- HENATSCH, Martin, *Gerhard Richter 18. Oktober 1977, Das verwischte Bild der Geschichte*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuchverlag, 1998.
- HESS, Barbara, *De Kooning*, Cologne, Taschen, 2004.
- HITCHCOCK, Barbara, KLOCHKO, Deborah (intr.), *50 years of Polaroid Photography*, New York, Harry N. Adams Inc., 1999.
- HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Éditions Gallimard, 1951 (première édition 1938).
- HUYGHE, Pierre-Damien, *Du Commun, philosophie pour la peinture et le cinéma*, Clamecy, éd. Circé, 2002. (plus particulièrement le chapitre "Commun", p. 109 ss.)
- JEUDY, Jean-Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Collin, 1998.

- IBRAHIM, Anne *Qu'est-ce un monstre ?*, Paris, PUF, 2005.
- JIMENEZ, Marc, *Theodor W. Adorno : art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, Union Générale d'édition, 1973.
- JOLY, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin, 2009 (première édition 1993).
- JUBEL, Françoise (dir.), *Dictionnaire de l'image*, Paris, Librairie Vuibert, 2006.
- JULLIEN, François, *La grande image n'a pas de forme, ou du non-objet par la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- JULLIEN, François, *Le nu impossible*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990.
- LIVINGSTONE, Marco, HEYMEN, Kay, *David Hockney : portraits de famille*, Paris, Thames + Hudson, 2003.
- KANY, Roland, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1987.
- KARABELNIK, Marianne (éd.), *Stripped bare. Der entblösste Körper in der zeitgenössischen Kunst und Fotografie*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2004.
- KIM, Ryoung, *Disjonction et combinaison à travers l'image du corps humain : une recherche plastique personnelle*, Thèse université de Paris VIII, 2003.
- KOLAR, Jiri, *Dictionnaire des méthodes*, Alfortville, Éditions Revue K, 1991.
- KRAUS, Rosalind (dir.), *Explosante-fixe. Photographie et surréalisme*, Paris, Hazan, 2002 (édition anglaise, New York, Cross River Press, 1985).
- Kunstforum International*, Bd. 176, Juni-August 2005 (numéro consacré au thème art et jeu).
- KWASTEK, Katia, *Convergent practices : New approaches to Art and Visual Culture*, www.chart.ac.uk/chart/2003/papers/kwastek.html
- LANIOL, Eric, *Brouillons, papillonnements, dérives : une multitude en acte*, Thèse UMB, Arts Plastiques, Strasbourg, 2001.
- LANIOL, Eric, *Logiques élémentaires (le dérisoire dans les pratiques contemporaines)*, Paris, L'Harmattan, 2004.

LACROIX, Claude, *La photographie sous les ciseaux, Du collage au photomontage*, Thèse Ecole des Hautes Études, Sciences sociales, Histoire et civilisations Centre d'Histoire et Théorie de l'Art, Paris, 1996.

LASCAULT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973.

LEADER, Darian, *Faut-il voler la Joconde? Ce que l'art nous empêche de voir*, Paris, Payot, 2003.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude, *de l'imitation dans les beaux arts*, Poitiers, Éditions Carré, 1996.

LE BRETON, David, *Anthropolgie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990.

LECOMTE, Bernard, *L'image et le corps. Propos sur la représentation imagée du corps dans les mass-média*, Paris, L'Harmattan, 2004.

LE MEUR, Anne Sarah, De l'expérimentation en image de synthèse, in : Jean-Pierre BALPE (dir.), *L'art et le numérique*, Paris, Hermès Sciences Publications, 2000, p. 142-165.

LEPERLIER, François, *Claude Cahun, l'écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place, 1992.

LEPERLIER, François, *Claude Cahun*, Tours, Nathan, 1999.

LEPERLIER, François, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, Paris, Fayard, 2006.

LESTEL, *L'animalité, Essai sur le statut de l'humain*, Paris, Éditions Hatier, 1996.

LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

LIVINGSTONE, Marco, HEYMER, Kay, *David Hockney : portraits de famille*, Paris, Thames + Hudson, 2003.

LOVINK, Geert, La société des débauches, Die Kritik der bastardisierten Vernunft, in : *Kunstforum International*, Bd., 132, November – Januar, 1996, p. 197-199.

MACCHERONI, Henri, *Un après-midi chez Pierre Molinier*, Bordeaux, Opales/Pleine Page, 2005.

