Université de Pau et des Pays de l'Adour

**École doctorale Sciences Sociales et Humanités (ED 481)**

THÈSE DE DOCTORAT EN ARTS PLASTIQUES

# Peindre aujourd'hui

*L'acte de peindre comme processus de métaphorisation*

Présentée et soutenue publiquement le 13 décembre 2019 par

**Elissar KANSO**

Sous la direction de madame le **Professeur Sabine Forero Mendoza**

Membres du jury

Madame Hélène Saule-Sorbé, Professeur émérite à l'Université de Bordeaux Montaigne

Madame Isabelle Alzieu, Professeur à l'Université de Toulouse 2 Jean Jaurès

Monsieur Jean Arnaud, Professeur à l'Université d'Aix-Marseille

Monsieur Dominique Dussol, Professeur émérite à l'Université de Pau

# SOMMAIRE

**REMERCIEMENTS** ..... **5**

**PROLOGUE** ..... **7**

**INTRODUCTION GÉNÉRALE** ..... **9**

**PREMIERE PARTIE : LE « RETOUR » DE LA PEINTURE ? APPROPRIATION ET MUTATION.** ..... **27**

**CHAPITRE 1. MORT DE LA PEINTURE ?** ..... **29**

1. DE LA VIERGE A LA MARIEE MISE A NUE : PASSAGE INACHEVE ..... 31
2. LA TACHE DIFFICILE DU DEUIL ..... 36
3. LE « RETOUR » DE LA PEINTURE ..... 53

**CHAPITRE 2. *MUTATION D'ELLE*, CASTING : APPROPRIATION ET CITATION** ..... **79**

1. APPROPRIATION D'ABORD : ..... 79
2. APPROPRIATION COMME DEMARCHE STRATEGIQUE ..... 90
3. LA PRATIQUE DE CITATION DANS *MUTATION D'ELLE* ET *CASTING* ..... 99

**CHAPITRE 3. *MUTATION D'ELLE* : MUTATION D'UNE PRATIQUE, D'UN MEDIUM, D'UNE IMAGE.** ..... **109**

1. LES PREMICES D'UNE MUTATION DE LA PRATIQUE : ..... 109
2. MUTATION DU MEDIUM ET DE L'IMAGE ..... 129
3. LES *MUTAMAGS* : LES PHOTOMONTAGES NUMERIQUES ..... 138

**DEUXIEME PARTIE : CORPS ET METAPHORE** ..... **153**

**CHAPITRE 4. REINCARNATION** ..... **155**

1. IMAGE DU CORPS DANS L'ŒUVRE ..... 156
2. RE-INCARNATION DES IMAGES D'*ELLE* ? ..... 165
3. LES ARTISTES « ANTIS » OU « PROS » IMAGES ? ..... 175

**CHAPITRE 5. PROCESSUS DE METAPHORISATION COMME MODE OPERATOIRE DE L'ACTE DE PEINDRE** ..... **199**

1. LA METAPHORISATION DU PROCESSUS CREATIF ..... 199
2. APPROCHE SYMPTOMATIQUE DANS *CASTING* ..... 221
3. METAPHORISER C'EST « VOIR COMME » ..... 233

**CHAPITRE 6. *VOIR A DISTANCE* : METAPHORISER LE SILENCE DE L'ARTISTE ..... 255**

1. LES PROJETS DANS UN CADRE DE DEPLACEMENT ..... 256
2. LE SILENCE DE L'ARTISTE DANS UN CONTEXTE DE RECHERCHE ..... 262
3. *VOIR A DISTANCE - DE BEYROUTH A BORDEAUX* : ..... 269

**CONCLUSION GÉNÉRALE ..... 289**

**BIBLIOGRAPHIE ..... 297**

**TABLE DES ILLUSTRATIONS ..... 311**

**ANNEXE ..... 317**

# REMERCIEMENTS

Cette thèse fut une longue aventure personnelle mais loin d'être solitaire, et elle ne s'arrête pas là. Je souhaite ici rendre hommage et exprimer ma profonde gratitude à deux personnes dont le rôle a été déterminant.

Je remercie très sincèrement Mme Sabine Forero Mendoza qui a accepté de diriger ce travail de thèse, et sans qui ma recherche n'aurait pas abouti. Ses remarques et critiques, ses maintes relectures ont éveillé ma curiosité intellectuelle. J'ai été intéressée par la richesse de sa réflexion et de sa culture. Elle a eu la générosité de les partager avec moi, me permettant ainsi de développer en confiance un travail cohérent.

Je remercie tout aussi profondément Mme Hélène Saule-Sorbé qui a su m'apporter un soutien moral constant. Elle a toute ma reconnaissance pour la confiance qu'elle m'a accordée, ses conseils précieux à la hauteur de ses hautes compétences et de ses réelles qualités humaines. Ayant foi en ma pratique artistique, elle m'a toujours incité à la développer.

Je souhaite remercier vivement les membres de l'équipe *Illustr4tio,* particulièrement, Nathalie Collée, Université de Lorraine et Sophie Aymes, Université de Bourgogne Franche-Comté, l'équipe Têtes Chercheuses, Université Jean Moulin Lyon, Apolline Torregrosa et Roberto Falcon Université Paris Descartes, et toutes les personnes et intervenants avec qui j'ai pu échangé lors des colloques, des journées d'études et des tables rondes. Leurs interventions et communications ont élargie ma réflexion et ont constitué un apport précieux pour la valorisation de ma recherche.

Mes remerciements vont aussi à ma mère et mon père qui malgré la question récurrente et toujours angoissante : « Et la thèse, ça avance ? », m'ont soutenue dans les moments difficiles. Leurs encouragements sont les piliers fondateurs de ce que je suis et de ce que je fais. Je pense aussi tout particulièrement à Rime, ma sœur, mon ange gardien qui, en dépit de la part impalpable de mon travail et de son évolution, n'a jamais douté de mes capacités, et à mon frère Akil, qui a su me redonner espoir, même dans les pires moments de découragement.

Je tiens à remercier ma chère amie et associée artistique, Carmen, qui a été présente chaque jour à mes côtés et avec qui j'ai partagé le meilleur comme le pire. Merci pour tous les échanges intellectuels, pour tous les projets artistiques que nous avons pu monter ensemble. L'histoire n'est pas terminée et le meilleur reste à venir !

Mes sincères remerciements vont également à tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à la réalisation de cette thèse et à son aboutissement, qui ont cru en moi et qui ont soutenu mon art : à Laura pour son amitié et son soutien incessant, à Sonia pour ses encouragements, à Nicolas, Pablo et Catherine Gonzalez, pour leurs relectures et leurs corrections.

J'ai la grande joie de clore ces remerciements en pensant à une personne généreuse, créative et ambitieuse, qui a su faire ressortir le meilleur de moi-même, par son amour, sa patience et son soutien indéfectible. Merci Ron!

# PROLOGUE

Un an après mon arrivée en France, durant mon Master recherche (Arts plastiques/Arts Appliqués), je suis toujours la seule à pratiquer la peinture. Tous les jours, je vais à la maison des Arts et je demande à la personne en charge des ateliers de me prêter une salle vide pour peindre. J'ai pris l'habitude de stocker mes toiles en cours, enroulées, dans la salle où je peignais.

Un jour, j'arrive à l'atelier et je ne retrouve plus la grande peinture de 150 x 150 cm que j'avais commencé. Je cours vers le responsable pour lui demander s'il a vu quelqu'un sortir avec ma toile :

Moi : Ma toile a disparu !

Le responsable : comment ça ? Pourtant, j'ai bien fermé la salle à clé ! Ça doit être une belle peinture (en souriant)

Durant cette conversation un collègue de Master arrive :

Mon collègue : Mais tu fais toujours de la peinture ?

Moi : Oui pourquoi ?

Mon collègue : Ce n'est pas de l'art ! En plus, c'est déjà mort depuis longtemps !

Lui, il pratique le Bio-Art.

Je me suis dit apparemment je vis dans un monde parallèle où la pratique de la peinture est bien vivante à moins que quelque chose m'échappe dans l'histoire de l'art.

Cette conversation a eu lieu en 2011, au début de mon Master.

# INTRODUCTION GÉNÉRALE

Pourquoi continuer à peindre ? Cette question fait écho à la question posée par Eva Mari Stadler, commissaire d'exposition, dans le titre d'une exposition collective réalisée en 2013 : *Why painting now* ?[1] Les changements qui ont marqué la seconde moitié du XX[e] siècle n'ont pas épargné le monde de l'art et, dans la logique de rupture qui a principalement animé ce dernier, la *raison d'être* de la peinture a été infiniment interrogée, à tel point que les critiques ont pu maintes fois dresser le constat de son décès.

On peut observer, dans *La querelle de l'art contemporain*, la tendance de Marc Jimenez à opposer « actions contemporaines » et « mode de représentation traditionnel[2]» et la référence à des pratiques artistiques à l'origine de la remise en question de la peinture et de sa mise en l'écart par l'art contemporain au cours de la seconde moitié du XX[e] siècle. Le critique d'art Judicaël Lavrador insiste, quant à lui, sur la relégation de la peinture tout en indiquant sa survie : « Il y a longtemps que la peinture ne prétend plus à une hégémonie. Elle a survécu à déjà beaucoup de condamnations à mort[3]». Cette même situation est soulignée par Gérard Garouste, l'un des peintres contemporains les plus en vue, lorsqu'il affirme que « la peinture ne vit pas aujourd'hui une de ses grandes époques[4]». Mais n'est-elle qu'une « vieillarde agonisante », comme l'avait qualifiée Hans Hoffman, peintre et enseignant d'art allemand-américain, qui soupçonnait sa capacité à participer à l'évolution future de l'art. On considère qu'avec le temps du passage de

---

[1] Eva Maria Stadler, Bettina Leidl, Achim Hochdörfer,Carol Armstrong, *Why Painting Now*?, catalogue d'exposition, Vienne, Moderne Kunst Nürnberg, 2013. Il s'agit d'une vingtaine d'expositions organisées dans vingt galeries à Vienne du 14 octobre au 11 novembre 2013 qui examinent le rapport peinture/information et médias de communication et se penchent sur d'autres questions de la contemporanéité. Yve-Alain Bois y participe comme curateur de l'exposition tenue à la Galerie Hubert Winter.

[2] Marc Jimenez, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 53 : « Les actions contemporaines […] remettent en cause […] le mode traditionnel de la représentation picturale. Autrement dit, elles ont lieu dans l'indifférence vis à vis des contraintes, qu'il s'agisse des critères ou des conventions qui régissent tel type de représentation, précisément parce que les limites imposées ont été franchies ».

[3] Jean-Luc Chalumeau, *Peinture et Photographie*, Chêne, Paris, 2007, p. 247.

[4] *Ibid.*, p. 38.

l'analogique au numérique et la montée en puissance de la photographie, de la vidéo et des nouveaux médias, pléthores sont les expositions et biennales récentes dédiées à l'art contemporain qui ont été caractérisées par l'absence de la peinture. La *Documenta X* de Kassel de 1997, constitue un exemple éloquent de cette éviction puisqu'elle présente les archives photographiques[5] de Gerhard Richter, un peintre allemand, sans exposer une seule de ses peintures.

S'il est vrai qu'à l'époque actuelle, la peinture en tant que médium est encore largement considérée comme dépassée, les catalogues des expositions de peinture qui ont eu lieu depuis les années 2000 témoignent d'un mouvement de « retour » à la peinture. On peut prendre pour exemple, parmi d'autres, *Vitamine P : nouvelles perspectives en peinture*[6], dont le catalogue a été publié et édité pour la première fois en 2002. Ce catalogue met en valeur le travail de plus d'une centaine d'artistes choisis par une équipe de critiques, commissaires et directeurs de musées du monde entier. Il présente une peinture contemporaine « dynamique et florissante » selon les mots de l'éditrice Valérie Breuvart, plutôt que « conservatrice et démodée », comme l'imagine un grand nombre de détracteurs. Dix ans plus tard, en 2012, le second volume, *Vitamine P2*[7], initie les lecteurs et les collectionneurs à une nouvelle génération de peintres repoussant à nouveau les limites de la recherche picturale. Il en est de même du troisième volume paru en 2017[8].

On discerne dans ce mouvement de « retour » à la peinture deux tendances distinctes. La première consiste à en finir délibérément avec cette idée de la « mort », comme en témoignent les trois volumes de *Vitamine P*. Pour la seconde, le débat ou discours sur la « mort [9]» reste sous-jacent, comme cela transparaît dans le titre de plusieurs expositions.

[5] Consultable en ligne : https://www.gerhard-richter.com/en/exhibitions/documenta-10-176.

[6] Barry Schwabsky, *Vitamine P : Nouvelles perspectives en peinture*, Londres, Phaidon, 2002.

[7] Matt Price, *Vitamine P2 : Nouvelles perspectives en peinture*, Londres, Phaidon, 2012.

[8] Barry Schwabsky, *Vitamine P3 : Nouvelles perspectives en peinture*, Londres, Phaidon, 2017.

[9] Le débat sur la mort de la peinture est toujours soulevé dans différents articles et conférences. Voir à ce sujet Antoine Perrot, « Peindre après la mort de la peinture. Violence et reprise dans les œuvres de Steven Parrino », dans *Pratiques picturales : La peinture hors de ses gonds*, n° 1, juin 2014. Institut Acte (UMR 8218) : *Stratégies figuratives de la peinture contemporaine* : Journée d'étude – 3 février 2018. CNRS – Université Paris 1 – Programme de recherches : Pratiques picturales : peindre, regarder, énoncer. Roberta

En 2002, par exemple, les commissaires d'exposition Laurence Bossi et Hans-Ulrich Obrist organisent *Urgent painting* en posant des questions elles-mêmes « urgentes » : Où en est la peinture aujourd'hui ? Que se passe-t-il dans la peinture ? [10] Ils tentent d'y trouver réponse à travers les œuvres de trente-deux artistes internationaux. Mais, pourquoi la peinture est-elle urgente ? Selon Obrist, les œuvres des artistes choisis permettent de retrouver une temporalité propre à la peinture, une sorte de lenteur, dans une période marquée par une accélération rapide des processus de communication et de production : « L'amnésie est au cœur de l'ère numérique. Continuer à peindre est un processus contre l'oubli », affirme le commissaire[11]. Le spectateur se trouve assailli de toutes parts par des informations, sans avoir le temps de les traiter ni de les assimiler. Mais peu importe leur degré d'importance car ces informations sont destinées à être oubliées. Continuer à peindre apparaît ici, si on l'en croit, comme un processus de production ralenti face à un système de communication qui s'emballe ; elle correspond à une manière de transmettre un autre type d'informations, à un autre rythme, sans rien imposer au spectateur qui conserve sa liberté de les recevoir ou de les refuser. Dans une perspective proche, la réponse de Mari Stadler formulée dans la préface du catalogue *Why Painting now ?* semble pertinente car elle revient à dire que le médium de la peinture est particulièrement adapté à la saisie ou à la mise en évidence critique des structures des médias d'information et de communication. Il est tout à fait imaginable que « les nouveaux modes d'images inventés » rejoignent les procédés intrinsèques de l'acte de peindre, qui connaissent de leur côté un profond renouvellement[12]. Quant au choix des commissaires

Smith, «It's not dry yet», New York Times, 28 March 2010. Jason Farago, «Is Painting Dead? », *BBC Culture*, 18 February 2015. http://www.bbc.com/culture/story/20150217-is-painting-dead.

[10] Laurence Bossé (dir.), *Urgent Painting*, Paris, Musée d'Art Moderne, Paris, Paris-Musées, 2002.

[11] Andrew Goldstein, « Curator Hans Ulrich Obrist on what makes Painting an "Urgent" medium today», *Artspace*, 26 sept 2016.
https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/expert_eye/supercurator-hans-ulrich-obrist-on-what-makes-painting-an-urgent-medium-today-54218.

[12] Cf. Robert Fleck, *Y aura-t-il un deuxième siècle de l'art moderne*, Paris, Editions Pleins Feux, 2001.

de l'exposition, il semble démontrer la capacité de la peinture à susciter de nouvelles réflexions, à revendiquer « un nouveau territoire de production de sens[13]».

Suivre une telle vision revient à considérer que la pratique contemporaine de la peinture n'obéit plus au concept moderniste de l'autodéfinition et de l'autopurification décrit par Greenberg. On adopte plutôt un point de vue « post-médium[14] » qui rejette l'idée d'une peinture « pure ». De fait, tout peintre travaillant aujourd'hui, bien que nécessairement conscient des réflexions héritées du modernisme, est néanmoins guidé par de nouvelles références, de nouvelles recherches et appelé à pratiquer des métissages et des hybridations.

Au-delà d'une simple résistance ou persistance, la peinture en arrive-t-elle à « triompher » ? C'est bien ce qu'affirme, en 2005, le titre d'une exposition à la célèbre galerie Saatchi : *The triumph of Painting*[15]. Toutefois, si ce titre suggère une nouvelle considération du rôle de la peinture dans le monde de l'art contemporain, la présentation de l'exposition ne semble pas dévoiler les motivations qui animent les artistes dans leur volonté de peindre, malgré tout. Dans le même ordre d'idées, l'ouvrage *Peintures Please pay Attention please* de Barbara Polla et Paul Ardenne (2010) demande aux peintres de nous « ramener aux choses réelles du monde », face à la réalité virtuelle technologique qui envahit ce monde[16]. Mais les auteurs ne font que poser la question sans lui apporter

[13] Ghislain Mollet-Viéville, *Art minimal & conceptuel*, Paris, Skira, 1995, p. 7.

[14] Le « *Post-medium age* » atteste d'une nouvelle époque de l'histoire de l'art où le refus des artistes de se soumettre à la pureté, la spécificité et l'autonomie du médium est dorénavant une pratique répandue. La question de la matérialité et de la spécificité du médium est récurrente dans l'histoire de l'art. Dans son ouvrage *Voyage on the North Sea: Art in the Post-medium Condition,* Rosalind Krauss souligne qu'il est difficile de soulever cette question par rapport à la peinture sans évoquer le modernisme et en particulier les idées de Clement Greenberg. Ce dernier promulgue la spécificité du médium de la peinture et par la suite influence une grande génération d'artistes d'après-guerre. Il diffuse une vision de la peinture qui encourage les artistes à affiner la spécificité de leurs médiums afin d'aboutir à une pureté transcendantale ou métaphysique absolue. Les peintres modernistes poursuivent un formalisme qui vise à accorder une autonomie à la peinture, niant ainsi l'impact croissant des médias de masse, la reproduction mécanique et la culture populaire.

[15] Voir Barry Schwabsky, *The Triumph of Painting,* cat. expo., London, The Saatchi Gallery, 26 janvier – 3 juillet 2005, Londres, Jonathan Cape, 2005.

[16] Barbara Polla (dir.), *Peintures: please pay attention please*, Lormont, Le Bord de l'Eau, 2010, p. 18.

véritablement de réponse :

> Comment justifier encore, artiste et peintre, de l'utilité et de la nécessité de la peinture quand tant de médiums – la photographie depuis près de deux siècles à présent, plus récemment l'imagerie numérique sous toutes ses formes – se sont révélés aptes à reprendre en main sa mission traditionnelle, figurer ? L'acte de peindre, un acte fortement incarné, donne-t-il plus de « vérité » à l'œuvre picturale ?[17]

*Avec et sans peinture,* une exposition organisée en 2014 au musée Mac/Val semble, elle, tente de fournir une réponse concise à ces questions. Alexia Fabre, conservatrice en chef du musée, souligne qu'« il est aujourd'hui question de peinture, de sa présence, de son absence […]. Ses multiples possibles, son sens, sa remise en cause, son abolition, les solutions pour la remplacer – il est, il sera toujours question d'elle[18]». On peut encore citer une exposition réalisée à la galerie Michel Journiac en janvier 2018, *Voici le temps des assassins,* qui emprunte son titre à un film réalisé en 1956 par Julien Duvivier. Le parti pris dramatique explicite pose, encore une fois, la question de la place et de la temporalité de l'image picturale aujourd'hui et de son régime au sein du flux d'images qui nous submerge, mais le thème de l'assassinat introduit le ton de la menace. Non seulement il entre en résonance avec la tradition inaugurée par le débat sur la « mort » de la peinture, mais il dit aussi la violence qui s'exerce sur cette pratique aujourd'hui. À moins qu'il ne signale l'entrée dans l'ère de la revanche et que les assassins ne soient précisément les peintres.

À la lumière de ce qui précède, il apparaît que la peinture est toujours présente et vivante, mais qu'il est difficile de théoriser cette continuité et d'en expliciter les manifestations et les raisons. Je vais donc m'appuyer sur un fait précis et concret pour construire une analyse du phénomène : mon propre acte de peindre sera la pierre angulaire de

[17] *Ibid.*, Avant-propos.

[18] Alexia Fabre, *Avec et sans peinture,* Vitry-sur-Seine, Mac/Val, 14 février 2014-5 juillet 2015 (Parcours #6), 2014, Avant-propos.

l'argumentation qui suit et cette thèse sera une modeste tentative pour fournir des éléments de réponse.

Tout d'abord, il faut préciser que ce que j'entends ici par *acte* dépasse le simple fait de « faire de la peinture ». Il s'agit plutôt d'un « épisode important d'une suite d'événements formant un ensemble[19] ». L'acte de peindre consiste en une suite d'étapes qui déterminent le processus créatif précédant et suivant la peinture.

En tant que peintre, je ne peux éviter la question : pourquoi continuer à peindre ?

Il est bien évident que l'ère numérique a marginalisé la matérialité de l'image. Les idéologies dominantes aujourd'hui confèrent plus de valeur à la vitesse et à l'efficacité qu'au toucher et à la sensualité. Les qualités tactiles sont abandonnées au profit du virtuel. Comme le souligne Régis Debray, l'image contemporaine cesse d'être un objet physique, elle est plutôt une simulation virtuelle[20]. Face à mon écran, je peux consulter, communiquer et télécharger des images. C'est dans ce contexte tout à fait actuel que je situe mon acte de peindre, car je continue à peindre, entièrement plongée dans la dimension physique d'un acte qui semble contradictoire avec l'expérience quotidienne de l'écran et des médias numériques. Peindre est une immersion lente dans la matière. C'est une mise en contact direct avec le hasard, l'imprévu qui se fait sur un mode chaotique. Et pourtant, cet acte entre en harmonie et se marie parfaitement avec l'immatérialité des médias numériques, ce qui me permet de peindre sans être préoccupée par un romantisme nostalgique ni une négation obstinée du progrès technique. En ce sens, ma pratique n'est pas une remise en question de l'idéologie dominante ni de la technologie de notre temps, pas plus qu'une manière de résister à l'aspect désincarné de l'imagerie numérique. Nous pouvons ici évoquer Gilles Deleuze pour qui « il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et l'acte de résistance ». Pour l'auteur, créer c'est résister et il ajoute qu'une œuvre d'art n'est pas une forme de communication : « Tout acte de résistance n'est pas

[19] *Trésor de la Langue Française en Ligne.*

[20] Voir à ce propos, « Les trois âges du regard », dans Régis Debray, *Vie et Mort de l'Image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 285-295.

une œuvre d'art bien que, d'une certaine manière, il le soit. Toute œuvre d'art n'est pas un acte de résistance et pourtant, d'une certaine manière, elle l'est[21]». En prolongeant la réflexion de Deleuze, on peut admettre que l'acte de peindre est un acte de résistance contre l'idéologie dominante de la vitesse[22] et de la dématérialisation. Mais mon propos diverge de cette idée et je me propose plutôt de considérer la pertinence de l'acte de peindre, en pleine et constante exposition à la technologie numérique.

Cette pertinence à mes yeux découle d'une volonté de réintroduire l'acte de peindre dans le processus de l'*Ongoing Project*, expression qui désigne littéralement un « projet continu », qui ne s'achève pas. Ainsi, à l'encontre de la thèse de la mort de la peinture, l'acte de peindre deviendra faire des peintures « entre autres[23] ». Par une telle formule, je me réfère au titre d'une exposition réalisée en 2008 à la galerie *Analix Forever* à Genève, *Peintures, entre Autres*, qui présente le travail d'artistes utilisant non seulement la peinture mais aussi la performance, la photographie, la vidéo, et d'autres médiums. Et, comme les commissaires de cette exposition, je m'accorde à dire que l'acte de peindre « s'inscrit [dorénavant] dans un contexte divergent, plus proche de préoccupations conceptuelles que d'une célébration plastique de la peinture proprement dite[24]». Cela m'amène à observer et analyser ma pratique en fonction du processus à l'œuvre plutôt que de l'œuvre finie, et à inscrire l'acte de peindre dans une multiplicité de projets artistiques. *Mutation d'Elle séries* (2013-2016), *Casting séries* (2015-2016), *Voir à Distance séries* (2016-…), que j'étudierai tout au long de cette recherche, posent la question du projet face à l'œuvre produite. Penser l'acte de peindre comme processus revient à engager ma pratique dans une de conception élargie, hybride de la peinture, qui met en œuvre de multiples combinaisons médiales. Au sein de l'*Ongoing Project* tout est

[21] Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la création ?* http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%E9rences&langue1. Consulté le 25 /03/2016.

[22] Voir au sujet de la vitesse, Rosa Hartmut, *Accélération. Une critique sociale du temps*, trad. Didier Renault, Paris, La découverte, 2010 (1ère éd. 2005).

[23] Voir à ce propos, Barbara Polla, *op. cit.*, p. 39.

[24] *Ibid.*

et sera sans cesse à inventer, à expérimenter, à concevoir et à repenser, ce qui ouvre la voie à une pratique picturale s'élaborant sur de nouvelles bases.

Cependant, l'invention du *ready-made* et l'avènement de la photographie sont historiquement les deux événements artistiques principaux à partir desquels le débat de la « mort » de la peinture prend un relief particulier. D'où la première question que je me pose : pourquoi continuer à peindre si la peinture est morte, comme on l'affirme depuis plus d'un siècle et demi ? L'est-elle d'ailleurs réellement ? Notre hypothèse, tout au contraire, est que le soi-disant « mort » de la peinture est en réalité à comprendre comme un processus inachevé, une idée suggérée par un discours sur la mort qui ne cesse de resurgir. Peut-on supposer que ce discours toujours recommencé est un prétexte pour légitimer le « retour » ?

La deuxième hypothèse se rapporte à ma pratique qui est particulièrement centrée sur l'image du corps et qui utilise volontiers des images venues d'ailleurs, comme le montrent, par exemple, la reprise d'images de mannequins, dans la série *Mutation d'ELLE*, mais aussi la mise en images de mon propre corps par la photographie, dans la série *Casting* et la série *Une Autre-Dame de*, etc. *Mutation d'ELLE* est le projet pratique qui constitue la référence essentielle sur laquelle s'appuie ma recherche théorique. Il s'agit d'un *Ongoing Project* qui se présente comme un inventaire de ma production, dont différentes pistes de travail et différents projets artistiques ont découlé : *Mutation d'ELLE* (2012-2016), *Casting* (2015-2016), *Voir à Distance* (2016-…).

De prime abord, de l'expérience pratique découle un propos interrogeant le rapport image/corps, question sous-jacente à mon acte de peindre et qui oriente ma réflexion. Pour le caractériser, je peux faire référence aux affirmations de l'historien d'art Hans Belting pour qui l'image est un phénomène anthropologique complexe qui, quel que soit le médium, met en œuvre une relation entre le support et l'image, le médium et le corps. Il souligne que « le corps et l'image ont entre eux un rapport d'analogie qui permet de suivre les métamorphoses de la notion de corps à 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[25]». Le propos de Belting est en quelque sorte mis en œuvre à travers *Mutation d'ELLE*. Ce projet m'a permis de transformer et de développer ma pratique picturale comme un processus, ce qui constitue l'une de ses principales caractéristiques. Il continue à susciter de nouveaux angles de vision, qu'il s'agisse d'un travail passé ou en cours. Je suis ainsi amenée à penser de nouveaux liens entre mes différentes réalisations artistiques, comme par exemple l'interaction croisée des médiums (la photographie, la vidéo et le logiciel numérique). Inspiré par le propos de Belting, je peux décrire mon « acte de peindre » comme un processus continu d'appropriation/citation, de mutation et de réincarnation des images. Ces trois termes décrivent trois étapes successives qui s'ordonnent temporellement. Il convient de les expliciter.

Dans sa définition première, l'appropriation signifie prendre possession de quelque chose. Je me « saisis», dans la première étape du projet *Mutation d'ELLE*, d'images de mannequins de mode pour constituer un fonds d'archives numériques qui ne soit pas un simple stockage, mais une collection constamment actualisée mise à disposition sur un site. Cet archivage facilite « le mappage » du processus créatif qui m'offre de nouvelles possibilités et qui m'engage dans de nouvelles formes, expériences et idées artistiques grâce à des manipulations numériques. Une telle entreprise de recollection n'a pas été intentionnellement voulue au départ, mais elle est devenue une part essentielle de mon travail actuel car c'est en elle que puise ma pratique picturale. Il va sans dire que l'ensemble d'images ainsi réunies est une entité vivante et variable. Pour mettre en œuvre ces images, la pratique d'appropriation entraîne donc celle de citation. Pour saisir son acception dans ma pratique, je reprends, d'abord, à mon compte le propos d'Antoine Compagnon pour qui « la citation est un corps étranger dans mon [œuvre], parce qu'elle ne m'appartient pas en propre, parce que je me l'approprie[26]». Ensuite, pour Compagnon, il y a « travail de citation » qui lui donne la puissance en acte, qui la fait déplacer. Ce

[25] Hans Belting, *Pour une anthropologie de l'image*, Paris, Gallimard, 2004, p. 169.

[26]Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 2016 pour la présente édition, p. 37.

travail suppose qu'on s'empare ou on s'approprie quelque chose, on l'applique à autre chose parce qu'on veut dire quelque chose de différent[27].

Pour sa part, la mutation, deuxième étape du processus, implique une modification profonde et irréversible, le passage à un autre état qui s'opère, en l'occurrence, par le transfert d'un support matériel, celui du papier, vers un support virtuel, celui de l'écran de l'ordinateur. La mutation se poursuit puisque j'opère ensuite une transformation à l'aide de Photoshop pour créer des photomontages baptisés *Mutamags*. Ces photomontages entraînent une mutation du sens, définit ici comme transformation du sens par citation parodique. Elle est définie comme une répétition qui comporte nécessairement une différence entre la nouvelle énonciation et l'énoncé passé[28].

Je parle de réincarnation pour évoquer la troisième et ultime étape du processus. Dans un contexte religieux, ce terme pourrait désigner une nouvelle incarnation dans un autre corps après une mort physique. Dans ma pratique, la notion de réincarnation se rapporte à l'idée de peindre sur toile d'après les *Mutamags* : les images se réincarnent symboliquement dans le corps de la toile, me permettant d'explorer l'idée avancée par Belting sur les « métamorphoses de la notion du corps » à travers l'évolution de son image.

Le déploiement progressif de mon acte de peindre m'amène à poser une deuxième question : Quel sens prend l'acte de peindre au regard des images du corps, soit des images que l'on peut dire incarnées, dans une ère technologique où la matérialité semble généralement se dissoudre ?

Pour tenter de répondre aux deux questions posées ci-dessus, j'avance une hypothèse générale : face à un discours sur la mort incessamment recommencé, l'acte de peindre est un processus d'appropriation, de mutation et de réincarnation qui prend le sens de métaphorisation. Métaphorisation signifie le recours à la métaphore. Le terme de

[27] Cf. *ibid*, pp. 43-47.

[28] Marie-Dominique Popelard, Anthony John Wall, *Citer l'autre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 27.

métaphore appartient, à l'origine, au vocabulaire technique de la rhétorique et désigne « une figure de signification » par laquelle un mot se trouve recevoir dans une phrase un sens différent de celui qu'il possède dans l'usage courant[29]. J'entends par métaphorisation plus qu'un simple recours à la métaphore et la substitution d'un mot par un autre. Il s'agit d'un outil de création qui annule la référence habituelle aux choses pour proposer une nouvelle manière de concevoir la pratique artistique. Un processus de métaphorisation signifie quelque chose en cours, *ongoing project*, une ouverture. Il s'agit d'ouvrir cet acte pour devenir une « *matrice* de possibilités », pour reprendre l'expression de Georges Didi-Huberman, « un processus de transformations multiples où se transforme constamment la règle même de ces transformations[30] ». Métaphorisation est également inspirée par la théorie de la *Métaphore vive* de Paul Ricoeur pour qui la métaphore est une procédure : « [ce] n'est plus le mot, pris isolément, mais la phrase considérée comme un tout : "la nature est un temple où de vivants piliers [...]"[31] ». L'acte de peindre, comme processus de métaphorisation c'est l'expression complète qui rapproche « nature » et « temple » et construit de nouveaux et complexes « vivants piliers ». Cette utilisation du concept de métaphorisation en art doit beaucoup à la recherche menée par Dominique Allard[32] qui retrace en des termes suggestifs le passage fécond du sens rhétorique de la métaphore à une définition "renouvelée" de la métaphore envisagée comme un nouveau moyen de lecture et de compréhension de l'art actuel, mais sur le mode de l'indécidabilité. Par un « glissement » vers sa « fonction poético-philosophique », l'auteur tente d'envisager la métaphore comme « dispositif fictionnel » qui permet le passage réciproque de la réalité à la fiction et de la fiction à la réalité[33]. À l'instar de Dominique

[29] Voir *Dictionnaire des Idées & Notions en Sciences humaines*, France, *Encyclopaedia Universalis*, 2016.

[30] Geoges Didi-Huberman, *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, p. 37.

[31] Paul Ricœur, « Imagination et métaphore » est le texte d'une communication faite par Ricœur à la Journée de printemps de la Société française de psychopathologie de l'expression, à Lille les 23-24 mai 1981.

[32] Dominique Allard, « La métaphore "renouvelée", comme modalité d'indécidabilité en art actuel : David Altmejd, Claudie Gagnon et Carsten Holler », Mémoire de Maîtrise en études des arts, sous la direction de Marie Fraser, Université de Québec à Montréal.

[33] *Ibid.*, p. 5.

Allard, je reprendrai les développements de Ricoeur qui vont à l'encontre des théories traditionnelles de la métaphore. Une « métaphore vive » ne s'appuie plus sur une ressemblance déjà existante, mais elle crée plutôt une similitude qui n'était pas perçue auparavant. La métaphore conçue ainsi dépasse les limites du langage usuel et laisse présager une nouvelle connexion entre des réalités éloignées. Parler de métaphorisation en art permet de rapprocher des réalités différentes et de créer des significations nouvelles, inédites.

Mon argumentation se développe ainsi selon deux lignes de raisonnement parallèles. Tout d'abord, ma thèse cherche à montrer que l'acte de peindre atteint aujourd'hui un état qu'on pourrait dire « post-médiumnique » dans la mesure où la peinture s'ouvre nécessairement à d'autres médiums, loin de se recentrer sur sa propre autonomie, comme le voulait la théorie moderniste. La pratique picturale engage en ce sens une démarche protéiforme et hybride. En ce qui me concerne, les interactions continues entre mon processus de création et mes archives numériques en constante évolution, comme cela est le cas avec les séries *Casting* et *Voir à Distance*, suscitent un dialogue mouvant et fécond entre l'intention conceptuelle et la production créative. On a bien affaire-là à une dynamique en construction, une sorte de *Work in Progress*, en partie inspiré par la conception de Joseph Beuys qui entend ouvrir l'œuvre à de multiples actions[34]. Ainsi ma peinture est inscrite dans « l'univers du multiple[35]», pour reprendre l'expression de Jean-Yves Bosseur, de sorte qu'elle débouche sur la création d'œuvres d'art en série. Mais il faut encore ajouter le rôle de la photographie, de la vidéo etc. dans la création d'un « univers multiple », et cela aux différents niveaux de l'élaboration de chacun des projets examinés dans cette recherche : il y a d'abord la prise de vue des images des mannequins de mode dans *Mutation d'ELLE*, puis la prise de vue de la mise en scène dans *Casting* et dans *Voir à Distance.* Mais, à la lumière des problématiques précédemment énoncées, je souhaite surtout également que « l'acte de peindre » peut être compris comme processus

[34] Joseph Beuys conçoit l'art comme action en créant le concept de « sculpture sociale », qu'il développe par exemple dans l'œuvre *I like Amerika and Amerika likes me* (1974). Son œuvre se construit tel un *projet en cours* déployant la notion d'art. Voir Arnaud Labelle-Rojoux, *L'acte pour l'art*, Paris, Evidant, 1988, p. 185.

[35] Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, Paris, Minerve, 1998, p. 146.

de métaphorisation. L'emploi de l'expression « acte de peindre » est déjà en soi la manifestation de l'adhésion à une pratique qui présente plusieurs facettes, qui recourt à plusieurs médiums et qui englobe un large éventail de matériaux, de techniques et d'approches.

Sur un autre plan, cette thèse rend compte aussi de l'effort pour lutter contre la difficulté de parler et d'écrire sur une pratique artistique. Cette remarque m'amène à soulever une autre question, soit celle de savoir comment faire de la pratique l'élément fondateur d'une recherche doctorale. En effet, je suppose que, dans le cadre d'une approche universitaire traditionnelle, est sous-évaluée l'importance de l'indétermination méthodologique qui est pourtant une donnée incontournable d'une enquête basée sur la pratique. En tant qu'artiste, je suis involontairement soumise à la pression du contexte académique qui incite à obtenir des résultats certains et clairs par rapport à un sujet de recherche donné. Depuis le début de ma recherche, je me suis incessamment posé des questions telles que : comment documenter ou fournir les résultats de cette recherche ? Quelle méthode pourrait le mieux convenir à l'enquête ? Il est inévitable que la recherche se construise autour d'une question explicite comme celle que soulève l'introduction à cette réflexion : pourquoi continuer à peindre ? De la même façon, il est essentiel de proposer une réponse à cette interrogation, afin de contribuer à la connaissance générale et d'enrichir le domaine de la recherche artistique. Et pourtant, il est réellement difficile pour un artiste de définir clairement sa posture, de dire notamment *ici je ne suis pas peintre,* alors même que je peins et qu'il s'agit même du cœur des choses. Mais à l'inverse, et par définition, je ne peux pas dire non plus *que je fais seulement des peintures et qu'il n'y a rien de plus à dire.* Comment ne pas penser, dans cet écartèlement, aux propos d'Hélène Cixous, qui écrit dans *Le dernier tableau ou le portrait du dieu* : « Je voudrais écrire comme un peintre. Je voudrais écrire comme peindre[36]». Écrire comme peindre « n'est pas une déclaration fermée mais une question ouverte. […][37]», selon les termes de Carolyn Ellis

[36] Hélène Cixous, « Le dernier tableau ou le portrait du dieu », *Entre l'écriture des femmes*, 1986, p. 171-201.

[37] Carolyn Ellis & Arthur Bochner, *An Introduction to the Arts and Narrative Research: Art as Inquiry,* London, Sage publication, 2003, p. 507. Traduit par nous.

et d'Arthur Bochner. Et, en tant qu'artiste, je me trouve constamment confrontée à cette question ouverte, car un *acte de peindre* demeure toujours en question, puisqu'il est par essence inachevé.

Ainsi, cette recherche esquisse un cheminement vers la métaphorisation de l'*acte de peindre*, à partir d'une réflexion intuitive sur l'image du corps et le corps de l'image, effectuée par le biais d'un processus ouvert de création. Elle se fonde sur la pratique comme méthode et moyen d'investigation pour acquérir de nouvelles connaissances et des moyens de compréhension. Une caractéristique centrale de la pratique artistique est qu'elle incarne des idées qui se concrétisent dans le processus de fabrication d'œuvres d'art. C'est le cas du concept de métaphorisation définit comme mode opératoire de l'acte de peindre, présenté dans le contexte de la recherche comme une nouvelle forme de connaissance. De ce fait, ma thèse n'a pu se construire qu'au gré d'allers et retours permanents entre atelier et bibliothèque, entre l'observation de mes *« Ongoing projects »* et l'étude approfondie des œuvres d'autres artistes et leurs articulations avec la théorie : Dans ce travail de recherche, je reprends à mon compte le propos de Georges Didi-Huberman pour qui : « Aller du concept à l'œuvre – aller du concept d'image à cette image-ci – c'est étouffer le singulier dans le préconçu. Je me suis efforcé, à travers ma pratique […] de suivre le mouvement inverse[38]». Ajoutons qu'avec l'évolution de ma pratique et, parallèlement, l'enrichissement de ma connaissance de l'art contemporain et de la théorie de l'art, mon travail et les formes de sa description langagière se sont trouvés de moins en moins limités par une définition moderniste restreinte de la peinture.

**La première partie intitulée : Le « retour » de la peinture ? Appropriation et Mutation,** s'ouvre sur le chapitre « Mort de la peinture ? ». Il ne s'agit pas de s'attarder longuement sur l'histoire du discours sur la mort de la peinture. Il s'agit plutôt de montrer qu'il y a distinction, dans le mouvement de « retour » de la peinture, entre deux tendances. La première consiste à finir délibérément avec cette idée de la « mort » et la deuxième se rapporte à la résurgence continue d'un discours sur la « mort ». À ce sujet, l'examen de

[38] Georges Didi-Huberman, « Image, matière : immanence », *Rue Descartes* 2002/4 (n° 38), pages 86 à 99.

l'œuvre de 1988 de Jörg Immendroff intitulée *Marcels Erlosung* [La délivrance de Marcel] qui figure dans *Triumph of Painting* est exemplaire. L'œuvre d'Immendroff offre en effet des pistes visuelles de réponse à la question du « retour » de la peinture. Elle associe l'idée de délivrance de Marcel Duchamp à une triomphe de celle-ci. En outre, Immendorf juxtapose dans son tableau des allusions aux monochromes noirs de Malevitch, à la théorie de la dernière peinture et à l'art conceptuel qui semblent rejoindre l'acte de Duchamp. Cela laisse entendre que si « retour »/ triomphe il y a, c'est parque l'acte de négation de peinture de Duchamp semble être interprété de différentes manières et que c'est là qu'il faut chercher les raisons de l'idée de « retour » actuel de la peinture. À ce sujet, je m'attarderai sur les œuvres de trois artistes peintres Stéphane Pencréac'h, IdaTursic & Wilfred Mille et Glenn Brown, j'aimerais montrer que leur démarche consacre un processus ouvert en réponse à la récurrence d'un débat sur la mort.

Dans le deuxième chapitre, « *Mutation d'ELLE* et *Casting* : Appropriation et citation », je commence à esquisser une réponse à la deuxième problématique évoquée ci-dessus. Ce chapitre débute avec l'exemple d'une appropriation d'images de mannequins de mode publiées dans le magazine *ELLE*. Il s'agit, dans un premier temps, de montrer que la pratique d'appropriation est stratégique et que, dans ce sens, elle ouvre un champ de possibilités créatives face à la thèse de « mort » de la peinture. Dans un second temps, il s'agit de montrer, d'après la lecture d'Antoine Compagnon, que la citation est une mise en mouvement consacrant cette ouverture créative. Je m'attarderai sur les pratiques d'appropriation de Richard Prince et de Sherrie Levine, particulièrement la re-photographie des images préexistantes qui engendre « la perte d'originalité » et la « pluralité des copies », dont les implications, caractéristiques du post-modernisme, ont été développées principalement par Douglas Crimp et Rosalind Krauss. Dans un deuxième temps, j'examinerai la pratique de la citation dans mon acte de peindre, au travers des projets *Mutation d'ELLLE* et de *Casting.* Cette analyse permettra d'établir la différence entre appropriation et citation.

Le troisième chapitre est intitulé « *Mutation d'ELLE*, mutation d'une pratique, d'un médium, d'une image ». La mutation intervient dans le processus comme une deuxième étape, celle du travail numérique effectué sur les images de mannequins. C'est en

réfléchissant à la notion de mutation et à son rapport à ma pratique que sont nées mes interrogations sur le médium et de ses différents acceptions dans une ère numérisée. La notion de mutation suggère en effet une rupture profonde avec un état d'origine, tout en conservant une trace de cet état. Grâce à elle, j'entends tout d'abord interpréter, dans ma pratique, le passage irréversible vers l'acte de peindre comme un processus ouvert, ou *Ongoing Project*, dans lequel il n'est plus question d'envisager un projet artistique s'inscrivant entre un début et une fin mais de considérer l'ensemble d'une démarche. Dans un second temps, on verra que ce processus engendre de nouvelles manières de voir l'acte de peindre à la lumière de l'interface entre la main et les nouvelles technologies. En rapprochant ma série *Mutamags* de la série *Bringing war Home* (2004-2007) de Martha Rosler, je reprendrai à mon compte le propos de Linda Hutcheon pour qui une citation parodique n'est pas une simple transformation du sens de l'image mais plutôt une forme esthétique de déconstruction du processus médiatique des représentations culturelles.

**La deuxième partie, Réincarnation et métaphorisation**, s'ouvre sur le quatrième chapitre, « réincarnation ». La notion de réincarnation prendra un sens symbolique dans mon *acte de peindre*, en rapport avec l'esthétique de l'apparition et de la disparition[39] théorisées par Paul Virilio, qui serait, pour la première, propre à la peinture et pourrait être définie comme le surgissement de la forme à partir d'un substrat matériel. Pour la seconde, à l'opposé, elle serait propre aux nouvelles technologies, caractérisées par la logique de la transmission instantanée[40]. Dans ce contexte, Virilo aborde la manière dont le corps réel et son image sont menacés par divers type de présence virtuelle de la technologie.

Dans *Mutation d'ELLE, ELLES,* les images de mannequins, en tant que corps, atteignent cette phase de disparition dans leur contexte médiatique alors que leur réincarnation symbolique par la peinture consiste à donner forme à leur nature désincarnée. Mais pour mieux saisir la signification de cette esthétique de la disparition et de l'apparition, nous nous appuierons sur une œuvre de Pascal Convert, *Mort de Muhamad Al Dura* (2002-

[39] Voir Paul Virilio, *Cybermonde, la politique du pire*, Paris, Textuels, 1996, p. 13-52.

[40] Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989.

2003), qui, précisément, travaille la sculpture d'après des images médiatiques. Ces mêmes notions d'apparition et disparition me seront utiles pour examiner la réincarnation qui me semble mise en œuvre dans les pratiques de Gérard Fromanger, Marc Desgrandchamps, Carole Benzaken, Stéphane Pencréac'h.

Dans le cinquième chapitre, « Processus de métaphorisation comme mode opératoire de l'acte de peindre », je tâcherai d'abord de définir en quoi consiste une métaphorisation du processus créatif. Répondre à la question posée au départ : « pourquoi continuer à peindre ? » se manifeste par le concept de métaphore qui, selon la théorie ricœurienne, apparaît comme ce qui a la capacité de « faire image », de « faire voir les choses en train de se faire[41] », et de « voir comme[42] ». Sous l'angle d'un processus de métaphorisation, je montrerai *Casting* comme une interaction entre différentes étapes d'élaboration, alliant mise en scène, séances-photos et impression jet d'encre sur toile, mais aussi comme une interaction entre le corps et son image, les éléments, leur appropriation, leur mutation et leur réincarnation. Le concept de métaphorisation conduira à revoir et réinterpréter la définition du processus créatif. En analysant *Bombardement* de Stéphane Pencreac'h, *Les aveugles* de Bruno Perramant, et *Measuring your own grave* de Marlene Dumas, je montrerai que les démarches créatives de ces trois artistes, qui se rapprochent de la mienne dans l'usage de l'image photo, mettent en œuvre le concept de « voir comme » de la métaphore, énoncé par Paul Ricœur. Tous trois travaillent la peinture et utilisent l'image photographique comme source, mais chacun se distingue par un usage particulier de la photographie. Pencréac'h travaille la peinture sur des images imprimées sur toile, extraites de l'actualité. Perramant utilise souvent des images de films et ses peintures sont montrées en série. Dumas peint, quant à elle, d'après des images médiatiques qui ne découlent pas forcément de l'actualité.

Le sixième chapitre est intitulé : « *Voir à distance* : du silence involontaire au silence volontaire». *Voir à distance* est le projet qui découle de *Casting* et donne son nom à

---

[41] Aristote, *Rhétorique, tome troisième,* trad. par Médéric Dufour et André Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, 1973, 1410b 31-35.

[42] Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 270.

l'exposition réalisée en octobre 2016 qui regroupe les trois projets artistiques évoqués dans cette thèse. Ce chapitre traitera de la question de l'articulation de la pratique et de la théorie. Il mettra particulièrement l'accent sur l'idée d'indétermination de l'interprétation comme aspect fondamental de la recherche artistique. Je supposerai que la métaphorisation du processus de création ouvre la voie à la multiplicité des interprétations. Pour saisir cette ouverture d'interprétation, j'aborderai le silence de l'artiste qui prendra une double forme. Il existe un silence involontaire, qui désigne l'incapacité de l'artiste à parler de sa propre pratique. Je rejoindrai ici Jean-François Lyotard qui parle de la difficulté de l'artiste à expliquer son processus artistique en employant le terme d'« inarticulation », et reprendrai son allusion à la notion d'*affect*[43] pour expliquer cette incapacité*, l'affect* désignant le sentiment de l'artiste au moment de son processus créatif. L'autre silence, volontaire, suggère l'ouverture de l'interprétation de l'œuvre. Je tâcherai de redéfinir ce silence en tant que voix critique de l'artiste afin de l'inscrire dans le contexte de ma recherche. Par une analyse de l'exposition *Voir à Distance*, et grâce à la théorie de l'émancipation de Jacques Rancière, je montrerai que le passage au silence volontaire l'artiste se fonde sur deux éléments principaux : l'émancipation de l'artiste et l'émancipation du spectateur.

[43] Jean-François Lyotard, *L'inhumain, causeries sur le temps*, Paris, Klincksieck, 2014, p. 86.

# Première Partie : Le « retour » de la peinture ? Appropriation et Mutation.

# Chapitre 1. Mort de la peinture ?

> *De fait, l'entreprise même du modernisme, (et, plus particulièrement que l'on peut prendre pour son emblème), se sera nourrie d'un mythe apocalyptique*[44].

Depuis plus d'un siècle et demi, on entend dire : « la peinture est morte », mais est-elle vraiment morte[45] ? Je suppose que la soi-disant « mort » de la peinture est en réalité à comprendre comme un processus qui est inachevé et un discours qui continue à être tenu jusqu'à présent. L'idée de l'inachevé que je retiens ici me permet de montrer que la mort de la peinture est un processus qui n'a pas atteint son terme. Tandis que l'idée de « retour » de la peinture s'associe à un discours sur la mort qui ne cesse de revenir. Pour cette raison, je distingue entre « mort » et discours sur la « mort » de la peinture. Marcel Duchamp, peintre, amorce ce discours sur la « mort », d'abord sur un mode de « passage » que je souhaite ici considérer comme un processus inachevé. La raison pour laquelle j'aborde cette question dans un premier temps est le titre de l'œuvre de Jörg Immendroff, pris isolément de ce que représente l'œuvre, *Délivrance de marcel* 1988 qui figure dans *The Triumph of painting* en 2005. Avant d'examiner de près les pistes visuelles, le titre suscite deux questions : S'agit-il d'une délivrance comme condition de « retour » de la peinture ? De quoi faut-il libérer Duchamp ? En effet, bien que nombreuses soient les documentations et les écrits qui traitent de l'œuvre de Duchamp, ses motivations ne sont pas toujours claires, puisque lui-même contestait le raisonnement fondé sur une série d'affirmations et de concepts tout à fait clair[46].

---

[44] Yve-Alain Bois, *La peinture comme modèle*, trad. de l'angl. Ginette Morel, Genève, Les Presses du réel, 2017, p. 383.

[45]Cf. Amélie Pironneau, *La peinture en France : 1968-2000, les années de crise*, Paris, Archibooks, 2008.

[46] Voir Fabien Danesi, « Entretien avec Pierre Restany (1930-2003) », Fabrice Flahutez et Thierry Dufrêne (dir.), *Art et mythe*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2011, p. 137-147.

Dans son discours « Le Processus créatif [47]», Duchamp décrit comme chaînon manquant la différence entre l'intention de l'artiste et la réalisation de l'œuvre. Il parle d'une coupure qui représente l'impossibilité pour l'artiste d'exprimer complètement son intention. Il s'agit alors d'un fossé entre ce qu'il a projeté de réaliser et ce qu'il a réalisé. On l'entend dire plus simplement en 1968 que « les artistes font souvent des choses sans savoir pourquoi ils les font [48]». D'ailleurs, il n'est pas négligeable de rappeler qu'après avoir abandonné la peinture en 1923, Duchamp a mis quarante ans à élaborer le concept de ready-made et à lui donner le statut d'œuvre d'art à la place de la peinture[49]. Dans un autre contexte, Duchamp déclare au sujet du readymade : « Finalement, j'ai fait ça un peu pour m'amuser[50] ». Il s'avère, semble-t-il, qu'entre son intention d'abandonner la peinture et la concrétisation de cette intention, un long processus s'est déroulé traduisant ce chaînon manquant, qu'on a évoqué plus haut. Ce chaînon, définit comme l'impossibilité de l'artiste de concrétiser complètement son intention, peut suggérer que l'abandon de la peinture s'est fait sur un mode d'indécision. Cela amène à remettre toujours en question l'intention originale de Duchamp avant de considérer les interprétations fondées sur cette intention par ses successeurs, notamment l'art de Joseph Beuys et l'art conceptuel. Mon « intention », ici, consiste alors en une tentative modeste de reprendre à mon compte le propos de Georges Didi-Huberman lorsqu'il dit : […] on peut commencer par une chose très simple, à savoir que [l'œuvre de Duchamp] ne rompt avec la peinture […] que pour produire[51]» un processus inachevé.

[47] Marcel Duchamp, « Le Processus créatif », dans Michel Sanouillet, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, 187-189.

[48] Joan Bakewell, «in conversation with Marcel Duchamp», *Late Night Light up*, 28 min. BBC Arts, 1968. https://www.bbc.co.uk/programmes/p04826th.

[49] Voir, Aude de Kerros, *L'art caché : Les dissidents de l'art contemporain*, Paris, Eyrolles, 2013, p. 159.

[50] Fabien Danesi, *op. cit.*, p. 137.

[51] Frédéric Lambert, *L'expérience des images, Marc Augé, Geogres Didi-HUberman, Umberto Eco*, Paris, INA, 2011, p. 99.

## 1. De la Vierge à la Mariée mise à nue : passage inachevé

Dans *Nominalisme Pictural*, Thierry De Duve[52], historien et philosophe, montre que le *ready-made* est d'extraction picturale, qu'il appartient à l'histoire de la peinture, mais sur le mode de l'abandon. Cet abandon s'inscrit pour lui dans une sorte d'irréversibilité qui se traduit dans *Le passage de la vierge à la mariée* (1912). À mes yeux, ce passage est plutôt à envisager comme un processus inachevé. C'est pour cette raison, je m'attarderai d'abord sur l'examen de la première œuvre, où le passage de la vierge à la mariée reste en suspens.

### 1.1. Le passage de la vierge à la Mariée (1912):

De quoi s'agit-il dans cette peinture (fig. 1). Si l'on oublie le titre, on a l'impression de percevoir une présence de quelque chose sans vraiment l'identifier : est-ce une ville, une collection de bâtiments ou une machine décomposée ? Est-ce un laboratoire chimique surréaliste qui évoque un paysage désertique ? Formes organiques, formes entrelacées, formes solides se détachent clairement de l'espace environnant et certains éléments forment un groupe distinct dans lequel on identifie des pièces de moteurs ou un équipement de laboratoire, des tubes, des entonnoirs, des pistons, des tuyaux, le tout formant un système complexe de connexions. Ces formes ne sont toutefois pas exclusivement mécaniques mais aussi anatomiques et suggèrent des tendons, des veines, des tissus, des glandes. Cela pourrait être un système nerveux, respiratoire ou eupeptique. De surcroît, certaines lignes évoquent un diagramme plutôt qu'une image figurative et illustrent le mouvement, la mécanique des pièces.

[52] Voir à ce sujet Thierry de Duve, *Nominalisme Pictural : Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Minuit, 1984, p. 45.

Figure 1. Marcel Duchamp, *Le passage de la Vierge à la Mariée*, 1912, huile sur toile, 59 x 53.5 cm. MOMA, New York.

Sous un éclairage directionnel, certaines surfaces, certaines arêtes captent la lumière tandis que d'autres restent dans l'ombre. L'ensemble des éléments se détache sur un arrière-plan sombre. On peut dire que l'image laisse supposer qu'elle figure quelque chose. Bien qu'on puisse percevoir les bords et les surfaces, la lumière et l'ombre, aucun des éléments n'est entièrement solide ou distinct de ses voisins. Ceux-ci s'interpénètrent, se dématérialisent et se dissolvent. Le système est en fusion délicate. La description de l'œuvre prête à confusion. Le passage dont il est question est toujours indéfini. Cette peinture ambivalente semble suggérer que la machine est sexuelle et que le sexe est machinal. Je passe à la seconde œuvre, dans laquelle la mariée présumée devrait rejoindre ses célibataires. Donc un autre passage est censé se produire. Pourquoi s'agit-il de plusieurs célibataires et non pas d'un seul ? À quoi Marcel Duchamp se réfère-t-il lorsqu'il évoque la Mariée ? Pour tenter de comprendre, revisiter la seconde œuvre s'avère une nécessité.

### 1.2. La Mariée mise à nue par ses Célibataires, même (1915-1923)

La structure de cette œuvre est composée de deux panneaux vitrés juxtaposés verticalement. Ces panneaux vitrés apparaissent comme une solution à la question de l'arrière-plan de la peinture. Autrement dit, combler l'arrière-plan d'une toile semble

pour Duchamp forcé ou rarement justifié, alors que la transparence du verre rend tout possible avec un arrière-plan qui change constamment. L'œuvre est divisée en deux espaces, masculin et féminin. Le domaine masculin occupe la partie inférieure. On peut y voir une série de formes que Duchamp appelle *Neuf moules mâlics*, terme inventé pour désigner le mâle. En 1914, Duchamp présente *Neuf Moules mâlics* comme une étude préalable à sa grande machine, moules dont les fameuses silhouettes sont surmontées par une série de petits dispositifs optiques difficiles à voir frontalement, mais que l'on perçoit mieux obliquement. *La Broyeuse de chocolat numéro un* de 1913 préfigure également le *Grand Verre*. On la reconnaît, surmontée de sept tamis couverts de la poussière que Duchamp cultivait dans son appartement pour l'utiliser comme matière picturale. Dans la partie supérieure, une machine supposée être la mariée occupe la sphère féminine, accompagnée d'une sorte de nuée ajourée de trois carrés. Duchamp tire à l'aide d'un canon-jouet sur le panneau supérieur et le perce là où les tirs heurtent le verre. De ce fait, l'idée que cette œuvre soit intentionnellement et parfaitement conçue par l'artiste est complètement bouleversée. Elle est plutôt vue comme une réintroduction de l'idée de l'irrationnel. Cela pourrait même en quelque sorte contredire les propos de l'artiste déclarant qu'il est « nettement plus intéressé à recréer des idées dans la peinture[53]».

Duchamp déclare l'œuvre définitivement inachevée en 1923. En 1926, elle est exposée au *Brooklyn Museum* à New York avant d'être stockée dans des caisses dont on ne la ressort que dix ans plus tard. Les deux vitres sont alors trouvées brisées. Duchamp rassemble tous les morceaux de verre et, quelques décennies plus tard, l'œuvre est installée au *Philadelphia Art Museum*.

D'après la présentation de ces deux œuvres, on peut comprendre que le « passage » évoque la description d'une transformation en cours, qui se déroulerait en plusieurs étapes successives superposées, mais qui demeurerait suspendue ou incomplète. On ne peut réellement distinguer cet objet en cours de mutation, on ne peut séparer la vierge de la mariée. Il pourrait s'agir d'un processus sans sujet identifiable. Dans les deux cas, la condition de la mariée n'est pas manifeste. On ignore ce qu'elle va devenir lorsqu'elle se

[53] Cité dans Jean-Pierre Cometti, « À quoi sert Marcel Duchamp ? », Cahiers *Philosophiques*, n°131, 2012.

présentera dans le Grand Verre. Elle est à la fois vierge et mariée, ombre et lumière, rêve et machine. Comment Duchamp décrit-il ce passage ?

### 1.3. La mort de la peinture comme processus inachevé

Selon Duchamp, l'opération artistique du « passage » consiste à produire un écart qui est de l'ordre de l'invention. Cet écart se manifeste doublement dans *Le passage de la Vierge à la Mariée* et dans le *Le Grand Verre* : d'abord entre l'œuvre présentée et son titre. Dans le *Grand verr*e Le titre est en lui-même une signature : l'association des trois premières lettres de la Mariée avec les trois premières lettres des Célibataires permet d'écrire « Marcel ». L'œuvre ne peut alors être saisie que par l'imagination, comme l'explique Duchamp[54] : « Cette phrase, au lieu de décrire l'objet comme l'aurait fait un titre, était destinée à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales[55]». L'écart entre le processus et l'œuvre finale peut être considéré comme inachèvement de l'œuvre, ce que Duchamp souligne en utilisant la notion de retard : « Employer "retard" au lieu de tableau ou peinture – mais retard en verre ne veut pas dire tableau sur verre – c'est simplement un moyen d'arriver à ne plus considérer que la chose en question est un tableau[56]».

Le *passage* n'est donc pas nécessairement celui que l'on avait imaginé. La référence n'est pas celle de l'identification sexuelle, où la perte de la virginité qui conduit à la condition de femme-épouse, suivie de la maternité comme seconde transformation. La condition de mariée ne peut durer que le jour du mariage. Le *passage* peut suggérer que la condition de la mariée est la dernière phase de la forme d'être qu'elle est sur le point de quitter. Duchamp peint le processus qui annonce un changement sans qu'il ait encore eu lieu : la

[54] Pour Duchamp, le langage ne vise pas à redoubler l'objet mais à l'éloigner de lui-même. L'objet de tous les jours, fabriqué en série, sort de son contexte habituel et s'élève au rang d'œuvre d'art par le simple choix de l'artiste, réalisant ainsi l'opération de l'écart. Dans l'intention de Duchamp, l'objet manufacturé signifie la réification de l'art, comme distancié de sa véritable fonction, relayée par le pouvoir du langage. Par exemple, l'urinoir devient un objet artistique sous le titre *Fountain* (1917), et la pelle à neige devient *In advance of the broken Arm* (1915).

[55] Marcel Duchamp, *op. cit*, p. 191.

[56] *Ibid*.

vierge et la mariée sont physiquement la même personne « intacte ». La transformation irréversible, telle que la conçoit de Duve, a lieu entre l'état de vierge/mariée et celui de la mariée, mise à nu par ses célibataires – de la peinture vers le Grand Verre[57]. Le passage de la vierge à la mariée qui devient une épouse implique une peinture terminée, finalisée, alors que selon Duchamp, la condition de la mariée n'est pas achevée et implique un processus ouvert dont la question principale serait : comment faire un tableau sans peindre ? Comment réaliser une œuvre sans son médium ? *Le passage de la Vierge à la Mariée* suggère l'inachèvement et traite essentiellement du processus de transformation, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* confirmant le propos : l'inachèvement persiste et se traduit par l'absence du jeune marié ; il est accentué dans le titre par le mot *célibataires,* garant de l'ouverture du processus de la peinture. Duchamp crée son propre système visuel et textuel, une iconographie unique et autoréférentielle. De la sorte, il met en œuvre un processus générateur de signes, attribuant des signifiants à des objets et à des thèmes de sa propre création élaborés uniquement dans le contexte exclusif de son travail. Le grand Verre doit être lu comme la manifestation visuelle d'un récit communiqué par le langage dans la littérature de ses notes[58]. Entre la *vierge* et la *mariée* demeure un passage suspendu qui implique une imagerie mécanique démodée dans un récit d'insatisfaction sexuelle. La condition vierge/peinture n'est pas consommée. C'est comme s'il s'agissait d'une machine pour faire l'amour qui ne fonctionne pas et ne peut pas fonctionner. Le Grand Verre s'ouvre sur une scène d'amour physique frustré entre la *mariée* et les *célibataires* où la condition de la mariée reste littéralement en suspens. Si une relation sexuelle doit avoir lieu entre la *mariée* et ses *célibataires,* il revient au spectateur de le faire de manière conceptuelle. Comme le fait remarquer Duchamp, le spectateur doit compléter l'acte créatif commencé par l'artiste. Il s'agit ainsi d'un jeu de mots, d'un verre comme substitut à l'arrière-plan de la peinture, d'une matière picturale inédite, d'une introduction à une peinture conceptuelle, d'un « retard » et tout cela est de l'ordre de l'invention. Ce geste de négation et de refus total ouvre le champ de la peinture

[57] Cf., Dalia Judovitz, *Déplier Duchamp : passages de l'art*, trad. Annick Delahèque [et] Frédérique Joseph, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

[58] Cf. Marcel Duchamp, *op.cit*. p. 173-176.

à une multiplicité de pratiques – photographies, collage, assemblage, etc. Dès lors, il conviendrait de distinguer l'interprétation du récit de la mort de la peinture et l'intention de Duchamp qui, en réalité, semble fondée sur une posture critique et sur un geste fondateur permettant de définir l'art, et la peinture en particulier, de manière positive. Cependant, certains écrits ne partage pas cette interprétation positive du geste de Duchamp. J'évoque particulièrement la tâche difficile du deuil d'Yve-Alain Bois, historien et critique d'art, abordé dans « Peinture : travail du deuil », un article daté de 1986. Son article fait écho au récit de la mort qui ne cesse d'être tenu. Selon Bois, l'essor de l'industrialisation et l'expansion du marché international de l'art sont des données clés pour comprendre le discours sur la négation de la peinture formulé par Duchamp. Il va même jusqu'à affirmer que le *ready-made* était l'un des moyens employés par Duchamp pour « tuer » la peinture[59].

## 2. La tâche difficile du deuil

À l'époque dite du « post-modernisme », le récit de la mort de la peinture se fait volontiers « sur le mode apocalyptique », dit Yve-Alain Bois. Il revient sur l'histoire mouvementée de la peinture et sur ce qu'il considère comme les déclencheurs principaux du débat autour de ce thème. Bois rappelle que la mort de la peinture ne saurait caractériser la fin du modernisme dans la mesure où cette obsession se trouve déjà inscrite dans les premiers balbutiements de la peinture abstraite. Elle apparaît en effet avec les avant-gardes historiques, notamment sous la plume de Kazimir Malévitch ou de Taraboukine, alors que l'on assiste à une progressive réduction du tableau à ses éléments essentiels, qui aboutit au panneau monochrome, considéré comme un stade ultime. Le monochrome noir renvoie évidemment au « commencement de la fin », plus précisément au *Carré noir sur Fond Blanc* (1915) de Malévitch (fig.2) qui explore l'espace et les possibilités de l'art abstrait, jusqu'aux limites de la peinture elle-même, réduite à un simple rapport

[59] Andrew Mcnamara, Rex Butler, «All About Yve: An Interview with Yve-Alain Bois», *Eyeline*, Autumn(27), p. 16-21, 1995 : «My interpretation of modernism, though, has a lot to do with the myth of the death of art, or the death of painting, or whatever. And Duchamp's readymade was one of the ways to attempt to finish off painting». Traduit par nous.

forme/fond. Malévitch écrit en 1920 : « La peinture a depuis longtemps fait son temps et le peintre lui-même est un préjugé du passé»[60]. Un an plus tard, Alexandre Rodchenko expose une série de trois monochromes rouge, bleu et jaune, prenant acte du fait qu'avec ce processus de négation, il pose son geste comme conclusion logique de la peinture mais aussi comme une réponse ironique au *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch, et affirme que tout est fini pour la peinture[61] . Il ne s'agit plus de représentation, comme l'écrit Nicolaï Taraboukine lorsqu'il commente en 1921 la proposition réductionniste de Rodchenko :

> Chaque fois qu'un peintre a voulu se débarrasser réellement de la représentativité, il ne l'a pu qu'au prix de la destruction de la peinture et de son propre suicide en tant que peintre. Je pense à une toile récemment proposée par Rodchenko à l'attention des spectateurs. C'était une petite toile presque carrée entièrement couverte d'une unique couleur rouge. Cette œuvre est extrêmement significative de l'évolution subie par les formes artistiques au cours des dix dernières années. Ce n'est plus une étape qui pourrait être suivie de nouvelles autres, mais le dernier pas, le pas final effectué au terme d'un long chemin, le dernier mot après lequel la peinture devra se taire, le dernier « tableau » exécuté par un peintre[62].

Quarante ans plus tard, apparaît la série des *Ultimate Paintings* 1963 d'Ad Reinhardt (fig.3), qui choisit de la continuer pendant près de douze ans et cela jusqu'à sa mort en 1967. Ces peintures semblent être des monochromes noirs, mais sont en fait des compositions subtiles incorporant des nuances intensément sombres de rouge, de bleu et de vert. Atteignant le paroxysme de la réduction, Reinhardt met au point une sorte de rituel de mort, montrant « […] l'art comme art et comme rien d'autre […] »[63], c'est-à-dire le tableau un champ totalement autonome, si l'on adopte la phraséologie de

[60] Cité dans Denis Riout, *La Peinture monochrome*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996, p. 51.

[61] Yve-Alain bois, *op. cit.,* p. 395.

[62] Nicolas Taraboukine, « Du chevalet à la machine », *Le Dernier Tableau*, Paris, Champ libre, 1972, pp. 41-42.

[63] Barbara Rose, *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 53. Traduit par nous.

Greenberg.

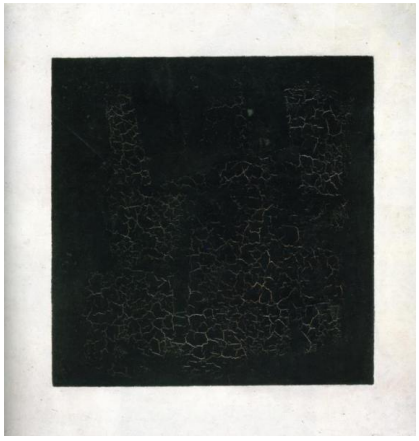


Figure 2. Kazimir Malévitch, *Carré Noir sur Fond Blanc* 1915, huile sur toile, 79,5 cm × 79,5 cm. Musée Russe, Saint-Pétersbourg.

Figure 3. Ad Reinhardt, *Peinture Abstraite*, 1963, huile sur toile, 152.4 x 152.4 cm. © 2015 Estate of Ad Reinhardt / Artists Rights Society (ARS), New York. http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78976

Figure 4. Alexander Rodchenko, *Black on Black,* 1918, oil on canvas, 105 x 70.5 cm. Ludwig museum Collection.

Chaque peintre s'est mis en quelque sorte à peindre sa « théorie de la peinture » présentant chaque tableau comme l'ultime définition de la peinture en général. Si cette démarche est considérée comme une forme d'innovation, celle-ci en réalité doit être comprise comme une succession de définitions négatives. Cette succession, si l'on en croit Rosalind Krauss, « se lisait dans une seule direction ; […]. Aucun à rebours, aucune marche en arrière n'était possible, […] comme une série de pièces en enfilade[64]». Ainsi, l'économie des moyens de Malévitch ouvre la porte à la réduction des moyens picturaux qui, à son tour, ouvre la porte à la recherche d'une expression minimale. On explore chaque pièce pour fermer l'accès à l'espace précédent et ouvrir des portes sur le suivant. La peinture s'oriente ainsi vers une direction réflexive et théoricienne, vers ce que Jean- Marie Shaeffer appelle une « auto-téléologie artistique[65] »

[64] Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993, pp. 20-21.

[65] Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII siècle à nos jours,* Paris Gallimard, 1992, p. 361.

### 2.1. Culte de la pureté et la négation

Un autre fait qui alimente le débat portant sur la « mort » de la peinture découle d'une logique réductionniste, héritée des théories formalistes portées par le critique Clement Greenberg. La critique formaliste de Clement Greenberg[66], qui vise essentiellement à valoriser le médium de la peinture, est hantée par la peur « du déclin » d'une « haute culture » à laquelle se substituerait « un nouveau modèle adapté aux conditions de l'industrialisation[67]». Cela renvoie, si on l'en croit, à la première crise de la peinture figurative amorcée par l'invention de la photographie. Cette dernière, en imitant la puissance figurative de la peinture, la décharge de sa vocation première et la pousse sur la voie de l'abstraction. Greenberg insiste sur le phénomène de l'abstraction comme modèle se fondant sur un processus d'auto-purification et exige dans les années 50 que l'art fasse en sorte de « digérer Klee, Miro et Kandinsky […] d'épuiser le cubisme […], d'échapper à Picasso[68]». Ainsi, « La production d'une peinture pure constituait le but de l'histoire picturale : […] ce but avait été atteint, en sorte que la peinture n'avait plus de rôle à jouer[69]», écrit Arthur Danto pour commenter les positions de Greenberg. Le modernisme pictural, insiste Bois, n'aura pas été autre chose que ce commencement de la fin[70]. D'ailleurs, son article semble être une réponse à « The end of Painting[71] » paru en 1981 sous la plume de Douglas Crimp, une nouvelle définition négative de la peinture, faisant référence à l'œuvre de Daniel Buren. Crimp caractérise judicieusement le travail de ce dernier :

> […] au cours des années soixante, on ne put finalement plus ignorer que la

[66] La critique formaliste de Clement Greenberg obéit à une logique de « réduction », identifiée comme la loi même de la modernité et par laquelle se déploie « l'essence du médium ». Clement Greenberg, *Art et Culture : Essais critiques*, Paris, Macula, 1988, p. 13.

[67] *Ibid*., p. 36.

[68] *Ibid.*, p. 228.

[69] *Ibid*., p. 204.

[70] Yve-Alain Bois, *op. cit.*, p. 383.

[71] Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 90, 91, 105, cité dans Arthur Danto, *op. cit*., p. 205.

> peinture avait atteint le stade terminal. […]. [Daniel Buren] ne sait que trop bien que, dès que ses rayures sont vues comme de la peinture, celle-ci se révélera comme "l'idiote pure" qu'elle est. Au moment où le travail de Buren deviendra visible, le code de la peinture aura été aboli, et les répétitions de Buren pourront cesser : on aura finalement reconnu que la peinture est arrivée à son terme[72].

Daniel Buren présente une peinture qui ne montre rien d'autre qu'elle-même. Pour l'artiste, dès que la peinture se réfère à autre chose qu'elle-même, elle disparaît pour laisser place au jeu illusionniste, qu'il dénonce : toute peinture engendre une double illusion, illusion de la représentation d'un sujet qui n'est qu'imitation trompeuse du réel et illusion d'une peinture qui se dissimulerait elle-même dans son processus d'élaboration[73]. La peinture revendiquée par Buren devrait échapper à cette double détermination. Sur ce point, il faut en finir avec l'objet comme illusion et ce ne peut être qu'en le remplaçant, soit au moyen d'un concept utopique, soit en trouvant une solution imaginaire. La solution imaginaire que revendique l'artiste consiste à utiliser des toiles de coton sur lesquelles il réalise, à l'aide de caches placés à intervalles réguliers, des déclinaisons chromatiques de bandes alternant toile nue (écrue) et peinture et cernées de formes arrondies. « L'usage des caches adhésifs témoigne d'une volonté de mécanisation de la trace picturale[74]».

La démarche de Buren met en évidence le retrait de l'artiste, de sa subjectivité et le refus du geste. Toutes les couleurs sont utilisées simultanément, mais d'une manière systématique. Elles sont dépouillées de toute dimension émotionnelle ou anecdotique :

> L'usage des couleurs, habituellement subordonné à la volonté de l'artiste, est ici utilisé suivant un ordre de présentation. […] l'ordre des couleurs déclinées de panneau en panneau est calqué sur l'ordre alphabétique de la langue du pays où le travail est accompli. Ainsi Buren évince toute intervention personnelle et

[72] *Ibid.*, p. 205.

[73] Voir Thierry Laurent, *Mots-clés pour Daniel Buren*, Paris, Au même titre, 2002, p. 7

[74] Thierry Laurent, *op.cit.*, p. 79.

subjective dans ses choix chromatiques[75].

La dépersonnalisation comme une répétition mécanique devient le principe de l'œuvre elle-même, et la systématicité devient une manière de nier l'originalité, d'en finir avec une certaine idée de l'artiste créateur.

À tout cela s'ajoute les répercussions de l'acte de Marcel Duchamp avec le *ready-made,* un autre déclencheur fondamental considéré comme négatif aux yeux de Bois. En utilisant des objets de série signés de son nom, Duchamp change le statut de l'artiste et oriente l'art vers le conceptuel, entraînant dans le même mouvement le changement de place du spectateur[76]. Le *ready-made* est une manière de vaincre la production de masse.

De la sorte, le « *ready-made* » rejoint le « pur commencement », la « libération de la tradition » et le « degré zéro » qui jalonnent un récit-sous-tendu par le culte de la pureté et par la négation. Le culte de la pureté se rapporte essentiellement à ce que Bois appelle « l'éradication de l'arbitraire [77]», sur laquelle s'est fondée toute une histoire d'auto-purification. Elle consiste à éliminer-les conventions qui ne semblent pas nécessaires à la peinture, à définir sa spécificité et à enlever tout effet dû à l'influence d'un art voisin. Comme le souligne Bois, cela implique toujours la négation et, en conséquence, une radicalisation du discours sur la « mort » de la peinture qui est réalisée avec les successeurs de Duchamp.

### 2.1.1. Le « minimal » comme négation de la thèse greenbergienne

Les interprétations de la démarche de Duchamp et de l'évolution qui s'en est suivie ont été envisagées diversement. Si Thierry de Duve a montré que le *ready made* est

[75] *Ibid.*, p. 63.

[76] Propos illustré par l'interprétation de John Moffit qui écrit : « Surmonter le goût et ainsi se distancier de la secte du Génie exprimé dans l'esthétique picturale, tel fut le but de Duchamp, en souhaitant de faire de l'art l'expression de l'intellect » John Moffitt, *Alchemist of the avant-garde : the case of Marcel Duchamp*, New York, State university of New York Press, 2003, p. 226. Traduit par nous.

[77] Andrew Mcnamara, Rex Butler, «All about Yve: An Interview with Yve-Alain Bois», *op. cit.*

d'extraction picturale sur un monde d'abandon, Michael Fried, lui, considère le minimalisme comme un accomplissement pictural : « C'est simplement un ordre, comme celui de la continuité », avance Fried, « une chose venant après une autre[78]». Depuis les *ready-mades* jusqu'aux tableaux noirs d'Ad Reinhardt, il s'agit d'un processus général d'abandon du pictural qui aboutit à l'art nommé « minimal »[79]. Le réductionnisme appliqué à la peinture par Donald Judd ambitionne de constituer une démarche limite qui semble sans retour. L'appellation « minimal » accentue cet aspect réductionniste de pratiques dotées d'un contenu artistique restreint et des formes géométriques très pures. Donald Judd réunit ses réflexions sur ce sujet dans le texte *Specific objet* (1965). Ses écrits apparaissent comme une radicalisation de la thèse greenbergienne fondée sur l'idée de la réduction du médium posée comme fin. La notion de « spécificité » chez Judd se distingue de la spécificité définie par Greenberg comme manifestation de l'essence de l'art. On rappellera que pour Greenberg, tout obstacle à cette manifestation doit être éliminé car il considère l'abstraction comme étape décisive pour atteindre « le pur pictural », ce qui aboutit finalement à la réduction du tableau à un « rectangle ». Mais selon Judd, la bidimensionnalité caractéristique de la peinture constitue un obstacle : « Le principal handicap de la peinture vient du fait qu'elle s'organise sur une surface rectangulaire posée à plat contre un mur[80]». Pour éviter cela, il adopte une nouvelle position formelle et propose une catégorie hybride d'objets qui ne sont « ni peinture, ni sculpture », et qu'il nomme précisément « objets spécifiques ». Pour ce faire, Judd propose que ces objets se déploient dans la tri-dimensionnalité, comme l'illustre son œuvre *Untitled* de 1969 (fig.5). Pour lui, l'usage des matériaux, eux-mêmes spécifiques, qui gardent « leur qualité de matériaux : formica, aluminium, acier laminé à froid, plexiglas, cuivre ou laiton[81] », permet de passer vers un au-delà pictural. La centralité de la peinture dans le projet moderniste est aussitôt contestée, « en sorte que les artistes qui continuaient à peindre apparaissaient comme déphasés par rapport à l'évolution de

[78] Michael Fried, *Contre la théâtralité, Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2007, p. 69.

[79] Nous nous référons à cette appellation qui décrit l'œuvre de Donald Judd.

[80] Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, Trad. par Annie Perez, Paris, Daniel Lelong, 1991, p.10.

[81] *Ibid*., p. 17.

l'art[82]».

Figur] 5. Donald Judd, *Untitled*, 1969,cuivre, dix unités avec des intervalles de 9 pouces (22,9 x 101,6 x 78,7 cm) chacune457.2 x 101.6 x 78.7 cm. Guggenheim online collection.

### 2.1.2. Le conceptuel comme interprétation radicale de l'acte de Duchamp

Mais la référence à Marcel Duchamp n'est pas seulement utilisée pour fonder le minimalisme. Joseph Kosuth, pour sa part, fonde la conceptualisation de l'art sur une interprétation des intentions originales de Marcel Duchamp. Il affirme à son tour que « l'art c'est l'art » et que « l'idée de l'art et l'art sont la même chose[83]». La proposition tautologique et l'assimilation opérée par Kosuth s'accompagnent ainsi d'un refus de l'objectivation artistique. Pour lui, l'art après Duchamp ne doit « exister que conceptuellement[84]». Deux exigences sont indispensables : arriver à un degré d'auto-identification et écarter la subjectivité et l'individualité de l'artiste. L'absence de l'artiste et le refus de ses idées sur l'art contribuent à accentuer la logique anti-peinture en

[82] Arthur Danto, *op.cit.*, p. 251.

[83] *Ibid.*, p. 527.

[84] Joseph Kosuth, « L'Art après la philosophie », Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie, 1900-1990 : une anthologie*, Paris, Hazan, 1997, p. 917.

favorisant des propositions conceptuelles qui mettent la peinture à l'écart de la création contemporaine. Au-delà, c'est en quelque sorte la pratique même de l'art qui est mise à mal. Ainsi se trouve réalisée, et de la manière la plus radicale qui soit, la « réduction » artistique formulée par la théorie moderniste, mais aussi une interprétation radicale de l'acte de Duchamp.

### 2.1.3. La négation de la représentation picturale

Dans le sillage de Marcel Duchamp, Joseph Beuys a également posé la question des limites de la représentation picturale et du dépassement de la notion traditionnelle d'œuvre d'art. Des œuvres telles que *How to explain pictures to a dead hare* [*Comment expliquer la peinture à un lièvre mort*] en 1965, et *I like America and America likes me* [*J'aime l'Amérique et l'Amérique m'aime*], en 1974, font du choix des moyens artistiques une question fondamentale qui conditionne la représentation et son efficacité. Cette approche découle de l'accident d'avion que Beuys aurait vécu pendant la guerre et de sa convalescence, durant laquelle il aurait été soigné grâce à l'utilisation de miel, de graisse et de feutre. Ces matériaux, représentant pour l'artiste les résidus symboliques de sa propre mort, interviennent dans ses œuvres à partir de 1964.

Tels Joseph Beuys, nombre d'artistes se font une obligation de réagir au contexte politico-historique quand dominent les tensions internationales, les conflits, les guerres. Ils affirment leur position politique dans un contexte artistique où la peinture est donnée pour morte. Si, comme l'affirme Beuys, la peinture est inadaptée à un monde malade, en ruines, où dominent la violence, l'absence et la négation du sens, de quelle forme de représentation user ? Dans ce lien qui se crée entre la pratique artistique et l'histoire sociale et politique du monde contemporain, Beuys donne naissance à un nouveau dialecte qu'il faut définir comme un moyen de lecture, d'observation et de constatation. Ce faisant, et de façon paradoxale, il renoue avec la vision romantique de l'artiste, comme

le souligne Nathalie Heinich[85], chercheuse et sociologue française.

Au début des années 60, les pratiques artistiques des *Nouveaux Réalistes* opèrent différemment l'articulation entre art et société. Aux dires de Pierre Restany, Il s'agit d'une nouvelle génération d'artistes qui avait fait justement du ready-made la base syntaxique de leur langage, et qui selon Duchamp attachait beaucoup d'importance à celui-ci[86]. Leurs démarchent constituent également un commentaire de l'acte de Duchamp, puisqu'il s'agit de s'approprier des objets de la société de consommation et de présenter des œuvres qui prennent la forme d'assemblages considérés comme plus adaptés à la représentation de la réalité que la peinture.

Martial Raysse, par exemple, résume cette inactualité de la peinture en soulignant que « [l]a peinture actuelle n'est qu'une mosaïque de fossiles qui poursuivent en toute quiétude une œuvre de transition n'ayant plus aucun rapport avec notre vie[87] ». Autrement dit, la peinture semble dépassée et constituer un médium d'un autre temps, inadapté à la modernité. Toutes ses différentes interprétations et commentaires affirment que la situation de la création contemporaine, comme le résume Philippe Dagen, a eu « […] pour doctrine officielle un "duchampisme" qui était à la fois tardif, simpliste et tyrannique. En son nom, la mort de la peinture a été déclarée[88]» et cette dernière a été détrônée par l'art de l'objet.

[85] Cf. Nathalie Heinich, *Être artiste*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 62. « Il a construit son personnage, dans la génération qui a suivi la Seconde Guerre mondiale, sur le modèle du prophète s'adressant à ses disciples, mêlant étroitement à ses créations une histoire personnelle qui confine à la mythologie héroïque ».

[86] Fabien Danesi, *op. cit*., p. 137.

[87] Pierre Restany, *Un Manifeste de la nouvelle peinture. Les nouveaux Réalistes*, Planète, janvier 1968, p. 45-46. Martial Raysse, « *J'ai mille choses à classer* », cat. expo. Los Angeles, Divan Gallery, mai-juin 1967. Rétrospective de ses œuvres de 1963 à 1966.

[88] Philippe Dagen, Catherine Millet, *Robert Combas*, Paris, Paris-musées, 2005, p. 11.

Figure 6. Joseph Beuys, *How to explain pictures to a dead hare*, 1965 Photographie argentique sur gélatine, 30.7 x 20.5 cm. © Ute Klophaus, 1997.

Figure 7. Joseph Beuys, *I like America and America likes me* 1974. Photo credit : Caroline Tisdall © DACS 200.

### 2.2. Un deuil non pathologique

À l'issue de ces différents rappels historiques, on saisit mieux les termes de la mise à l'écart de la peinture. Parmi les arguments principaux on peut retenir l'impossibilité d'utiliser les moyens picturaux pour représenter la négation du sens, à quoi s'ajoutent les théories modernistes qui, elles, prononcent l'autonomie des différents arts et la réduction ultime de la peinture à ses constituants essentiels. Ce double réseau argumentatif explique que Bois considère le discours sur la mort de la peinture et le récit moderniste comme deux versions de la même forme narrative. Pour lui, ces deux discours sont devenus pathologiques. Parce que le modernisme imagine un début, il doit nécessairement et symétriquement prédire une fin. Toutefois, pour Bois, s'il y a deuil, il ne s'agit pas de s'appesantir ni de sombrer dans la mélancolie, mais plutôt de le transformer en quelque chose de productif. Nous devons croire en notre capacité d'agir dans l'histoire et de dépasser la morbidité dans laquelle nous pouvons avoir tendance à nous enfermer, explique-t-il. C'est ce qu'il appelle un deuil non pathologique. Or, faire de la peinture est une forme de fabrication, un processus de transformation qui doit découler d'un désir : « Ce désir constitue la seule chance d'une possibilité future pour la peinture, celle d'un deuil non pathologique[89] ».

Force est de constater qu'à l'inverse des préconisations de Bois, le discours morbide est repris par nombre d'auteurs, comme en témoignent, par exemple, les propos du commissaire et conservateur Douglas Fogle[90] dans la préface du catalogue de l'exposition *Painting at the Edge of the World* (2001) : « Really this is the end… Seriously[91]». Alison

[89] Yve-Alain Bois, *op. cit.,* p. 404.

[90] Conservateur associé des arts visuels au Walker Art Center et commissaire de l'exposition *The Last Picture show: Artists Using Photography,* 1960-1982, qui s'est tenue en 2003 au Walker Art Center de Minneapolis. On compte au nombre des autres expositions qu'il a organisées : *Stills: Emerging Photography* in the 1990s (1997), *Painting at the Edge of the World* (2001), *Catherine Opie: Skyways and Icehouses* (2002) et encore *Julie Mehretu: Drawing into Painting* (2003).