MALRAUX, André, *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale, Introduction au premier musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris, Gallimard, 1952.

MALRAUX, André, *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale, Le monde Chrétien*, Paris, Gallimard, 1954.

MAROTIN, François, (éd), *La marge*, Actes du colloque Clermont-Ferrand, janvier 1986, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1988, Nouvelle Série, Fascicule 27.

MASANES, Fabrice, *Portrait et travestissement entre peinture et photographie de Gustave Courbet à Cindy Sherman*, Thèse, Paris I, 1999.

MASSON, Céline, *Fonction de l'image dans l'appareil psychique*, Ramonville Saint-Agne, Éditions érès, 2004.

MERCIE, Jean-Luc, *Pierre Molinier, Je suis né homme-putain*, Paris, Éditions Kamel Mennour, 2005.

MICHAUD, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Éditions Macula, 1998.

MITCHELL, W.J.T., *Iconologie, Image, Texte, Idéologie*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009. (première édition anglaise 1986).

MOLINIER, Pierre, *Le Chaman et ses créatures*, Périgueux, Éditions William Blake and Co, 1995

MOLINIER, Pierre, *Entretien avec Pierre Chavanne*, Bordeaux, Opales/Pleine Page, 2003.

MONVOISIN, Alain, Franz Erhard Walther : I-Werksatz (1963-1969). L'usage du corps ou l'instrumentation de l'oubli, in : *Encrages, cahiers d'esthétique*, décembre 1999, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 9-19.

MUELLER, Ulrich, Werner Wunderlich (éd.), *Dämonen und Monster*, St. Gallen, UVK, Fachverlag für Wissenschaft und Studium GMBH, 1999.

MLLER-TAMM, Pia, SYKORA, Katharina, (éd.), *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, Cologne, Oktagon, 1999.

O'REILLY, Sally, *Le corps dans l'art contemporain*, Paris, Thames & Hudson, 2010.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Garnier Flammarion, 1966.

PANOFSKY, Erwin, *ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin, Verlag Bruno Hessling, 1960.

PARY-JANIS, Eugenia, *Joël-Peter Witkin*, Paris, Coll. Photo Poche, 1991.

PASSERON, René, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Librairie Générale Française, 1968.

PASSERON, René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989.

PASSERON, René, *La naissance d'Icare, Elements de poïétique générale*, ae2cg Editions, Presses Universitaires Valenciennes, 1996.

PASQUIER, Anne, *La Vénus de Milo et les Aphrodites du Louvre*, Paris, Éditions de la réunion des Musées Nationaux, 1985.

PENG, Chang Ming, *Echos, L'art pictural chinois et ses résonances dans la peinture occidentale*, Paris, Éditions You Feng, 2004.

PENG, Chang Ming, *En regard, Approche comparée de la peinture chinoise et occidentale*, Paris, Éditions You Feng, 2005.

PETIT, Pierre, *Pierre Molinier et la tentation de l'Orient*, Bordeaux, Opales/Plein Page, 2005.

POMAU, Dominique, DOMENACH, Jean-Marie (éd.), *L'imitation, aliénation ou source de liberté ?*, Actes de colloque, Ecole du Louvre, 1984.

PORCHERON, Marie-Domitille, *Dany Leriche : Les filles de Ripa*, Paris, Galerie Rachlin Remarié, 2000.

PULTZ, John, MONDENARD de, Anne, *Le corps photographié*, Paris, Flammarion, 1995.

RECHT, Roland, *A quoi sert l'histoire de l'art ?*; Paris, Les Éditions Textuel, 2006.

RECHT, Roland (dir.), *Le grand atelier, Chemins de l'art en Europe, Vème -XVIIIème siècle*, Bruxelles, Éditions Fonds Mercator, 2007.

RECHT, Roland, *Point de fuite. Les images des images des images*, Paris, Beaux-arts de Paris les éditions, 2009.

RICHARD, Jean-Tristan, *Les structures inconscientes du signe pictural. Peinture et psychanalyse, surréalisme et sémio-analyse*, Paris, l'Harmattan, 1999.

RICHTER, Gerhard, *Atlas, Fotos, Collagen und Skizzen*, Cologne, Walther König, 2006.

ROBIC, Jean-François, *Mimésis numérique? Poïétique d'une imago mundi: la contribution des médias contemporains*, in : *Correspondance(s) 7, Revue des Arts de l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg*, p. 81-93.