[91] Douglas Fogle, *Painting at the Edge of the World*, Minneapolis, Walker Arts Center, 2001, p. 14. Traduit par nous.

Gingeras, conservatrice au musée Guggenheim, n'est pas en reste quand elle déclare[92]: « La peinture, ayant été détrônée par diverses formes de médias de masse, n'est plus la forme essentielle de fabrication des images, […] le style pictural et l'habileté technique ont été dévalués et sont passés de mode[93]». Un tel constat s'inscrit dans la continuité d'un discours tenu dès l'avènement de la photographie et il fait écho au postulat énoncé par Benjamin en 1936 : « Avec elle pour la première fois, dans le processus de la reproduction des images, la main se trouva déchargée des tâches artistiques les plus importantes, lesquelles désormais furent réservées à l'œil rivé sur l'objectif[94]». Lorsqu'Alisson Gingeras propose une exposition dédiée à dix-sept peintres contemporains, c'est justement pour montrer qu'une approche figurative est encore possible qui s'appuierait principalement sur des images issues des médias de masse. Si retour de la peinture il y a, c'est une peinture d'un nouveau genre qui apparaît, faisant fi des distinctions médiumniques : la peinture est désormais pratiquée sous d'autres formes, elle s'associe à la pratique d'autres médiums, (photographie, cinéma, télévision, presse). Cela oblige à reconsidérer le discours « funèbre » dont elle fait l'objet. Comme l'explique la commissaire, il ne s'agit pas d'une réaction de repli régressif sur des formes traditionnelles de représentation mimétique, mais plutôt de la réponse faite par divers peintres, chacun à sa manière, à la question du retour de la peinture, au-delà du discours sur la mort.

Dans une perspective proche, on peut encore citer une autre exposition, *Urgent painting*, organisée en 2002 par Hans-Ulrich Obrist, Laurence Bossé et Julia Garimorth au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Les œuvres de trente-deux artistes, dont Stéphane Pencréac'h, un artiste français, y sont présentées. Cette exposition montre à quel point les

[92] Alison M. Gingeras est également écrivain. Elle contribue fréquemment à des publications comme *Artforum*, *Parkett*, *Tate*, etc.

[93] Alison M. Gingeras*, Cher Peintre…, Lieber Maler…, Dear Painter… Peintures figuratives depuis l'ultime Picabia*, cat. expo. 12 juin-2 sept. 2002, Paris, Centre Pompidou, 2002, p. 10.

[94] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia, p. 11.

peintres contemporains ont une approche pluridisciplinaire de leur pratique, similaire à celle des plasticiens explorant de nouveaux médias comme la vidéo, l'installation ou la performance

À peine trois ans plus tard, en janvier 2005, la galerie Saatchi, musée d'art contemporain londonien, organise une grande exposition d'une durée d'un an, divisée en trois volets et entièrement consacrée à la peinture. *The Triumph of Painting* présente le travail de cinq peintres européens : Peter, Doig, Marlene Dumas, Luc Tuymans, Jörg Immendorff et Martin Kippenberger, des artistes ayant en commun de chercher la source de leur peinture dans l'usage de l'image photographique. Un des grands intérêts de cette exposition est la présentation d'une peinture de Jörg Immendorff intitulée *Marcels Erlösung* [*La délivrance de Marcel*] produite en 1988, soit deux ans après la parution de l'article de Bois. Elle symbolise en effet tout l'enjeu du retour de la peinture, éclairant du même coup un moment charnière de l'histoire de l'art du XX$^{e}$ siècle.

### 2.2.1. Jörg Immendorff : *Marcels Erlösung*

De l'exposition *The Triumph of painting*, je retiens cette œuvre d'un peintre allemand, ancien étudiant de Joseph Beuys, car elle est emblématique du difficile travail de deuil de la peinture et illustre, me semble-t-il, le souhait de Bois de parvenir à opérer un deuil non pathologique. La délivrance est l'action de se libérer de quelque chose, au sens figuré c'est « une action de débarrasser de ce qui gêne ou nuit [95]». Il est permis de penser que l'ambiguïté d'un tel titre est volontaire. On peut le saisir doublement. S'agissant d'une peinture, il suggère la libération de la pression engendrée par l'acte de négation de Marcel Duchamp et, par conséquent, de la tâche de deuil à laquelle la mort de la peinture condamne. Inversement, il peut s'agir de libérer Marcel Duchamp des interprétations radicales faites par ses successeurs. Pour bien comprendre cela, il faut remonter en arrière. En 1977, Immendorff inaugure une série de peintures, dessins et gravures intitulée *Café Deutschland*, dans laquelle il représente métaphoriquement les idéologies opposées de l'Allemagne de l'Est et de l'Ouest. C'est cette série qui l'amène à créer *La Délivrance*

[95] *Trésor de la Langue Française informatisée, op. cit.*

*de Marcel.* La composition de ce dernier tableau présente un intérieur de bar ou de café dans lequel le peintre distribue ses personnages. On peut distinguer trois plans successifs. Au premier plan, figure un symbole formé par l'intersection de deux tiges verte et rouge enroulées, qui semblent cernées d'un trait lumineux. L'extrémité de la tige rouge est couverte d'un chapeau vert et, à l'inverse, celle de la tige verte est couverte d'un bonnet rouge. Au second plan, un homme, le cigare à la bouche, est assis sur un canapé rouge qui occupe la majeure partie de l'espace ; un autre homme, debout derrière lui, tend le bras pour allumer un cigare. Sur le canapé, sont disposés un jeu d'échec et deux dessins. Un serveur portant un plateau est visible au troisième plan. À gauche du sofa, un grand miroir reflète la scène. Derrière le garçon, une large porte ouvre sur un couloir au fond duquel une nouvelle porte s'ouvre sur un autre couloir. Cet arrière-plan est construit comme une sorte de galerie ou de salle de musée, car l'on peut y apercevoir des tableaux accrochés aux murs et des visiteurs. Si l'on exclut les contours lumineux des objets et des figures, le tableau est peint dans des tonalités sombres.

Cette œuvre met en scène les figures emblématiques de Marcel Duchamp et Joseph Beuys. Duchamp, qui fume le cigare, occupe le coin du canapé rouge, l'air pensif. On reconnaît Beuys dans l'homme qui tend le bras pour allumer le cigare. Insérant une image dans l'autre, Immendorff construit un cadre architecturé par la mise en place de tableaux sur toute la longueur de l'espace, soit un dispositif brouillant les limites entre fiction et réalité. Par ailleurs, le miroir situé à gauche du canapé et peint presque exclusivement dans des tons bleus, fait référence au style monochromatique de Jacques Monory, l'un des principaux représentants du courant de la *Figuration narrative,* né dans les années 60. Or, trois artistes ayant appartenu à ce courant, Gilles Aillaud, Antonio Recalcati et Eduardo Arroyo, peignent en 1965 un ensemble précisément intitulé *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp.* En huit tableaux, ils torturent et assassinent celui que l'on considère comme le père fondateur de l'art conceptuel, toujours vivant à l'époque. Trois œuvres célèbres de Duchamp sont reproduites : *Nu descendant un escalier*, *Fountain* et *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Le dernier tableau, quant à lui, représente le cercueil de Marcel Duchamp drapé dans la bannière étoilée, porté par trois artistes pop new-yorkais dont Andy Warhol et Robert Rauschenberg. Dans le tableau d'Immendorff, Les références à l'œuvre de Monory, à la

*Figuration Narrative* et, par conséquent, à la *Fin tragique de Marcel Duchamp*, semblent intentionnelles. Il faut encore ajouter qu'un des deux dessins placés sur le canapé reproduit une esquisse à l'huile d'Immendorff, également intitulé *Marcels Erlösung* (1988). Ce dessin, antérieur au tableau, constitue une sorte de commentaire de la démarche duchampienne. Immendorf s'y est représenté, fessant Duchamp. Il suggère peut-être ainsi que, malgré la punition, Duchamp a encore une chance de rédemption. Bien que partageant l'intention de ses confrères de la *Figuration narrative*, Immendorff ne l'exprime pas avec la même brutalité. Dans leur volonté d'incarner une alternative figurative et d'exprimer leur rejet des paradigmes de l'avant-garde historique, les artistes de la *Figuration Narrative* peignent en effet la mort de Marcel Duchamp sous des dehors violents et dramatiques (passage à tabac, chute mortelle dans les escaliers, funérailles). À cet égard, l'œuvre d'Immendorf s'avère dénuée de violence et privilégie la dérision.

Figure 8. (à gauche)Jörg Immendorff, *Marcels Erlösung* [*La Délivrance de Marcel*] 1988, huile sur toile, 260x300 cm. Collection Hall Art Foundation.

Figure 9. (à droite) Jörg Immendorff, *Marcels Erlösung*, 1988, huile sur toile, 100 x80 cm. Collection privée, Allemagne.

*La délivrance de Marcel* peut donc se comprendre à deux niveaux. Le titre même de l'œuvre fait allusion au contexte artistique dans lequel le tableau s'inscrit ainsi qu'à l'absence de la peinture, à laquelle il s'agit de répondre de façon à la fois critique et ironique. L'artiste y inclut une forme de revendication picturale de la peinture comme moyen d'expression actuel, contrairement à l'itinéraire tracé par les avant-gardistes. Par délivrance, on pourrait donc entendre la libération de la peinture qui, se séparant de sa condamnation par le discours et les pratiques avant-gardistes, pourrait atteindre, en quelque sorte, son propre triomphe, mais il peut s'agir aussi de la délivrance de Marcel Duchamp qui serait réconcilié avec l'idée de la peinture.

Si l'on associe le titre de la toile à celui de l'exposition (*The Triumph of Painting*), on a de quoi mettre l'accent sur le « retour » de la peinture après la révolte contre les dogmes avant-gardistes. Selon Immendorff, qui s'est lui-même représenté, me semble-t-il, sous les traits du serveur présent dans le tableau, il serait nécessaire de dépasser l'aspect «négatif» de l'acte de Duchamp, souvent considérée comme l'origine d'une « radicalisation de la négation » conduite notamment par les courants minimalistes et conceptuels.

## 3. Le « retour » de la peinture

### 3.1. Le processus de l'inachevé

En reprenant les arguments précédents et pour dépasser le thème de la « mort » de la peinture, on peut estimer qu'elle n'a jamais été réellement morte. De fait, l'analyse de l'œuvre de Duchamp montre que la peinture est toujours là, lorsqu'il affirme s'intéresser à peindre des idées plutôt que de faire une peinture « rétinienne ». Le tableau d'Immendorff *Délivrance de Marcel* consacre ce propos et ce n'est sans doute pas un hasard s'il figure dans l'exposition *The Triumph of Painting.* Si l'on associe cette exposition à deux autres, *Urgent Painting* et *Cher Peintre,* réalisées toutes deux en 2002, on s'aperçoit qu'il s'agit de prendre en considération ce qui s'impose comme une évidence : « la peinture est vivante et continue : qu'elle puisse relever de l'ordinaire. Trouver sens dans et partir du quotidien. […] Partir d'objets, d'usages communs. La

peinture peut advenir à l'improviste, n'importe où, elle survient[96] ». Il s'agit surtout d'un « décloisonnement », dans les termes de Didi-Huberman, qui permet d'« *ouvrir le champ technique du métier d'artiste* [97]».

Selon cet énoncé, continuer à peindre c'est puiser des idées dans différents sources. Toutefois, dire que la peinture est vivante sous-entend que la question de « retour », déjà évoquée, se nourrit de ce discours sur la « mort » qui ne cesse d'être tenu. C'est comme si « le retour » en soi-même devenait une idée que l'artiste allait peindre pour consacrer ou pour mettre en question ce discours.

Stéphane Pencréac'h, Ida Tursic & Wilfred Mille[98] et Glen Brown[99], sont des artistes essentiellement figuratifs qui sont présents dans les expositions citées. Pencréac'h et Tursic & Mille puisent leurs sources dans les images médiatiques issues du quotidien. Brown, quant à lui, peint d'après des copies de chefs-d'œuvre. Ces artistes, au moment où ils amorcent l'acte de peindre, ont pour but de dérouler un processus plutôt que de produire un objet. L'examen de leurs œuvres permettra d'explorer comment se consacre l'inachevé à travers le processus de création, la forme et le sens de l'œuvre. À ce titre, l'œuvre de Stéphane Pencréa'ch est exemplaire de l'idée de « retour » de la peinture au début du XXI$^{e}$ siècle. Il semble y voir plus qu'un simple « retour » lorsqu'il dit : […] une chose en génère une autre, se transforme, en génère une autre, balance, et finalement au bout d'un moment ça devient exponentiel, c'est aussi pour ça, qu'immédiatement j'ai eu foi dans ce médium[100]». Il y voit un processus générateur qui ne semble pas se limiter à un seul support.

---

[96] Patricia Falguières, « Vues du monde », dans Laurence Bossé (dir), *Urgent Painting, op. cit*, p. 23.

[97] Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008, p. 214.

[98] J'utiliserai désormais Tursic&Mille pour désigner le duo artiste.

[99] L'œuvre de Brown et Tursic & Mille est montré récemment dans une exposition intitulée *Input / Output: Painting After Technology*, à la Galerie Max Hetzler à Londres, du 16 avril 2019 au 25 Mai 2019. L'exposition questionne essentiellement le travail des peintres travaillant d'après différentes formes d'images produites essentiellement par des procédés technologiques.

[100] Stéphane Pencréac'h, *Peinture etc.*, Paris, Galerie Beaubourg/La différence, 2002, p. 22.

### 3.1.1. Stéphane Pencréac'h : Sans titre (2001)

Outre la peinture, Stéphane Pencréac'h travaille l'assemblage d'objets et la sculpture comme on le voit notamment dans l'œuvre *Sans titre*, présentée dans le cadre de l'exposition *Peinture etc.* qui est une peinture à l'huile, constituée d'une toile découpée montée sur un châssis. La toile prend la forme d'un rectangle irrégulier, positionné dans le sens de la hauteur et légèrement incliné sur le côté. L'œuvre elle-même est une sorte d'esquisse. On peut y distinguer deux parties superposées : une partie supérieure blanche et une partie inférieure bleue qui semble être une mare. Deux formes circulaires jaunes indéfinies occupent la première zone. La rapidité d'exécution des motifs et des lignes suggère différents actions ou mouvement qui ont lieu sur la toile. Ils se prêtent à un jeu d'illusion optique. Un premier oiseau bat les ailes rapidement dans la partie supérieure, comme s'il essayait de se maintenir en équilibre. Il est traversé par un épais trait de couleur qui semble dessiner le contour du cadre. Ce trait cerne une partie de la toile et rejoint, sur le côté gauche du tableau, un branchage qui ferme le cadre. Un deuxième oiseau voltige dans la partie inférieure et semble contempler son reflet dans la mare. Une flèche réelle en bois noir traverse la toile. On peut aussi distinguer le reflet de plusieurs flèches dans la toile ; l'une d'elle tombe dans l'eau et crée apparemment des ondulations dans la mare bleue qui se traduisent par des découpes dans la toile et par des ondulations concentriques colorées. La flèche fend à la fois la toile et la représentation, provoquant des déchirures à plusieurs endroits, qui conduisent à multiplier les niveaux de lecture de l'œuvre. Cette œuvre peut être interprétée comme donnant figure à un au-delà de la crise traversée par la peinture. C'est comme si Pencréa'ch tentait de raconter à sa manière l'histoire du « retour » présumé de la peinture. Une flèche est faite normalement pour trouer, percer et tuer. Elle est ici, si l'on en croit, signe d'une tentative de meurtre. Sa cible pourrait être la peinture elle-même représentée par l'oiseau dans la partie supérieure de la toile. La flèche rate sa cible et tombe à l'eau.

Figure 10. Stéphane Pencréac'h, *Sans Titre* 2001, huile, flèche en bois, trous, découpes sur toile, 203x144 cm. Tiré de *Peinture etc…* cat. expo. Galerie Beaubourg, Paris, 2002.

Perforer le tableau semble pour l'artiste un nouveau moyen d'aborder la figuration. La perforation est un ajout, au même titre que les objets introduits dans l'espace pictural : « Des possibilités plastiques, de dessin, de lumière, de contradiction, de violence, d'ambiguïté, un petit trou ça donne du noir, un gros trou c'est clair, tu découvres que le vide vient en avant, au même titre qu'une bouteille de Coca-Cola si je la colle, elle est en avant comme le vide ; en enlevant quelque chose, tu en ajoutes[101]», affirme l'artiste. Mais trouer la peinture n'est pas ici un travail de destruction. Il s'agit, en réalité et de manière paradoxale, d'ajouter, de combler. Cela nous renvoie aux percements pratiqués par Duchamp dans *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même.* Et le discours de Duchamp à propos d'une idée de peinture, se répercute dans l'œuvre de Pencréac'h. La perforation chez Pencréac'h ouvre la voie à des formes multiples, à l'instar de celles proposées par Duchamp auparavant.

La peinture, qui a survécu à une tentative de meurtre, peut advenir et survenir d'un tressage, d'un agrafage de chutes de toiles, d'une tache, d'un objet banal. Les formes

[101] Stéphane Pencréac'h, *op. cit.*, p. 22.

créées ne visent pas la production de l'objet parfait et abouti auquel tend le modernisme : « Moi dans une espèce de syncrétisme j'ai voulu tout mélanger, c'est comme ça que l'idée de faire un trou dans les tableaux s'est pointée[102]», précise l'artiste qui attaque l'objet pictural de toutes parts, découpant, ajoutant, ouvrant le tableau qui semble alors en suspens, inachevé. Ces formes se transforment ainsi en idées dans l'opération picturale de Pencréac'h. Elles n'appartiennent plus à l'ordinaire, et perdent leur identité et leurs usages dans l'espace du tableau en s'articulant désormais autour « d'une idée de la peinture[103]». Cette idée de la peinture se définit par la présence d'une pensée de l'image : « Pour moi, la peinture est reliée au monde politique – en tant que productrice de sens et de règles et au monde des idées. […] Comment un carré noir ou un carré blanc sur fond blanc peuvent-ils être un objet nouveau et politique à un moment donné ? Il est fascinant de constater que les idées peuvent être incarnées dans une forme et des couleurs aussi simples[104]». La notion de figuration se trouve par là même déplacée. Le tableau finalement réalisé donne à voir le visible en train de se former ; L'œuvre de pencréac'h met en œuvre d'une manière critique mais comique aussi, si l'on en croit, le récit de la mort de la peinture qui ne cesse d'être tenu après avoir survécu, symbolisé par les ondulations concentriques. Ces dernières pourraient aussi suggérer le discours sur la mort comme une tentative de meurtre en soi qui ne cesse de se répéter, mais qui échoue à chaque fois.

[102] Stéphane Pencréac'h, *op. cit.,* p. 22.

[103] Patricia Falguières, *op. cit.*, p. 23.

[104] Bernard Frize, « Entretien avec Laurence Bossé et Hans-Ulrich Obrist », Laurence Bossé (dir.),*Urgent Painting*, *op. cit.*

### 3.2.L'image photographique comme matériau premier

Chez Ida Tursic & Wilfred Mille, un duo d'artistes franco-serbe, le processus de création – qui tend lui aussi vers une forme d'inachèvement – utilise l'image photographique comme matière première. Il s'agit là de comprendre en quoi l'usage de l'image photographique serait propre à la forme de l'inachèvement.

#### 3.2.1. The back of the sign (2007) : le contexte et la conception de l'œuvre

*The back of the sign* appartient à une série de peintures d'incendies inspirées par *Le Sacrifice* un film d'Andrei Tarkovski, un cinéaste russe. Il s'agit de la transposition picturale du cliché photographique issu d'un article relatant le suicide d'une jeune actrice américaine, Peg Entwistle, qui s'est jetée du sommet de la lettre H du panneau d'*Hollywood* à Los Angeles, le 16 septembre 1932. En 2007, un incendie menaçant le symbole d'Hollywood guide le choix du sujet.

Figure 11. Ida Tursic & Wilfried Mille, *The Back of the Sign*, 2007, huile sur toile 200 x 300 x 5 cm, collection du centre Georges Pompidou, photo : André Morin. Image Cabrée, cat. Expo., Fondation d'entreprise Ricard, 2009.

Le tableau n'est ni vraiment peinture ni vraiment photographie. Il montre, vu de l'arrière, l'intégralité du H et O et une partie du L d'*Hollywood*. La composition, qui décline une palette de gris, est divisée par une oblique déterminant deux triangles rectangles opposés : le premier triangle contient les lettres et le second montre ce qui semble être une pente

s'élevant derrière le signe. Tursic & Mille réalisent une transposition littérale du cliché, agrandi jusqu'à deux mètres de hauteur et trois mètres de largeur. Les artistes procèdent par superposition de couches. Ils commencent par peindre à deux, avec une grande virtuosité, de sorte que l'on ne puisse distinguer leurs factures respectives. Ensuite, ils appliquent une première couche de lavis argenté à l'aide d'un aérographe. Ce procédé connu sous le nom de pulvérisation permet de peindre une surface importante avec précision et de diffuser la peinture d'une façon plus homogène qu'avec un pinceau. Après la phase de pulvérisation, plusieurs couches de lavis argenté sont passées à l'aide d'un grand pinceau, produisant un effet de dégoulinures sur la surface de la peinture.

### 3.2.2. Le processus de création comme inachevé

Tursic & Mille donnent une indication intéressante, qui nous permet de comprendre comment s'opère une forme d'inachèvement dans leur œuvre :

> Notre travail est sans cesse à la lisière de ces deux questionnements, d'une part l'exploration du médium peinture – avec toutes les possibilités que cela sous-entend aujourd'hui – et d'autre part l'exploration de l'iconographie contemporaine. Le processus y tient évidemment une place importante, c'est dans la nature de la peinture[105].

Les deux artistes proposent, si l'on peut dire, une forme d'inachèvement comme processus qui se consacrerait en deux temps : d'abord par l'exploration du médium peinture, en insistant sur « toutes les possibilités » de ce médium, ensuite par l'exploration de l'iconographie contemporaine, sous différents supports et formes. Le mot « processus » revient régulièrement dans le discours des deux artistes, comme pour souligner en quoi consiste l'acte de peindre. Il s'agit de *procéder* – verbe d'action, d'en venir à prendre position et à agir, tout en se tenant devant l'œuvre à venir. Pour eux, ce processus commence par le choix d'une photo qu'il faut peindre ; celle-ci équivaut à une nature morte : « Cézanne, disent-ils, ne construisait pas ses pommes avant de les peindre,

[105] Entretien avec Ida Tursic et Wilfred Mille par Timothée Chaillou, *Technikart - Hors-série Art Contemporain*, October 2010.

les images préexistantes sont des pommes, des modèles de papier qui ont le mérite d'être sages comme des images et de ne pas trop bouger sauf jours de grand vent[106]». Dans la réalisation de *The back of the sign* (2007) Tursic & Mille respectent le cadrage de la photo qui devient non seulement la limite, circonscrivant ce qui doit être peint, mais aussi l'instrument de l'opération imageante. Autrement dit, ce cadre ouvre une fenêtre sur le visible, en l'occurrence une image issue des médias. Les deux artistes regardent ~~à la fois~~ à travers cette fenêtre. Leur désir de faire une image et le rapport à celle-ci s'établissent avec le cliché, ce qui leur permet de transmettre ce qu'ils voient sur le tableau, dans un simple mouvement d'oscillation entre l'œil et la main. On est ainsi renvoyé à la conception de l'acte de peindre en lui-même, posant de nouveau la question de la représentation au XXI^e^ siècle. Peindre se fonde, selon la fameuse formule d'Alberti, sur une première décision : « D'abord j'inscris sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits aussi grand qu'il me plaît, qui est pour moi en vérité comme une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire représentée pourra être considérée[107]». Le geste décrit par Alberti est une performance inaugurale par laquelle commence le tableau. Le peintre voit l'image se former et naître du travail de sa main, déposant des formes, des lignes et des couleurs à l'intérieur du quadrilatère qu'il a défini. Dans la réalisation de Tursic & Mille, le cadrage prend toute sa puissance dans le cliché tiré d'internet, et relève davantage d'une technique de la main que d'un choix de l'œil.

Dans le processus de création s'instaure un mouvement qui place la matière en avant. En premier lieu, c'est le dessin qui permet cette exploration préalable au déploiement de l'œuvre finale. Dans un *work in progress,* chaque étape du processus de création compte :

> Quand le tableau est en train, tant qu'il n'est pas achevé, il reste une permanente provocation au travail, il ne cesse d'appeler des touches. C'est pourquoi nous ne pouvons espérer comprendre l'ordre plastique spécifiquement pictural sans

[106] Entretien par courriel avec Ida Tursic & Wilfred Mille par Elissar Kanso, 15/11/2013.

[107] Leon Batista Alberti, *La Peinture*, Thomas Golsenne, trad. Bertrand Prévost, Paris, Seuil, 2004. Note des traducteurs.

> étudier d'abord comment la main du peintre, armée ou non de ses instruments, attaque et développe son contact créateur avec le subjectile.[108]

L'œuvre à venir apparaîtra tout au long des gestes qui s'inscrivent dans la matière : « C'est une question des envies, la matière elle mène à ces envies », disent les artistes. Le processus permet ici de concrétiser l'expression de leur désir initial, celui de montrer « une peinture charnelle », « qu'on peint d'après photo » et qu'en conséquence « une chose en amène une autre par le simple fait de faire[109]». Autrement dit, Tursic & Mille proposent de montrer qu'ils utilisent l'image médiatique, mettant l'accent sur le côté charnel de la peinture, en travaillant la matière à deux, par le simple geste du *faire*.

### 3.2.3. la forme comme inachevé de *The Back of the sign*

#### Le lavis argenté

J'entends par forme de l'œuvre sa matière et sa dimension. Ici, il s'agit de montrer que l'inachèvement de la forme s'opère à travers l'application de plusieurs couches de lavis et à travers le grand format de l'œuvre. « En travaillant, on ajoute une couche de lavis argenté qui change selon la lumière, comme si on voit [l'œuvre] derrière une plaque de plexiglass[110] », expliquent Tursic & Mille à propos de *The back of the sign.* D'abord transformer la matière, dans une manière de faire, leur permet d'introduire une dimension philosophique dans leur travail : « On est sur le motif, mais en même temps on est sur la réflexion de la peinture par la facture et la technique [111]». Ajouter une couche de lavis est, pour eux, cette technique qui permet d'obtenir un effet « comme une sorte de voile fantomatique qui, à la fois, empêche de voir et permet de voir autre chose[112]». On constate

[108] René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1992, p. 41.

[109] Jean Marie Gallais, *Peinture parlée (une) – Ida Tursic & Wilfred Mille, The back of the sign* (2007), centre Pompidou Captation, 01h 01m 14s, 2009.

[110] *Ibid.*

[111] *Ibid.*

[112] *Ibid.*

ici, que les deux artistes parlent de deux effets différents obtenus par la couche de lavis argenté : une plaque de plexiglas, et un voile. En quelque sorte, les deux effets sont confondus. Ce « voile fantomatique » est formé par plusieurs couches de lavis argenté superposées à la surface de la peinture et il provoque une difficulté à voir car la visibilité change selon l'éclairage. Un éclairage excessif du tableau le rend invisible : on ne voit plus que le reflet de la lumière sur le lavis argenté. En revanche, un faible éclairage invite à deviner l'image derrière le voile. Dire qu'il s'agit d'un effet d'une plaque de plexiglas peut être considéré comme une sorte d'écran. Pour saisir son acception dans l'œuvre de Tursic&Mille, je me réfère à la définition de Stéphane Lokjine dans *Image et Subversion*[113]. Lojkine, s'appuyant sur la théorie de Jacques Lacan développée dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*[114], définit l'écran comme un dispositif qui se rapproche de la caverne platonicienne. Son rôle, indique-t-il, est d'intervenir entre le réel et sa représentation, soit pour le filtrer, soit pour le déformer, soulignant alors particulièrement sa dimension symbolique :

> Le dispositif d'écran reprend (mais détourne) la caverne platonicienne. On peut le décrire ainsi : l'alibi réaliste de la mimésis tient au fait que le réel est projeté sous la forme d'images sur la surface de la représentation. Mais cette représentation n'est pas d'ordre mécanique, technique. Elle est socialement idéologiquement codée. Le dispositif de projection suppose donc l'interposition entre le réel et la représentation d'un écran qui filtre, déforme, stylise ce réel, construisant la dimension symbolique de la représentation. […] l'écran occulte l'essentiel des images du réel et en diffuse une infime partie. […] La représentation apparait alors comme zone d'ombre protégée par l'écran, constituée d'un maillage rhétorique assurant la *mimésis*, mais bordée et trouée par la lumière aveuglante du réel[115].

L'écran tel que le décrit Lojkine met à l'œuvre la dichotomie du montrer/cacher, voiler/dévoiler. Il peut arrêter la vision, excluant le spectateur : le glacis argenté très

[113] Cf. Stéphane Lojkine, *Image et subversion*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2005.

[114] Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, [1966], 1977, p. 65-109.

[115] Stéphane Lokjine, *op. cit.*, p. 18

éclairé agit comme un écran opaque puisque ses pigments reflètent un excès de lumière qui aveugle. Il peut aussi sous-entendre le regard et, de façon paradoxale, permettre de réellement voir. Le glacis argenté faiblement éclairé est exemplaire d'une telle dialectique puisque le spectateur est capable de voir, mais qu'il cherche à voir plus précisément ce qui se cache derrière l'écran. Avec ce glacis, on est face à une représentation, dans les termes de Lokjine, qui apparaît comme une zone d'ombre constituée d'un « maillage rhétorique ». En effet, approcher cette description symbolique du maillage, voire littérale du glacis argenté permet d'accentuer la forme d'inachèvement avancée. Visuellement, les pigments du glacis argenté une fois éclairé apparaissent comme les mailles bien soudées d'un tissu ou d'un voile. Selon le mouvement du regard, varie l'opacité ou la transparence de ce voile. De ce fait, la représentation peut paraître inachevée, surtout en changeant l'angle de vision. Ainsi l'écran transforme symboliquement[116] l'œuvre de Tursic & Mille dont la fonction « à la fois imageante et technique » suggère l'inachèvement : l'effet d'une plaque de plexiglas interpelle le spectateur et le place dans une position paradoxale, entre voir et reconnaitre ce qu'il voit, mais aussi entre le proche et le lointain.

**Le grand format**

La taille imposante de l'œuvre renforce l'effet du voile ou de l'écran. Nous sommes face à une œuvre de deux mètres de haut et trois mètres de large. C'est pour cette raison que Tursic & Mille désignent leur peinture comme « béance figurative ». Ils insistent sur le fait que d'une part, « la peinture soit charnelle, généreuse et que d'autre part, le spectateur soit totalement immergé dans ce qu'il conviendrait d'appeler des grandes peintures géométriques ou des béances figuratives[117]». Au sens usuel, une béance est une ouverture large. Pour Lacan, la béance implique un manque, une disparition. Tursic & Mille emploient également le terme anglais *gaping* pour décrire le phénomène associé à leurs œuvres de grand format. *Gaping* est ici utilisé comme adjectif et signifie « grand ouvert »,

[116] Stéphane Lojkine, *op.cit.,* p. 23.

[117] Entretien avec Ida Tursic et Wilfred Mille par Timothée Chaillou, *op. cit*.

et, selon les deux artistes, le terme illustre la « sidération du regard [118]». Cette sidération correspond bien à l'appétit de l'œil, à une pulsion du regard, à une jouissance oculaire qui fait la valeur de charme de la peinture. L'œuvre est conçue en elle-même comme ouverte et vouée au regard du spectateur, lui-même orienté vers ce qu'il faut regarder. Autrement dit, le sujet qui regarde est manœuvré, amené dans le champ de la vision par le tableau. L'utilisation du *gaping* pour sidérer le regard est essentielle dans la peinture de Tursic & Mille. C'est une peinture qui semble montrer sa fonction fondamentale et le principe de son existence : à la fois s'offrir et se dérober aux yeux du spectateur. Elle se veut un véritable « piège à regard », selon l'expression de Jacques Lacan, où le spectateur « entre dans un rapport au désir[119]», le désir de reconnaitre ce qui est représenté derrière l'écran ou le voile. Tursic & Mille, quant à eux, vont jusqu'à dire que cette sidération par le *gaping* constitue « […] le moment où le sujet est happé, où il disparaît en lui-même en étant dépourvu de toute distance critique, se regardant regarder l'image, c'est en quelque sorte une interaction traumatique[120]». En tant que spectateur informée sur le contexte de l'œuvre, je peux comprendre le désir des deux artistes qui peut aller jusqu'à consacrer une interaction traumatique. L'oeuvre évoque le suicide d'une actrice, donc la mort. Cela n'est pas manifeste dans le titre *The Back of the sign*. Mais le grand format couvert d'un voile qui nous rapproche et nous éloigne à la fois ne permet pas de saisir le sens de l'œuvre, car le spectateur lui-même est saisi brusquement avant tout par taille imposante de l'image. Ce que nous voyons déploie toute sa force. Ici ce que nous voyons d'abord c'est la taille imposante, non seulement de l'œuvre mais du détail du mot « Hol » représenté. En l'acceptant, notre regard capte l'image, prenant connaissance de ce qui s'offre à lui. Cette dynamique de la vision se développe en interaction traumatique quand, selon les termes de Lacan, une onde de choc nous traverse.

[118] *Ibid.*

[119] Jacques Lacan, *op. cit*., p. 100

[120] Entretien avec Ida Tursic et Wilfred Mille par Timothée Chaillou, *op. cit*.

### 3.2.4. Ouverture de sens de l'œuvre

Jusque-là, l'œuvre de Tursic&Mille multiplie les éléments qui évoquent l'idée d'inachèvement de leur pratique. L'écran ou le voile, on l'a vu plus haut, prend la forme d'un maillage symbolique qui permet de cacher une partie de l'œuvre et suggère son inachèvement. Cela influence également la manière de lire l'œuvre. La lecture de l'œuvre ne peut être unique, la perception et l'interprétation de l'image étant influencées par le contexte où elles se développent. Comme on l'a déjà évoqué, en tant que spectatrice instruite du contexte de l'œuvre, je développe une lecture qui se distingue de celle d'un autre.

D'après les arguments précédents, on constate que les deux artistes emploient souvent deux termes différents pour parler de leur œuvre déployant ainsi deux sens voire plusieurs sens différents :

> Une image est à jamais et définitivement énigmatique, sans « bonne leçon » possible. Elle a cinq milliards de versions potentielles (autant que d'êtres humains), dont aucune ne peut faire autorité (pas plus celle de l'auteur qu'une autre). Polysémie inépuisable. On ne peut faire dire à un texte tout ce qu'on veut — à une image, oui. (…) Non, il n'y a pas de perception sans interprétation. Pas de degré zéro du regard.[121]

Dans le contexte d'une exposition, l'œuvre en elle-même se trouve face à une pléthore d'interprétations, rendant impossible son fonctionnement monosémique. L'évocation du contexte médiatique délimite en quelque sorte la lecture de l'image. Toutefois, à propos de l'œuvre de Tursic & Mille, la définition du contexte ne permet pas une compréhension immédiate, puisque l'image-source de 1932 n'est pas directement liée à l'actualité des deux artistes. La démarche de Tursic & Mille n'est pas isolée, les caractéristiques de leur travail (peinture d'une photo, palette grise, glacis argenté, effet de voile et rendu flou) évoquent Gerhard Richter. Dans cette perspective, je suis amenée à faire une comparaison du cycle *18 octobre 1977* (1988) de Richter avec *The Back of the sign*, d'autant plus

[121] Régis Debray, *Vie et mort de l'image, Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1994. p. 88.

justifiée que les deux œuvres traitent de la mort. Ceci aidera à comprendre comment fonctionne la polysémie de l'image.

L'œuvre de Richter est peinte dix ans après le drame reporté par la photo. *The Back of the sign* et *Mort par Balle* ne sont pas des réactions immédiates aux événements et s'entendent plutôt au sens de reconstitutions historiques, tout en évitant des interprétations subjectives. Ce qui paraît significatif dans les deux œuvres, c'est l'effet de flou.

Figure 12. Gerhard Richter, *Mort par balle*, 1988, huile sur toile, 100 cm x 140 cm Catalogue Raisonné : 669-1. https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/man-shot-down-1 7691/ ? & p=1&sp=32.

### *a. Mort par balle* (1988) (fig.12) *:* le contexte de l'œuvre et sa conception

L'œuvre intitulée *Mort par balle*, issue du cycle *17 octobre 1988* représente l'un des moments les plus traumatisants de l'histoire récente de l'Allemagne, soit les activités du Groupe Baader-Meinhof (RAF)[122] et la mort de plusieurs de ses membres à la prison de

[122] Les membres de la RAF, Fraction Armée Rouge, ont été trouvés morts dans leurs cellules. Suicides selon la version officielle, assassinats pour une grande partie de la gauche allemande : la mort des cinq membres du groupe, présentée comme un suicide collectif, aurait-elle été un assassinat policier ordonné par les autorités ? La version officielle a primé dans le débat qui suivit cet évènement mais des incertitudes

Stammheim en octobre 1977. L'œuvre est peinte d'après des photographies de la police, prises dans le contexte tragique de la découverte des corps des terroristes. Si l'on regarde l'œuvre sans en connaître le titre, on discerne une personne, homme ou femme, allongée par terre. Le corps occupe horizontalement la partie supérieure de la composition et les jambes débordent de la toile. Son bras gauche est légèrement fléchi et la main semble tenir quelque chose qui n'est pas clairement visible. La tête est légèrement penchée en arrière, et, si nous l'examinons de plus près, nous pouvons discerner des yeux ouverts. L'ensemble de la composition est noyé dans des tons gris. Contrairement à ce qui se passait avec l'application d'un lavis argenté, pour obtenir ici l'effet du flou, il faut estomper, afin d'aboutir à une peinture sans style. Pour Richter, la photo « est l'image la plus parfaite qui existe, […] elle est absolue, […] sans style[123]». L'estompage mécanique consiste soit à frotter la peinture encore humide avec une brosse sèche, soit à la gratter à l'aide d'une règle ou d'une spatule lorsqu'elle est sèche. La préférence de l'artiste pour cette dernière technique s'explique par le nouveau rapport d'aliénation de l'individu aux impératifs économiques de son époque :

> J'estompe pour rendre l'ensemble homogène, pour que tout soit d'égale importance et sans importance. J'estompe pour que rien n'ait l'air léché, artistique mais pour que ce soit technique, lisse et parfait, [...]. J'estompe peut-être aussi le trop et le superflu en informations anodines[124].

Les effets du flou, qui semblent liés aux défauts photographiques d'exposition et a de vitesse, modifient « l'inscription individuelle de la figure ». Cependant, le flou pictural permet de la transformation : « Les traces photographiques de la disparition en traces picturales de l'apparition, superposant ainsi l'émiettement de la figure dans un espace gris et indistinct[125]». Les deux techniques, que ce soit, l'estompage ou l'application de

demeurent et il semble qu'on ne pourra jamais faire toute la lumière sur ces morts. Condamnée comme terroriste, l'action de la RAF est à l'origine dirigée contre les crimes de guerre.

[123] Gerhard Richter, *Textes*, notes et entretiens réunis par Hans Ulrich Obrist, trad. Catherine Métais Bürkendt, sous la direction de Xavier Douroux, Dijon, Les presses du réel, 1995, 1999, p. 27.

[124] *Ibid.*, p. 30.

[125] Luc Lang, Jean-Philippe Antoine, Gertrud Koch, *Gerhard Richter*, Paris, Dis Voir, 1995, p. 37.

lavis argenté, produisent un effet de flou qui empêche de voir clairement la représentation et en l'occurrence empêche de saisir immédiatement le sens. Toutefois, l'effet de flou est beaucoup plus accentué dans l'œuvre de Tursic & Mille, ce qui donne une véritable impression de *sfumato*. Le flou est généré par l'application d'une double couche de lavis argenté, par pulvérisation et par étalement au pinceau. L'effet des dégoulinures du lavis argenté gêne également le regard, habitué à la précision de l'image et oblige à chercher sans cesse le point de vue idéal, en essayant de se saisir de plusieurs angles. Bien que les deux œuvres évoquent le sujet de la mort, on constate que l'effet du flou, voulu par les artistes, implique des sens différents. À première vue, il peut désigner une scène de rêve qui rend parfois le sujet présenté difficilement discernable. Mais en considérant de près l'effet du flou, on aperçoit une application « informe » du lavis, terme emprunté à Didi-Huberman pour désigner ici la matière qui ne colorie plus mais qui fait « irruption[126]». Cette matière couvre entièrement l'œuvre qui représente un détail HOL. Il peut s'agir d'un « symptôme [qui] sémiotise un mal en train d'agir : un *drame*[127]». Sauf que ce drame n'est pas manifeste ni dans le titre, ni dans l'œuvre. Alors que dans l'œuvre de Richter, le drame se révèle immédiatement à travers le titre.

Pour Tursic & Mille, la mise en œuvre d'un grand format suggère l'idée de disparition, le détail représenté et l'effet du flou « informe », des symptômes, participant de cette suggestion. L'œuvre elle-même ne fait aucune référence directe à la mort de l'actrice, mais le détail du signe de *Hollywood*, la menace d'incendie, la suicide de l'actrice relèvent du contexte médiatique, connu des artistes. Le voile ou l'écran associé au grand format favorise, lui, l'idée de disparition à la fois du sujet regardant et du sujet de l'œuvre dont le sens peut être inachevé, qui découle de ce « jeu du proche et du lointain, un effet d'aura, immiscé à la surface photographique[128] », reproduit ici sur la surface picturale.

[126] Georges Didi-Huberman, *Fran Angelico, Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995, p. 13.

[127] Georges Didi-Huberman précise d'après Charles Peirce que le symptôme est un paradigme de l'indice. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 242.

[128] *Ibid.* p. 246

C’est ainsi qu’on peut comprendre la polysémie, ou l’ouverture de sens de l’œuvre de Tursic & Mille. D’emblée, il s’agit de ménager une « béance », une ouverture, un « espace où du visible va advenir[129]» comme l’exprime Gérard Wajcman, pour ensuite donner à voir. La voulant « généreuse et charnelle », les deux artistes insistent sur la distinction et l’isolement de la peinture en tant que médium. Pour eux, le grand format favorise l’autonomie du champ pictural, selon une réflexion sur ses propres conditions. Tursic & Mile reviennent sur ce processus créatif, rouvrant la peinture sur ses propres fondements, ses enjeux devenant alors l’instrument d’un questionnement de la création picturale. En l’occurrence, ils essayent de « réconcilier une part de littéralité (on voit ce que l’on voit), avec le fait que quand on regarde une peinture, on imagine ce qu’elle représente, elle devient à la fois ce qu’elle est et ce dont elle fait signe[130]». Aux dires des artistes, il s’agit donc d’une démarche en cours, inachevé, où on peut dégager trois temps : le temps de réalisation de la peinture, le temps de l’application de l’écran et le temps du « visible qui va advenir ».

Si la démarche de Tursic&Mille par l’usage des images photos, issues du monde médiatique permet d’ouvrir le processus créatif. Glen Brown, lui, il utilise des photocopies de chefs d’œuvre.

### 3.3. *The Suicide of Guy Debord* (2001) (fig.13), Glenn Brown

Cette huile sur panneau montre sur un fond jaune et vert pastel une forme organique irrégulière molle, multicolore, qui pend de la partie supérieure de la composition et occupe les trois quart de la surface de la toile. Cette forme, évoquant un enchevêtrement de fils colorés, se détache en relief sur le fond clair et flou.

[129] Gérard Wajcman, *Fenêtre : Chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004, p. 352.

[130] Entretien avec Ida Tursic et Wilfred Mille, par Elissar Kanso, *op. cit*.

Figure 13. Glenn Brown, *Suicide of Guy Debord* 2001, huile sur panneau, 62.5 x 46 cm. Collection of the artist, courtesy of Gagosian, London. Photo : Prev | Next Grand National, Art from Britain, catalogue d'exposition, Vestfossen Kunstlaboratorium, Norway, 2010.

le britannique Glenn Brown prend pour modèle des photocopies d'œuvres des grands maîtres et leur fait tout d'abord subir des transformations technologiques en utilisant Photoshop, son outil de prédilection. Il métamorphose la reprographie de l'œuvre en multipliant les références à d'autres artistes – notamment par des emprunts de couleurs – ainsi qu'aux médias de masse. Ensuite, il peint d'après cette photocopie numériquement modifiée. Lors de cette étape du travail, il pousse la virtuosité technique et copie la « facture » Photoshop jusqu'à éliminer toute trace de sa main. Il simule minutieusement les coups de pinceau virtuels, *brushtool,* et parvient à donner une illusion de profondeur tout en conservant une surface plane photographique. Le *Suicide de Guy Debord* est représentatif de cette démarche. Cette œuvre nous paraît représentative de la pratique de l'inachèvement que nous tentons de mettre en évidence. Mais comment cette pratique se déploie-t-elle à travers la copie de chefs-d'œuvre du passé ?

### 3.3.1. Peindre d'après Frank Auerbach

D'abord, Brown décrit ainsi le processus d'élaboration de ses tableaux :

> Quand je travaille d'après des peintures épaisses, comme celles d'Auerbach, il s'agit surtout de portrait, qui à l'origine est un modèle assis sur une chaise dans le studio […], qui est achevé et photographié. Ensuite, la photo est imprimée et publiée dans un livre. Je le prends et je fais mes peintures. A travers ces étapes, le sujet original, se recule, jusqu'à disparition. […].[131]

L'artiste s'approprie donc les photocopies de peintures de Frank Auerbach[132]. Ses œuvres ne renvoient pas à un modèle ou à un sujet déterminé, mais plutôt au modèle et au sujet d'un peintre issu d'une autre tradition. En fait, Auerbach se sert de véritables modèles pour ses peintures qui finissent souvent par se ressembler. Tels *Head of EOW* (1957-58), image-source *du Suicide de Guy Debord*, les sujets paraissent frénétiques et agressifs et les touches de couleurs, toujours amorties, sont appliquées de façon aléatoire.

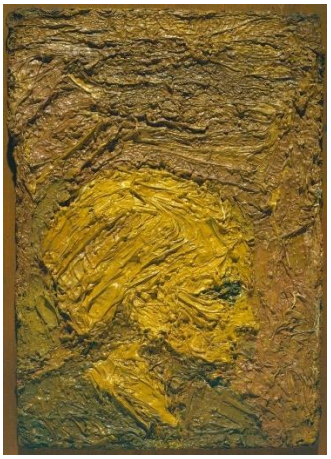


Figure 14 . Frank Auerbach, *Small head of EOW*, 1957-58, huile sur carton, 30.5 x21.6 cm. Photo : © Tate, London.

[131] Hepworth Stephen, Myers Terry, Paul. Frederic, *Glenn Brown*, Bignan, Domaine de Kerguéhennec, Centre d'Art Contemporain, p.74.

[132] Auerbach, peintre germano-britannique, appartient à une génération de peintres connue sous le nom de School of London, à laquelle appartiennent également Lucian Freud et Leon Kossoff, deux peintres britanniques au style très gestuel et expressif.

C'est d'ailleurs cet aspect qui donne à la démarche de Brown toute son ampleur. Le processus qu'il met en œuvre se déroule en plusieurs étapes. Tout d'abord, Brown se concentre sur les œuvres d'Auerbach peintes au début de sa carrière, la plupart de petites dimensions. Il photocopie en noir et blanc une reproduction de l'œuvre dans un catalogue avant de procéder à la numérisation de la copie. Utilisant cette copie numérique, il réalise par ordinateur un dessin comme étape préparatoire du travail. L'outil numérique lui permet de concentrer certains aspects visuels, de les étirer ou de les augmenter. Brown manipule et déforme l'image. Il y injecte ses propres couleurs, s'emparant des disparités entre l'œuvre originale et sa reproduction photographique. Ces disparités sont manifestes à travers le changement des couleurs, dû à des défauts techniques de la machine utilisée pour faire la photocopie. Brown livre ainsi une copie dans une palette de verts et de bruns, complètement modifiée par rapport à l'œuvre originale, dont les teintes sont ensuite amplifiées, abîmées ou « kitschifiées » par l'utilisation de vert acide et de rose, ce qui crée une nouvelle expérience visuelle et émotionnelle pour le spectateur[133].

Après l'étape préparatoire, Brown reproduit le dessin numérique en peinture. Pour cela, il s'engage dans un processus méticuleux qui montre toute sa virtuosité et son attention aux détails. Son tableau se compose de deux éléments : « une peinture originale qui sert de squelette, et une seconde peinture qui sert de modèle de couleur ou de peau[134]». Cette seconde peinture est l'*impasto* lourd d'Auerbach. Le processus de Brown consiste à reproduire l'*impasto*, dont il peint la corporéité et la texture en trompe-l'œil pour en imiter la touche expressionniste, sur une surface plane. Il imite soigneusement la manière chaotique d'Auerbach, en utilisant de petites brosses pour simuler l'apparence des épaisses couches de peinture à l'huile de l'œuvre originale. Il recrée individuellement chaque coup de pinceau, en fondant les touches les unes dans les autres afin d'imiter de façon convaincante un travail expressionniste d'une grande intensité. La peinture est reproduite totalement à plat, portant à croire qu'elle est réalisée par pulvérisation. Les *Auerbach* de Brown sont lisses et ne peuvent suggérer la texture et la corporéité que si on

[133] Cf. Alison Gingeras, Rochelle Steiner, «A careful concoction of push and pull», dans Tate etc., issue 15, spring 2009. https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-15-spring-2009/careful-concoction-push-and-pull

[134] Sabine folie, *Cher peintre, op. cit*. p. 88.

les regarde de loin alors que les originaux gagnent en corporéité à mesure qu'on s'en rapproche[135]. En scrutant de près *Le Suicide de Guy Debord*, nous pouvons véritablement apprécier l'ampleur du travail de Brown, sa virtuosité technique et la dilution très fine de sa touche, posant soigneusement les ombres de l'*impasto*.

### 3.4. Le « retour » de la peinture dans la démarche de Brown

Cette démarche qui consiste à copier un chef-d'œuvre n'est pas inédite. On peut la rapprocher de *L'Annonciation d'après Titien*, série de Gerhard Richter (1973), pour mieux saisir comment la démarche de Brown engage une forme d'inachèvement et s'inscrit dans le contexte du « retour » de la peinture.

#### 3.4.1. L'Annonciation d'après Titien (1973) de Richter

Pour Richter, il s'agit initialement de rendre hommage à l'œuvre originale dont la beauté le fascine tant qu'il désire en faire une copie : « Tout simplement parce qu'il me plaisait beaucoup. Je l'avais vu à Venise, et je pensais en le contemplant que j'aimerais bien avoir ce tableau[136]». L'œuvre originale de Titien illustre un épisode de la vie de la Vierge. Cette *Annonciation,* peinte en 1535 pour la Scuola Grande de San Rocco à Venise, montre Marie agenouillée, vêtue de noir, les yeux fermés en signe de consentement et le visage éclairé par une lumière céleste. L'archange Gabriel porte une robe d'un rouge rose, flottant autour de son corps. Dans la première copie, Richter transpose exactement les figures tout en brouillant le fond. Même si la deuxième peinture de la série est illisible, on reconnaît encore les tonalités de l'œuvre originale. Dans les trois derniers tableaux, l'image se brouille complètement et les coups de pinceaux sont plus prononcés et distincts.

[135] Cf. Sabine folie, *Cher peintre, op. cit*. p. 87

[136] Gerhard Richter, *Textes*, Dijon, Les presses du réel, 1995, p. 55

Figure 15. Annonciation d'après le Titien 1973, huile sur toile, 150 cm x 250 cm Catalogue raisonné: 344-1. https://www.gerhard-richter.com/fr/art/paintings/photo-paintings/old-master-inspired-17/annunciation-after-titian-5998/?p=1

Pour Richter, l'usage des images est une opportunité de se défaire de l'histoire de l'art, mais pas au nom d'une nouvelle histoire de l'art. Son discours sur l'art est conçu comme une stratégie moderne pour exprimer le doute :

> Je n'obéis à aucune intention, aucun système, à aucune tendance ; je n'ai ni programme, ni style, ni prétention. Je ne me soucie guère des problèmes spécifiques à la peinture, des thèmes et des variations et encore moins de devenir maître. Je fuis toute détémination, je ne sais pas ce que je veux, je suis incohérent, indifférent, passif. J'aime l'incertitude, l'infini et l'insécurité permanente[137]

L'attitude de Richter tombe bien dans le doute et l'incertitude. Sa position et ses déclarations visent toujours à nier son appartenance à un courant spécifique. Conscient de son scepticisme, Richter proclame son « incapacité » de s'expliquer, comme une stratégie moderne d'exprimer le doute. De ce fait, au sujet de *Annonciation* Richter se justifie en soulignant l' « échec » de son projet. Il poursuit en disant qu'il a choisi de continuer à peindre pour illustrer cet *échec*, parce que sa copie n'était pas réussie : « […]

[137] Gerhard Richter, *op.cit*., p. 55

je n'ai pas réussi ma copie et les tableaux que j'ai réalisés semblaient plutôt indiquer que ce n'est plus possible, pas même de copier. Je ne pouvais résoudre le problème qu'en démontrant cette impossibilité[138]», impossibilité de copier les peintures avec l'expressivité et la singularité de l'œuvre originale. La copie ne peut reproduire ni l'esprit et ni l'expression singulière propres à l'artiste au moment précis de la création. Une seule fois dans son parcours artistique, Richter copie un chef d'œuvre du passé et le décrit comme un échec. Peut-on parler d'un échec dans la démarche de Brown ?

### 3.4.2. Peindre l'échec : une forme d'inachèvement

A l'instar de Richter, Brown commence à peindre d'après des chefs-d'œuvre, dans l'intention de produire des copies exactes à la manière du trompe-l'œil. Toutefois, comme il l'explique, une longue période de gestation implique souvent un important éloignement par rapport à l'intention originelle[139]. Alors, on a l'impression qu'il s'approprie l'échec de Richter dans sa démarche de copier des chefs d'œuvre, si l'on peut dire, et le transforme en une démarche à part entière : il ne fait que copier les œuvres d'autres artistes et il échoue à le faire. Une telle démarche engage une forme d'inachèvement car copier l'expression de l'œuvre originale ne peut pas être atteinte. Elle peut alors être assimilée au deuil d'un style de peinture qui ne peut plus être sincère. Le style très expressionniste de Brown peut être rattaché à la peinture moderniste, qui s'est épuisée face au minimalisme, comme on l'a vu. Ce parti pris sous-entend l'épuisement de la peinture parallèlement à celui des sujets copiés. D'ailleurs, lorsqu'il aborde la question de sa relation controversée avec le modernisme, le peintre déclare s'éloigner des attributs de la peinture moderniste, voire affirme célébrer certains des attributs les plus grotesques de la peinture. En effet, la méthode de Brown, reproduisant l'*impasto* en le remplaçant par des copies sans relief, propose une vision critique construite sur la reproduction de l'œuvre originale.

[138] Gerhard Richter, *op. cit.,* p. 248.

[139] Sabine Folie, *Cher peintre,op. cit.,* p. 88.

Sa volonté de copier les chefs-d'œuvre semble guidée par un désir de fétichiser ses sources. Il souligne que ces images sont à leurs tours disponibles pour une citation, une décontextualisation, et une réorientation dans son propre travail. Cependant, tout en suggérant que le refus de l'expressivité est une sorte de perte de l'expression originale, Brown peint avec une grande virtuosité, faisant écho au postulat de Richter selon lequel la faillite de ses *Annonciation d'après Titien* découle de l'impossibilité de reproduire la sincérité des œuvres originales. Brown, pour sa part, propose l'idée de « poly-focalité ». Il explique qu'« un tableau est une chose tellement immobile, morte. Dans le but de créer de l'animation, je veux émouvoir le spectateur[140]».

Dans le *Suicide de Guy Debord,* le décalage entre l'original et sa reproduction provoque un choc. Là où Auerbach met évidence la différence entre le caractère physique de la figure et de sa représentation dans la peinture, Brown accède à la différence entre une peinture charnue et sa reproduction, révélant ainsi des disparités inquiétantes dans la perception physique. Brown s'approprie le fait d'échouer à copier un chef d'œuvre et le propose comme une solution pour continuer à peindre. Quand on lui demande ce qu'il fait, il répond : « " je suis peintre ", c'est comme si je disais : "Oui, je suis plat et dépassé ", alors j'essaye de m'en sortir en argumentant [141]». Ce concept d'échec ou faillite du médium est également au cœur de la manière de peindre de Richter, le thème principal de son vaste corpus étant cette relation complexe et conflictuelle au médium de la peinture. Richter est son plus grand défenseur face aux critiques et accusations de redondance, tout en s'attachant en même temps à illustrer sa reconnaissance de cette faillite.

Pour finir, il est intéressant de revenir au titre de l'œuvre *Suicide Guy Debord* qui accentue davantage encore la question de faillite. L'évocation de Guy Debord ici s'articule-t-elle avec la question du « retour » de la peinture ? En publiant en 1955 le « Mode d'emploi du détournement », Guy Debord propose le détournement comme substitut à l'ensemble des formes d'expressions existantes, dépassées car arrivées à leur

[140] Sabine Folie, *Cher Peintre, op. cit*., p. 89.

[141] *Ibid.*

point extrême de « décomposition ». Il cherche ainsi à théoriser les « nouvelles activités supérieures inventées par les artistes, afin d'intégrer tous les arts et toutes les techniques existantes dans un seul grand art et former le monde de l'art réalisé ». « Ce dernier ajoute-t-il, se construit sans la production des œuvres originales, mais plutôt par la transformation de ce qui existe déjà[142] ».

Le titre le *Suicide de Guy Debord* semble apparaître comme une réaction à la question de l'échec évoquée ci-dessus. Il revient en quelque sorte à suggérer la mort de la théorie de Debord, comme une allusion à la mort du « seul grand art » et à nouveau à la mort d'une solution pour le « retour » de la peinture. Comme il ne s'agit plus, selon Debord, de produire des œuvres originales, il faut transformer ce qui existe déjà. En suggérant la mort de cette théorie, Brown questionne sa propre démarche qui consiste à transformer ce qui existe déjà et il échoue à le faire volontairement. En d'autres termes, l'œuvre de Brown est exemplaire du « retour » de la peinture qui se nourrit du discours sur sa mort qui ne cesse d'être tenu. Il consacre l'inachèvement par une démarche qui se fonde sur l'échec de la copie des chefs d'œuvres. Le *Suicide de Guy Debord* illustre l'affirmation selon laquelle la peinture doit s'attacher à toutes les accusations formulées à son égard pour continuer. Un tel débat tend aujourd'hui à représenter la mort d'une ancienne manière de penser la peinture et à l'émergence d'une peinture « comme d'une sorte de "fin de partie" », et de « Je ne peux pas continuer, je continuerai[143]».

[142] Cf. Guy Debord, *Internationale Situationniste*, Paris, A. Fayard, 2001, p. 21.

[143] Sabine Folie, *Cher peintre*, *op. cit*., p. 89.

# Chapitre 2. *Mutation d'ELLE,* Casting : appropriation et citation

La pratique d'appropriation d'images et d'objets préexistants apparaît comme une ouverture possible de la peinture, et cela depuis le *Pop Art*, la *Nouvelle figuration*, l'*Hyperréalisme* jusqu'aux *Néo Pop*, comme l'indique Jean Luc Chalumeau[144]. La peinture témoigne d'une nouvelle exploitation plastique de l'image photographique. Elle devient un moyen de questionner et de répondre aux préoccupations contemporaines, qu'il s'agisse de tisser des liens entre l'art et la vie ou d'une société de consommation en pleine expansion. Il s'agit d'abord de comprendre le sens de cette pratique d'appropriation, première étape de mon acte de peindre. Je souhaite particulièrement l'aborder sous l'angle de la re-photographie pratiquée par Richard Prince et Sherrie Levine.

## 1. Appropriation d'abord :

### 1.1. Définition

Le terme d'appropriation trouve son étymologie dans le verbe latin *appropriare*, « *rendre propre à un usage, à une destination* »[145]. Selon Robert Nelson, historien d'art américain, le mot appropriation signifie « to make one's own »[146]. Cette expression suppose une propriété, puisque littéralement nous faisons nôtre un bien qui appartient à autrui. S'approprier, c'est ainsi s'attribuer la propriété de quelque chose.

Le substantif « a*ppropriation* » apparaît pour la première fois dans le contexte artistique avec le titre de l'exposition organisée à New York par Stephen Fraily en 1982 : *Resource Material, Appropriation in current photography*, qui présente entre autres le travail de Richard Prince et de Barbara Kruger. Cette occurrence coïncide avec l'utilisation de la

[144] Voir Jean-Luc Chalumeau, *Peinture et Photographie*, Paris, Chêne, 2007.

[145] Dictionnaire *Le Grand Robert de la Langue Française*.

[146] Robert Nelson, *Critical terms of Art History*, Chicago, University of Chicago, 1996, p. 117.

catégorie *Appropriation Art* dans un article paru dans le *New York Times* en 1982 : « *Photography view. In today's photography imitation isn't always flattery*[147]». Il s'agit là de désigner une tendance, qui apparaît sur la scène new-yorkaise comme un courant artistique à part entière[148] et dont les figures principales et exemplaires sont Richard Prince et Sherrie Levine.

### 1.2. Contexte historique

Selon Irving Sandler, historien d'art américain, l'appropriation commence en réalité plutôt avec Marcel Duchamp lorsque celui-ci choisit, en 1913, son premier ready-made, *Le porte-bouteilles,* et remet ainsi en question la définition de l'art, de l'action créatrice, la valeur d'originalité et d'unicité de l'œuvre d'art[149]. Dans cette perspective, on peut dire que le ready-made consiste à transposer un objet de son contexte original dans le domaine public et, ce faisant, à le faire propriété de l'artiste. Pour Philippe Dubois, essayiste français, cette logique inaugurée par Duchamp se ramifie par la suite dans tous les courants de l'art contemporain. Les artistes ne font qu'opérer des déplacements d'objets ou d'images d'un régime fonctionnel à un autre. La démarche appropriative des nouveaux réalistes, par exemple, est caractéristique du rapport entre l'art et la vie[150]. C'est en revisitant le ready-made duchampien que ces artistes mettraient l'objet de fabrication courante et l'œuvre d'art sur le même plan : « l'autre face de l'art est celle de la vie »[151]. À la même époque, aux États-Unis, apparaissent les *Combine Painting* de Robert

[147] « Next to postmodernism, appropriation surely ranks as the most fashionable catchword in the lexicon of current art». Andy Grundberg, « Photography view. In today's photography imitation isn't always flattery», *New York Times,* Archives, novembre 1982.

[148] Voir Irving Sandler, *Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s*, New York, Icon, 1996, p. 321.

[149] *Ibid.*

[150] Le décollage d'affiches de Jacques Villeglé (1926), la compression d'automobiles de César (1921-1998), l'accumulation et le collage d'objets de Daniel Spoerri (1930) et Arman (1928-2005), l'emballage de Christo (1935), l'animation mécanique de la ferraille de Jean Tinguely (1925-1991).

[151] Pierre Restany, « 1960 : l'année hors limites » *Hors limites. L'art et la vie,* 1952-1994. Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, pp. 22-35.

Rauschenberg (1925-2008). L'artiste américain intègre dans ses peintures des photos ayant la valeur d'objets trouvés, des « ready-made photographiques » qui, toujours selon Philippe Dubois, « expriment d'une certaine manière l'âme symbolique [de ses] constructions[152] ». Le Pop Art étendrait le principe du ready-made car les artistes s'approprient cette fois les images de leur culture visuelle, procédant comme le dit Benjamin Buchloh à une appropriation entendue comme acte, c'est-à-dire une décision particulière menée consciemment. D'après lui, de multiples intentions théoriques président à cet « acte » : « En pratique esthétique, l'appropriation peut émaner d'un désir authentique de questionner la validité historique d'un code local, en l'associant à un ensemble de codes, tels que des sources iconiques hétérogènes[153] ». Buchloh définit ainsi l'appropriation comme une pratique dotée d'une fonction sociale et critique. Dans cette perspective, la démarche s'oppose à celle des expressionnistes abstraits, car elle conteste l'hégémonie du « modernisme », défini à partir des critères de Clément Greenberg : elle remet notamment en cause la prétention d'atteindre l'essence irréductible de l'art puisqu'elle se fonde tout au contraire sur l'ajout et l'hybridité.

L'appropriation des images se retrouve également dans une certaine mesure dans le travail de Gerhard Richter qui sélectionne des photographies, surtout des coupures de presse, liées au monde de l'actualité et du reportage ou encore à celui de la publicité, pour les reproduire. Richter propose trois démarches distinctes de reproduction, classées en trois catégories dans son inventaire en ligne. D'abord, il s'agit des *Photo-peintures* ; des reproductions de photographies entièrement peintes à l'huile, les images en couleur étant reproduites en couleur, celles en noir et blanc en noir et blanc. Ensuite, les *Photographies Peintes* qui consistent à peindre à l'huile soit sur des retirages de gélatine argentée, soit sur des photographies en noir et blanc. Enfin, les *Tirages d'Art* qui varient entre des sérigraphies et des impressions offset.

[152] Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Paris, Fernand Nathan, 1983, p. 237.

[153] Benjamin Buchloh, «Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop, and Sigmar Polke», 1982, David Evans, *Appropriation,* Documents of contemporary art, Whitechapel, 2009, p. 178. Traduit par nous.

Comme on l'a déjà vu, le discours de Richter sur l'art est conçu comme une stratégie moderne pour exprimer le doute. Afin de créer, il se défait de toute influence évidente de l'art, comme l'explique Robert Storr[154]. Richter refuse d'avoir un style tout en revendiquant une hétérogénéité optique et stylistique. Cette variété de styles, considérée par les critiques comme une indétermination, est compréhensible si on se réfère à la posture revendiquée par le peintre, en particulier dans sa pratique d'appropriation de la photographie. Il démontre par son acte, comme l'explique Storr, que la peinture a épuisé toutes ses possibilités anciennement protéiformes. Celles-ci ne peuvent être réactivées, quelle que soit l'habileté avec laquelle elles sont évoquées[155]. Alors, s'approprier une photo consacre cet épuisement et fournit un prétexte pour se défaire de l'histoire de l'art : « Une fois peinte, cette photo cesse de rapporter une situation définie[156]». Cette idée d'épuisement des possibilités de la peinture en regard de la pratique d'appropriation ne peut pas être valable aujourd'hui, particulièrement au sujet de la figuration. On peut reprendre ici les termes de Bertrand Rougé pour qui l'acte d'appropriation est défini comme « le symptôme et le moyen d'une interrogation artistique sur la figuration, c'est-à-dire sur les ressources artistiques possibles de la mise en figure, en-deçà de l'usuelle *mimesis*[157]». Rougé parle d'une ouverture des possibilités de la figuration, de sorte que le travail qui succède à l'acte d'appropriation ne consiste pas en une transposition mimétique littérale de l'image source, qu'elle soit une image tirée d'un magazine ou la copie d'un chef-d'œuvre.

[154] *Cf.* Robert Storr, Gerhard Richter, *Forty years of paintings*, New York, The Museum of Modern Art, 2003, p. 88. Traduit par nous.

[155] *Ibid.*, p. 17.

[156] Gerhard Richter, *Textes*, *op. cit.*, p. 27.

[157] Cité dans Georges Roque et Luciano Cheles, *L'image recyclée*, *Figures de l'art* n° 23, Pau, PUPPA, 2013, p. 142.

### 1.2.1. La théorie du postmodernisme[158] et ses caractéristiques

Selon Michael Newman, la pratique d'appropriation n'est pas uniquement une stratégie parmi d'autres, mais plutôt « le langage » même du postmodernisme[159]. L'affirmation d'un « postmodernisme » apparaît en 1979 avec trois articles[160] : « La sculpture dans le champ élargi » et « L'originalité de l'avant-garde : une répétition post-moderniste » de Rosalind Krauss, et « Pictures » de Douglas Crimp. Le postmodernisme tel qu'il est théorisé par ces deux critiques d'art repose essentiellement sur le rejet des mouvements collectifs au profit de la pluralité et l'hétérogénéité des propositions personnelles, la rupture définitive avec le champ conceptuel de l'avant-garde et, enfin, le passage d'une appropriation moderniste du style à une appropriation postmoderniste de la matière. Krauss critique le « collectif » dès 1977 dans « Notes sur l'index » et le définit ainsi : « Au mépris de la notion d'effort collectif qui opère sous l'idée même de "mouvement" artistique, l'art des années soixante-dix est fier de sa propre dispersion. […] Nous sommes invités à considérer une multitude de possibilités […]. C'est comme si, dans cette nécessité […] d'une chaîne proliférante de termes, se dessinait une image de liberté personnelle, une image des multiples options maintenant ouvertes aux choix ou à la volonté de chacun, toutes choses auparavant fermées par la notion restrictive de style historique[161]». En parlant de « mouvement artistique » Krauss pense surtout aux

[158] « Le postmodernisme apparaît à la fin des années 70 en architecture et s'étend à d'autres champs tels que la littérature, la philosophie et les sciences sociales. Il s'agit essentiellement de marquer une rupture avec la modernité : comme son nom l'indique, ce courant se veut une critique du modernisme, dominant dans la culture occidentale jusque dans les années 60 ». Sylvie Mesure et Patrick Savidan (dir.), *Dictionnaire des sciences humaines*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 875-879

[159] Voir Michael Newman, « Revising Modernism, Representing Postmodernism Critical discourse of the visual Arts», Lisa Apignagnesi, *Postmodernism*, London, Institute of Contemporary Arts, 1986, p. 32-51.

[160] Rosalind Krauss et Annette Michelson, deux critiques d'art américaines, fondent en 1976 avec Jeremy Gilbert-Rolfe la revue *October*, toujours publiée. Il s'agit d'une revue new-yorkaise indépendante et trimestrielle, publiée par le *MIT Press* pour *l'Institute for Architecture and Urban Studies*. L'objectif de la publication est de chercher à renouveler la critique et l'écriture de l'histoire de l'art. Elle s'inscrit dans le projet de renouveler particulièrement la critique d'art américaine contre la doxa moderniste telle que le critique Clement Greenberg l'avait établie, notamment avec la publication de son ouvrage *Art and Culture* en 1961.

[161] Rosalind Krauss, « Notes sur l'index », *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 63

différents courants artistiques apparus dans les années 70, tels que le *body art*, la vidéo, l'art conceptuel, etc.

C'est le « pluralisme » qui est défendu, soit l'hybridité des pratiques. Mais le propos se précise avec Crimp qui ajoute que derrière la revendication du pluralisme se cache un fantasme, celui de la liberté. Si liberté il y a, c'est celle de piocher dans l'héritage du passé en faisant fi de la version historique divulguée par les avant-gardes. Rompre avec la représentation de l'originalité et de l'unicité inhérente à la modernité, c'est glisser du pluriel associé à l'originalité de chaque projet au pluriel des œuvres au second degré, véritable pluralisme qui se fonde sur la copie et la citation :

> Le pluralisme exprime (…) ce fantasme que l'art serait libre, libre d'autres discours, institutions, libre, par-dessus tout, d'histoire. Et ce fantasme de liberté peut être maintenu car chaque œuvre d'art est tenue pour être absolument unique et originale. Contre ce pluralisme des originaux, je veux parler de la pluralité des copies[162].

### 1.2.2. Pictures Generation

En 1979, Douglas Crimp publie un article intitulé « *Pictures*[163] », où il décrit les stratégies appropriationnistes de cinq artistes : Jack Goldstein, Cindy Sherman, Robert Longo, Sherrie Levine et Troy Brauntch. Cette édition correspond à l'éclosion officielle du courant nommé « appropriationnisme ». Dans son article, Crimp définit la méthode de la pratique créative de l'appropriation pour montrer que l'usage d'une photographie et sa modification relèvent d'une forme d'emprunt matériel : « Ces processus de citation, d'extrait, d'encadrement et de mise en scène qui constituent les stratégies des [œuvres] nécessitent de dévoiler des strates de représentations. […] nous ne sommes pas en quête

[162] Douglas Crimp, « L'activité photographique du post-modernisme », trad. L. de Lestrange, *L'Époque, la mode, la morale et la passion*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 1987, p. 601.

[163] Douglas Crimp, « Pictures », October, n° 8, printemps 1979, Gaëtan Thomas (dir), *Pictures, S'approprier la photographie, New York 1979-2014* , trad. Nicolas Paul et Gaëtan Thomas, Paris, Le point du jour, 2016, p. 55.

des sources ou d'origines, mais plutôt des structures de signification : au-dessous de chaque image, il y a toujours une autre image[164] ».

Aux yeux de Crimp, l'intérêt de la pratique appropriationniste des artistes rassemblés dans *Pictures* ne tient pas à la manière dont ils questionnent le médium avec lequel ils travaillent, mais aux recherches qu'ils mènent sur l'image et son langage implicite. La majorité d'entre eux travaille en effet à partir d'images empruntées à l'histoire de l'art et à divers médias (presse, cinéma, etc.) afin d'interroger leur pouvoir symbolique et de révéler leur force évocatrice.

### 1.3. Appropriation par re-photographie

Richard Prince nous fournit une définition détaillée de l'opération de re-photographie, une activité qui consiste à se mettre derrière l'appareil photographique de sorte que l'on ne peut voir par l'objectif que l'image sélectionnée. Il s'agit de « voler » des images préexistantes, de les simuler plutôt que de les copier, de les « organiser » afin d'en reproduire les effets et de donner la même impression de naturel que la première présentation[165].

Figure 16. Richard Prince, *Untitled (Cowboy)*, 1989, Ektacolor photograph, 50 x 75 inches, 127 x 190.5 cm. Tiré de http://www.richardprince.com/photographs/cowboys/#/detail/1/

[164] *Ibid.*, p. 66.

[165] Cf. Richard Prince, « Practicing without a License », 1977, *Writings*, http://www.richardprince.com/writings/practicing-without-a-license-1977/ [consulté le 03/08/2017]. Traduit par nous.

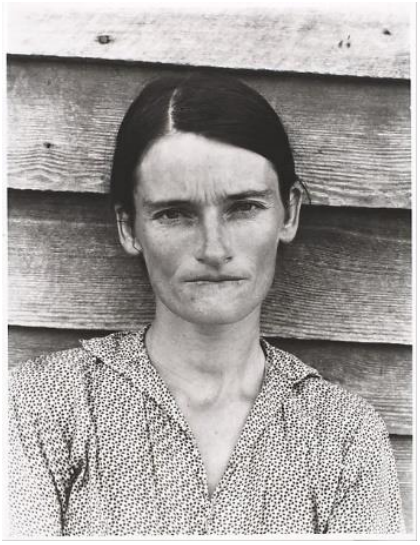


Figure 17. Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1981. Impression gélatino- argentique, 12.8 x 9.8 cm. *http://www.metmuseum.org/art/collection/search/267214*.

### 1.3.1. La série Cow-Boy de Richard Prince

En 1980, Prince re-photographie les publicités du cigarettier Marlboro qui mettent en scène des cow-boys dans le Grand Ouest américain. Mais il avait commencé à s'approprier des images photographiques dès 1975, c'est pourquoi il se considère comme l'un des premiers artistes à re-photographier des images médiatiques et publicitaires, à les imprimer sur papier glacé et lisse, à les recadrer et les signer[166]. La photo *Sans titre (Le Cow-Boy)* (1980) ne montre plus qu'un cow-boy isolé, se détachant sur un ciel bleu clair, lasso en main, quoiqu'on ne sache pas ce qu'il compte attraper. Extraite des archives de *Marlboro Men*, la série *Cow-Boy* capte les différents niveaux de l'idée du cow-boy. Après l'élimination du texte et l'agrandissement de l'image, l'artiste garde les photos quasiment intactes.

[166] Richard prince and Peter Halley, "Richard Prince interviewed by Peter Halley, ZG, no. 10, spring 1984,5-6, David Evans, *op. cit.*, p. 85.

### 1.3.2. La série *After Walker Evans* de Sherrie Levine

Sherrie Levine concentre également son travail sur la création des appropriations à travers la re-photographie, mais en s'interrogeant plus explicitement encore sur la nécessité de produire de nouvelles images. En 1981, l'artiste photographie des images du photographe Walker Evans. Il s'agit d'un catalogue de clichés de fermiers affectés par la Grande Dépression, publié dans la seconde moitié des années 1930[167]. La série *After Walker Evans* consiste donc en photographies prises d'après des photographies, imprimées en différentes formats, conservant les défauts des tirages originaires. Les titres citent explicitement les sources des œuvres en renseignant le spectateur sur le nom de son créateur. Levine crée *d'après,* elle imite un modèle tout en se permettant de conserver une distance avec la production artistique originelle. De la sorte, aucune trace de l'intervention n'est visible, puisque l'image première est reproduite à l'aide d'un appareil photographique.

Par la technique de la re-photographie, Prince et Levine construisent leur œuvre sur des photographies préexistantes et plus précisément sur des reproductions de photographies qu'ils re-photographient, dans une remise en question de la conception traditionnelle de l'œuvre d'art comme production originale d'un auteur.

### 1.3.3. La mort de l'auteur[168] et la perte d'originalité

Les séries *Cow-boy* et *After Walker Evans* proposent la répétition et la copie comme un but stratégique de la pratique d'appropriation. Leur démarche semble répondre à cette

[167] Hal Foster, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York, Thames & Hudson, 2004, p. 582.

[168] Le point central du concept de la mort de l'auteur tourne autour de la notion d'intention de l'auteur. Le texte ou l'œuvre ne se rapporte plus à un auteur qui en est l'origine, mais au langage lui-même. Barthes invite à contester l'originalité d'un texte ou d'une œuvre en critiquant les moyens traditionnels de la lecture. Il réfute la possibilité d'imposer une interprétation stable d'une œuvre par la voix d'une seule personne qui est l'auteur, lorsqu'il écrit : « qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique, […], mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des milles foyers de la culture. » Roland Barthes*, Œuvres complètes, III, Livres, textes, entretiens, 1968-1971, Paris, Seuil,* p. 44-63.

description de Krauss : « En déconstruisant les notions sœurs d'origine et d'originalité, le post-modernisme fait sécession : il se coupe du champ conceptuel de l'avant-garde et considère le gouffre qui l'en sépare comme la marque d'une rupture historique[169] ». De la sorte, les deux séries sont une remise en question extrême de la notion d'originalité puisqu'elles se basent sur des images publicitaires et sur des modèles d'autres artistes. Ces deux séries présentent des œuvres qui ne consistent pas « à copier le réel mais à copier une copie du réel […] par une mimésis seconde[170] ». Toutefois, la question de la mort de l'auteur et la perte d'originalité n'est pas saisie de la même manière chez les deux artistes.

Crimp considère, pour sa part, ces deux séries comme des mythologies barthésiennes[171]. Les deux artistes choisissent des images dont le statut est celui d'un mythe culturel, tel que le cow-boy ou bien les agriculteurs au moment de la Grande dépression. Ils les extraient de leur contexte culturel habituel en subvertissent les mythologies[172]. Toutefois, la mise en œuvre du modèle barthésien diffère chez l'un et chez l'autre. Pour Prince, la subversion implique, d'une part, la focalisation sur des agrandissements partiels d'affiches publicitaires et, d'autre part, l'exclusion du logo et de toute autre référence graphique au caractère commercial de l'image *Marlboro.* En décontextualisant le cow-boy, Prince élimine les liens qui l'associent à une marque particulière. Ainsi, le cow-boy est libéré de son potentiel imaginaire. Cela permet une réappropriation alternative du

[169] Rosalind Krauss, *op. cit.,* p. 148.

[170] Roland Barthes, S /Z, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 61.

[171] Dans *Mythologies,* Barthes dénonce ces images propres à la culture de masse qui se met en place et parle surtout d'une « culture de la dissimulation » qui transmet des Mythologies. Le mythe, pour Barthes, est à la fois « une parole […], un système de communication […] et un mode de signification » qui véhicule des images de la modernité banale falsifiant la réalité, lui faisant écran et la détournant de l'essentiel. Il s'agit pour lui d'un « abus idéologique » se dissimulant derrière toute « exposition décorative de ce qui va de soi ». Afin de communiquer d'autant mieux leurs messages, les représentations, utilisant le support de toutes sortes d'images, photographies, publicités… etc., se fondent sur « de fausses évidences ». Barthes parle aussi de l'instauration d'une « parole mythique » adéquate à une telle « communication appropriée ». Il illustre le fonctionnement de l'utopie de la communication par l'élaboration d'une « culture bourgeoise de pure consommation ». Par la mise en place d'une « idéologie anonyme », cette culture se diffuse dans toute la société, employant des « formes normalisées » comme « lois évidentes d'un ordre naturel ». Roland Barthes, *Mythologies,* Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 9, 193, 227.

[172] Douglas Crimp, « Pictures », *op.cit.,* p.66.

modèle médiatique, loin du circuit mercantile et idéologique[173]. Barthes souligne dans « Rhétorique de l'image[174]» que l'image destinée à l'usage publicitaire est chargée de connotations. Pour lui, l'image photographique est pleine : « Son message premier emplit en quelque sorte pleinement sa substance et ne laisse aucune place au développement d'un message second[175]». En raison de sa plénitude, elle ne laisse aucune place au développement d'un second message, si ce n'est que l'image photographique conçue pour l'utilité publicitaire peut de se charger d'un double sens, un sens dénoté et un sens connoté. C'est pourquoi chaque annonce impose une obligation de déchiffrement et de décodage. De ce fait, l'intérêt méthodique de la re-photographie chez Prince est d'intervenir à l'intérieur du plan de dénotation, pour éliminer le message connoté et faire apparaître le caractère construit et codé de l'image. Si, pour Prince, les images publicitaires n'ont pas d'auteur et si les pages des magazines sont perçues comme un collage, leurs images re-photographiées deviennent de vraies images[176]. Son œuvre semble en fait renforcer et réaffirmer la fonction de l'auteur. Il assimile en quelque sorte la fonction-auteur, tel qu'elle est établit par Michel Foucault, définit en terme de présence absence. La disparition de l'auteur original de l'œuvre après l'avoir produit est une absence. Par sa démarche appropriative, Prince remplit cette absence. La fonction d'auteur qu'il occupe dorénavant est conçue comme une nouvelle fiction destinée à expliquer les nouveaux modes d'existence, de circulation et de fonctionnement de certain discours à l'intérieur d'une société[177]. Il s'agit ici d'un monde dominé par Internet et une culture de masse en diffusion constante.

Le discours de Sherrie Levine, par contre, se distingue de celui de Prince. Levine est consciente du fait qu'un artiste travaille toujours d'après quelqu'un. Sa démarche

[173] Cf. Irving Sandler, *op. cit*., p. 325-330.

[174] Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », dans *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

[175] *Ibid*. p. 12.

[176] Rosetta Brooks, *Richard Prince*, New York, Phaidon Press Limited, 2003, p. 36.

[177] Cf. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Bulletin de la société française de philosophie, n°3, juillet-septembre 1969 – repris dans Dits et écrits I, Paris Gallimard, 2001, pp. 789-821.

questionne la stratégie d'appropriation en elle-même. Repenser la photographie comme un outil d'appropriation remet en question les notions d'origine et d'originalité. En citant le nom de l'artiste ou de l'écrivain à qui elle emprunte l'objet de son œuvre, elle souligne qu'elle travaille d'« *après* [after] », soit d'après cet artiste plutôt que d'après une reproduction d'une œuvre particulière. À la différence de Prince, Levine disparaît de l'œuvre en insistant sur le fait que la photographie produite renvoie à une autre œuvre antérieure. Cela dit, le processus suivi vise à considérer la reproduction en tant qu'original. De la sorte, la simple appropriation du travail d'un artiste connu devient une œuvre d'art, mais qui n'est pas unique. Si Levine veut disparaître de l'œuvre, elle ne peut pas se considérer en tant que l'auteur de l'œuvre, ni considérer sa série en tant qu'original, puisqu'elle n'a pas une existence unique. Levine fusionne son statut créatif à celui d'Evans. Elle conteste ainsi la revendication d'originalité de ce dernier dont elle dénie autant l'autorité ultime sur son œuvre que la sienne propre.

## 2. Appropriation comme démarche stratégique

Comme on peut le constater d'après l'analyse des faits présentés précédemment, la pratique d'appropriation est une démarche menée consciemment et dans un but précis. Depuis le *ready-made* de Duchamp jusqu'aux re-photographies de Levine et Prince, on peut définir la pratique d'appropriation comme stratégique[178]. *The visual dictionary of Illustration* définit, pour sa part, l'appropriation comme l'intention d'emprunter des éléments et des techniques à d'autres artistes. Selon sa définition usuelle, la stratégie est l'art de combiner l'action de forces militaires en vue d'atteindre un but guerrier bien défini. Par analogie et de façon plus large, il s'agit de l'art de coordonner les actions et de manœuvrer pour atteindre un dessein déterminé[179]. Mais quel rapport cette pratique de l'appropriation ainsi définie entretient-elle avec notre processus de création, et dans quel

[178] Mark Wigan, *The visual Dictionary of Illustration*, London, AVA publishing, 2009, p. 31. Traduit par nous.

[179] Voir Christian Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Poitiers, Fayard, 2004.

sens pouvons-nous dire, à notre tour, qu'il y a une stratégie qui commande le processus artistique engagé dans les deux séries *Mutation d'ELLE* et *Casting* ?

### 2.1. *Mutation d'ELLE* : Le contexte historique

L'histoire commence à Beyrouth, en juin 2006, un mois avant le déclenchement de la guerre libanaise, avec le lancement au Moyen-Orient du premier numéro du magazine féminin international *ELLE ORIENTAL*[180], un mensuel publié en langue arabe et française. Pour l'occasion, une grande cérémonie, accompagnée d'une vaste campagne publicitaire, est organisée. Tous les panneaux d'affichage se revêtent de belles images de mannequins. Des images qui montrent un corps libre, indépendant et autonome. Dans un pays submergé par les apparences trompeuses, je m'attarde et m'interroge sur cet événement qui, pour moi, reflète la conception contradictoire du corps féminin au Moyen-Orient. D'un côté, un corps dominé par l'homme, par le poids des interdits religieux de la société orientale ; de l'autre, un corps se dissimulant sous des apparences fallacieuses pour donner une illusion de puissance. Une telle campagne publicitaire, me semble-t-il, ne fait qu'estomper le conflit entre la soumission et le désir de libération et creuse plus profondément encore l'écart entre la réalité et sa représentation.

En juillet 2006, une nouvelle guerre est déclenchée au Liban et dure trente-trois jours. À la fin du conflit, alors que je me promène dans la ville de Beyrouth, de nouveau déchirée et détruite, mon regard s'attarde une fois de plus sur les panneaux d'affichage. Toutes les images d'*ELLE* avaient été déchirées et brûlées par les bombardements.

[180] Titre du magazine féminin international lancé au Moyen-Orient et précisément à Beyrouth. Entretien avec Desirée SADEK, Directrice de rédaction d'*ELLE* au Liban, réalisé par Habibou Bangré le 27 juin 2006, à propos du lancement de *ELLE Oriental.* http://www.afrik.com/article10025.html#nb1.

Figure 18. *ELLE, C'est vous*, campagne de lancement d'*ELLE ORIENTAL*, Juin 2006. Photo crédit : casadei. Tiré de http://casadei.blog.lemonde.fr/2006/06/24/2006_06_elle_a_fait_le_/

### 2.1.1. Le projet pratique

J'inaugure le projet *Mutation d'ELLE* en 2012 à Bordeaux, exactement six ans après la guerre que j'ai vécue. La première étape consiste à photographier différentes images des mannequins du magazine *ELLE*. Ces photographies sont ensuite stockées dans mon ordinateur afin de constituer des archives numériques. Chaque image peut être manipulée numériquement à l'aide de Photoshop. La manipulationnumérique consiste à intervenir sur le corps même du mannequin en dessinant, effaçant ou ajoutant des éléments[181]. Il peut s'agir aussi d'effectuer un photomontage numérique entre deux images ou plus. À la fin de cette manipulation numérique, une nouvelle série d'images est créée. Je l'appelle *Mutamag*. Les *Mutamags* sont aussi stockés en archives numériques. Chaque *Mutamag* est transposé en peinture à l'aide de techniques mixtes sur toile.

*Mutation d'ELLE* se propose d'être un projet continu et en cours, se présentant comme une série constituée de reproductions photographiques d'images de mannequins et d'images numériquement manipulées et peintes, où l'image du corps est omniprésente.