ROBIC, Jean-François, *Copier-créer. Essais sur la reproductibilité dans l'art*, Paris, L'Harmattan, 2008.

ROEGIERS, Patrick, *Les relations de M. Wiertz, Wiertz-Witkin, un tête-à-tête criant*, Paris, Somogy Éditions d'art, 2007.

ROQUE, Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2000.

SCHMITT, Jean-claude, *Le corps des images, Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Paris, Gallimard, 2002.

SEGAL, Hanna, *Rêve, art, phantasme*, Paris, Bayard Éditions, 1993.

SERRES, Michel, *Variations sur le corps*, Saint-Amand-Montrond, Éditions Le Pommier, 2002 (première édition 1995).

SIROST, Olivier, *Le corps extrême dans les sociétés occidentales*, Paris, L'Harmattan, 2005.

SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire esthétique*, Paris, PUF, 1990.

SPIES, Werner, *Max Ernst, Les collages, inventaires et contradictions*, Paris, Gallimard, 1984.

SPIES, Werner, *Max Ernst-Loplop, L'artiste et son double*, Paris, Gallimard, 1997 (édition allemande Munich, Prestel Verlag, 1982).

STEPHAN, Erik, *Joël-Peter Witkin, Compassionate Beauty*, Städtisches Museum Jena, 2002.

TATAY, Helena, *Hans-Peter Feldmann 272 pages*, Fondation Tapiés, Museum Ludwig, Fotomuseum Wintherthur, 2002-2003.

TAYLOR, Brandon, *Collage, l'invention des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2005.

THIS, Claude, (réunion des textes), *De l'art et de la psychanalyse, Freud et Lacan*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1999.

THOMPSON, Sophie (dir.), *Orlan*, Paris, Éditions Flammarion, 2004.

VALLIÈRE, Didier, La photographie virtuelle de l'ambivalence, in : *Figures de l'art*, n°6, Publications Universitaires de Pau, 2002, p. 297 ss.

VASSEUR, Nadine, *Les incertitudes du corps, De métamorphoses en transformations*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

VIRILIO, Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Éditions Galilée, 1989, (première édition 1980).

WAR, Tracy, *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2005.

WARNKE, Martin, *Aby Warburg, Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin, Akademie Verlag, 2000.

WEBB, Peter, *Hans Bellmer*, London, Quartet Books, 1985.

WEIBEL, Peter, *Kunst ohne Unikat*, Cologne, Verlag Walther König, 1998.

RÉSUMÉ

Partie de l'intuition des liens intrinsèques entre corps et image, nous constatons que le corps et son image suscitent de nombreuses questions.

Si pendant des siècles les filiations d'une image à l'autre étaient assez lisibles - copie, reprise, répétition, interprétation, plagiat ou remake par exemple -, aujourd'hui l'image du corps et les transformations multiples de cette image s'intègrent dans une démarche oscillant entre un travail sur l'image unique et l'image multiple. Copie et original¹⁷⁰ sont des notions qui se brouillent et qui perdent leurs sens premier. L'imagerie numérique et le système de diffusion en masse des images contribuent également à ce brouillage des pistes par la rapidité à laquelle les images apparaissent et disparaissent sans laisser de traces. Production et reproduction d'images se confondent. L'image se présente plutôt comme étant en transition dont les étapes de transformation successives sont plus ou moins lisibles.

Nous postulons et supposons alors que l'image transformée est hybride (elle contient du neuf et de l'ancien, palimpseste et souvenir). Des dépliants, des livrets, carnets et autres moyens d'association appuyeront l'idée qu'au-delà de générations spontanées d'images, il y a des possibilités de produire des images aujourd'hui qui tentent de faire sens et de rester support de discours. L'interdépendance des images nous mènera à supposer que l'image est en métamorphose permanente, autrement dit, à voir si la production de l'image ne serait pas également recreation de celle-ci. Se pose alors la question du modèle en relation avec la production et la métamorphose par la reproduction partielle ou complète. Nous supposons que d'un médium à l'autre, l'image pourrait être recréée et que cette recreation se ferait au profit du mode de la recreation, du jeu.

¹⁷⁰ Copie : reproduction, imitation. Original : ouvrage de la main de l'homme, dont il est fait des reproductions, cf. Le Petit Robert, 2000.