[181] La notion de manipulation employée, ici et dans ce qui suit, est liée à la technique et à l'outil numérique. Autrement dit, manipuler l'image c'est la soumettre à diverses opérations qui permettent, grâce à *Photoshop*, la retouche, le cadrage, le découpage et le collage, etc.

Ce projet suscite de nouvelles manières d'appréhender et mon travail passé et mon travail en cours. Il m'incite à examiner le lien entre mes différentes préoccupations artistiques, d'un côté la photographie, le photomontage et la peinture, de l'autre le corps et l'image. Ce projet consiste donc en un corpus d'images ou un répertoire qui, sans être planifié au départ, devient partie intégrante de ma pratique actuelle. La collection d'images constitue une entité vivante et mobile.

Figure 19. Photo numérique. Archivée le 9 octobre 2012. © Magazine *ELLE* juillet 2011.

Figure 20. Elissar Kanso. *Mutamag 5*, 2013, image numérique, dimensions variables. Photo : Elissar Kanso.

Figure 21. Elissar Kanso, *ELLE sous Pression*, 2013, techniques mixtes sur toile, 125 x125 cm. Photo : Elissar Kanso.

### 2.2. *Casting* : le contexte historique.

En 2014, *ISIS*[182], groupe terroriste né en Irak et en Syrie, soulève la question de l'esclavage sexuel de la femme dans un article publié dans le magazine électronique anglais *Dabiq* [183] qui est intitulé : « Le renouveau de l'esclavage avant l'heure du jugement[184]». Le groupe avance une raison théologique pour justifier la capture des femmes « infidèles » en vue de leur utilisation comme esclaves sexuelles. En 2015, *Dabiq* publie un autre article sous le titre de « Esclaves ou prostituées ? »[185]. D'après cet article, la femme existe selon la loi divine en tant que mythe et elle est représentée par une sirène dans le paradis. Elle est l'ultime récompense du djihadiste après sa mort[186]. La femme est prise comme un outil sexuel selon la loi terrestre (*Shari'a*)[187] : son rôle consiste à offrir son corps aux djihadistes et à assurer leur plaisir afin de servir une cause sacrée et « noble ». Le mariage décrit ressemble à un acte de prostitution ; il peut aussi évoquer un viol collectif puisque les femmes sont enlevées en groupes. En contrepartie de ce « service », la femme gagne le paradis en reconnaissance de sa dévotion. On a affaire là au paroxysme de l'objectification de la femme et du corps féminin.

[182] Nommé aussi *DAECH*, l'acronyme (sigle formé d'initiales) de « Dawlat islamiya fi 'iraq wa sham" que l'on traduirait de l'arabe au français par « L'Etat islamique en Irak et au Levant" (en anglais, on parle d'ISIS).

[183] *Dabiq* est le nom du magazine publié sur Internet par le groupe terroriste *ISIS*. Ce magazine de propagande défend et justifie des exactions comme l'esclavage et les décapitations, au moyen de rhétoriques violentes aux accents apocalyptiques.

[184] Titre original: *The revival of slavery before the hour*. http://media.clarionproject.org/files/islamic-state/islamic-state-isis-magazine-Issue-4-the-failed-crusade.pdf.

[185]http://www.joshualandis.com/blog/wp-content/uploads/Dabiq-9-They-Plot-and-Allah-Plots-compressed.pdf.

[186] Nom par lequel on désigne les fondamentalistes extrémistes qui recourent au terrorisme.

[187] La *Shari'a* est un cadre juridique qui réglemente les aspects publics et privés de la vie en fonction d'enseignements islamiques spécifiques.

### 2.2.1. Le projet pratique

Le projet *Casting* commence en 2015. Il traite de manière satirique la question de l'esclavage sexuel des femmes. Selon sa définition usuelle, le *casting* est une sélection d'acteurs ou d'actrices pour jouer un rôle dans un film ou un spectacle. En l'occurrence, il s'agit littéralement d'un *casting* de femmes aptes à remplir les rôles définis par le groupe terroriste.

Pour mon projet, il s'agit de créer une mise en scène spécifique qui rappelle celle des photographies de mannequins du magazine *ELLE*. Dans un premier temps, je prépare le costume, les accessoires et la coiffure du modèle. La réalisation du costume consiste à peindre des arrière-trains d'animaux sur plusieurs rideaux de douche. Pour les accessoires, des ustensiles de cuisine tels que casseroles, cuillères, poêles etc., sont couverts d'une peinture rouge et dorée, de même que des armes à feu comme des kalachnikovs, des grenades, etc. Pour la coiffure, le visage est recouvert d'un sac-poubelle noir avant la réalisation d'une couronne de pinces à linge. Dans un second temps, je prépare les séances-photo. La première mise en scène correspond à une prise de vue pour la couverture du magazine. Je prépare les prises de vues et je me mets en scène comme modèle, armée des accessoires et vêtue du costume, de la couronne et d'un voile blanc en dentelle, la tête couverte d'un sac-poubelle noir. À chaque prise de vue je prends une pose différente, comme le ferait un mannequin. La troisième étape consiste à sélectionner les prises de vues finales pour la manipulation numérique. Au cours de cette étape, je retouche les couleurs de chaque image séparément et je découpe le contour du modèle afin de le coller sur un fond blanc. À la fin, j'obtiens deux images pour la couverture du magazine[188] et une série de dix poses du modèle qui, elles, correspondent à des prises de vue de mannequins et sont prêtes pour une impression en jet d'encre sur toile[189]. Après l'impression, j'interviens à l'aide de techniques mixtes sur la toile : j'étale

[188] Deux grandes toiles mesurant 115 x 85 centimètres.

[189] Une technique d'impression qui permet d'avoir un rendu de couleurs quasi pictural.

une couche de lavis argenté et j'utilise le voile blanc en dentelle comme pochoir pour ajouter des motifs décoratifs sur la toile imprimée.

Figure 22. Elissar Kanso, *Série casting 2015-2016*. Prises de vue numériques, dimensions variables. Archives numériques de l'artiste.

Il est nécessaire de souligner que ces deux projets peuvent s'entrecroiser et renvoyer l'un à l'autre, notamment du fait de la citation de *Mutation d'ELLE* par *Casting* et inversement. De ce fait, quel sens prendra la notion d'appropriation dans ces deux projets ?

### 2.2.2. Une appropriation stratégique dans *Mutation d'ELLE* et *Casting*

La préoccupation majeure d'un artiste en général tient au processus d'élaboration de son œuvre. Celle-ci porte l'intention de développer un ensemble infini de moyens, de méthodes, résultant de ce trajet d'élaboration. Dans cette perspective, il est intéressant d'étudier d'un peu plus près l'élaboration, au sens étymologique du terme. Si l'on suit la définition, il s'agit d'abord de « transformer par un long travail », puis de « rendre assimilable par le corps ». *Transformer par un long travail* est l'étape initiale du processus de création qui correspond, dans un premier temps, à la phase numérique où

prennent sens les concepts d'appropriation et de mutation. Ensuite, il s'agit de peindre d'après les images des mannequins de façon à rendre ces images assimilables par le corps de la toile : c'est la phase de transposition de l'image numérique sur la toile, qui fait référence à la notion de réincarnation d'autant plus que le processus consiste à revisiter la démarche d'artistes travaillant d'après des images préexistantes.

Dans le contexte de ma pratique, je propose que la « stratégie » désigne le processus ouvert de deux étapes précises : premièrement, « transformer par un long travail » puis de « rendre assimilable par un corps », en commençant par l'acte d'appropriation des images des mannequins. La stratégie peut ici être la concrétisation d'un espace mental préexistant. Elle se traduit par la constitution d'une archive numérique partagée entre les reproductions stockées des images de mannequins et les images manipulées numériquement et peintes. En ce sens, ma pratique d'appropriation est stratégique car elle est envisagée comme une condition de la mise en œuvre de l'acte de peindre et préfigure la mutation et la réincarnation des images. À l'instar de Benjamin Buchloh, je soutiens que « tout acte d'appropriation sous-entend une promesse de transformation[190]». La critique d'art allemande Isabelle Graw, pour sa part, affirme que l'appropriation consiste non seulement à reprendre certaines images, mais aussi découle d'une intention d'expérimenter une transformation de sens[191]. L'appropriation est ainsi vécue comme un processus actif et un acte volontaire. La réalisation d'une œuvre d'art trouve toujours son origine dans une intention expressive de l'artiste. Rosalind Krauss renvoie cette intention aux pensées et aux sentiments préalables à la réalisation de l'œuvre :

> L'œuvre d'art finie est le résultat d'un processus de formation, de fabrication, de création. En un sens, elle est la preuve de l'accomplissement d'un tel processus, tout comme l'empreinte dans le sol meuble est la preuve du passage d'un individu. L'œuvre d'art est donc l'index d'un acte de création qui a ses racines dans l'intention de faire œuvre. L'intention est ici comprise comme une sorte d'évènement mental

[190] David Evans, *op. cit.*, p. 178.

[191] *Ibid.*, p. 216.

> préexistant, inaccessible à la vision, mais dont l'œuvre témoigne après coup.[192]

Krauss considère le processus de fabrication d'une œuvre d'art comme accompli, fondé sur le rapport entre l'intention de l'artiste et l'expression de cette intention. Elle donne l'exemple de *Fountain* (1917) qui opère comme une expression de l'intention qu'avait Duchamp de réaliser une œuvre. Les projets *Mutation d'ELLE* et *Casting* émergent effectivement de cet espace mental préexistant qu'est mon intention. Toutefois, ce n'est pas l'œuvre finale qui « témoigne après coup » de cette intention ; c'est plutôt le fait de parler d'une élaboration du projet en deux phases comme ci-dessus qui est une stratégie en soi.

En un sens, ma pratique d'appropriation fait écho au travail de Prince et de Levine, et plus particulièrement à la technique de la re-photographie caractéristique de leur travail. Dans cette perspective, la série *After* de Levine présente un intérêt majeur notamment par ses titres qu'on peut rapprocher de *Mutation d'ELLE.* J'exposerai plus loin l'importance de cet intitulé, essentiel à la pratique de citation.

La conjonction des analyses de la re-photographie et de la nomination en rapport avec le processus de Prince et de Levine éclairera ma propre pratique d'appropriation et de citation, via l'examen plus particulier d'*ELLE, Or, Cadre* (2013) de la série *Mutation d'ELLE,* et *Couverture I* de la série *Casting.*

## 3. La pratique de citation dans *Mutation d'ELLE* et *Casting*

Il s'agit d'examiner la pratique de la citation, plus particulièrement son sens et sa pertinence dans les projets *Mutation d'ELLE* et *Casting,* et de montrer comment elle pourrait consacrer une ouverture créative. L'« ouverture de possibles » correspond à l'association d'une pratique de citation à une pratique numérique, à savoir la photographie numérique et l'usage du logiciel Photoshop. Autrement dit, l'ouverture de possibilités

[192] Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes, op. cit.,* p. 39.

créatives est liée au changement du médium pictural et au déplacement d'une image d'un médium à un autre.

### 3.1. ELLE, Or, Cadre (2013)

L'image source, extraite du magazine *ELLE,* montre un mannequin assis par terre. Je la re-photographie et la stocke avant de la manipuler grâce à Photoshop, pour créer le *Mutamag*. Je découpe l'image re-photographiée et je la colle sur un nouveau fond, complètement blanc. Je peux dès lors travailler à l'élaboration d'une nouvelle œuvre. Photoshop permet de composer l'image par couches, mais le rendu final est une image unique superposant tous les éléments insérés les uns après les autres. Un « œil » assure la visibilité de chaque calque. Une fois cet « œil » éteint, la couche n'est plus visible. C'est de la sorte que s'organise la construction de l'œuvre qui naît sous mes yeux.

*ELLE, Or, Cadre*, (fig.22) peint d'après le *Mutamag*, montre le même mannequin, mais décontextualisé. Dans la peinture, la position du mannequin est reprise presque à l'identique. La femme occupe entièrement la partie gauche du tableau, avec la tête et les pieds qui en débordent. Elle est plaquée sur un fond d'un rose grisâtre, orné de motifs floraux qui transparaissent à travers son corps, hésitant entre présence et absence. Trois côtés d'un cadre doré, interrompus par le cadre matériel de l'œuvre, occupent la moitié droite de la toile. À l'intérieur de ce cadre, le contour d'un couvercle de marmite est dessiné sobrement.

Figure 23. À gauche, une image de mannequin rephotographiée du magazine *ELLE*, à droite : une image peinte d'après l'image du mannequin.

### 3.2. *Couverture I* (2016)

Cette œuvre de la série *Casting* montre une femme posant telle un mannequin pour la couverture d'un magazine. L'image de la femme est d'abord photographiée séparément, dans une mise en scène conçue pour *Casting*. Debout au centre de l'image, elle est vêtue d'une robe en plastique, la tête recouverte d'un sac-poubelle noir, le cou orné d'un collier de cuillères dorées. D'une main, elle tient une poêle dorée et de l'autre, une kalachnikov également dorée. Au second plan, on distingue uniquement l'ombre de la poêle et l'expression *Mutation d'ELLE*, reprenant la typographie et la mise en page du magazine.

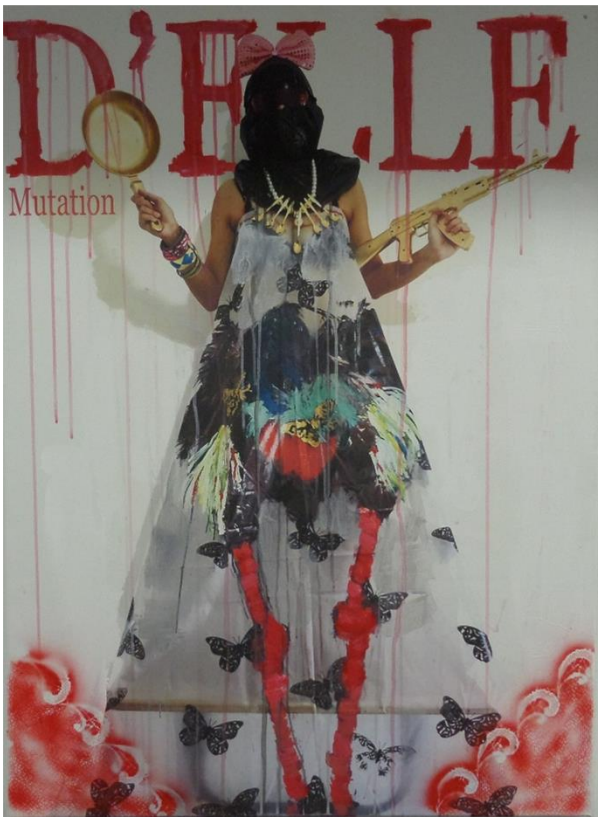



Figure 24. Elissar Kanso, *Couverture I, Série Casting* 2016, techniques mixtes sur impression jet d'encre sur toile, 80x110 cm.

Si le projet *Mutation d'ELLE* est fondé sur une appropriation des images des mannequins, *Casting* se fonde sur une appropriation de la mise en scène de ces mêmes images, destinées à la couverture d'un magazine de mode. Deux des impressions sur toile de la série *Casting* reprennent les codes de couverture du magazine *ELLE.* Le modèle ou le mannequin occupe toujours l'intégralité de cette couverture. Le titre, souvent derrière le modèle, figure en capitales en haut de la page. Cette composition, légèrement modifiée, se retrouve dans *Casting*. Le titre *ELLE* est remplacé par l'expression *Mutation d'ELLE* en sorte que *ELLE,* en capitales, occupe toute la partie supérieure de la toile. Le terme *Mutation,* dans une taille de police réduite, figure au-dessous du titre, sur le côté gauche. De cette manière, le logo *ELLE* devient *Mutation d'ELLE*. Il est inséré dans un nouveau contexte.

### 3.2.1. Définition de la citation

Afin de comprendre cette pratique et son éventuelle application dans les deux projets artistiques cités ci-dessus, il est nécessaire de revenir sur la citation littéraire, ses définitions et ses applications. Ainsi que divers ouvrages relatifs à cette notion le préconisent[193], il est nécessaire de revenir à l'étymologie latine du mot : « *citare* », « mettre en mouvement », « appeler », « convoquer[194] », terme issu du vocabulaire judiciaire et désignant une convocation devant un tribunal, une autorité ou un témoin. Dans la littérature, c'est l'introduction dans le texte récepteur d'un texte étranger élu pour ses particularités expressives[195]. Cette introduction obéit à des règles spécifiques, elle est encadrée de guillemets et accompagnée de sa référence. Selon Hélène Maurel-Idart, trois conditions sont à respecter pour que la citation remplisse sa tâche : « La présentation entre guillemets, une longueur limitée de manière à ne pas remplacer l'ouvrage cité ni à lui

[193] Voir à ce propos, Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 2016 pour la présente édition.

[194] Sabine Forero Mendoza, « De la citation en art et dans la peinture en particulier. Éléments pour une étude phénoménologique et historique », p. 19-20, dans Pierre Beylot (dir.), *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 19-31.

[195] Bernard Beugnot, *La mémoire du texte – essais de poétique classique*, Paris, Éditions Champion, 1994, p. 30.

faire concurrence et, enfin, l'indication du nom de l'auteur[196] ». Ces conditions, une fois remplies, permettent la reconnaissance du « corps étranger » dans le nouveau texte, comme l'indique Antoine Compagnon. Signalé par les guillemets, ce corps se détache visuellement sans aucune modification littérale[197]. Il sert à justifier et appuyer, dans le nouveau texte, une argumentation ou un propos. Pour ce faire, la pratique de la citation littéraire repose nécessairement sur deux éléments : « l'exigence d'authenticité et d'exactitude[198] ». Ces deux éléments marquent la différence entre citation littéraire et citation picturale, dans la mesure où une citation littéraire doit être authentique et exacte. Pour Sabine Forero Mendoza, une « citation littérale » n'est pas possible en peinture car il existe nécessairement des différences inévitables entre l'œuvre originale citée et sa reproduction, même s'il s'agit d'un « un écart minimum[199] ». En ce sens, une citation picturale ne peut jamais être authentique ou exacte. Sa reconnaissance s'avère donc difficile, voire impossible, en particulier lorsqu'il s'agit d'une citation d'image médiatique comme par exemple dans le cas de *Mutation d'ELLE*. Si les guillemets sont les caractéristiques de la citation textuelle, aucun équivalent pictural conventionnel ne permet d'identifier la citation à l'intérieur de l'œuvre. C'est pourquoi, les éléments paratextuels jouent un rôle déterminant. Dans ce contexte, il semble intéressant d'explorer davantage l'idée et le rapport que ma réalisation peut entretenir avec un titre faisant référence au magazine *ELLE*, et comprendre par conséquent si toute appropriation fait citation.

### 3.3. La citation comme pratique d'une forme d'inachèvement

Pour répondre à cette question, il est nécessaire d'abord de considérer la citation telle qu'elle est définie et analysée dans son acception linguistique par Antoine Compagnon,

[196] Hélène Maurel-Indart, « Une typologie de l'emprunt », *Du plagiat*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 173-174.

[197] Antoine Compagnon, *op. cit*., p. 86.

[198] Sabine Forero Mendoza, *op. cit*, p. 20.

[199] Expression empruntée à Pierre Beylot, *Citation et emprunts dans le champ artistique*, *op. cit*, p. 11.

pour ensuite l'examiner dans le contexte de mon travail. Dans son ouvrage, Compagnon aborde la problématique de la citation sous le titre de « Ciseaux et pot à colle[200] ». Il décrit minutieusement un souvenir d'enfance lié à sa passion de la sélection, du découpage et du collage du papier. Il s'attarde non seulement sur les outils et la matière, mais aussi sur les émotions et sentiments, du plaisir à la rage, qu'il ressentait lorsqu'il s'adonnait à cette pratique. Ce texte, parce qu'il peut être rapproché de la notion de « transformation par un long travail », éclaire le processus que j'ai construit. À l'instar de Compagnon, je suis attachée à ce long travail de découpage et de collage malgré la différenciation technique de nos pratiques. Compagnon conclut son texte par une définition première de la citation : « *le texte, c'est la pratique du papier*. […] Et dans le texte, comme pratique complexe du papier, la citation réalise de manière privilégiée une survivance qui réjouit ma passion pour le geste archaïque du découper-coller[201] ». Compagnon désigne la citation comme un « geste » de découper-coller, geste qui comme tel nécessite un engagement physique, amenant à considérer la citation telle une action qui se situerait du côté du processus plutôt que du motif cité, à envisager comme « acte plutôt que comme fait »[202] :

> La citation est d'abord *découpage* dans le corps d'une œuvre qui, avec plusieurs autres, est disponible pour une éventuelle sélection. Avant d'être assemblage de l'élément choisi dans l'œuvre-cible [citante] la citation implique donc une première opération qui travaille dans l'œuvre-source [citée]. La citation comme bricolage est donc à la fois *bris* et *collage*[203]

Ces conceptions trouvent un écho dans les propos de Jocelyne Lupien pour qui : « Le travail de la citation ne s'effectue pas uniquement au moment de la condensation mais dès la perception initiale de 1'œuvre de l'autre quand, consciemment ou non, un sujet est interpellé par un motif prégnant, non pas en soi mais pour lui. C'est le réinvestissement de ce motif, chargé de sens et d'affects pour un sujet donné, qui sera ensuite mis en scène

[200] Antoine Compagnon, *op. cit*., p. 17.

[201] *Ibid.*, p. 20.

[202] René Payant, *op, cit,* p. 52.

[203] Antoine Compagnon., *op. cit*., p. 63-64.

dans une nouvelle œuvre[204] ». Cette analyse peut tout à fait s'appliquer à mon travail dans la mesure où *Mutation d'ELLE* trouve son origine dans mon histoire personnelle et où le motif *ELLE* associé à l'image d'un mannequin reste à mes yeux intimement lié à cette période de guerre.

### 3.3.1. Opération citationnelle : *Mutation d'ELLE* et *Casting*

René Payant, reprend l'approche de Compagnon sous le nom d'« opération citationnelle[205] » pour l'appliquer aux arts visuels, et résume sa conception de la citation en ces termes : « La citation est une opération de transfert qui prend, isole d'un tout une partie et la réactualise dans un autre contexte qui doit signaler la présence de la citation[206] ». « L'opération citationnelle » de Payant met en valeur le processus qui se situe entre l'œuvre-source et l'œuvre-cible. Dans *ELLE Or Cadre,* le mot ELLE désigne l'image du mannequin, répété dans les titres des œuvres pour affirmer l'acte de citation. Par exemple, *ELLE, Or Cadre* est l'œuvre cible selon la description de Payant. Elle « se construit comme mosaïque de citations[207]», pour reprendre les termes de Julia Kristeva, écrivaine et psychanalyste française. Son propos ici correspond à la citation comme concept de base de compréhension d'un texte. Elle rejoint le propos de Marc Eigeldinger, pour qui l'intertextualité : « […] se définit par un travail d'appropriation et de réécriture qui s'applique à recréer les sens en invitant à une nouvelle lecture. Le premier énoncé, qui a été prélevé, ne doit pas apparaître comme un matériau étranger dans le contexte où il s'insère, il importe qu'il s'inscrive dans la cohérence de son nouvel espace textuel par l'effet de la transformation et du renouvellement[208]». À la différence du « corps étranger »

[204] Jocelyne Lupien, « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels », Marie-Dominique Popelard, Anthony John Wall, *op. cit.,* p. 166.

[205] René Payant, *op. cit*., p. 56.

[206] *Ibid.,* p. 285.

[207] Julia Kristeva, *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 113.

[208] Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité,* Genève, Slatkine, 1987, p. 11.

de Compagnon qui nécessite des guillemets pour être reconnu, Eigeldinger propose une transformation du « matériau étranger ». Pour reprendre ces propos dans le contexte de ma pratique, on peut considérer que le « matériau étranger » renvoie à *ELLE* comme image-source de mannequin. La notion de transformation accentue la cohérence du matériau et souligne la création d'un nouveau contexte. Le matériau originel subit une transformation par manipulation numérique et s'insère, d'une manière qui se veut cohérente, dans le nouveau contexte de l'œuvre-cible. Cette mise en cohérence avec un nouveau contexte rejoint l'idée de Payant selon laquelle : « […] le repérage dans un tableau d'un fragment importé ne garantit nullement que cette partie distinguée pour le spectateur-lecteur a une fonction de renvoi[209] ». Dans le cas de *Mutation d'ELLE*, il ne s'agit pas de citer un autre tableau mais une image médiatique. Repérer la citation d'un autre tableau est peut-être plus facile que le repérage d'un fragment d'image médiatique, à moins qu'il ne s'agisse d'une image immédiatement identifiable par le spectateur comme c'est le cas pour le *Cow-boy* de Richard Prince. Payant explique que « L'œuvre citée n'est que partiellement présente alors que l'œuvre citante n'indique (généralement) pas clairement sa source[210] », à la différence de la série *After* de Sherrie Levine, où le titre de l'œuvre cible renvoie clairement à l'œuvre-source. Si *ELLE, Or, Cadre* se rapproche de la démarche de Levine par l'idée du renvoi à l'œuvre source, l'image du mannequin dans l'œuvre cible, elle, ne saurait être clairement identifiable en tant que telle. C'est pourquoi *ELLE*, entièrement en capitales, figure dans tous les titres de cette série, afin de renvoyer systématiquement et explicitement à l'image source et de permettre au spectateur de repérer la citation, puisqu'il s'agit du logo emblématique d'un magazine connu. Ici, *ELLE* n'est pas simplement un pronom personnel. Il s'agit de mettre en valeur l'ambiguïté qui naît entre *ELLE* comme motif ou logo, et la femme/ mannequin /artiste, transformée après la pratique de citation. *ELLE, Or, Cadre*, déplace le mannequin « hors le cadre ». Le titre paraît être une description du tableau, à savoir ELLE : le mannequin, Or : la couleur dorée, et le cadre. Mais une double lecture, « Or, cadre » ou « hors cadre »,

[209] René Payant, *op. cit.*, p. 185-186.

[210] *Ibid.*

est dite précisément la décontextualisation du mannequin et aussi la libération d'ELLE, la Femme, de son cadre – à savoir le système patriarcal.

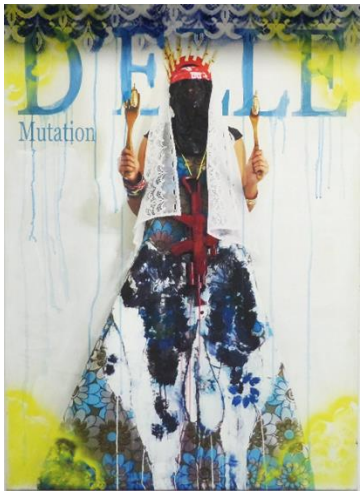



Figure 25. Elissar Kanso, *Couverture II*, Série *Casting* 2016. Techniques mixtes sur photographie numérique imprimée sur toile, 80x110.

Par ailleurs, comment une citation peut-elle ouvrir les possibilités de création ? Le projet *Casting* cite *Mutation d'ELLE* à la fois en tant qu'œuvre et que logo du magazine. Le titre *Mutation d'ELLE*, que l'on peut repérer dans la photographie, illustre un matériau iconographique décontextualisé, un motif extirpé de son contexte médiatique, « destiné à être recontextualisé […] ailleurs au sein d'une image d'accueil[211]». Associé à l'image de *Casting*, ce matériau opère comme le symbole que peut posséder une œuvre « en tant qu'expression d'une philosophie et d'une vision du monde[212] ». En un sens *ELLE*, en tant que magazine de mode, traduit la vision du monde médiatique. Les images de mannequin, sont soumises à un trucage numérique afin de refléter un idéal, une réalité numériquement altérée, celle de la mode. Dans le projet *Casting*, l'expression *Mutation d'ELLE* traduit l'idée d'un passage irréversible de la femme / mannequin vers l'esclave sexuelle. Il s'agit d'« une transformation du connu, une construction-déconstruction du code qui engendre

[211] Pierre Fresnault-Deruelle, « Les images détournées », *Les images prises aux mots*, Paris, Ediling, 1989, p. 73.

[212] Jan Bialostocki, « Iconologie », *Encyclopaedia universalis,* Paris, Enclyclopaedia, 1995, p. 886.

de nouveaux signes[213]». *ELLE,* en tant que motif, se déplace donc entre le projet *Mutation d'ELLE* et le projet *Casting*. La transformation du motif est liée au passage d'un médium à l'autre, d'un support papier lisse à un support numérisé, en passant par une toile peinte et une impression jet d'encre sur toile. *ELLE* est littéralement « mise en mouvement » par la citation. Cette mise en mouvement est la condition de nouvelles possibilités créatives.

Pour revenir à la question de savoir si l'appropriation fait citation, je peux répondre qu'il s'agit en l'occurrence d'une appropriation stratégique qui fait citation avec une intention référentielle précise : renvoyer à une image source, à savoir les images de mannequins. Je m'approprie les images dans le but de renforcer un message que je souhaite faire passer. L'idée selon laquelle la citation réalise une « survivance », telle que l'évoque Compagnon, m'invite à examiner le rapport entre mon propos, la pratique de la citation comme ouverture de possibilités de création et la continuation de l'acte de peindre.

Cela me ramène à la question de départ : pourquoi continuer à peindre ? Question qui reviendra tout au long de cette recherche. Ces idées sont liées, directement ou indirectement, à mon argumentation en faveur de l'idée du « retour » à la peinture. De ce fait, mon questionnement ne peut pas avoir une réponse unique et définitive. L'acte d'appropriation a été envisagé comme une ouverture de possibilités créatives, à savoir processus inachevé qui rend possible un tel « retour ». La pratique d'appropriation semble donc intrinsèque à l'acte de peindre comme processus ouvert et le travail de citation qui en est indissociable est essentiel.

[213] René Payant, *op. cit.*, p. 63.

# Chapitre 3. *Mutation d'ELLE* : mutation d'une pratique, d'un médium, d'une image.

Le choix des images de mannequins n'est pas fortuit. Le magazine *ELLE ORIENTAL* promeut une image de la femme indépendante et libre, en contradiction avec la réelle condition de la femme orientale qui se trouve jusqu'à présent soumise au système patriarcal[214]. Dans ce système, la femme ne peut être maîtresse de ses propres décisions. Il revient au père, au mari ou au frère de prendre les décisions importantes concernant la vie de la femme, comme le mariage, le travail, etc. La mutation, deuxième étape de la phase numérique, est explorée en rapport avec le travail numérique effectué sur les images des mannequins du magazine *ELLE*, qui va du stockage jusqu'à la réalisation de la série *Mutamags* (2012-2014), en passant par la manipulation et le photomontage.

## 1. Les prémices d'une mutation de la pratique :

J'entends ici par mutation une rupture profonde avec l'état d'origine de ma pratique picturale, au cours de laquelle, toutefois, serait conservée une trace de l'état antérieur. À ce stade de la réflexion, il devient inévitable d'ouvrir une parenthèse qui retrace les prémices de cette mutation.

### 1.1. Thérapie I *2008* :

#### 1.1.1. Contexte historique de l'œuvre

En août 2006, après trente-trois jours de guerre, je me tiens debout sur les ruines de ma maison et de mon atelier. Traumatisée, je suis à la recherche d'une trace, d'un bout de croquis, d'une toile. Je ne pense plus aux mille cent morts annoncés après la fin de la guerre pour me consoler d'avoir tout perdu. Avoir survécu à une guerre est une idée que l'on ne cesse de se répéter [pour continuer d'avancer ?]. L'importance de la vie est

[214] Selon la définition du *TLFI*, il s'agit d'un « type de société caractérisé par l'autorité prépondérante du père ».

profondément remise en question ; on ne cesse de s'interroger sur sa continuité à tel point que même la production artistique semble vaine. Ma sensibilité particulière développe une barrière contre toute sorte de réconfort. Après un moment de recherche stérile qui me paraît une éternité, je finis par retrouver une photo, le portrait d'un ami. Tomber sur cette photographie, par pure coïncidence, me permet alors de me ré-ancrer dans la pratique artistique après en avoir été déracinée. Je voudrais reconstruire un abri métaphorique pour m'y réfugier. Je prends la photo et je la regarde longuement, elle me saisit et m'enferme. Cette photo qui fixe la réalité, qui fige un instant, renvoie à un passé récent, celui qui précède le déclenchement de la guerre. En dépit de sa planéité, tout un monde en profondeur se révèle à mes yeux. À chaque fois que je la regarde, je vois des éléments qui se déplacent, surtout dans la mesure où il s'agit d'un corps photographié. Ce paradoxe que je ressens dans la photographie, entre le figé et l'animé, stimule mon esprit déstabilisé. Je retrouve le ton nostalgique de la *Chambre claire*[215] de Roland Barthes, inspiré par la recherche d'une photographie où il puisse reconnaître sa mère : « J'allais ainsi, seul dans l'appartement où elle venait de mourir, regardant sous la lampe, une à une, ces photos de ma mère, remontant peu à peu le temps avec elle, cherchant la vérité du visage que j'avais aimé[216]». Pour moi, il s'agit d'une tentative de compenser une perte : non pas celle d'un ami qui n'est pas décédé, mais plutôt celle d'une réalité qui n'existe plus. Je recours à cette photo pour construire un abri à mes souvenirs et me protéger d'une réalité prédatrice. Puis, progressivement, ma manière de peindre laisse la place à une nouvelle manière. Ainsi commence l'histoire de la mutation de ma pratique et de mon usage de l'image photographique.

### 1.1.2. Le projet pratique

En 2008, je produis *Thérapie I* en techniques mixtes sur papier coton. Je réalise une copie de la photo de mon ami sur le papier, à l'aide de la technique de transfert qui consiste à procéder d'abord à une impression jet d'encre en noir et blanc de la photographie. Je

[215] Roland Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

[216] *Ibid.*, p. 105.

dépose l'impression à l'envers sur le papier coton. Ensuite, j'applique à l'aide d'un chiffon une solution pour diluer l'encre, tout en massant délicatement le dos de l'impression à plat. Cela me permet d'obtenir une copie intégrale de l'impression qui s'intègre d'une manière cohérente à la composition. Deux figures symétriques dominent le centre de la composition, l'une est le portrait transféré, l'autre un portrait inversé horizontalement, par un effet de miroir. Dans la moitié droite du tableau, le portrait transféré se détache sur un arrière-plan en lavis gris, interrompu par des formes irrégulières de couleur vermillon qui évoquent de petites explosions. L'autre visage, déformé, semble s'incliner légèrement vers le premier, en toute tranquillité. De ce côté, l'arrière-plan est partagé entre la froideur du gris et du bleu grisâtre et la chaleur du rouge vermillon. Deux autres petites silhouettes s'ajoutent à la composition : l'une semble grimper à l'épaule du portrait transféré et l'autre flotte à l'arrière-plan de la composition, derrière le portrait déformé.

Figure 26. Elissar Kanso *Thérapie1*, 2008, techniques mixtes, 50 x70 cm, Institut Francais de Beyrouth.

### 1.2. Vers l'Ongoing Projects

Comme je l'ai exposé plus haut, la première mutation de ma pratique consiste dans le choix que je fais, à un moment, d'utiliser l'image photographique. D'une manière générale, la notion se déploie dans le sens d'une transformation irréversible de la pratique artistique vers ce que j'appelle les *Ongoing Projects*.

Passer vers les *Ongoing Projects* (projets en cours), témoigne d'une réflexion nouvelle sur des productions inachevées qui fondent désormais les caractéristiques de mon travail comme, par exemple, *Mutation d'ELLE* et *Casting* (2015-…). C'est une autre manière de l'envisager et de le nommer. *Ongoing Projects* commence tout d'abord par un stockage numérique des images du magazine *ELLE.*

### 1.2.1. Un carnet numérique

Le carnet numérique naît de cette démarche de collectage d'archives numériques. Elle correspond à la phase d'appropriation des images. Cet archivage met en œuvre trois actions successives : La re-photographie, grâce à la technologie numérique élargit considérablement le domaine du photographiable. Les images sur n'importe quel support deviennent une source potentielle : panneaux d'affichages, pages de magazines, écran d'ordinateur. Rien n'échappe non plus à l'objectif de mon appareil, particulièrement, mes peintures à différentes étapes de leur réalisation, leurs détails inachevés. Je m'autorise à tout collectionner. La capture d'écran *screenshot* qui opère la sauvegarde des scènes de films. L'enregistrement d'images d'internet qui permet l'accumulation de motifs, d'éléments visuels par fichier, chaque fichier se rapportant à un thème précis. Il s'ouvre sur un inventaire d'images re-photographiées, enregistrées, etc. dont le rassemblement facilite la fabrication de nouvelles images. Tout cela constitue une étape préalable et impalpable du processus créatif, de *l'ongoing project* et fonctionne tel un *brainstorming* d'idées. Cette étape, qui précède inévitablement la phase de la peinture, joue un rôle important dans l'évolution de mon acte pictural. Il s'agit de saisir les possibilités que cet usage de la technologie numérique propose. Tout un nouveau vocabulaire s'ajoute à mon lexique pictural : accumulation, manipulation, production, archivage, stockage, etc. J'accumule, par exemple, les images captées du magazine *ELLE,* qui constituent une sorte de famille que je complète au fur et à mesure avec d'autres images communiquant avec celles que j'ai déjà collectées. Mon intérêt à l'image du corps et à ses mutations commence à prendre de l'ampleur à partir de la construction de ce carnet numérique. S'il s'agit au début d'un besoin argent, presque psychologique, de sauvegarder, de protéger ma création pour ne pas la perdre. Ce besoin se trouve correspondre, actuellement, à des

usages imprévus, des usages que je peux décrire à la fois comme élargissant et libérant ma pratique. Ce carnet prend tout son sens lorsque je revisite ces images accumulées pour observer l'évolution de ma façon de faire. Ce qui favorise une sorte de légitimité en suscitant la conservation des traces photographiques de chaque étape de la peinture[217]. Quand je prends en photo les différents moments de la peinture pour capter l'avancement progressif, je mène un trajet inverse à celle de la fabrication des images, une sorte de déconstruction.

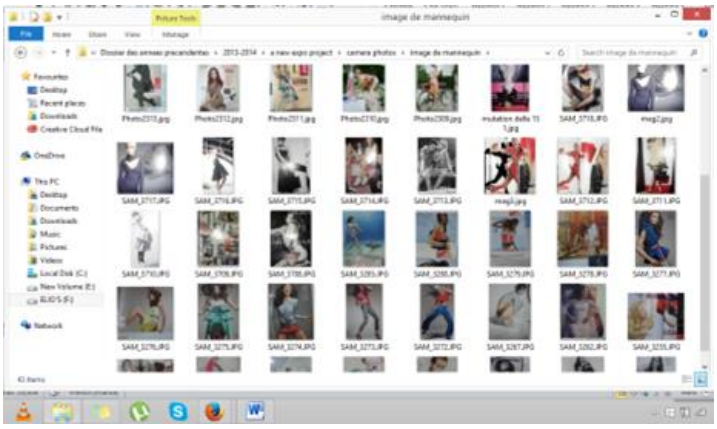


Figure 27 . Prise de vue de mon écran. Archive numérique, images de mannequins. 2012-2014. Photo : Elissar Kanso.

Figure 28. Prise de vue de mon écran. Archive numérique, détails de peinture. 2012-2014. Photo : Elissar Kanso.

[217] Voir annexe p. 317.

Figure 29. Archive numérique, quatre images du processus d'élaboration, 2012-2014. Photo : Elissar Kanso.

Plus j'avance dans la réalisation d'un projet, et je capte des photos, et les observe, plus je me rends compte que ce carnet une matrice en évolution, qui me permet de fonder un réseau symbolique[218] reliant toutes les images que je produis. Tout cela correspond à un schéma de cause à effet qui amène logiquement la mutation de la pratique.

### 1.2.2. le site web

Grâce aux systèmes d'encodage informatique et d'enregistrement électronique, les formes éphémères, temporelles et fragiles qui sont documentées sont bien protégées et stockées dans le disque dur de l'ordinateur et sur Internet. Cette ressource de données

[218] Cette obsession de monter/démonter, construire/déconstruire découle inconsciemment d'un conflit intérieur constant qui se rapporte à des temps différents, avant chaque guerre vécu et après.

est un élément essentiel de ma recherche artistique. Elle facilite la navigation sélective, la mise à jour et l'accès à ma banque d'images mutées et modifiées.

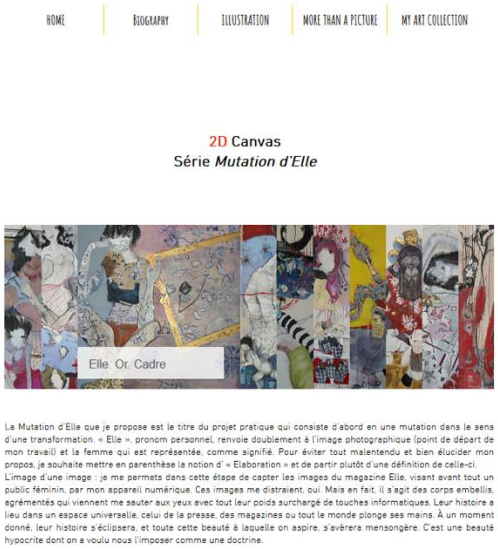



Figure 30. Détail de mon site web. Photo tirée de https://kansoelissar.wixsite.com/elissar/more-than-a-picture 2019.

Mon site web fonctionne de la même manière. Il s'agit d'une organisation spatiale d'un affichage visuel qui renforce ma stratégie créative en montrant l'acte pictural comme une structure à facettes multiples. Tout au long du cheminement suivi, le travail est souvent détruit puis refait, voire réactualisé. Rien ne se perd. L'enregistrement numérique spatial conserve des traces durables. La constitution d'une base de données me fournit une source matérielle expérimentale qui me permet, simultanément, de reconstruire les images comme des objets virtuels. Le site agit à la façon d'une plate-forme essentielle qui facilite l'exploration, le partage et l'échange de mon travail artistique. La structure du site web fournit des outils de structuration et d'organisation de contenu facile à manipuler. Désormais, aucun artiste n'a besoin de faire appel à un informaticien pour effectuer ce type de travail. Il se charge lui-même de la mise en place de son site et se trouve, en conséquence, au cœur d'une dynamique perpétuelle de mutation d'images. On peut dire que l'artiste, à l'instar de ses images, mène une double vie. Il est à la fois dans

le monde matériel, manipulant des pigments de couleurs et des objets palpables et dans le monde virtuel, instaurant de nouvelles relations spatio-temporelles. Ce va-et-vient entre ces deux mondes donne naissance à de nouvelles combinaisons et significations picturales qui, à leur tour, génèreront d'autres combinaisons complémentaires. Ceci s'illustre, par exemple, par l'onglet du menu de mon site web nommé *Ongoing Projects* qui montre les différents projets en cours, constamment actualisés (fig.30).

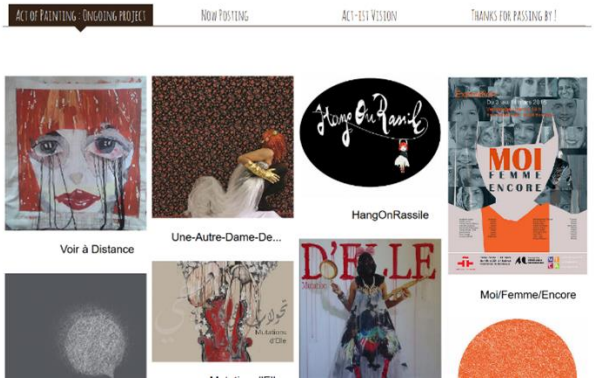



Figure 31. Détail de mon site web, photo tirée de www.elissarkanso.com. 2017.

L'acte de peindre existe donc simultanément dans trois dimensions : celle de l'espace réel des formes matérielles, celle de l'espace de données numériques en code binaire – mon carnet numérique – et, finalement, dans le réseau infini du monde du web :

> Ainsi, l'œuvre d'art contemporaine ne se positionne-t-elle pas comme la terminaison du « processus créatif » (un « produit fini » à contempler), mais comme un site d'aiguillage, un portail, un générateur d'activités. On bricole à partir de la production, on surfe sur des réseaux de signes, on insère ses formes sur des lignes existantes[219].

Aujourd'hui, l'archivage numérique participe d'une réflexion sur les pratiques artistiques actuelles et de leur redéfinition. C'est une sorte de narration, constamment actualisée, que l'artiste partage sur Internet et qui est susceptible d'être visualisée par le monde entier. Mais c'est aussi une trace indispensable qui est laissée sur la paroi des réseaux.

[219] Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998, p. 11.

### 1.3. Les *Mutamags* : réauthentification d'une falsification[220]

Il s'agit d'un geste à la fois technique et métaphorique : atténuer la perfection, supprimer les retouches d'embellissement subies par les photographies des mannequins : redessiner le contour des corps pour les séparer de leur mise en scène, rendre anonymes les visages en les frottant de blanc sans prétendre à aucune perfection, greffer deux petites formes noires sur les bords du visage pour y former de nouveaux yeux. Voici le protocole de mon œuvre. Ensuite, je peux imaginer tous les états intermédiaires entre la photo et la peinture, et ce en utilisant toutes sortes d'images, de motifs et de textures.

#### 1.3.1. *Mutamag* 1, 2 et 3 (2012-…)

Le projet *Mutation d'ELLE* compte vingt *Mutamag*, mais l'analyse sera centrée sur trois d'entre eux. Dans *Mutamag 1*(fig. 33), il s'agit d'une composition réalisée sur un fond blanc. L'ensemble montre une femme endormie dans une pose sensuelle, dont le corps flotte et déborde du cadre de l'image. La figure occupe les trois quarts de la partie supérieure de la composition. Sa tête repose sur une pierre tombale d'un fuchsia éclatant. Sous la courbe de son dos, nous discernons des bribes de mots incompréhensibles. En deçà de la pierre tombale, nous pouvons identifier des ustensiles de cuisines, tels que des marmites, deux théières, deux mortiers en bois avec leurs pilons, des fleurs et des roses. Le tout est dispersé sur une gazinière à peine tracée dont on ne distingue que le contour. La pierre tombale remplace ici l'oreiller et les ustensiles de cuisine accumulés sur la gazinière remplacent le lit. L'univers de la femme est transformé en une chambre à coucher. L'évocation funèbre est suggérée par le contraste entre les couleurs éclatantes de la pierre tombale et des accessoires et la couleur désaturée [non saturée ? ] du corps de la femme.

[220] Cf. Elissar Kanso, « Mutation d'ELLE : le croquis numérique comme préalable à l'acte de peindre », John S. Bak (dir), *Book Practices & Textual Itineraries, Illustration and International Avenues*, Nancy, PUN, 2017.

Figure 32. Elissar Kanso, *Mutamag 1*, 2014, image numérique, dimensions variables.

*Mutamag 2* (fig. 34) montre un autre univers féminin. L'image est là aussi conçue sur fond blanc. Le premier plan est occupé par une femme légèrement inclinée, dont la figure est découpée au niveau des mains et des cuisses. Un grand placard aux portes ouvertes, partiellement effacées, constitue l'arrière-plan de la composition. À l'intérieur se niche une autre femme détendue, légèrement vêtue, exhibant un décolleté généreux. Les deux femmes semblent avoir le visage couvert d'un masque blanc avec des yeux noirs greffés par-dessus. Des fils rouges sont tracés tout autour du placard et passent sous la poitrine de la femme qui se tient debout au premier plan, créant l'impression qu'elle porte le placard comme une sorte de palanquin qui pèse sur son dos et la force à courber l'échine. Le placard, qui sert communément d'espace de rangement, peut trouver sa place dans différentes pièces d'une habitation. Ici, il se transforme en sorte de refuge où la femme peut naturellement s'abriter. Il suggère aussi le poids énorme que la femme est condamnée à supporter. L'ensemble de l'image évoque deux états émotionnels différents : la femme euphorisée et la femme déprimée.

Figure 33. Elissar Kanso, *Mutamag 2*, 2014, image numérique, dimensions variables.

La composition de *Mutamag 3* (fig. 35) se divise en deux parties. Il s'agit d'abord de l'image inversée d'une femme voilée de noir, dont on ne discerne que les mains et la tête, portant une bonbonne de gaz. Elle occupe la partie supérieure de la composition et semble être serrée contre le bord de l'image. En dessous, se trouve une autre femme vêtue d'une manière élégante, avec une étole de fausse fourrure, un bustier en dentelle et un short vert anis, le tout évoquant une ambiance festive. Le mouvement de ses bras suggère une position dansante. Elle balance ses mains libres dans le vide, contrairement à l'autre femme qui, ayant les mains chargées, semble être refoulée [repoussée ? ] par le poids de la bonbonne qui relie en fait les deux femmes car elle est symétriquement collée à leurs deux têtes. Elle est attachée par des tracés rouges aux poignets de la femme qui danse et qui respire à travers un masque, semblable à ceux que l'on utilise pour une anesthésie par inhalation. La bonbonne, ornée de motifs floraux, s'ajoute aux accessoires de la femme dansante en accentuant son élégance, voire son excentricité. Le corps de la femme semble

curieusement fléchir sous le poids de la bonbonne, dont la fonction est ici modifiée. En dépit de cela, elle s'élève, comme en apesanteur. L'ensemble de l'image évoque d'une manière humoristique, à l'instar des précédentes, deux situations différentes : une femme accomplissant une tâche quotidienne et une femme qui s'harmonise parfaitement avec son quotidien en le transformant et le réadaptant à une autre situation qui s'en dissocie.

Figure 34. Elissar Kanso, *Mutamag 3* 2014, image numérique, dimensions variables.

### 1.3.2. La réalisation

La phase de captation des images suscite l'intérêt de l'artiste qui explore l'image avec la curiosité d'un scientifique en suivant son intuition. C'est la phase où je regarde chaque image séparément à la recherche d'une nouvelle manière de concevoir et communiquer en images et en symboles, en consacrant une empathie créative envers ces images. Dans *ELLE,* les corps féminins se sont prêtés aux jeux des photographes avant d'être présentés sur un papier glacé, donc sur un support palpable, matériel. La captation de l'aspect de ces corps par mon appareil numérique crée une « image-artifice » qui, si l'on reprend les termes de Jean-Marie Schaeffer, « fait toujours fonction de double d'une image : image d'une image[221]». Ici, l'image-artifice est une image reproduite

[221] Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 23.

numériquement. Le passage par le logiciel numérique pour de nouvelles manipulations me permet de l'arracher au regard photographique originel et d'opérer une transformation de l'esthétique imposée par le magazine. Sa qualité change avec son support puisque les qualités constitutives de l'activité photographique sont modifiées. Définie comme « la traduction d'une surface colorée dans un code numérique », l'image sélectionnée devient ainsi une production informatique, composée de pixels, résultant de calculs et de programmes.

Face à l'écran de l'ordinateur, je suis amenée à exploiter l'outil numérique comme un nouveau médium pictural. Cette phase guide aussi ma pensée picturale dans un atelier virtuel, au niveau des gestes et de la mise en œuvre. Il s'agit d'une approche poïétique au sens où l'entend Passeron, pour qui « la poïétique a pour objet l'œuvre en train de se faire[222]».

Comme nous l'avons vu, une image de mode est déjà la trace d'un travail numérique. Cette trace est de l'ordre de l'inscription de l'image des mannequins dans une forme matérielle, le papier glacé du magazine. Photographier une image par l'appareil numérique permet de nier son devenir *trace* pour la maintenir dans l'ordre de l'*empreinte*. L'empreinte, selon Serge Tisseron, n'est qu'une attestation d'une séparation de la trace de sa forme matérielle[223]. J'explore avec le numérique une esthétique de l'empreinte, définie par François Soulages comme « une esthétique de l'hybridation aux potentialités infinies[224]». Ainsi, dans ce processus créatif, je considère l'empreinte comme une matrice manipulable. Autrement dit, mon but est de créer une image comme « matrice modifiable à volonté[225] ».

[222] René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989, p.14.

[223] Voir Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire : Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 2008.

[224] François Soulages, *Esthétique de la Photographie*, Paris, Nathan, 1999, p. 117.

[225] Philippe Quéau, *Eloge de la simulation*, Seyssel, Champ Vallon, 1987, p. 123.

Dans *Mutamag 2,* par exemple, les images de deux mannequins sont les protagonistes auxquels viennent s'ajouter les seconds rôles incarnés par les images numériques présentées sous forme de matériau photographique en ligne, qu'André Gunthert désigne comme l'image fluide[226]. Elle consiste en une dématérialisation des contenus, pouvant ainsi être transmise, enregistrée, téléchargée et facilement déplacée. La fluidité est matériellement rendue possible par un système et des interfaces tels que l'écran de l'ordinateur. Internet s'y ajoute en tant qu'espace à part entière pour nous permettre d'élargir nos propres données d'images, en étendant les contours sans limite. Ainsi, l'imaginaire de la manipulation, associé à l'interface connectée au réseau, s'enrichit.

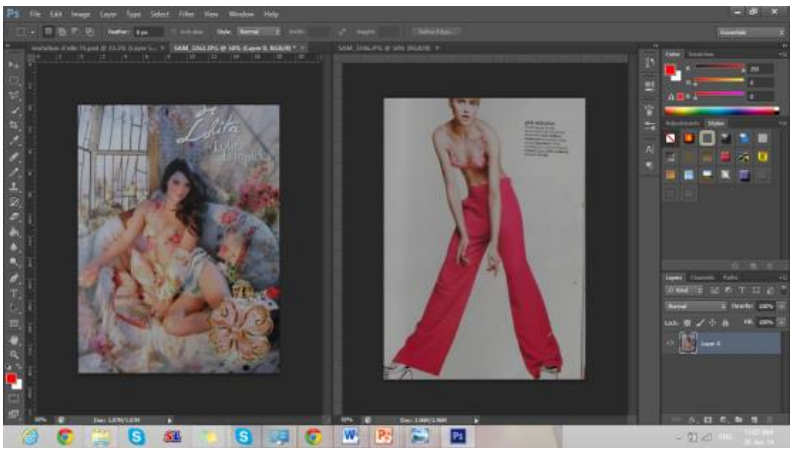


Figure 35. Capture d'écran d'une image insérée dans Photoshop. Image numérique archivée le 11 juin 2015. Photo : Elissar Kanso.

L'imaginaire en question montre également que manipuler l'image revient à manipuler un fantôme. Lorsque je choisis une photographie et que je l'ouvre dans le logiciel Photoshop, une image s'affiche sur mon écran, c'est une « image-écran », pour emprunter le terme de Michel Porchet. Elle y flotte comme un spectre, « une émanation éthérée[227] ». C'est dans sa capacité à se transformer en un matériau d'une souplesse infinie que réside

[226] André Gunthert, « L'image fluide », *conférence L'Économie des images*, colloque d'Arles, 6 juillet 2011. Disponible sur le site www.rencontres-arles.com à cette adresse : http://goo.gl/JCtSQ.

[227] Jacques Lafon, *Esthétique de l'image de synthèse, La trace de l'ange*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 196.

la plasticité propre à l'image numérique. Grâce à Photoshop, mon écran s'ouvre à la pensée créatrice, se présentant comme une toile à peindre et s'élaborant depuis un micro-atelier. De plus, le logiciel permet une rapidité d'exécution de tâches qui, avant l'ère numérique, auraient été longues et laborieuses. Le tracé, l'aplat des couleurs, la déformation ou le découpage de l'image deviennent immédiatement faisables, sans nécessiter l'utilisation d'outils intermédiaires. Le logiciel de traitement de l'image me donne accès à un ensemble de fonctionnalités sans commune mesure avec les méthodes de peinture plus classiques. Une fois sur mon écran, l'image se propose dans un nouveau rapport technique et esthétique. Éclairée de l'intérieur, elle échappe au toucher. Sa visibilité n'existe que par la transparence de la lumière et l'opacité du pixel.

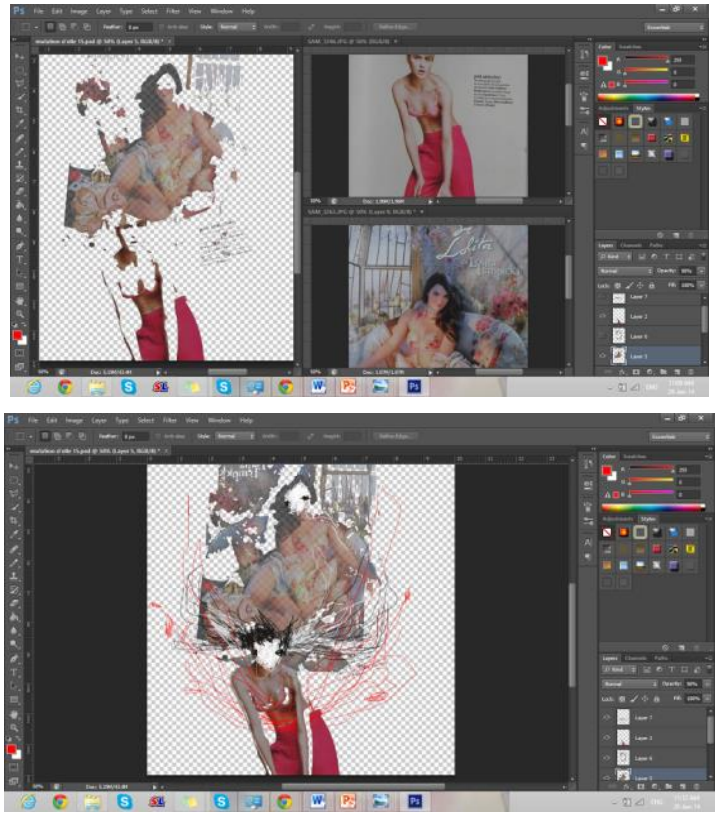


Figure 36. Captures d'écran d'une image sous Photoshop. Images numériques archivées 2015. Photo : Elissar Kanso.

Je me trouve dans une sorte de chantier virtuel, qui aborde l'acte de peindre comme une matière première à travailler. Le matériau premier, cet ensemble de motifs, forme l'ensemble des coordonnées du champ pictural possible. Ceci est multiple, hétérogène et composite et, pour reprendre les termes de Michel Serres, on peut dire : « Le multiple […] est le possible même. […]. Le multiple est ouvert[228]». Par exemple, dans *Mutamag 2*, c'est l'image d'une armoire en bois qui joue le rôle de matériau premier. Je manie ainsi des éléments qui se présentent comme des échantillons d'un monde pictural à créer, choisis en fonction de leur ambiance chromatique ou, pour le dire autrement, en fonction de leur potentiel *pictural* : cette matière première numérique est impalpable ne différencie pas la matière [sens ?] des objets collectés et stockés en vue d'une utilisation future, qui remplissent un atelier virtuel en perpétuelle évolution.

Le travail que j'effectue sur l'écran s'opère par plans distincts qui se présentent comme des feuilles transparentes et font office de calques (fig. 38). Photoshop permet de manipuler aisément des calques libres sans aucune limite matérielle. Chaque calque peut engendrer un empilement ultra-mince de qualités et de fonctions, qui peut être associé à un autre composant ultra-mince[229]. On peut librement tracer un trait et ajouter une couleur, cette activité n'étant pas soumise au procédé d'obstruction des dessous par les dessus, comme lorsqu'on peint sur toile. En outre, chaque action peut être annulée et refaite à l'infini, ce qui permet de multiplier les essais, de les examiner et de les modifier si nécessaire. Dans sa *Philosophie des jeux vidéo,* Mathieu Triclot envisage cette réversibilité de l'expérience comme un plaisir, celui de pouvoir reprendre et répéter sans entraves :

> Tout le monde l'expérimente sans cesse […] dans le quotidien des interfaces : au pays de la matière calculée, il est *toujours possible d'annuler.* […] *Annuler-Refaire*. Telle est la double action, la plus célèbre de l'informatique, celle à laquelle nous sommes déjà tellement accoutumés que nous regrettons parfois,

[228] Michel Serres, *La Genèse*, Paris, Grasset, 1982, p. 16

[229] Cf. Jacques Lafon, *op. cit.*, p. 132.

> comme par réflexe, de ne pas pouvoir en jouir dans le monde physique classique[230].

Avec Photoshop, on peut invisibiliser un calque pour examiner les changements opérés et la transformation progressive des images, ce qui permet aussi de manipuler séparément chaque motif ou chaque élément apposé sur une couche quelconque. Tout au long du processus numérique, la création de calques successifs se fait dans la recherche d'une image finale, pleine et qui ne soit pas placée sur un fond, au contraire de chaque calque. Ce travail numérique bénéficie d'une multiplicité d'outils composites dont chacun peut servir à des emplois variés, tels que la baguette magique, l'outil de sélection, les ciseaux, etc. Tel un bricoleur, donc, je me lance dans le travail en commençant par interroger les éléments de mon « ensemble instrumental[231] »

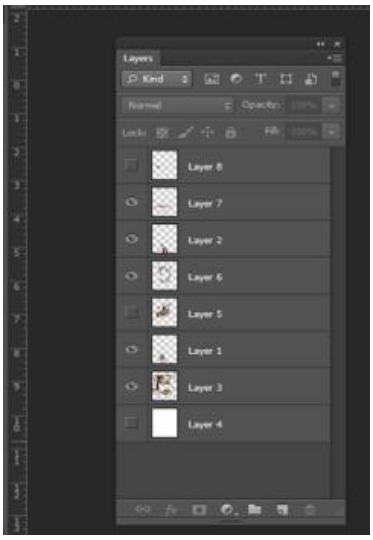



Figure 37. Capture d'écran d'une image sous Photoshop. Image numérique archivée le 11 juin 2015. Photo : Elissar Kanso.

[230] Mathieu Triclot, *Philosophie des jeux vidéo*, Paris, Zones, 2011, p. 21.

[231] Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 31.

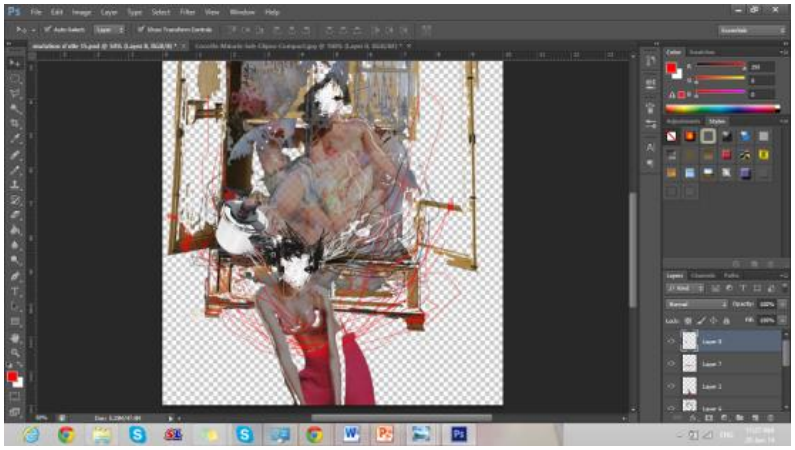


Figure 38. Capture d'écran d'une image sous Photoshop. Image numérique archivée le 11 /06/2015. Photo : Elissar Kanso.

En bricolant, je détourne le motif pour libérer l'idée. Par exemple, dans *Mutamag 1*, la pierre tombale devient oreiller. Dans *Mutamag 3*, la bonbonne de gaz se transforme en ornement de tête. La signification de mon « opération » ne peut apparaître que dans le nouvel arrangement de ces éléments à l'intérieur de leur ensemble clos.

La *ré-authentification d'une falsification* est une intervention à la fois consciente et impulsive sur l'image, qui témoigne de la flexibilité de l'outil numérique. Contrairement à ce qui se passe avec le dessin ou la peinture, les écarts, les superpositions et les glissements peuvent se travailler très vite. L'environnement qui m'entoure transparaît sur l'écran et s'ajoute au fond incolore et indéfini de l'image numérique qui, grâce à sa transparence, laisse apparaître les formes et les couleurs constamment modifiées du contexte ambiant ou de la posture du corps. Une véritable usine de fabrication est mise en place. Tel un peintre en atelier, j'improvise des gestes, à l'écoute de tout ce que la matière me dicte, je me trouve au cœur d'un parcours créateur. Tout cela me place dans la « situation questionnante [232]» évoquée par Etienne Souriau. Dans cette situation, la manipulation de la matière impalpable, les actes et les opérations qui en découlent, se prêtent à un jeu de hasard. Ils sont guidés par ma pensée qui se réalise à l'instant, devant mes yeux. Le processus créatif avance sur des calques séparés et

[232] Étienne Souriau, *Du monde d'existence de l'œuvre à faire*, Paris, Bulletin de la société française de philosophie, 25 février 1956, p. 16.

s'enrichit d'un nouveau lexique. Mouvance, fluctuation, tâtonnement et répétition sont dorénavant à l'œuvre dans ce processus. La multiplication de différentes expériences techniques et pratiques artistiques autour de l'image du mannequin est nourrie par la recherche d'une certaine idée d'un corps ré-authentifié, dépouillé de sa perfection artificielle. Le travail numérique me permet d'accélérer le processus créatif qui aboutit à la naissance d'images nées d'un dialogue intense entre les modèles féminins proposés par les magazines de mode et ceux que je souhaite proposer à mon tour. Le travail intermédial que j'effectue grâce à l'appareil photographique et au logiciel numérique me permet d'envisager tout un éventail de solutions visuelles au réinvestissement et à la réauthentification du corps de la femme que je propose dans mes créations.

### 1.3.3. Le geste virtuel

En ce point fait inévitablement retour la question du rapport entre l'image et le corps de l'artiste qui la crée. L'histoire raconte que le désir de dessiner est à l'origine même de l'art. Selon Pline l'Ancien, qui la rapporte, une jeune fille était amoureuse d'un jeune homme qui part au loin. Elle « entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par une lanterne. Son père appliqua de l'argile sur l'esquisse et en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries[233] ». Tracer des lignes et des contours est la base de tout cours de dessin. Le corps est là pour faire la pose. On le capte discrètement, mais sur le vif. Dans la pratique picturale traditionnelle, le dessin met à l'œuvre cette relation entre deux corps, deux gestes, celui de l'artiste et celui du modèle qui pose, mais aussi entre deux temps, entre lenteur et rapidité.

En revanche, dans le domaine numérique, on entame une sorte de dialogue avec l'écran, en déclenchant un processus qui se déroule pas à pas et permet l'interactivité. L'unique confrontation de la machine et du corps se concrétise dans une pression du doigt, qui fait se manifester l'impression visuelle de l'image numérique. En utilisant la souris pour pointer, cliquer et faire glisser, on touche en quelque sorte sans toucher, le curseur

[233] Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, Livre XXXV, § 15, traducteur ? Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 151.

s'affichant sur l'écran sous la forme d'une petite main qui s'immerge à notre place dans l'espace informatique pour « être notre *regard-touchant* ou notre *toucher-nous regardant* [234]».

Figure 39. Capture d'écran vidéo. Elissar Kanso, *The stolen Canvas*, 2009, mp4, 2min 4sec. Extrait de https://www.youtube.com/watch?v=ShZy_vF54xg

Dans le dessin, le toucher intervient non seulement au niveau de la réalisation, mais aussi déjà au niveau de la conception. Il se manifeste par la sensation musculaire liée au mouvement et déclenchée par la projection mentale de l'œuvre en devenir. L'impulsion musculaire permet de tracer la matérialisation de cette image mentale sur le papier. Lorsque l'on trace un trait ou que l'on étale une couleur, on suspend son geste dès que la matière (les particules de fusain ou les pigments de couleur) vient à manquer, se fondant graduellement avec la trame de la toile ou du papier. La peinture glisse sous un pinceau rapide qui, dans sa course, oublie direction, position, trajet, surface à couvrir et s'arrête. L'outil se lève, la main se retire et l'œil observe la trace de peinture.

[234] Jacques Lafon, *op. cit.*, p. 137.

Pour Passeron, les formes peintes sont avant tout des traces de gestes, et ces gestes ont une valeur sémiologique : « L'expressivité de la posture et du geste se transmet aux formes peintes, non d'une façon symbolique ou imitative dans les figures, mais par une sorte de transfert à la fois enregistreur et inventif dans les *qualia* picturaux[235]». Cette fusion rend la trace du geste irréversible, voire ineffaçable. Face à l'écran, en revanche, le geste est continu et potentiellement infini puisque ni le trait ni la couleur ne sont épuisables. Chaque tracé ou chaque application de couleur est réversible d'un simple clic. Seul le regard touche la trame de l'écran, constituée de grains de phosphore et de pixels, constamment illuminés et rafraîchis. Quand j'applique une couleur, celle-ci ne coule pas car elle est une matière sans masse : « Elle vient pour chaque pixel du dessous […]. Elle monte de l'intérieur de la boîte de l'ordinateur depuis la mémoire, pour effleurer par-dessus le verre de l'écran[236] ». Le geste devient ainsi virtuel et il est possible de revenir en arrière, de soustraire étape après étape au travail accompli pour remonter le temps.

## 2. Mutation du médium et de l'image

La réflexion sur la notion de mutation et sur son rapport à ma pratique suscite deux interrogations simultanées sur les notions de médium et d'image. Plus précisément, je considère l'acception d'une mutation du médium, de la technique, de l'image et du contenu qui fait sens. Comment le rapport s'établit-il entre la mutation du médium et la mise en valeur du processus créatif ? La mutation se déploie doublement : dans un premier temps, par le passage d'un « médium pur » à une condition « post-médium ». Dans un second temps, la mutation du médium s'opère dans la procédure de photomontage numérique par le biais de Photoshop qui entraîne la mutation de l'image qui permet de produire les *Mutamags*.

[235] René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, *op. cit*., p. 96.

[236] Jacques Lafon, *op.cit*., p. 64.

### 2.1. Définir le médium ?

Par le mot « médium[237] », j'entends d'abord « ce qui se tient entre ». Ce terme désigne quelque chose comme moyen ; ce qui occupe une position moyenne, un moyen d'accommodement. Dans le domaine musical, il s'agit de l'intervalle du registre des sons d'un instrument ou de l'étendue d'une voix situé entre le grave et l'aigu. Dans le domaine de la sociologie de la communication, le médium est le moyen de transmission de message dont le pluriel *média* est strictement réservé aux médias de masse comme la télévision, la radio, etc. En arts plastiques, un médium est une « substance[238] » liquide ou en pâte, à base de résine, de gomme, d'huile cuite, de cire, de silice, etc. que l'on ajoute à titre de liant d'apport aux couleurs acryliques, vinyliques ou à l'huile au moment de l'emploi, pour leur donner des caractéristiques d'applications particulières. Pour l'histoire de l'art, le médium[239] désigne l'ensemble des aspects matériels et formels qui définissent un art donné et conditionnent spécifiquement les œuvres qui en ressortissent. Le médium se construit sur la base d'une sélection dans les ordres sensoriels : visuel, sonore, audiovisuel ; il peut être homogène comme la peinture et la musique ou hétérogène comme le cinéma ou l'opéra. Le médium se définit aussi comme le milieu dans lequel a lieu un phénomène. Ce qui revient à dire avec Pascal Krajewski que le médium est d'abord une matière et que le phénomène qui a lieu est la transcendance d'un matériau d'origine et son exploitation artistique. C'est un « matériau qui échappe à sa condition mondaine et prosaïque par le geste technique et intentionnel de l'artiste[240] ». Toutes ces définitions montrent d'abord qu'aucun médium n'est singulier ou autonome, il s'agit toujours d'un entre-deux. Mais, la question d'une définition de médium en art se pose-t-elle encore ? Pascal Krajewsko affirme que la possibilité même du médium est remise en cause par la profusion de termes qui décrivent de nouvelles modulations et articulations artistiques (multi-média, trans-

[237] *TLFI, Trésor de la langue française informatisée*, *op. cit.*

[238] Marie Samson, *Dictionnaire Usuel des Arts Plastiques*, Paris, Viamédias, 2004.

[239] Jacques Morizot et Roger Pouivet, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007.

[240] Cf. Pascal Krajewski, « Éditorial », Appareil [En ligne], 17 | 2016, mis en ligne le 19 septembre 2017, consulté le 07 novembre 2017. URL : http://appareil.revues.org/2281.

média, etc.). Évidemment, la peinture est historiquement le premier des médiums et la première à mettre l'accent sur la matérialité du médium. Cependant, il ne s'agit pas seulement de la matérialité des médiums mais aussi de leur histoire, c'est-à-dire l'histoire des idées qui portent sur le médium, et le choix qu'on en fait puisqu' « il faut à toute image un support matériel : le médium, qui évolue selon les époques[241] ». Aujourd'hui, l'artiste invente son médium et en réinvente à chaque fois la définition en regard de son vécu et de son histoire.

### 2.1.1. *Ongoing Projects* : Un acte de peindre dans le « post-médium » ?

Comme on l'a vu plus haut, la mutation de ma pratique est principalement liée à l'usage des logiciels numériques, tel que Photoshop, à la connexion à l'internet à travers le site web, à cela s'ajoute la photographie, la vidéo etc. L'évolution technique des médias change certainement les possibilités d'utilisation des médiums artistiques. Pour décrire cela, on parle aujourd'hui de « post-médium » et « post-média ». Malgré la différence entre médiums et médias, les deux notions restent intimement liées. Mais, différencier les expressions « post-médium » et « post-média » selon leurs émergences dans différents discours me paraît essentiel. Rosalind Krauss utilise le terme « post-médium[242]» de préférence à « post-média » dans son ouvrage *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, où elle décrit une condition visant plutôt une émancipation de la logique greenbergienne d'une spécificité du médium. Krauss fonde sa réflexion sur l'utilisation du support filmique par l'artiste belge Marcel Broodthaers et s'attache à définir le post-modernisme du support artistique. Le support artistique se transforme en une structure complexe de supports techniques caractérisés par une pluralité interne que Krauss appelle structure récursive[243]. Cela signifie que le médium produit ses propres caractéristiques hétérogènes et que l'œuvre perd à son tour sa

[241] Hans Belting, *op. cit*, p. 7.

[242] Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames & Hudson, 1999.

[243] *Ibid*., p. 6.

spécificité technique[244]. Tandis que « post-média » apparaît pour la première fois en 1990 dans le texte de Félix Guattari, philosophe et essayiste français. Pour Guattari, le post-média se résume dans la possibilité d'une « réappropriation et d'un usage interactif des machines d'information, de communication et d'intelligence ». Sa théorie, qui se rapporte au support médiatique, revendique une sorte de libération politique fondée sur une nouvelle pratique médiatique décentralisée. Les acteurs des médias ne s'emparent plus exclusivement des outils d'information et de communication qui sont désormais accessibles à tout le monde[245]. D'ailleurs, c'est lui qui s'est posé la question sur la continuité et le sens de la pratique de la peinture en 1986 :

> Qu'est-ce que peindre aujourd'hui ? Que peut alors signifier une telle pratique, après l'effondrement des systèmes de représentation qui supportaient les subjectivités individuelles et collectives jusqu'au grand balayage d'images mass-médiatiques et à la grande déterritorialisation des codages et surcodages traditionnels qu'a connus notre époque ?[246]

Lev Manovich, théoricien des nouveaux médias, utilise, à l'instar de Guattari, l'expression « post-média » dans son article intitulé « Une esthétique post-média [247]». Il identifie la source de la crise du concept de médium dans la prolifération de nouvelles formes artistiques hétérogènes, dans l'accent mis par les artistes sur la différence sociologique plutôt que matérielle telle que, par exemple, la vidéo comme médium artistique face à la télévision comme média de masse, et finalement dans l'adoption par les artistes des outils numériques de production et de stockage que les médias utilisent. Il

[244] Voir Charlotte Gould, « L'Art Internet ou la médiation esthétisée : contribution à la réflexion sur l'anglais dans les filières artistiques », ASp [En ligne], 31-33 | 2001, mis en ligne le 11 novembre 2010, http://journals.openedition.org/asp/1884 ; DOI : 10.4000/asp.1884.

[245] Félix Guattari, « Vers une ère post-media », *Terminal*, n°51, octobre-novembre 1990, paru aussi dans la revue *Chimères*, numéro 28, printemps-été 1996. Voir également, Félix Guattari, « Du postmoderne au postmédia », *Multitudes*, n°34, 3/2008, p. 128-133.

[246] Félix Guattari, *Les Années d'hiver, 1980-1985*, Paris, Bernard Barrault 1986, p. 250.

[247] Voir Lev Manovich, « Une esthétique post-média », Appareil [En ligne], 18 | 2017, mis en ligne le 19 septembre 2017. http://journals.openedition.org/appareil/2394 ; DOI : 10.4000/appareil.2394.

réussit à associer une réflexion sur la crise du concept du médium artistique et la spécificité du médium à l'idée que l'impact des médias a complètement changé la destinée de l'art, ou plutôt de l'esthétique. De ce fait, un nouveau système conceptuel, davantage en mesure de décrire la culture numérique, remplace l'ancien discours sur les médiums. Dans son ouvrage *Le Langage des nouveaux médias*[248], Manovich propose de substituer au concept de médium de nouveaux concepts, des métaphores et des opérations d'une ère informatique, tels qu'informations, données, interface, bande passante, flux, stockage, etc. L'Internet établit une norme pour les documents multimédias qui combinent textes, images et sons. Enfin, les différentes versions de chaque « objet artistique » peuvent exister, y compris en termes de médiums. Un logiciel génératif peut donner lieu à une vidéo ou à une impression, un site web peut être exposé comme une installation interactive. Peter Weibel, théoricien et commissaire d'exposition autrichien, pour sa part organise en 2005 l'exposition *Post-media Condition*[249]. Selon lui, l'impact des médias est universel et les ordinateurs pouvant maintenant simuler tous les autres médias, tout l'art contemporain est en ce sens post-médium. L'expérience médiatique est devenue la norme de toute expérience esthétique. L'art ne peut donc échapper à ce nouvel ordre. Peinture, sculpture et photographie ne sont plus en dehors ou au-delà de l'expérience médiatique. Le défi ne consiste plus à penser une nouvelle spécificité du médium de la peinture puisque la notion de spécificité en soi même, en tant qu'essence de toute pratique artistique, est reconnue comme intenable. Il ne semble pas, non plus, qu'un intérêt renouvelé pour la notion de médium émergeant de l'attrait croissant du faire et de la matérialité soit approprié dans ce contexte. Surtout que la numérisation des données de tout genre dissout littéralement le médium. Alors peut-encore parler de post-médium ? Cette tâche s'avère compliqué, lorsque tout ce qu'on utilise actuellement est devenu un médium complexe. De ce fait, je souhaite proposer de considérer que l'acte de peindre dans le post-médium ou le post-média peut désigner le fait de situer la peinture hors d'elle-même. En regard de ma pratique, l'image que je crée peut s'inscrire dans deux

[248] Voir Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias*, trad. française Pascal Krajewski, Dijon, Les presses du réel, 2010.

[249] Voir Peter Wiebel, « The Post-media Condition », cat. expo., Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2006, p. 98. Publié en ligne en 2012 http://www.metamute.org/editorial/lab/post-media-condition.

registres qui s'entrecroisent constamment. Le premier registre est celui des technologies vectorielles omniprésentes dans les applications imprimées, site web et mobiles. Dans ce cas-là, le médium se situe entre l'image vectorielle qui s'affiche sur des écrans bitmap, notamment Photoshop qui intègre à son tour des outils qu'on appelle, vectoriels. Le deuxième registre est celui du médium pictural, qui relève du *faire* « une technique propre à chaque peintre. […]. De là la nécessité d'un certain choix d'objets et de couleurs[250] ». Il s'agit littéralement de l'effort créateur devant une toile, des gestes, des touches que je pose ; les couleurs que je mêle sur ma palette. C'est aussi la présence corporelle et spirituelle guidée par un enchaînement d'intentions et de décisions, dictées par la présence matérielle du tableau.

Il convient alors de se placer dans la perspective d'une position post-artistique plutôt que post-médium ou post-média. Une position post-artistique[251] dans laquelle, selon Belting, l'image est encadrée par les deux termes *médium* et *corps*[252] : le *médium* ici doit être compris comme l'agent de transmission des images et le *corps* désigne le corps performant ou percepteur dont les images dépendent énormément. Pour Belting, une distinction s'opère entre une image et son medium lorsqu'on décide de les séparer par le regard. Regarder une image signifie tout d'abord la désincarner de son médium d'origine, puis la réincarner dans notre cerveau. Il désigne cette activité par animation. De ce fait, le corps est le premier médium des images virtuelles ainsi qu'un support matériel. On peut dire que l'animation est l'acte qui précède l'acte de peindre. Il s'agit d'un changement de substance opéré par le changement du milieu habituel de l'acte pictural qui ne se fait plus uniquement sur une toile tendue sur châssis. Il se déplace désormais entre une interface et un corps performant qui est le mien. Dans *Mutation d'ELLE*, l'acte de peindre a lieu d'abord sur l'écran de l'ordinateur, ensuite sur la toile. Dans *Casting*, l'acte de peindre a lieu d'abord sur un corps performant et ensuite sur une interface

[250] Diderot, *Salon de 1763*, édition J. Seznec et J. Adhémar, vol I, Clarendon Press, Oxford, 1957-1967, p. 217.

[251] Expression empruntée à Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, Paris, Seuil, 1996, 24.

[252] Cf. Hans Belting, « Image, medium, body, A new approach to Iconology », *Critical inquiry*, 31-2, winter 2005, p. 302-319. https://www.jstor.org/stable/10.1086/430962.

numérique, enfin sur une toile. Dans les *Mutamags*, la manipulation numérique résulte d'une déviation de l'acte pictural. Le travail numérique tire l'acte pictural du côté du « désordre expérimental[253]» puisque la surface numérique se présente à nous comme un éclatement de l'unicité de texture de la peinture. L'acte pictural se disperse et se déconstruit pour une nouvelle hétérogénéité multiple :

> Les éléments syntaxiques de la peinture sont devenus de l'information et, une peinture, la représentation de cette information. […] Des structures d'information auparavant autonomes ont été fragmentées. Leur totalité a été brisée mais au lieu du chaos et de la faiblesse, une structure nouvelle éclatée a été créée, dotée d'une force plus grande et différente. Elle est lâche, transparente, imbriquée, susceptible d'être sollicitée de l'extérieur, puis retournée. Il y a des possibilités narratives, mais pour un récit libre, non dirigé, hypertexte imprévisible, récit séparé de contraintes mécaniques de la cause et de l'effet[254].

Cela nous permet d'envisager un acte de peindre qui n'est plus un mais multiple, rejoignant ainsi l'idée d'ouverture de possibilités. Le multiple s'inscrit plus précisément dans cette mutation ou ce changement qui va du dessin à l'enregistrement, de l'image fixe à l'image mobile et, dans le cas de mon travail, de l'image peinte à l'image numérisée, de l'image photographiée à l'image imprimée. Le commentaire de Michael Diers à propos d'*Urgent Painting* souligne ce fait : « L'ordre traditionnel des images est supprimé, tout entre dans un mouvement mécanique accompagné d'un enregistrement électronique[255]». L'image numérisée est délivrée de la finitude du support analogue. Elle s'inscrit dans la mobilité, dans le flux généré par sa production et sa diffusion. Il s'agit alors de proposer la mutation comme force motrice de cet acte, pour insister davantage sur un processus d'élaboration que sur un processus de représentation. La mutation du

[253] Voir Paul Ardenne, *Art, le présent, La création plasticienne au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Regard, 2009, p. 162-163.

[254] Richard Kalina, *Tableaux, territoires actuels – New Territories in painting*, Ecole régionale des Beaux-Arts de Valence, 1997, p. 60-61. Traduit par nous.

[255] Michael Diers, « De l'urgence de la peinture ou l'image dans l'image », Laurence Bossé (dir.), *Urgent Painting*, *op. cit.*, p. 37.

médium entraîne la mutation de sens de l'image que je souhaite à présent définir sa portée en regard de ma pratique.

### 2.2. La notion d'image :

Le terme latin *imago* signifie « image, représentation, portrait, fantôme, masque […] »[256], autant de significations qui se déploient dans le registre de l'imitation puisque *imago* vient d'*imitari*, « prendre exemple de, se modeler sur, copier, reproduire, représenter, contrefaire, simuler, feindre ». Pour dire l'image, le grec distingue deux termes : d'une part *eikon*, qui a donné *icône* et d'autre part *eidos*, qui a donné *idole*. L'icône est la « représentation des hommes, de la nature et de l'invisible[257]» et désigne traditionnellement « une peinture religieuse sur planche de bois[258]», particulièrement dans la tradition byzantine[259]. L'idole est une « figure ou statue représentant une divinité [260]». Toutes ces définitions affirment que l'image est d'emblée saisie dans sa complexité. Pour mieux la cerner en regard de mon propos, je me réfère à son usage en anglais. L'anglais, quant à lui, distingue *image* et *picture. Image* désigne une image mentale, poétique, alors que *picture* renvoie à l'image matérielle, physique, les deux ramenant à la définition de Jean-Paul Sartre lorsqu'il écrit que l'image « est un acte qui vise dans sa corporéité un objet absent ou inexistant à travers un contenu physique ou psychique, qui ne se donne pas en propre, mais à titre de représentant analogique de l'objet visé[261]». Selon Sartre, l'image est un acte et non une chose, un acte de conscience qui pose son objet comme absent. Il analyse l'image du point de vue du sujet dans son activité intentionnelle ; c'est elle qui donne lieu à un sens possible : la création d'un irréel.

---

[256] Françoise Juhel (dir.), *Le dictionnaire de l'image,* Paris, Vuibert, 2008, p. 193.

[257] *Ibid.*

[258] *Ibid.*, p. 183. Voir également Étienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, 2010, p. 887.

[259] Actuellement, icone (sans accent circonflexe), désigne la représentation imagée des fonctionnalités d'une machine ou d'un programme apparaissant sur l'écran de l'ordinateur. ~~Dérive de l'anglais *icône.*~~

[260] Françoise Juhel (dir.), *op. cit.*, p. 189.

[261] Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 34.

Lorsqu'il prend pour exemple l'image photographique, il ne lui accorde de sens que celui projeté par le regard du spectateur. C'est parce que ce dernier a le pouvoir de former les images qu'il reconnaît le pouvoir de reproduction et les effets de ressemblance qu'offre la photographie d'une telle ou telle personne[262]. Sartre précise que « la photo […] sert de matière à l'image[263]», de même que l'ombre portée sert de matière à la fille du potier de Sicyone. Dans les deux cas, il s'agit d'une image implicitement assimilée à l'objet matériel qu'elle représente, qui est là pour combler un manque et rendre l'absent présent. L'image constitue donc, selon Jacques Morizot, « l'occasion pour le spectateur d'activer une série de dispositions psychologiques et sensorielles[264]». Hans Belting, pour sa part, soutient que « l'homme est naturellement le lieu des images[265] ». Le corps serait donc le médium naturel de l'image. À partir de cela, Belting établit toute la différence entre images mentales et images physiques. Les images mentales sont les images intérieures qui hantent notre imaginaire, nos rêves, notre inconscient. Elles ont pour médium notre corps, leur siège naturel. Les images physiques sont les images extérieures qui sont visibles et présentes dans l'espace physique grâce à leur support matériel. C'est dans cet ordre idée que je souhaite aborder l'image, en suivant la pensée de Belting pour qui image, médium et corps sont indissociables.

### 2.2.1. *Mutamags* : mutation première par activation mentale

Belting définit le médium comme le support ou l'hôte dont les images ont besoin pour accéder à leur visibilité et c'est par là qu'il se distingue du corps véritable, médium naturel et premier de l'image. La mutation du médium est d'abord cet acte d'activation mentale qui transpose l'image dans notre imagination en la détachant de son médium-support, mutation qui s'opère à chaque fois que nous voyons une image. Ensuite, on prête : « […]

---

[262] *Ibid.*, p. 32.

[263] *Ibid.*, p. 35.

[264] Jacques Morizot, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Paris, Vrin, 2005, p. 35.

[265] Hans Belting, *Pour une Anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 77.

aux images l'expression d'une signification personnelle et la persistance d'une réminiscence individuelle puisque nous soumettons inévitablement ce que nous voyons à notre propre jugement[266]». Le corps sauvegarde naturellement des images qui s'accumulent avec d'autres images déjà présentes. Il y a un certain montage d'images qui s'opère naturellement. Par exemple, avant de réaliser *mutamag*, une image de mannequin est d'abord transposée dans mon imagination où elle s'associe à une image mentale déjà existante. Il s'agit donc d'un montage premier d'images qui s'opère naturellement. Toutefois, Belting précise que notre expérience iconique est régie par la configuration effective qu'une image adopte dans tel ou tel médium. Ce qui peut signifier que le rendu visible du montage premier d'images ne serait pas le même que le mutamag réalisé sur photoshop. Cela dit, le propos de Belting, supposant que les images sont soumises à une contrainte de répétition puisqu'elles sont destinées à représenter une expérience donnée du monde, peut être discuté. La répétition ne peut pas être le seul facteur de contrainte des images. Nous pouvons imaginer que le corps, bien que site naturel des images, est aussi en réception continue d'images extérieures, qui ne sont jamais perçues de la même manière. Chaque individu est unique par son histoire, son vécu et les images mentales auxquelles il associe les images extérieures. La forme prise par la mutation est propre à chacun et l'image qui en résulte ne ressemble plus guère à ce qu'elle était dans son état d'origine, d'où l'impossibilité de sa répétition. Elle mute par chaque acte d'activation mentale, par le détachement de son support médium et par son association à une image mentale quelconque. De ce fait, l'image ne peut plus exister qu'en tant que montage. Pour qu'elle soit visible, elle se mue en photomontage défini comme « image réalisée par l'assemblage de motifs empruntés à différentes photographies ». Dans les *Mutamags*, le médium de ce montage est le logiciel numérique, assistée par notre imagination.

### 3. Les *Mutamags* : les photomontages numériques

La série des *Mutamags* présente le résultat final de la phase de « transformation par un long travail » et s'ajoute à mon archive numérique. Cette pratique de photomontage

[266] Hans Belting, *op. cit.*, p. 32.

numérique donne une impulsion à la pratique essentielle qu'est la peinture. Cet apport d'images réunies en stock offre un tremplin inattendu à la fabrication de nouvelles images. Le processus d'activation mentale, évoqué plus haut, enrichie cette fabrication. C'est comme si une image en accouchait d'une autre et confirmait les liens inévitables qui se tissent entre corps et images, car l'image, d'après Belting, n'existe jamais seule mais toujours en lien avec d'autres images. Quels sens revêtent ces photomontages numériques dans mon processus créatif ? Pour répondre à cette question, je me réfère d'abord à la pratique de photomontage de Martha Rosler qui, par le biais de cette technique, développe dans les années 60 un langage esthétique militant procédant d'une réflexion critique à l'égard de la société américaine. Sa série *Bringing War home*, en cours d'exécution depuis 1967, est un exemple du travail de décapage visuel que l'artiste applique aux représentations de la femme véhiculée par les magazines féminins.

### 3.1. Martha Rosler : House Beautiful : Bringing the War Home (2004-2007)

La série *House Beautiful : Bringing war home* est réalisée en deux temps. D'abord entre 1967 et 1972, l'artiste crée quinze photomontages sur la guerre du Vietnam. Dans ces photomontages, elle juxtapose puis rephotographie des images d'actualité tirées de *Life magazine* et des intérieurs découpés dans la revue *House Beautiful*, une revue américaine d'architecture et de design. En 2003, les combats changent de terrain ; les scènes de guerre se déroulent en Irak, mais les intérieurs sont toujours ceux de *House Beautiful*. Et en 2004, Rosler juxtapose cette fois des images de mannequins tirées de la publicité à des représentations de la guerre ou de ses effets, exposant la nature spectaculaire de la consommation d'images. La même technique préside à la fabrication de tous ces photomontages, à savoir le collage d'images re-photographié. La seule modification numérique que Rosler apporte aux images consiste à supprimer le texte des publicités.

La première série est éditée sous la forme de feuilles volantes destinées à être diffusées dans les manifestations pacifistes de l'époque. Ce n'est qu'en 1991, l'année de la guerre du Golfe (où les États-Unis sont engagés), que cette série est réellement montrée au public, par la galerie new-yorkaise Simon Watson. En 2004, Rosler présente pour la

première fois l'intégralité de la série *Bringing War Home* à la galerie Gorney Bravin & Lee[267].

### 3.1.1. *Photo-Op* (2004).

Ce photomontage juxtapose deux plans hétérogènes. Un mannequin blond dédoublé, à la pose provocante, est inséré au premier plan d'un intérieur au goût du jour s'ouvrant sur un arrière-plan de scène de guerre. Le mannequin, qui semble crier de joie ou d'étonnement, a le regard braqué sur un téléphone portable affichant la photographie d'un homme barbu, tandis que deux fillettes blessées gisent sur des fauteuils posés au second plan. À l'extérieur de la maison, derrière les baies vitrées, des silhouettes se détachent sur une lumière d'incendie qui dégage d'épaisses fumées rouges. L'hétérogénéité de la représentation vient du mélange de différents aspects de la réalité : luxe, guerre et mort. Si l'on considère que les deux scènes peuvent représenter le quotidien, il est évident qu'elles relèvent de deux temps différents. Rosler pousse la critique plus loin encore : elle rapproche deux aspects antinomiques de la réalité et les superpose de sorte que la mort, représentée par les cadavres des fillettes, repose sur un mobilier symbole de confort. Le mannequin, dans une pose évocatrice, semble mener une conversation intense avec un terroriste par le biais de son téléphone. En outre, la scène d'explosion visible à travers les vitres de la maison dénonce une certaine normalisation de la violence ordinaire, et renvoie évidement au matraquage visuel exercé quotidiennement par les médias de masse.

[267] *Martha Rosler : Photomontages 1965-2004*, New York, Gorney Bravin & Lee, 19 novembre 2004-8 janvier 2005.

Figure 40. Martha Rosler, *Photo Op*, de la série *House Beautiful : Bringing the War Home*, nouvelle série, 2004. Tiré de http://www.martharosler.net/photo/war2/war6.html.

### 3.2. Photomontage et citation parodique

Dans le deuxième chapitre, j'ai abordé l'opération citationnelle comme inhérente à une pratique d'appropriation entraînant une ouverture de possibilités créatives. Dans Mutations d'*ELLE*, la pratique d'appropriation et de citation consiste ainsi à décontextualiser les images afin de les recréer dans un nouveau contexte, pour dénoncer la réalité de leur statut. La citation artistique apparaît ici comme une « certaine intervention intentionnelle » qui modifie l'image. Il devient donc nécessaire de comprendre ici en quoi consistent « la nature et la portée de la modification intentionnelle liée à la citation[268] ». Le travail de Rosler, qui ne semble pas à première vue caricatural, m'amène à reconsidérer la question de la parodie et voir si je peux proposer le photomontage comme citation parodique.

[268] Jean-Paul Doguet, *L'Art comme communication, Pour une re-définition de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 126.

### 3.2.1. Définition de la parodie[269]

Dans son sens étymologique, le terme parodie[270] vient du grec et désigne un « chant décalé », ou « contre-chant ». Selon la définition usuelle, c'est l'imitation burlesque d'une œuvre sérieuse. En arts visuels, la notion désigne une imitation grossière, la contrefaçon ridicule d'une œuvre. Dans un sens plus large, il s'agit de l'imitation d'un travail plus ou moins proche de l'original, mais transformé au point de produire un effet ridicule[271]. De l'Antiquité grecque à nos jours, « la parodie s'offre traditionnellement, comme un double grotesque des genres "élevés " et des ouvrages de renoms[272]». Dans *Palimpsestes, la littérature au second degré*, un ouvrage consacré à la littérature, Gérard Genette note que : « La transformation picturale est aussi ancienne que la peinture elle-même, mais l'époque contemporaine en a sans doute plus qu'aucune autre développé les investissements ludico-satiriques que l'on peut considérer comme les équivalents picturaux de la parodie et du travestissement[273]». Il souligne le fait que la parodie soit une conception « au second degré ». Elle se définit à partir d'un donné préexistant, se construit et se comprend en regard de celui-ci. On peut constater, d'après les définitions précédentes que le sens de la parodie est saisie entre imitation burlesque, ridiculisation et investissement ludico-satirique d'une œuvre originale.

Dans son ouvrage *Parody: Ancient, modern and post-modern*, Margaret Rose, écrivaine britannique, propose une définition plus générale du terme : « […] la parodie dans son application la plus large, peut être décrite comme d'abord imitant et ensuite modifiant, et

[269] Voir au sujet de la parodie le travail bien fouillée de Juliette Bertron, *De la Parodie dans l'art des années 1960 à nos jours*, sous la direction de Bertrand Tillier, thèse soutenue à l'université de Bourgogne, 2014.

[270] Voir *Trésor de la langue française informatisé* et Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010, ainsi que Jacques Morizot, Rogert Pouivet, *op. cit.* Le mot « parodie » est emprunté au grec parôdia, qui veut dire « chant à côté » (de para, « à côté », et ôdî « chant »), c'est-à-dire « qui imite ».

[271] Linda Hutcheon, *A theory of Parody, The teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000, p. 30. Traduit par nous.

[272] Le terme français « parodie » est apparu en 1614. Voir Claude Abastados, « Situation de la parodie », *Cahiers du 20ème siècle*, n°6, 1976, p. 9-11.

[273] Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 536.

parfois les deux, la forme et le contenu […] d'une autre œuvre, ou plus simplement son vocabulaire[274] ». Pour Annick Bouillaguet, écrivaine française, et à l'instar de Rose, l'opération parodique « induit nécessairement un changement du contexte, qui ne peut qu'altérer le sens premier. Lorsque cette altération est consciemment recherchée, et que le détournement est flagrant, la citation devient parodique[275]». Daniel Sangsue élargit davantage la définition en considérant qu'elle est « protéiforme » et « [l]es définitions qu'on en a données et les intentions qu'on lui a prêtées sont changeantes, et elle est changeante, et elle est en elle-même un art du changement, jouant à métamorphoser les œuvres, à transformer les paysages littéraires ou plus largement culturels. […] Comment une pratique dont l'essence est la transformation pourrait-elle jamais se fixer[276] ?». Cette question tend à ouvrir la définition de la parodie pour être insaisissable dans sa portée. Elle conteste les premières définitions de la parodie citées ci-dessus. Une tentative de réponse à cette question consiste à essayer de comprendre le sens de la « citation parodique » dans l'œuvre de Rosler, suivant la définition de Bouillaguet.

### 3.2.2. *Photo-Op* : la parodie critique

Si l'essence de la parodie est par définition la transformation, son outil privilégié serait-il le photomontage ? De quelle transformation s'agit-il ? La transformation ici ne consiste pas en une tentative de ridiculisation, ni en une imitation burlesque de l'œuvre d'origine mais plutôt, si l'on se réfère à l'exemple de *Photo-Op,* de concevoir une parodie comme la caractéristique déterminante du travail féministe contemporain[277], comme le souligne Linda Hutcheon, essayiste et critique canadienne. Hutcheon propose une nouvelle théorie

[274] Margaret A. Rose, *Parody: Ancient, modem, and post-modern*, New-York, Cambridge University Press, 1993, p.26. Traduit par nous.

[275] Annick Bouillaguet, *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996, p. 67.

[276] Daniel Sangsue, *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Montréal, Nota Bene, 2004, p. 81.

[277] Voir à ce sujet, Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988; *The Politics of Postmodernism, Parody and history*, New York, Routledge, 1989; *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*, New York, Methuen, 1984.

de la parodie dans une perspective postmoderne, qui présente un intérêt particulier en regard de ma recherche puisqu'elle la décrit comme « répétition avec distance critique[278] ». L'auteur considère que les femmes sont souvent menées à se définir en opposition à une culture ou à un discours dominant. La parodie devient leur outil, dont le grand potentiel subversif permet d'utiliser le langage dominant pour le subvertir par des stratégies ironiques d'exagération de la sous-estimation dont elles font l'objet. Comment se déploie-t-elle la parodie comme « répétition avec distance critique » ? D'après l'exemple de *Photo-Op* je distingue trois éléments qui s'associent pour la mise en œuvre de la parodie critique : interruption, simulacre et ironie.

### a. L'interruption

L'interruption désigne ici la manière selon laquelle Rosler conçoit ses images : elle choisit d'abord le récit initial, qui sera interrompu, ensuite l'élément digne d'être l'interrupteur. Dans *Photo-Op,* on peut distinguer deux types de photos : l'image d'un mannequin que les médias et la publicité présentent comme prototype de la féminité, découpée dans un magazine et recadrée, et une image de guerre qui consacre « une pédagogie par l'horreur », expression empruntée à Dork Zabunyan, Dans son article « Arrêtez le spectacle[279] », Zabunyan définit cette pédagogie par l'hyper-visibilité exigée par le système de l'information spectaculaire et de ses avatars. Elle consiste à montrer des extraits de films, des captures d'écran ou des photographies insoutenables, destinés soi-disant à permettre la compréhension des atrocités de la guerre.

D'abord, Rosler déplace l'image d'un mannequin hors de son cadre habituel dans lequel elle est construite visuellement par un certain type de représentation, tel que les magazines de mode, la publicité etc. Par le biais du montage, l'artiste transforme la normalité apparente de cette image de mode en la plaçant dans un contexte de prime abord inhabituel et contradictoire. Le récit initial se situe souvent dans un intérieur confortable, dont la sérénité et l'ordre sont perturbés soit par l'apparition de soldats, soit par les

[278] Linda Hutcheon, *A theory of parody, The teachings of Twentieth-Century art forms, op. cit.*, p. 6.

[279] Dork Zabunyan, « Arrêtez le spectacle », *Artpress* 417, Décembre 2014.

cadavres de deux fillettes. L'espace extérieur est un champ de bataille peuplé de silhouettes de soldats, dominé au premier plan par la silhouette dédoublée d'un mannequin luxueusement habillé. Dans un article intitulé *« Image Simulations, Computer Manipulations: Some Considerations »,* Rosler souligne que « pour faire un usage positif ou optimiste des images manipulées, il faut choisir celles dans lesquelles la manipulation elle-même est apparente, non seulement comme une forme de réflexivité artistique, mais comme un moyen pour signaler la valeur de vérité des photographies et les éléments illusionnistes dans la surface de la réalité[280] ». Par manipulation apparente, Rosler se réfère aux images des mannequins, mais aussi aux images de guerre, les deux n'échappant pas à la machine de trucage médiatique. Dans les deux cas, on ne peut discerner que des corps dispersés assaillis par l'affolement d'une foule armée, semble-t-il, de tous genres d'appareillages et techniques médiatiques. Rosler souhaite s'emparer de ce que Jean Baudrillard désigne par « l'instrument d'un monde que nous croyons maîtriser, alors que c'est lui qui s'impose à travers cet appareillage dont nous ne sommes que les opérateurs [281]». Cet instrument fait en sorte que l'homme et la réalité se rejoignent dans un même sort, celui de l'aliénation. En revanche, la distinction de la scène domestique des objets et celle d'un espace symbolique du sujet s'abolit dans une seule et même dimension celle de la communication. Ils s'ensevelissent dans un même linceul. La solution positive de Rosler consiste à se battre contre le fantôme de l'aliénation et dans les termes de Brecht « une simple " reproduction de la réalité " n'explique quoi que ce soit de la réalité[282] », cité par Walter Benjamin. Il faut alors exercer une séparation qui prend le sens d'interruption comme : « la tâche des multiples "chocs" perceptifs

[280] Martha Rosler, « Image Simulations, Computer Manipulations: Some Considerations», *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*, Cambridge and London, MIT Press, 2004, p. 278-79. Traduit par nous.

[281] Jean Baudrillard, *Le crime parfait, op. cit.*, p. 108.

[282] Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques* [En ligne], 1 | Novembre 1996, mis en ligne le 18 novembre 2002, URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99.

provoqués par le montage[283]». Le montage ici est relatif au théâtre épique de Brecht. Il s'agit de déceler le mécanisme technique et dramaturgique de la construction de la pièce théâtrale et dévoiler au public les méthodes de sa production. La pensée de Brecht vise avant tout le rôle du spectateur et par l'interruption il dirige son attention vers des préoccupations plus larges. Cela permet de susciter sa curiosité et son interrogation sur des événements inhabituels plutôt que de les considérer comme faisant partie d'un ordre naturel. C'est dans cet ordre d'idées que Rosler construit son œuvre comme : « des machineries de l'hétérogène », selon l'expression de Jacques Rancière : « en fragmentant des continus et en éloignant des termes qui s'appellent ou à l'inverse, en rapprochant des hétérogènes et en associant des incompatibles[284] ». Les juxtapositions de Rosler obligent à remettre en question des représentations habituellement considérées comme allant de soi et invitent à établir des liens, mais assi à confronter deux types d'images : les images de modes et de publicités et les photos de guerre.

### b. Simulacre et ironie

L'artiste met concrètement l'accent sur le rapport entre la guerre et la maison, parsemant l'image d'indices comme les proportions manifestement faussées, qui montrent bien que les images sont fabriquées. Au sujet de l'appropriation des images, elle avance que :

> L'appropriation dépend fortement du contexte pour fournir le mouvement critique – en général … à travers l'ironie. Les stratégies d'appropriation n'excluent pas en principe l'analyse ou la synthèse. Mais reproduire des formes oppressives, que ce soit en les citant directement ou à travers le façonnage du simulacre, peut reproduire l'oppression[285].

[283] Cf. André Combes, « Un physionomiste de l'épique : Benjamin lecteur de Brecht », *Germanica* [En ligne], 18 | 1996, mis en ligne le 11 juin 2013, URL : http://journals.openedition.org/germanica/1968

[284] Jacques Rançière, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 66

[285] Martha Rosler, *op. cit.*, p. 140.

Ce pan de l'analyse de Rosler m'intéresse car elle associe l'ironie à la stratégie d'appropriation, indispensable pour une analyse critique qui dépend du contexte. Elle y rapproche entre le façonnage du simulacre et l'oppression. Du fait de la juxtaposition de l'image, l'interprétation de l'œuvre de Rosler s'étend sur plusieurs niveaux. Pour comprendre le mouvement critique souhaité par Rolser, je me réfère à Linda Hutcheon qui rapproche entre ironie et parodie. Elle avance que la parodie se définit comme « une forme d'imitation caractérisé par une inversion ironique, une répétition avec une distance critique qui marque plutôt la différence que la similitude[286] ». Elle se distingue du propos de Daniel Sangsue pour qui : « L'usage courant donne en effet à la parodie le sens péjoratif de simulacre[287]». Si l'on suit la définition de Sangsue, on peut trouver une proximité entre images parodiques et simulacres dans l'œuvre de Rosler. En examinant de plus près les images que Rosler choisit pour ses photomontages, on découvre qu'elles n'ont pas de vie propre. Que ce soit les photos de guerre ou les photos de mannequins, elles « ne sont pas des représentations analogiques d'une réalité déjà existante, mais des simulations numériques de réalités nouvelles[288]». Pour les produire, il n'est plus nécessaire de faire appel au monde réel ; l'information nécessaire à leur création est disponible dans la mémoire d'un ordinateur sous la forme de modèles logico-mathématiques[289]. Cette réalité surgit d'une intervention des technologies de médias de masse considérés comme d'influents fabricants d'images, produisent des photomontages afin de mettre le monde en scène et d'imposer une réalité préconçue. Ceci est le façonnage du simulacre évoqué par Rosler Ils prennent en charge la fabrication, la production et la diffusion des images, en sorte que l'homme en devienne un récepteur passif. De ce fait, ce rôle de medium naturel qui fabrique en quelque sorte des photomontages mentaux, comme nous l'avons déjà vu avec Belting n'y est plus. Il est actuellement attribué aux médias de masse. Le matraquage qu'ils exercent annule la capacité naturelle de l'homme de fabriquer des images en le privant de son imagination de matériaux. Sa liberté de voir ou de ne pas voir

[286] Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 6.

[287] Daniel Sangsue, *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 22.

[288] Philippe Quéau, *Le virtuel. Vertus et vertiges*, Paris, Champ Vallon, 1993, p. 18.

[289] Cf. *Ibid.*, p. 29.

est réduite dorénavant à une simple pression sur le bouton de la télécommande. Ceci est l'oppression produite par le façonnage du simulacre, dans les termes de Rosler. Dans ce contexte, l'artiste opère une condensation de la réalité préconçue en associant les deux types d'images-simulacres, celles de guerre et de mode, produites par les médias de masse. Le mouvement critique est alors retrouvé une fois ces deux types d'images-simulacres sont juxtaposées. De ce fait, la parodie ne peut pas avoir un sens péjoratif tel que l'a proposé Sangsue. Elle est plutôt « inversion ironique » avec « distance critique ». L'ironie peut être ludique ainsi que, de façon critique, constructive ou destructive. En ce sens, comme le suggère Hutcheon, la parodie fonctionne comme une « stratégie évaluative[290]» et désigne ainsi plus qu'une transformation, comme je l'ai proposé au départ. En effet, le photomontage de Rosler résulte de l'application d'une réelle stratégie parodique : « Pour fonctionner, elle [cette stratégie parodique] doit être en complicité avec les valeurs qu'elle défie : […]. De telles utilisations féministes des tactiques postmodernes politisent le désir dans leur jeu avec ce qui est révélé et ce qui est dissimulé, ce qui est offert et ce qui différé[291]». L'analyse de Hutcheon associe la stratégie parodique à l'utilisation féministe, soutenant significativement l'idée du photomontage parodique. En ce sens, la parodie se concentre sur la politique de représentation culturelle, remettant en question les origines de cette dernière à travers une forme esthétique qui donne naissance à des significations nouvelles et différentes. On peut donc légitimement dire que la citation parodique est utilisée comme stratégie pour montrer comment un certain pouvoir, par exemple le système patriarcal, contrôle les représentations culturelles, et que le photomontage parodique est une manière de les déconstruire. Il s'agit, comme le souligne Hutcheon, de dé-normaliser la compréhension du récepteur de ces représentations culturelles. C'est ainsi que fonctionne la « citation parodique » avec « distance critique » dans les photomontages de Rosler ainsi que dans les *Mutamags*.

---

[290] Linda Hutcheon, *A theory of Parody, The teachings of Twentieth-Century Art Forms, op. cit*., p. 53. Traduit par nous.

[291] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction, op. cit*., p. 150. Traduit par nous

### 3.2.3. Mutamag : une réauthentification par la parodie

La série *Mutamags* est focalisée sur des problématiques liées à la femme et sur la dénonciation des stéréotypes, visant donc la déconstruction de représentations culturelles forcées. Elle met en œuvre la parodie du stéréotype féminin comme empreinte de l'univers féminin traditionnel. Par exemple, dans *Mutamag 1*, la parodie, telle que la conçoit Hutcheon, résulte du fait que le personnage féminin semble baigner dans ses accessoires-attributs féminins.

Figure 41. Photo numérique. Archivée le 9 octobre 2012. © Magazine ELLE, juillet 2011.

La femme représentée veut prouver qu'elle est bonne ménagère sans être pour autant ridicule. Dans l'image-source, le mannequin se tient debout, en sous-vêtements, légèrement penché en arrière pour s'adosser au mur, dans une posture qui ne manque pas de sensualité. Cette image induit un certain confort et bien être, et que pas toutes les femmes sont capables d'en faire l'expérience. Dans *Mutamag 1*, ce mannequin mute et gît flottant et rêvassant. La pierre tombale, elle aussi mutée, est collée derrière sa tête. Les ustensiles de cuisine sont dispersés au-dessous de son corps. C'est seulement lorsque son univers est associé à sa mort qu'elle peut enfin se reposer.

Dans ce photomontage, l'univers féminin ménager est mis en exergue. Mon projet tend à déconstruire cette image de la « nature » féminine en soulignant qu'elle ne relève justement pas de la nature mais plutôt de l'artefact socioculturel patriarcal, profondément

ancré dans la société orientale. Toutefois, mes photomontages interrogent le modèle de la féminité traditionnelle en utilisant des images de mannequins. En effet, la presse dite féminine est accusée d'aliénation puisqu'elle exacerbe le genre comme facteur de division dans une organisation sociale basée sur le genre et la subordination à l'ordre patriarcal. Économiquement et sexuellement assujettie à l'homme, la femme mène une vie dictée par des codes élaborés. Ces images de mannequins se présentent comme un lieu d'expression, favorisant une sorte de relais de socialisation pour la femme et renforçant les stéréotypes. En les décontextualisant, parfois de façon extrême, ces stéréotypes sont mis à nu. Dans *Mutamag 3*, la femme, séduisante et ménagère, est dévoilée. La femme voilée, collée à l'envers, portant sur la tête une bouteille de gaz, accomplit une tâche traditionnelle ; c'est là une scène quotidienne typique du contexte oriental. Le mannequin est placé de manière à porter aussi la bouteille sur la tête et ironiquement, semble équilibrer le poids de la bouteille liée à ses mains par des fils rouges. La parodie est poussée au paroxysme par l'ajout du masque respiratoire qui ferme la bouche de la jeune femme.

Figure 42. Photo numérique. Archivée le 9 octobre 2012. ©Magazine *Elle* juillet 2011.

Figure 43. Elissar Kanso, *Mutamag 2* 2014. Image numérique, dimension variable. Photo : Elissar Kanso.

Non seulement elle porte la bouteille comme une sorte d'accessoire, mais de plus elle ne peut s'en débarrasser puisqu'elle en a besoin pour respirer et donc vivre. Il s'agit de juxtaposer deux univers qui sont indispensables à la femme et qui la nourrissent, normalisés par le système patriarcal. Le personnage féminin s'inscrit dans une situation dérisoire, abusivement construite comme une relation de dépendance.

Dans l'image-source, le mannequin se tient debout dans une posture mécanique, le buste en torsion et légèrement incliné en arrière, dans une tenue séduisante et un regard qui suggère une certaine puissance maline. La photographie est légendée comme *Foxy Lady* qui signifie la dame renard, ou la dame sexy et rusée. Cette image-source se présente comme un jeu de construction de scènes niant le réel. En s'y attardant, on ne peut qu'être alerté par le caractère construit et factice de l'univers figé qu'on est en train d'observer.

Dans l'image mutée, cette *Foxy lady* cesse de l'être, attachée à la bouteille de gaz, la femme n'échappant plus à l'enfermement. Les fils rouges accentuent cet enfermement devenu critère de beauté. Les attributs de la *Foxy Lady*, tragi-comiques, suggèrent l'impossibilité de son émancipation.

Je prends soin d’éparpiller un nombre conséquent d’indices dans mes photomontages pour faire comprendre au récepteur qu’il se trouve face à une imitation de la féminité et de ses fantasmes, et je livre ainsi à mon tour un photomontage parodique relevant de l’« imitation avec distance critique ». En réalisant le photomontage, j’ai la capacité de s'inspirer directement de la « réalité » en utilisant des fragments de la vie de tous les jours. La combinaison d'images et de matériaux disparates possède un potentiel de rupture des « conventions du réalisme », et agit comme agent de perturbation de cette réalité.

# Deuxième Partie : corps et métaphore

# Chapitre 4. Réincarnation

Réincarnation correspond ici à la deuxième étape du processus d'élaboration, évoqué précédemment. Il s'agit de peindre sur toile les *Mutamags*. *ELLE,* image de mannequin mutée, se réincarne à même le corps de la toile. Le terme de réincarnation, dans son sens le plus large, désigne l'incarnation dans un nouveau corps. Dans le contexte religieux, il s'agit d'un phénomène par lequel l'âme, après la mort physique, s'incarne dans un autre corps. L'Incarnation avec une majuscule renvoie spécifiquement à celle du Christ. La réincarnation suppose donc la mort d'un corps pour pouvoir réapparaître dans un autre et, si elle émaille le discours de l'art sacré depuis la mythologie antique et l'icône chrétienne, elle est intrinsèquement liée au spirituel. Dans mon projet, il s'agit de comprendre l'acception de cette notion, dans un premier temps en regard de l'image de mon corps et, dans un second temps, relativement aux images des mannequins. Mon corps change son lieu habituel. Il est désormais, soit devant l'image, soit dans l'image. Dans ce glissement, une sorte de processus de réincarnation s'accomplit. Ce processus de réincarnation renvoie à une certaine forme de « survivance », tel que celui analysé par Georges Didi Huberman à propos de Warburg, dans lequel l'image de mon corps manifeste « cet état de survivance qui n'appartient ni à la vie tout à fait, ni à la mort tout à fait, mais à un genre d'état aussi paradoxal que celui des spectres qui, sans relâche, mettent du dedans notre mémoire en mouvement[292] ». Cette réincarnation/survivance se déploie à travers trois œuvres, *Thérapie* (2008), du *Pansement de la plaie* (2011) et de *False Case* (2015).

[292] Georges Didi-Huberman, *Le Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001, p.16.

## 1. Image du corps dans l'œuvre

### 1.1.Thérapie 2 (2008)

*Thérapie 2008* est une série de douze peintures réalisées en 2008, intimement liée à un récit personnel relatif à une période charnière : l'après-guerre libanais à partir de 2006. La guerre s'arrête en août 2006, je me précipite chez moi mais la maison a disparu, rasée. Je monte sur les seuls vestiges du bâtiment, les débris du toit. Lorsque je regarde autour de moi, tout me semble si vague, si dispersé. Je commence à dépoussiérer l'endroit où se trouvait mon studio, essayant de repérer et de collecter des objets. Je ramasse un carnet de croquis brûlé, le tiroir de mon bureau, des photos roussies, un pot de Gesso, une peluche partiellement carbonisée, des vêtements et un bout de rideau déchirés. Me déconnecter de cette scène afin de la recréer me semble une tâche difficile et il me faudra une année entière pour y arriver.

Le processus de réincarnation commence par une ébauche de 200 centimètres de hauteur et 180 centimètres de largeur, une sorte de patchwork de différents éléments où dominent les couleurs chaudes. Un lavis acrylique de couleur rose et rouge carmin forme la grande masse du fond. Il est posé à l'aide d'un pinceau Spalter et enveloppe les motifs disséminés qui ramènent à des éléments issus de mon quotidien : mon bureau, la chaise, le sol de ma chambre, la fenêtre, les vêtements, toutes ces choses s'agrègent à la surface de la toile. Cette réalisation utilise la géométrie des dalles du sol de la chambre comme un outil de reconstruction et de réparation d'un univers détruit. Tout cela joue entre apparition et disparition, entre persistance et volatilité. Ces motifs ne participent plus de mon vécu après la destruction de la maison. Il ne s'agit pas de répéter le réel vécu, mais de tenter de rompre avec le tragique de ce vécu afin de me familiariser avec ce souvenir. Je montre mon corps photographié en fond de l'ébauche afin « […] d'agir contre le temps : arrêter le temps, rendre présent pour toujours le passé, transformer un instant en éternité[293]». Dans cet instant suspendu, mon corps s'unit avec le fond de la toile qui officie comme une sorte de refuge imaginaire et couvre un croquis d'autoportrait stylisé. Le geste de ma main rejoue celui qui consiste à sortir le poisson du bocal, évoquant le refuge dont le

[293] François Julien, *Le nu Impossible,* Paris, Seuil, 2004, p. 60.

poisson est débusqué comme j'ai été expulsée de mon biotope d'artiste. L'image liée au drame est adoucie par un lavis de rose et de jaune cadmium pâle. Elle est ensuite ravivée par un rouge qui évoque la couleur de la chair, le charnel et le vivant, dialoguant avec la couleur de ma peau cuivrée. Le bleu cobalt de mon vêtement vient exacerber la gaieté des nuances. Un morceau d'étoffe blanc rescapé des bombardements, tel un drapé antique, subsiste de ce qui fut le décor de mon atelier.

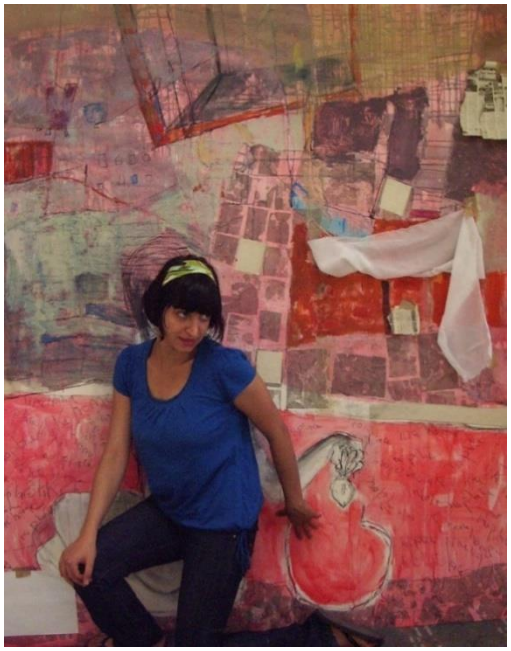


Figure 44. Elissar Kanso, *Thérapie*, 2008, projection numérique, dimension variable. Archive numérique.

### 1.2.Pansement de la plaie (2011) :

Il s'agit ici d'une performance, le deuxième volet d'un projet intitulé *De Beyrouth à Bordeaux*. Réalisée en 2011 à la Maison des Arts de l'Université Bordeaux-Montaigne, cette performance répondait à la thématique du cours de Master II Arts Plastiques : *Déboîter/Déclasser*. En tant que praticienne, la performance n'est pas mon outil de prédilection. Toutefois, cette expérience m'a permis d'éprouver la condition du « *déclasser* ». Je porte une robe blanche conçue pour l'occasion, je tiens une pelote de laine rouge tandis que ma tête est couverte d'un voile de dentelle, blanche elle aussi. Je suis assise à même le sol, grossièrement maquillée, un plateau de pains libanais et

d'houmous devant moi. Simultanément, une vidéo est projetée sur le mur. Elle consiste en un montage d'images effectué à l'aide de *Movie maker*, une application d'édition-vidéo. Elle raconte la guerre à Beyrouth, entre les années 1975 et 2006. Ce sont des scènes montrant les destructions et les cicatrices de guerre. En fond sonore, la musique du compositeur libanais Ziad Boutros accompagne les séquences. La dernière image de la vidéo est celle d'un mur couvert d'impacts de balles. Une des vues a été prise dans mon quartier, à Beyrouth. La performance se déroule en trois temps. Dans un premier temps, je regarde la vidéo avec le public et confectionne de petites fleurs avec la laine de la pelote rouge. Dans un second temps, je me lève vers le public pour lui offrir le plateau de pains. Ensuite, j'esquisse les figures de la danse traditionnelle des cérémonies de mariage. Dans un troisième temps, je m'approche du mur troué et m'emploie à boucher les trous avec les petites fleurs. Le passage d'un temps à un autre est rythmé par les variations de la partition musicale.

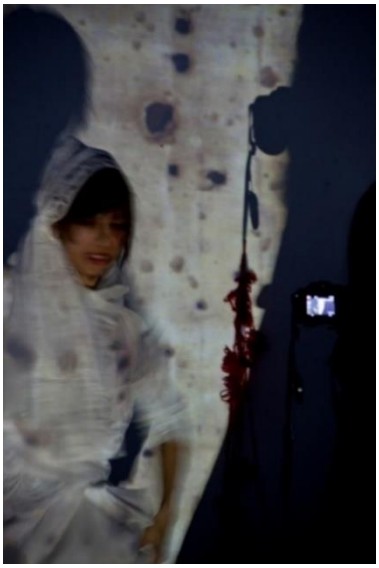


Figure 45. Elissar Kanso, *Pansement de la plaie*, 2011-2012, performance et installation vidéo. Photo : Carmen Herrera Nolorve.

### 1.3. False Case (2015)

*False case* signifie fausse cause, raison mensongère. Cette œuvre évoque le conflit millénaire des droits de la femme orientale qui n'a pas la possibilité de revendiquer activement des changements de son statut, contrairement à ses homologues occidentales. Par exemple, elle ne peut pas transmettre sa nationalité à ses enfants en cas de mariage avec un étranger. Elle ne peut pas prendre de décision et reste soumise à la loi religieuse. Si l'on évoque les violences faites aux femmes, les médias libanais ne rapportent chaque année que huit à onze meurtres de femmes. La loi consacre ce qu'on appelle le « crime d'honneur[294]», c'est à-dire que le criminel verra sa peine atténuée s'il est témoin d'un flagrant délit d'adultère commis par son conjoint. La plupart des crimes commis par les hommes n'ont en réalité rien à voir avec l'honneur mais ils ont recours à cet argument pour légitimer leur crime qui relève souvent de violences conjugales récurrentes aboutissant à la mort de l'épouse.

Figure 46. Elissar Kanso. *False Case*, 2015, techniques mixtes sur image numérique imprimée sur toile. 115x95 cm.

[294] Voir Joumana Haddad, *Superman est arabe, De Dieu, du mariage, des machos et autres désastreuses inventions*, trad. de l'angl. par Anne-Laure Tissut, Arles, Actes Sud, 2013.

Inspiré de ces conditions, *False Case* (fig. 47) est réalisé en 2015. Il s'agit d'une impression jet d'encre sur toile, retravaillée à l'aide de techniques mixtes. Elle est présentée dans une exposition intitulée *Mémoires des femmes, Les insoumises*[295] organisée par l'association *PUCEART* en mars 2015 à l'occasion de la journée des droits des femmes. Cette œuvre montre une femme en robe blanche allongée dans un cercueil, en position frontale. Je me suis utilisée comme modèle, en commençant par me photographier dans le costume confectionné pour *Pansement de la plaie*. Le visage est couvert du masque « *anonymous* [296]». Le corps et les mains sont attachés par un fil rouge. L'intérieur du cercueil est rempli de fleurs. Le fond doré du tableau laisse transparaître l'extrait[297] d'un texte de Flora Tristan, écrivaine socialiste et féministe française, et traduit en arabe par mes soins. La mise en scène est réalisée par un photomontage numérique sur Photoshop. Sur un fond doré, je pose l'image du cercueil et des fleurs sur lesquelles j'ajoute la photo du modèle découpée numériquement. La composition finale de l'image rappelle les icônes et en particulier celle de la Résurrection du Christ que l'on peut trouver dans la plupart des églises orthodoxes[298].

*False Case* illustre une réincarnation symbolique de la femme, comme si elle flottait sur un lit de fleurs. Ces dernières sont rehaussées par des touches de peinture acryliques rouge, jaune cadmium et blanc de titane reprenant les couleurs initiales de l'impression. Ensuite, j'applique une couche épaisse de peinture acrylique d'un or métallisé laissant transparaître le pantone ocre doré de l'impression. Les pigments métalliques captent la lumière naturelle et créent un éclairage fluide, brillant, qui s'accorde avec la texture des

[295] Association Pucéart Bordeaux, *Mémoires des femmes Les insoumises, Flora, Tina, Olympe et les autres*…, cat. expo., Bordeaux, Collectif mémoire, Espace saint Rémi 3-15 Mars 2015.

[296] Connue comme le masque de Guy Fawkes, représentation stylisée du visage du membre le plus connu de la conspiration des Poudres qui échoua à détruire la Chambre des Lords à Londres, le 5 novembre 1605.

[297] Flora Tristan, *Union Ouvrière*, Paris, Des Femmes, Antoinette Fouque, 1986. : « Jusqu'à présent, la femme n'a compté pour rien dans les sociétés humaines. - Qu'en est-il résulté ? - Que le prêtre, le législateur, le philosophe, l'ont traitée en vraie paria. La femme (c'est la moitié de l'humanité) a été mise hors l'Eglise, hors la loi, hors la société. - Pour elle, point de fonctions dans l'Eglise, point de représentation devant la loi, point de fonctions dans l'Etat ».

[298] Elle présente le Christ, drapé dans son linceul et sortant d'un cercueil. Il est entouré d'une auréole en forme d'amande, la mandorle, attribut symbolique de son corps glorifié. Le fond doré de l'icône met en générale en valeur la forme du cercueil où les rayons dorés circonscrivent le corps du Christ.

fleurs et se détache de la couleur mate du fond. Je passe sur toute la surface de la robe un pinceau imbibé d'eau afin de diluer l'encre blanche de l'impression. Les dégoulinures qui en résultent se mêlent avec les lignes rouge vermillon retracées au pastel à l'huile.

### 1.4. Le corps en image : réincarnation symbolique pour « survivre »

Pour moi, prendre une photo consiste à m'emparer de l'image et à l'installer dans un autre territoire qui est celui d'un réel muté. Comme je l'ai évoqué, *Thérapie 2008* est intimement liée à mon vécu de l'après-guerre. Le moment de reprise de la peinture, dans cette œuvre, je me lance dans la recherche de toutes les strates de ma personnalité. Par la mise en image de mon corps, j'aperçois, voire je découvre une identité difficile à définir. Survivre est une situation, mais aussi un évènement que je commémore. On s'engage à raconter un récit « […] soit pour s'avouer, soit pour s'analyser, soit pour s'exposer aux yeux de tous, à la façon d'une œuvre d'art, c'est peut-être chercher à survivre[299]». Avec la reprise de la peinture, il y a tout un projet à mettre en place. La question centrale de ce projet s'articule ainsi autour d'une forme d'existence, voire de persistance. Je me confronte à ma propre intériorité pour se retrouver. Une telle recherche est loin d'être rare dans le domaine de l'art, car la pratique artistique, basée sur la quête de soi, demande un investissement total de qui s'y adonne. La mise en images du corps dans un univers fictionnel m'apprend beaucoup sur la relation que j'entretiens avec le réel. Je questionne mon état intérieur tout en restant tournée vers l'extérieur à travers la mise en en images du corps. Au moment où je réalise une œuvre personnelle liée à mon monde intime, je me situe dans un territoire indéfini. En effet, toute création pose un acte d'interprétation subjective de la part de son auteur, et cette liaison entre l'œuvre et la vie est permanente. Je ne cherche pas uniquement à raconter mon histoire, mais aussi à en modifier les apparences en tentant de capter l'absolu d'une période bien précise : C'est l'exacerbation d'un fragment de ma vie et la fiction y participe comme facteur de dévoilement du soi plus que du vécu. Beaucoup d'artistes livrent leur corps en l'utilisant à la fois comme lieu de réflexion et comme vecteur de messages, créant ainsi l'autoportrait au travail. Se

[299] Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1993, p. 105.

photographier, le corps collé sur le fond d'une toile inachevée, n'est pas uniquement une simple auto représentation mais aussi le premier pas vers la reconnaissance de soi.

Je me rapproche par-là de la démarche de Christian Boltanski qui se photographie « pour une dérision critique[300]», dans la série des *Saynètes comiques* (1975). Un ensemble de vingt-cinq œuvres photographiques retouchées au crayon et au pastel raconte l'histoire personnelle de l'artiste. Chaque photographie rejoue un événement de l'histoire familiale où l'artiste campe sa mère, son père et son propre personnage en usant d'une grande simplicité de moyens. Par exemple, dans *L'anniversaire,* Boltanski-mère porte un chapeau mou orné d'une fleur, Boltanski-père porte le même chapeau sans fleur, et Boltanski-enfant met sa veste sur sa tête. La toile peinte de l'arrière-plan montre une réalité non réelle. Cette artificialité volontaire marque tout le récit de son histoire personnelle. C'est dans ce sens que j'invente un abri artificiel auquel fondre mon corps, non seulement pour échapper à une réalité prédatrice – celle de la guerre, mais aussi pour persister. Ce faisant, on échappe à un réel qui n'existe plus réellement. Le travail de Boltanski est centré sur sa vie, avec une part importante d'autofiction. Plus particulièrement, une grande partie de son œuvre s'articule autour d'une enfance irréparablement perdue. A ce propos, il dit : « […] Une grande partie de mon activité est liée à l'idée de biographie : mais une biographie totalement fausse et donnée comme fausse avec toutes sortes de fausses preuves[301] ». Boltanski s'exprime sous un mode fictif et essaie paradoxalement de confirmer son existence en créant la fiction. Toutes ses reconstitutions utilisent des codes identifiables par tous les individus d'une même société, ceux du monde de l'enfance. Malgré le caractère fictionnel de ces photographies, la vérité du fait est assurée par l'engagement de l'artiste. L'apparente simplicité de cette approche permet une compréhension directe de l'artiste, de son engagement et enfin de son œuvre.

[300] *Ibid.* p. 159

[301] Entretien avec Alain Fleischer et Didier Semin, « Christian Boltanski, la revanche de la maladresse », *Art press, N° 128,* septembre 1988.

Figure 47. Christian Boltanski (1944-…). *L'Anniversaire,* 1974, épreuves gélatino-argentiques, encre blanche sur carton, 37,9 x 112,6 cm.

Dans le même registre, mon travail s'attarde précisément sur une phase de ma vie qui correspond à une reprise de la pratique, un an après la guerre. Ma tentative fait écho à celle de Boltanski, y compris dans l'usage de la photographie qui se révèle à la fois réelle et fictive.

L'art de la performance met aussi au premier plan l'identité de l'artiste[302]. En 2011, je réalise la performance et installation vidéo *Pansement de la plaie,* en référence à la guerre, où je mets en scène une expérience personnelle mais aussi mon corps et le monde qui m'entoure et me regarde. Il s'agit d'opérer une sorte de fusion de tous les regards extérieurs avec le mien. L'environnement que je crée dans cette performance renvoie à la mémoire de guerre de Beyrouth, évoquée par les motifs d'impacts de balles, les vestiges de bâtiments, les fleurs de fil rouge, associés à des éléments précis d'un certain quotidien comme la nourriture, la musique folklorique, une cérémonie de mariage libanais.

[302] Ellen G. Landau, « Cindy Sherman déconstruite ? Une Reconstruction », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne,* No. 40, Eté 1992, p. 40.

Figure 48. Elissar Kanso, *Le pansement de la plaie*, 2012. Performance et installation vidéo. Photo : Carmen Herrera Nolorve.

Du *Pansement de la plaie* (2012) à *False Case* (2015), ma démarche thérapeutique persiste et ma recherche prend valeur d'expérience. *False case* s'intègre dans le processus de réalisation de soi. La vie s'assimile à la création d'une œuvre dont le sens se construit, toujours en cours, toujours en passe d'être réaménagé dans et par l'interaction avec le monde : « L'expérience, lorsqu'elle atteint le degré auquel elle est véritablement expérience, est une forme de vitalité plus intense […], elle signifie un commerce actif et alerte avec le monde »[303].

La mise en images de mon corps devient un moyen d'accomplissement personnel. C'est une manière de « puiser dans [notre] environnement de quoi satisfaire [nos] besoins[304]». L'identité de l'artiste passe par la création et le moi est affirmé par l'œuvre, qui est un récit personnel de son auteur. On s'investit, on se voit, on se découvre dans ses images, et on s'y met en scène. La vision de l'artiste n'est plus un simple regard sur l'extérieur, il s'agit d'une réincarnation symbolique de son intérieur.

[303] John Dewey, *L'art comme expérience*, trad. par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, 2010, p. 55.

[304] *Ibid*., p. 46.

### 1.5. De l'image de mon corps à l'image des mannequins

Mes investigations sur le corps me mènent aux images de mannequins dont regorge la presse féminine. L'intérêt pour cette question du corps artificiel et pastiché est directement lié aux procédés de mutations qui existaient déjà dans ma pratique. Les images telles que les publie le magazine *ELLE* résultent d'une manipulation numérique. Elles subissent une première manipulation qui consiste en retouches d'embellissement : effacement de toutes les imperfections, adaptation de la lumière et transformation des silhouettes. Le caractère froid et lisse que l'on reproche à ces images retravaillées n'est pas inopiné. Le regard qui construit l'image n'est plus intrinsèquement lié à un certain photographe mais plutôt à une conception standardisée. Il concrétise en quelque sorte, par le biais des programmes et des logiciels de retouche, cette notion de regard préconçu : une idée, que nous estimons mythologique, voulant être neutre et fidèle. L'idée d'une préconception d'un rendu standard renvoie à l'idée du canon, ensemble de règles déterminant les proportions du corps conformément à un idéal de beauté. Évidemment, ce canon est variable dans le temps, proposant une image du corps idéal et parfait à un moment donné. Pour moi, réincarner l'image du corps de ces mannequins c'est aussi prendre le pouvoir sur le choix du « canon » imposé par le regard préconçu.

## 2. Ré-incarnation des images d'*ELLE* ?

Une réincarnation suppose la mort symbolique d'un corps : celui des images de mannequins tirées du magazine *ELLE*. L'analyse de Marie-José Mondzain, qui se fonde sur une connaissance de l'iconographie chrétienne, me semble exemplaire d'une critique moderne des images des mannequins et permet d'approcher l'idée de réincarnation symbolique. Que représentent-t-elles ces images ?

### 2.1. *ELLE* : Images de mannequins - Icônes actuelles ?

Au sens le plus large, l'icône désigne « une représentation des hommes, de la nature et de l'invisible[305]». Dans la tradition byzantine, c'est « une peinture religieuse sur planche de bois[306]». Le dérivé de l'anglais *icone* nomme la représentation imagée des fonctionnalités d'une machine ou d'un programme qui apparaît sur l'écran de l'ordinateur. Dans le contexte religieux, l'icône renvoie aussi à une « image artificielle » et diffère en cela de « l'image naturelle », son modèle divin « par essence et dans son substrat[307]». L'icône religieuse comporte un double écart : dans un premier temps, il s'agit d'un écart irrécusable entre la copie et son modèle, afin de préserver la divinité de l'image. Dans un second temps, il s'agit d'un écart entre le spectateur et l'image, garantissant l'individualité de son attitude. Dans les deux cas, l'écart revendiqué est sacré et vénéré. C'est par la reconnaissance de la distance entre le support matériel et la réalité représentée, la copie et le modèle, que l'image réincarnée acquiert le statut d'icône. La revendication d'un écart entre « la chose représentée » et « ce qui la représente » fonde l'existence d'un au-delà des images, d'une sphère transcendante qui renvoie à l'invisibilité de la substance divine mise en scène.

Avec cette question de l'écart s'impose la distinction entre icône religieuse et *icône* médiatique. Et si « dans le respect des écarts, […] les spectateurs seront en mesure de répondre à leur tour d'une liberté critique dans le fonctionnement émotionnel du visible[308]», quelle incidence les nouvelles technologies de l'image ont-elles sur la construction culturelle du sujet ?

D'après Marie-José Mondzain, l'image est à l'origine de guerres, de destructions et de crimes, elle peut être cause de mort et outil de pouvoir pour ceux qui la font, ceux

---

[305] Françoise Juhel (dir.), *Le dictionnaire de l'image,* Paris, Vuibert, 2008, p. 193.

[306] *Ibid.*, p. 183.

[307] Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain,* Paris, Seuil, 1996, p. 114.

[308] Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer*, Paris, Bayard, 2002*,* p. 58.

qui la désirent, ceux qui la détruisent, ceux qui la défendent, pour qui c'est vraiment une question de vie ou de mort. La religion chrétienne est la première et la seule doctrine monothéiste à avoir fait de l'image l'emblème de son pouvoir et l'instrument de toutes ses conquêtes : « Celui qui s'empare des visibilités est maître du royaume et organise la police des regards[309] ».

Aujourd'hui, les médias, entre autres, s'emparent des visibilités et organisent la police des regards. La même logique opère dans le contexte médiatique à travers la guerre des médias qui met en place une iconocratie : celui qui fabrique l'image est celui qui donne à voir et qui construit le regard, pour le pire comme pour le meilleur. En évoquant les images médiatiques, Mondzain souligne que « les yeux du spectateur médusé sont remplis et comblés par cet obturateur de tout mouvement[310] ». Cependant il semble que l'abstinence, la privation de toute image, soit une façon d'anéantir la liberté du regard. Mettre l'image au service de la communication peut également abolir la liberté en réduisant l'image à un message explicite et en en faisant l'instrument privilégié de la pensée unique. En ce sens, l'image personnifie alors un discours qui est toujours celui du maître : « Les visibilités sont au service de la communication et l'instrument privilégié de la pensée unique[311] ». Le contrôle de l'image assure le silence de la pensée. Ainsi en est-il de la censure qui substitue à la puissance de la parole échangée la violence d'un discours autoritaire. De ce point de vue, la violence dans le visible ne concerne pas les images de la violence ni la violence propre aux images, mais la violence faite à l'image qui est violence faite à la pensée et à la parole.

En effet, Mondzain montre que le « meurtre » provoqué par la violence de l'image s'exerce partout. L'image a la double fonction de reflet de la société et de fantasme. Lorsque l'objet « réel » et l'objet fantasmé sont confondus, le risque que l'image puisse tuer augmente. Ceux qui s'emparent de la production d'images se croient seuls au monde, nient l'altérité et tiennent l'autre en otage, le font fantôme pour mieux l'assujettir. Dans

---

[309] *Ibid.*, p. 8.

[310] *Ibid.,* p. 91.

[311] *Ibid*.

ce sens, l'image devient un signe visuel qui soumet ses usagers à un régime d'identification meurtrière. La suppression de l'écart entraîne la disparition de l'altérité voire son abolition, jusqu'à la mort de l'autre. Selon Mondzain, vouée à la consommation sans écart, la publicité ou (l'image de mode dans notre cas) est une machine à produire la violence même lorsqu'elle vend du bonheur ou de la vertu ainsi que le font les images des mannequins. Si l'image n'influence personne, pourquoi tant de publicitaires sont-ils prêts à s'entretuer pour obtenir une part du marché ? Mondzain ne dit rien d'autre lorsqu'elle écrit que « l'image est par nature passionnelle et qu'on ne saurait à ce titre qualifier de neutre ce qui nous touche et se doit de nous toucher[312]». Les producteurs d'images abusent de sa nature passionnelle pour épuiser le regard de l'autre, tout en violant la culture du regard. L'image devient de la sorte une véritable drogue. Dans un but affiché d'unification, elle tente d'uniformiser sournoisement les perceptions de façon à exercer un certain contrôle de la pensée, de tuer tout comportement subjectif. Là où l'image est prédominante il faut laisser d'autant plus d'espace au spectateur. Mais l'espace est ici anéanti ; le spectateur n'a plus son mot à dire et, face au déferlement d'images, sa place se réduit. Ceux qui n'ont d'image d'eux-mêmes qu'à travers les objets sont réduits à l'état d'objet, tout en étant persuadés que l'appropriation et la consommation vont leur permettre de construire leur propre image. C'est ainsi que les images de mannequins jouent de la doctrine et du pouvoir, remplaçant l'icône religieuse d'autrefois en faisant violence au visible, cherchant à « abolir la place de l'autre dans la construction d'un voir ensemble[313]». Dans l'opération même de leurs fabrications par les nouvelles technologies, s'opère l'abolition de l'écart entre « la chose représentée » et « ce qui la représente », entrainant ainsi la mort symbolique de ces images. Leur réincarnation symbolique devient sensible dans *Neo-Terrorist III*, de la série *Mutation d'ELLE.*

[312] *Ibid.*, p. 50.

[313] *Ibid.,* p. 106.

### 2.1.1. Neo-terrorist III 2016

*Neo-terrorist III* appartient à la série *Mutation d'ELLE* et est peinte d'après un *Mutamag* qui consiste en un photomontage juxtaposant différents éléments : l'image numérisée d'un mannequin du magazine *ELLE,* une image trouvée sur Internet et sélectionnée parmi des photographies de la crise syrienne d'une femme voilée portant son bébé, les images d'un lit de bébé, d'une poupée de chiffon et de grenades. Le lit occupe la partie inférieure de la composition. Les grenades forment sur le lit un triangle où repose la poupée de chiffon, attachée par un fil rouge à la main du bébé. Grâce à un découpage numérique, le corps du mannequin se superpose au buste de la femme voilée qui porte le bébé, en même temps que sa tête occulte le corps partiellement nu du mannequin. En fond d'image flottent des mots dispersés au gré d'un découpage numérique aléatoire. On peut discerner le mot ELLE à côté des grenades.

L'œuvre peinte n'est pas une transposition littérale du *Mutamag*. Dans le processus de transposition en peinture, ou si l'on peut dire, le processus de réincarnation symbolique, de nouveaux éléments et nuances chromatiques s'ajoutent à la composition initiale du *Mutamag*. La composition se divise en deux parties, une section supérieure chaude où dominent un jaune de chrome éclatant et une section inférieure mariant la chaleur d'un rouge de Venise à la froideur d'un blanc bleuté. Le fond blanc du Mutamag cède la place à un lavis noir uniforme, recouvrant les bribes de mots. L'absence de lumière de cet arrière-plan ténébreux rehausse les nuances chaudes du premier plan où le rouge fané des carreaux du drap est recouvert par l'opacité d'un rouge de Venise dont la luminosité dialogue avec le jaune incandescent du voile de dentelle réalisé au pochoir et à la bombe. Courtes, les coulures rouges sur le bord du lit perdent en opacité. Elles font écho au fil rouge qui fleurit dans la main du bébé, tandis que le jaune acide du pochoir envahit la partie supérieure de l'ensemble en cernant le mannequin. Des fils de coton du même jaune, cousus à l'aiguille, pendent librement au bord du voile, comme un ouvrage de broderie.

Figure 49. Elissar Kanso *Mutamag*, 2012, Photo numérique manipulée. Archivé en 2012. © Magazine *Elle.*

Figure 50. Elissar Kanso, *Neo-Terrorist III*, Série *Mutation d'ELLES*, 2016. Techniques mixtes sur toile, 130 x96 cm Photo crédit : Ron Vargas.

### 2.1.2. Pascal Convert : Mort de Mohamed Al Dura (2002-2003)

Malgré l'absence de proximité formelle de mon travail avec la sculpture/installation de Pascal Convert *La mort Mohamed Al Dura* (2002-2003), sa démarche m'intéresse particulièrement dans le sens où elle est en lien direct avec les images médiatiques. Elle naît dans un contexte de guerre, où interviennent « les machines de destruction du réel les plus efficaces[314]». Je m'attarde sur son œuvre qui, selon moi, fait en quelque sorte référence à la notion de la réincarnation puisqu'il parle d'une iconographie chrétienne du martyr. Il s'agit d'une sculpture en cire, inspirée par les images de la mort de Mohamed Al-Dura. Le 30 septembre 2000, Mohamed Al Dura, un jeune Palestinien de douze ans, est tué au carrefour de Netzarim dans la bande de Gaza, devant l'objectif du cameraman de France 2, Talal Abou Rahmeh. Les images de sa mort font le tour du monde. Un long processus de réalisation est nécessaire à la traduction de ces images par l'œuvre.

Figure 51. *Mort de Mohamed Al-Dura*, Gaza, Palestine, 30-09-2000, © Talal Abou Rameh — France2, AFP.

[314] Catherine Millet, « Pascal Convert ou comment se dépêtrer du réel », *Lamento*, Mudam Luxembourg, Musée d'Art Moderne, 1998-2005. (http://www.pascalconvert.fr/histoire/lamento/lamento-millet.html, consulté le 4 mars 2016)

Figure 52. Pascal Convert, *Mort de Mohamed Al dura*, 2002-2003 (d'après les photogrammes extraits de la vidéo du cameraman Talal Abou Rameh, 2000), cire, 165x230x35cm. Collection Mudam Luxembourg.

Dans un premier temps, Convert recrée la scène, montrant la victime allongée à côté de son père. Avant de reproduire la scène en bas-relief, l'artiste a procédé à une reconstitution, recourant à deux modèles vivants - substituts du père et de l'enfant - dont il prend des photos. À partir de ces photographies, il modèle un haut-relief qu'il moule en creux perdu pour obtenir un négatif de l'image originale d'Al-Dura et n'en tire qu'une épreuve unique, une empreinte à l'échelle 1/1, dérogeant à l'idée que le moule permet la reproduction de la statue à l'infini. L'aspect de l'œuvre l'apparente à la tradition funéraire grecque et romaine, mais aussi, elle s'avère encore plus proche à la tradition orientale en matière de sépulture.

### 2.2. Images en disparition

Par l'image, le corps de Mohamed Al-Dura entre lui-même dans sa phase de reproductibilité technique et devient « le plus bel objet de consommation[315]». Les premiers symptômes d'une crise relationnelle avec ces images, selon Convert, se manifestent dans leur changement de statut : on cesse de les revendiquer comme icônes

[315] Jean Baudrillard, *La société de consommation,* Denoël, Paris, 1970, p. 199.

du monde occidental pour y voir de pures et simples mises en scène[316]. Devant ces images « nous sommes face au martyre subi, au martyr victime, souffrant[317]». Néanmoins, le régime des images d'Al Dura est celui de l'apparition et de la disparition, qui entraîne l'oubli et l'agnosie. Aux dires de Philippe Dagen, elles se multiplient dans l'immatérialité des communications par Internet, et disparaissent aussi rapidement qu'elles sont apparues. Elles sont comme le reflet sur les vitres d'un train en mouvement, un reflet « du recommencement quotidien, donc aussi celui de l'effacement quotidien. […]. Ces images sont partout, et le lendemain, elles ne sont plus rien, elles ont disparu »[318]. Avec l'*Esthétique de la disparition*[319], Paul Virilio décrypte minutieusement l'impact des technologies numériques sur notre perception, soulignant qu'en raison de la nature désincarnée de la nouvelle technologie, notre culture visuelle est en train de passer de ce qu'il nomme une esthétique de l'apparition vers une esthétique de la disparition. Il place le royaume immatériel des nouvelles technologies, basé sur une logique de transmission instantanée et détachée de la pérennité de tout support, dans une logique de disparition. Ce phénomène engendre, selon Virilio, « la perte du corps », soutenant que nous sommes en train de perdre nos corps réels en faveur d'un corps fantôme, le monde réel en faveur d'un monde virtuel. Hans Ulrich Gumbrecht, à l'instar de Virilio, déplore « la perte du monde » ; il accuse la culture occidentale d'avoir perdu le contact avec le corps humain et défend ce qu'il appelle « *éloge de la présence* »[320]. Comment cette production de présence trouve-t-elle sens dans le l'œuvre de Convert ?

### 2.2.1. Réincarnation d'Al-Dura

Les images de *Mohamed Al-Dura* sont sujettes à une reproductibilité qui ne peut être comprise en dehors du système industriel de la communication. Le propos que Convert

---

[316] Cf. Pascal Convert, « Images passages », *Lamento*, *op.cit.*

[317] *Ibid.*

[318] Philipe Daggen, « Eloge des aérolithes », *Lamento*, *op.cit*.

[319] Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989.

[320] Hans Ulrich Gumbrecht, *Eloge de la présence. Ce qui échappe à la signification,* trad. de l'anglais Françoise Jaouën, Paris, Libella/Maren Sell, 2010.

développe dans *La Mort de Mohamed Al-Dura* fait écho à ceux de Mondzain, déjà évoqués, il avance que :

> La multiplication des sources de diffusion donne une forme kaléidoscopique, en perpétuelle mutation, aux images d'un évènement qui lui, telle une étoile, s'est souvent déjà éteint au moment où son écho lumineux nous parvient[321].

Ces images font du monde un récit inépuisable, à la fois toujours identique et toujours renouvelé. La traque photographique ou télévisuelle, devenue obsessionnelle, est à la recherche inlassable de l'*image-choc* et du *jamais-vu*. La saisie moderne de l'image ne favorise plus le jeu de l'ombre et de la lumière, comme le précise David Le Breton[322]. Il s'agit plutôt d'une transformation de la qualité en quantité, de la mise en apesanteur de l'objet, dépossédé de sa dimension propre, dans la durée et dans l'espace de sa propre réalité. Lorsque l'artiste pose la question *Qui a tué Mohamed Al-Dura ?*, il met l'accent sur la prolifération des médias de communication et sur les sens variés qu'ils confèrent à un événement. Une signification complexe ne peut être dissociée de la spécificité de son médium. Ainsi, *La mort de Mohamed Al-Dura* traduite par Convert et la mort de Mohamed Al-Dura visualisée sur la surface homogénéisée aplatie d'un écran offrent deux expériences différentes. Convert, en évoquant le « martyre subi, la martyre victime, souffrant », fait allusion à la vision dominante d'un monde cartésien, véhiculée par la technologie numérique où la séparation du corps et de l'esprit fait primer l'esprit immatériel sur le poids de la chair. Son bas-relief est donc une production « de présence » qui selon Gumbrecht peut nous aider à récupérer les dimensions spatiales et corporelles de notre existence, nous redonner au moins, un sentiment de notre être-au-monde[323].

### 2.2.2. Réincarnation des images de mannequins

Dans *Neo-Terrorist III*, l'image du mannequin fusionne avec l'image de la femme extraite du contexte syrien. Ces deux images, bien que soumises à la reproductibilité et

---

[321] Pascal Convert, « Des images en mercure liquide », *op. cit*.

[322] David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité,* Presses Universitaires, Paris, 1990, p. 203

[323] Cf. Hans Ulrich Gumbrecht., *op. cit*., p. 80-89.

au système de la communication, atteignent une forme de disparition qui ne peut avoir lieu sans le passage par la phase d'objectivation. Détachées de leur âme, elles sont condamnées à mort. Les deux images relèvent du monde médiatique, donc d'un monde qui consacre la guerre en soi. Nous l'avons vu, Mondzain place l'incarnation dans le contexte chrétien. Le sacrifice du corps inaugure le règne de l'image immortelle, légitimée par l'incarnation qui se fonde sur la disparition même du corps. Or, selon Baudrillard, le corps est désormais dans la phase de désincarnation : « La fascination, c'est cette passion désincarnée d'un regard sans objet, d'un regard sans image[324]». Entre images de publicité et images de crise, la logique de l'icône ne semble plus efficace. Toutefois, je situe la notion de réincarnation symbolique dans mon *acte de peindre* par rapport à la définition de l'apparition de Virilio, comme quelque chose qui permet à la forme de ressurgir d'un substrat de couches et de surfaces texturées. Dans *Mutation d'ELLE*, la forme finale dépend-t-elle de la persistance d'un support physique et de sa durée dans l'espace. Dans ce sens, la réincarnation symbolique recrée l'écart aboli par la technologie médiatique en prêtant un nouveau corps à ces images.

### 3. Les artistes « antis » ou « pros » images ?

Paul Virilio prévoit la tyrannie de la technoscience, soulignant en 1996 que la peinture est en voie de disparition face aux nouvelles technologies de l'image[325]. La question est toujours pertinente ; elle est d'ailleurs explicitement soulevée en 2015 par l'exposition *Who's afraid of pictures ? : Le peintre et l'image, une liaison scandaleuse*[326]. La question qui ouvre l'exposition est plus générale : jusqu'où ira la peinture, face au flot incessant des images et de leurs technologies, tout en restant un espace d'interrogation et d'expérience ? Si l'analyse de Marie-José Mondzain explore cette idée de peur des images, l'irruption de l'image numérique et de ses technologies de production ne peut

[324] *Ibid.*

[325] Cf. Paul Virilio, *Cybermonde, la politique du pire*, Paris, Textuels, 1996.

[326] Judicaël Lavrador, Frédéric Léglise*, Who's afraid of picture(s) ? Le peintre et l'image, une liaison scandaleuse*, cat. expo, ÉSAD (26 février au 24 mars 2015), Grenoble, ESAD, 2015.

être analysée en dehors du débat général sur la nature de la culture de masse. Ces images avec toutes leurs spécificités techniques, expressives et narratives, semblent une occasion de développer une réflexion sur la façon dont elles nous parviennent dans le contexte spectaculaire de la culture visuelle d'aujourd'hui. Ce sujet prend place dans le contexte du débat permanent sur la nature de l'image contemporaine.

Qui a peur des images et de leur technologie de production ? Umberto Eco emploie les termes « apocalyptiques et intégrés[327] » pour définir la rupture entre les « antis » et les « pros » technologie et par conséquent entre les « antis » et « pros » images. Ce discours fait écho à la lutte entre iconophiles et iconophobes. Le terme iconophile apparaît dans *Image, icône, économie,* de Marie-José Mondzain pour désigner les défenseurs de l'image qui oppose les iconoclastes[328]. Dans son sens le plus canonique, iconophile désigne « celui qui aime les images[329]». Selon Mattelart, les iconophiles de nos jours ou les « pros » incarnent, donc, la fascination pour les nouvelles technologies, les « antis » en incarnent la diabolisation. Si les « apocalyptiques » dénoncent les médias, leurs images et l'asservissement à la culture de masse, les « intégrés » font au contraire l'éloge de ces images et de leur démocratisation tout en comprenant que la technique de leur production est fascinante[330]. Les avancées technologiques actuelles sont sans doute à l'origine de bouleversements profonds de la pratique artistique. Nous sommes face à un changement radical du paradigme représentationnel que les artistes ne peuvent ignorer.

Dès 1996, Virilio fournit une réponse à cette question en incitant les artistes à *résister* à la disparition du monde matériel, non pas pour s'inscrire dans le romantisme nostalgique d'un passé immuable, mais pour s'engager activement avec le sensuel et le tactile.

---

[327] Armand et Michèle Mattelart, *Penser les Médias*, Paris, La découverte, 2010, p. 123.

[328] Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, *op. cit* ; p. 110.

[329] Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française* (1872-77) en ligne.

[330] CF. Armand et Michèle Mattelart, *op. cit*., p.123.

Fréderic Léglise, artiste français participant à l'exposition *Who's afraid of picture(s) ?*, s'exprime de la même manière dans l'avant-propos du catalogue :

> Aujourd'hui, les écrans sont partout, ce qui fait que défile devant nos yeux un flot incessant d'images. Celles-ci peuvent traverser la planète en un clic, et nous pouvons les emporter dans notre poche. Ce constat, les artistes, il me semble, ne peuvent pas en faire l'économie aujourd'hui. À mon sens, l'un des enjeux majeurs pour la peinture contemporaine (et le dessin) est de penser ses propres outils à l'aune de cette prolifération. À chaque fois qu'apparut une nouvelle technologie de l'image, fut annoncée la mort de la peinture. À chaque fois que les artistes surent lui donner un nouveau souffle, en redéfinissant sa singularité, parfois en prenant les nouvelles images elles-mêmes comme modèle[331].

Pascal Convert, quant à lui, appartient, semble-t-il, au cercle des « apocalyptiques » : il voit dans le phénomène des nouvelles technologies le spectre de l'anti-culture et le signe d'une chute inévitable. Selon lui, ces techniques produisent des images *Terminator* « […] au corps en mercure liquide, sans épaisseur définie, qui peut revêtir toutes les apparences[332] ». C'est comme si son œuvre en soi-même *La Mort de Mohamed Al-Dura* est une tentative de figer ce corps en mercure liquide à travers une représentation en creux, donc sans épaisseur, dans un matériau qui peut évoquer l'aspect du mercure, gris et brillant.

J'appartiens moi aussi à la génération des artistes qui s'emparent des moyens de production et de diffusion de l'image. Je conçois l'image que je souhaite utiliser mais aussi, j'utilise des images tirées du contexte médiatique. On retrouve cet intérêt pour la réincarnation symbolique des images chez plusieurs artistes français. On peut regrouper dans une première catégorie, Marc Desgranchamps qui figure dans l'exposition citée ci-dessus, et Gérard Fromanger, les deux conçoivent eux-mêmes leurs images-sources dans une démarche critique du contexte médiatique et de la technologie de l'image. Stéphane Pencréac'h, dont l'œuvre est également présentée dans l'exposition citée ci-dessus et

[331] *Ibid.*, p. 5.

[332] Pascal Convert, « Des images en mercure liquide », *Art Press,* Nov. 1999.

Carole Benzaken appartiennent quant à eux à une deuxième catégorie, où les artistes tirent leurs images directement du contexte médiatique.

Malgré cette catégorisation commode, il s'agit d'éviter l'écueil qui consisterait à positionner ces artistes dans un « clan » contre l'autre, leurs démarches respectives ne s'inscrivant pas nécessairement dans l'affrontement entre une vision apocalyptique et une vision optimiste des technologies de production de l'image.

### 3.1. Sens dessus dessous, Vertiges (2003-2006) et Peinture-Monde (2015)

*Sens dessus dessous* et *Vertiges* sont deux séries de peintures réalisées par Gérard Fromanger entre 2003 et 2006. La thématique est toujours la même : des groupes d'individus représentés dans différentes situations du quotidien, dans un café, se promenant ou bien faisant les courses. La composition est très sobre, fondée sur une symétrie axiale qui donne l'impression d'un reflet. Le groupe coloré flotte sur un fond noir. Chaque personnage, chaque élément de la composition est peint en aplat monochrome, variant entre différentes tonalités de rouge, de jaune ou de bleu. Les visages sont totalement lisses, dépourvus de tout trait identifiable. *Vertiges* et *Sens dessus dessous* sont peuplés de ces ombres chromatiques, clonées, dédoublées, qui se détachent du fond noir, faisant surgir l'évidence de la disparition des scènes urbaines.

Figure 53. *Peinture-Monde, Carbon black*, 2015, série « Le cœur fait ce qu'il veut », acrylique sur toile, 200 x 156 cm, Collection de l'artiste, © Gérard Fromanger, 2016.

*Carbon-Black* (fig.54) est une œuvre plus récente, issue de la série *Peinture-Monde* réalisée en 2015. On retrouve une composition assez similaire aux précédentes, juxtaposant deux scènes monochromes sur un fond noir. Un groupe de personnes, saisi dans une scène de la vie quotidienne, occupe la partie supérieure de l'œuvre. En revanche, la réflexion horizontale de la scène initiale n'existe plus. La partie inférieure du tableau représente une scène devenue banale sur Internet : un canot de sauvetage débordant de migrants.

Gérard Fromanger a toujours recours au même processus créatif. A l'aide d'un vidéo projecteur, il projette les clichés ou les images-sources sur une toile. La projection entraîne une dématérialisation du référent. Ensuite, il trace le contour des différents personnages ou éléments présents dans l'image. Si besoin, il réitère le processus pour un effet de répétition. Il extrait les individus et les objets de leur contexte et élimine l'excès d'information avant de peindre ses figures en aplats de couleur. La surface du tableau est lisse et uniforme.

### 3.1.1. Réincarner l'absence du monde

La démarche de Fromanger anticipe en quelque sorte les théories de perte du corps de Virilo et de perte du monde de Gumbrecht. Les séries *Sens Dessus dessous* et *Vertiges* sont les métaphores de la fin d'un monde épuisé par sa propre réalité : une fois pris, les clichés sont projetés à même la toile, un écran qu'on peut assimiler à la télévision, « où […] l'image a perdu sa chair[333]».

Où est la figure, où est l'ombre, qui porte qui ? L'homme dédoublé nous renvoie à une figuration vertigineuse, comme un rêve ou un film. Un film dont l'image ne se fixe que pendant le temps nécessaire au peintre pour silhouetter la figure et passer à une autre. Selon Michel Foucault, les tableaux de Fromanger font passer les images, « chaque tableau est passage[334]». Toutefois, il ne s'agit pas là d'un rêve ni d'un film, mais plutôt « d'une transparence et d'une visibilité immédiate [où tout est] soumis à la lumière crue et inexorable de l'information et de la communication[335]».

L'aspect révolutionnaire de la peinture de Fromanger réside dans sa manière de représenter paradoxalement cette « lumière crue » puisqu'il peint dans le noir, « son activité nocturne révèle une vérité éternelle de la peinture : que jamais le peintre n'a peint sur la surface blanche de la toile pour reproduire un objet fonctionnant comme modèle[336]». Ainsi l'artiste transforme-t-il la toile en écran, en théâtre d'ombres où il interprète le corps en matérialisant le simulacre qu'il transfigure en un méta-corps. On trouve là un écho à l'interprétation de Baudrillard, dans la mesure où Fromanger prétend isoler le corps de son âme. En déposant une couleur unie sur une ombre, il dépouille le

---

[333] Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?*, *op. cit*., p. 61.

[334] Michel Foucault, « La peinture photogénique » [1975], dans Gilles Deleuze, Michel Foucault*, Gérard Fromanger : la peinture photogénique = Photogenic Painting*, London, Black Dog, 1999.

[335] Jean Baudrillard, *L'autre par lui-même*, Paris, Galilée, 1987, p. 20.

[336] Gilles Deleuze, «Le froid et le chaud» [1973], *Gérard Fromanger : la peinture photogénique = Photogenic Painting*, *op. cit*., p. 61-77.

corps de la personne dont il nie toute identité propre. De ce fait, l'ombre demeure « une figure de l'exil, celui de l'âme par rapport au corps, […][337]».

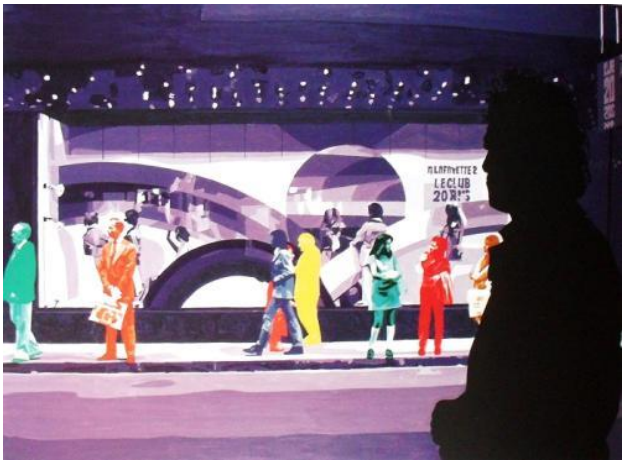


Figure 54. Gérard Fromanger, *Violet d'Égypte*, 1972, huile sur toile, 150x200cm, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

Dans la série du *Peintre et le modèle* (1972) (fig54), Fromanger intègre sa propre silhouette à la composition, son corps faisant écran à une partie de la représentation. L'artiste se projette sur l'écran de la toile comme une entrave, sa silhouette à contre-jour collée au tableau joue le rôle d'un témoin tout en se détachant de la scène pour signifier sa résistance de spectateur. Cette ombre attire l'attention sur la présence des êtres aliénés, oubliés, exploités par la société capitaliste. La scène qui se déroule au second plan est une véritable démonstration d'une culture de consommation de masse dont l'artiste est l'observateur. Par la mise en exergue de sa silhouette en opposition aux personnages colorés, Fromanger amorce des associations inattendues, mettant l'accent sur la transformation en rien, cette automatisation qui avale tout. Il assiste à ce monde qui « se

[337] Jean Baudrillard*, L'autre par lui-même, op. cit.*, p. 45.

trahit par les apparences, qui sont les traces de son inexistence, les traces de la continuité du rien[338]».

En raison des proportions utilisées, la silhouette noire du premier plan semble toute proche du spectateur, de sorte que la distance entre le simulacre de l'écran et le corps du spectateur disparaît. Baudrillard parle d'une promiscuité comme caractéristique fatale de notre culture, plutôt que d'une proximité. Elle est celle d'une « saturation superficielle, d'une sollicitation incessante[339]». Peintre engagé, Fromanger est bien conscient d'assister à une indifférenciation progressive du réel et de l'irréel. Les principes de cet engagement pourraient se fonder sur l'assertion de Mondzain : « Faire une image, c'est mettre au monde l'homme comme spectateur. Être un humain, c'est produire la trace de son absence sur la paroi du monde[340]».

L'acte artistique de Fromanger prend une dimension humanitaire dans la mesure où il laisse sa trace sur « la paroi du monde », ici l'écran, non pas pour se détourner mais plutôt pour se partager avec les autres, selon le concept d'une résistance à la mort. Deleuze relève l'engagement du peintre en soulignant que Fromanger est conscient de « la nocivité de son modèle, la ruse de la marchandise, l'éventuelle bêtise d'un passant, la haine qui peut entourer un peintre dès qu'il a des activités politiques, la haine qu'il peut lui-même éprouver[341] ».

Vingt ans plus tard, l'artiste semble avoir annoncé la fatalité d'un fait depuis lors accompli, celui d'une « manipulation des corps réduits au silence, de la pensée hors de toute altérité[342] ». Les silhouettes sont scénarisées, codifiées par des couleurs et des textures. De la sorte, chacun est désormais « projeté, […], dans l'espace absolu qui est

---

[338] Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, Paris, Galilée, 1994, p. 15.

[339] Jean Baudrillard, *L'autre par lui-même*, *op. cit*., p. 22.

[340] Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007, p. 37.

[341] Gilles Deleuze, «Le froid et le chaud», *op. cit*., p. 61-77.

[342] Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer* ?, *op. cit*., p. 64.

celui de la simulation »[343]. Aussitôt, notre conduite subjective est abolie par l'intoxication communicationnelle et nos actions sont informatisées par la simulation. Toute notre existence est réduite, et nous n'existons plus que comme « terminal de multiples réseaux »[344].

Figure 55. Gérard Fromanger, *Bouche à bouche*, jaune, 2003, huile et acrylique sur toile, 200x150 cm, Musée national d'histoire et d'art du grand-duché de Luxembourg.

[343] *Ibid.*

[344] *Ibid.*

Figure 56. Gérard Fromanger, *Vertiges 9*, 2006, huile et acrylique sur toile, 130x97cm.

Dans les séries *Sens dessus dessous* et *Vertiges* (fig.55, 56), le recours à la symétrie donne une dimension supplémentaire à la représentation : dans le miroir d'un fond noir et plat, des figures colorées et anonymes se détachent, mais la symétrie et l'inversion dessinent une intrigue ironique et fatale. Le fond noir est celui d'un monde où il n'y a « […] plus de fractures, de lignes de fuite et de ruptures, mais une surface pleine et continue, sans profondeur, ininterrompue[345] ». Une sorte d'inconscient inversé du figuratif, qui s'empare de l'instant artistique entre le figuratif et l'abstrait, le monochrome et le polychrome, le géométrique et le fractal des lignes courbes et entremêlées.

La fatalité naît de l'arrivée du monde à son point de fuite, par l'excès de la réalité, par la perfection de la technique de simulation. Il s'agit d'une métamorphose des effets dans un univers « […] qui porte les choses vers un point de non-retour, dans une spirale qui n'est plus celle de leur production, mais celle de leur disparition[346] ».
L'homme lui-même se voit mourir et a conscience de sa mort. Ce n'est plus son corps qui projette son ombre, selon Baudrillard, c'est l'ombre qui projette son corps symétriquement sur le tableau. Ce que nous voyons n'est plus que l'ombre d'une ombre qui se diffracte sur le tableau, « en une multitude d'ego miniaturisés, tous semblables les

[345] Jean Baudrillard, *L'autre par lui-même*, *op. cit.,* p. 89.

[346] *Ibid.*, p. 75.

uns aux autres, se démultipliant […] saturant son environnement par scissiparité à l'infini[347]». Fromanger offre au regard un grand collage d'ombres où il suggère, flottant en apesanteur, une dynamique d'évitement, de déni, comme un vertige.

### 3.2. Marc Desgranchamps, *Sans Titre* (2016) :

En envisageant les toiles de Marc Desgrandchamps sous l'angle d'une simple observation, sans essayer d'identifier des références ou de chercher des explications à sa peinture, on est plongé dans un univers de transparence et de fluidité où flottent des fantômes indécis. Ces figures, verticales, relient des lignes horizontales. La composition plus ou moins géométrique permet de structurer la représentation sur le plan de la toile. La plupart des figures sont des femmes debout, de face ou de dos, ou parfois assises. Elles sont plaquées sur le fond, certaines étant prises dans le mouvement de la marche. Par exemple, dans *Sans Titre* (2016) (fig.59), une femme se photographie face à un miroir reflétant le paysage qu'on voit à travers une vitre fêlée. La toile est donc la représentation de cette photo qui a capturé dans le miroir le reflet du paysage à travers la fenêtre située derrière la photographe. Les visages de ces femmes sont souvent dissimulés, mais lorsqu'ils sont visibles n'expriment rien de particulier, ni émotion ni indifférence. Les silhouettes se caractérisent parfois par leur aspect sculptural et parfois par une transparence et une fluidité incomparables. En revanche, elles se dressent systématiquement au premier plan, majestueuses et immuables érigées comme des statues sur leurs socles.

[347] *Ibid*., p. 37.

Figure 57. Marc Desgrandchamps, *Sans Titre*, 2016, huile sur toile. Triptyque, 55 x 138 cm.

Le paysage est un élément constant dans l'œuvre de Marc Desgranchamps Il traverse ses toiles en scènes mouvantes qui s'échelonnent dans l'arrière-plan. Ce fond paysager oscille entre des scènes de forêts, de montagnes et de plages. Ces dernières sont structurées en bandes horizontales dont l'effet théâtral résulte du contraste avec la verticalité des corps. Outre la transparence et la fluidité de la couleur qui les caractérisent, les toiles brillent toujours d'un éclat latent. Le bleu du ciel s'étale, se dégrade et blanchit sur la ligne d'horizon. L'ocre du sable manifeste la liberté et la vacuité de la plage. Dans la palette de Desgranchamps, chaque teinte va son chemin sans se mélanger aux autres, elle existe pour elle-même et manifeste sa présence, comme disant : « Je suis là et j'attends […][348]».

Cette lecture des œuvres de Marc Desgranchamps n'est qu'une simple élucidation de l'intention de l'artiste, qui va au-delà d'une pure représentation picturale. Pour lui, l'intention qui préside au choix de la photo qui servira de modèle au tableau peut être contredite par la mise en œuvre du travail pictural[349], ce qui lui fait dire que ses peintures sont surdéterminées par diverses motivations.

[348] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Rivages, 2002.

[349] Pierre Sterchx, Fabrice Hergott, Erik Verhagen et Benoît Decron, *Monographie*, Paris, Flammarion, 2004. p. 10.

### 3.2.1. La peinture comme condamnation du « crime parfait »

Marc Desgranchamps répète avec insistance que sa peinture est une peinture du doute, doute de la figure, doute de la présence, doute de la peinture même. Il s'oriente vers une recherche plus déterminée, animé par la volonté de réconcilier sa peinture et l'esprit de son temps. Cette recherche transparaît clairement dans les œuvres réalisées dans les années 2000-2016. Son œuvre se présente comme *«* une conception étrangement moderne, dont les figures suggèrent plutôt qu'elles n'imitent, dont la représentation signifie plutôt qu'elle ne ressemble[350]». La manière de représentation de ses figures semble condamner le « crime parfait » soulevé par Jean Baudrillard.

Dans *Le crime parfait,* Baudrillard parle de la disparition du principe de la réalité, devenue brute dans sa matérialité. Il met en relief l'hypothèse d'un monde qui se transforme en illusion, une illusion qui résulte de la prolifération des inventions techniques de plus en plus irréalistes qui remettent en question les notions de gravité, de pesanteur et de raison d'être. C'est le cauchemar selon Marc Desgranchamps, de l'ordre de la perte et de l'effondrement des figures, que paradoxalement il tente d'affirmer avec les moyens stricts de la peinture.

Le fantomatique de Baudrillard montre que nous avons perdu notre ombre et que nous sommes devenus transparents, évoluant dans un monde d'ectoplasmes. « Avec le virtuel, nous entrons [...] dans l'ère de la liquidation du réel et du référentiel[351]». En tant qu'artiste engagé, chargé de transmettre l'esprit de l'époque, Marc Desgranchamps ne peut rester sans réagir, sans quoi il se rendrait complice de ce crime parfait.

[350] Jacqueline Liechtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'Age classique,* Paris, Flammarion, 1989, p. 14.

[351] Jean Baudrillard, *Le crime parfait, op. cit.,* p. 157.

### 3.2.2. La peinture : un moyen de réincarnation.

« Je suis sensible au fait qu'une passante dans la rue puisse avoir la même démarche qu'une Pompéienne il y a deux mille ans[352]». Cette déclaration de Marc Desgranchamps ne laisse pas d'être intrigante et amène à questionner l'aspect fantomatique de ses représentations féminines[353] qui ne doivent rien au hasard ni au caprice de l'artiste mais résultent plutôt d'une intention préméditée d'intensifier l'effet spectral du corps féminin par la dissolution du corps pictural.

Marc Desgranchamps est parfaitement conscient du statut actuel de l'image féminine et du « crime parfait » qu'elle commet. Pour les besoins du marché, elle doit générer un désir d'identification à ce corps idéal dont toute femme devrait être le clone. De l'éviscération du cadavre pour en faire une momie au *lifting* qui permet de rendre à la peau un air de jeunesse, la conservation du corps et de ses apparences a de tout temps été une préoccupation primordiale de l'humanité. En outre, la démocratisation de la consommation standardise les comportements au point d'affaiblir le sentiment même d'existence[354].

Pour Baudrillard, l'impératif de la beauté féminine est absolu et même quasi religieux. La publicité, arme du crime, codifie et symbolise le corps comme lieu obligé de consommation de produits cosmétiques et d'interventions esthétiques, en utilisant les images d'actrices et de mannequins anorexiques qui fascinent leurs victimes. Baudrillard va encore plus loin dans cette réflexion en parlant d'un « monde sans femme[355]». Il y développe une allégorie terrifiante qui met sur le même plan l'extermination de la féminité et l'extermination de toute altérité. Les manifestations de ce processus sont suffisamment évidentes pour amener Desgranchamps à réagir et à consacrer son œuvre au sauvetage de

[352] Pierre Sterchx, Fabrice Hergott, Erik Verhagen et Benoît Decron, *op. cit.*, p. 11.

[353] Ses femmes deviennent des femmes-cintres, qui servent à un décor de théâtre. Le cintre désigne le support destiné à recevoir les vêtements. Dans l'architecture, il désigne l'échafaudage sur lequel on construit les voûtes.

[354] Cf. Jean Baudrillard, *La société de consommation,* Denoël, Paris*,* 1970.

[355] Jean Baudrillard, *Le crime parfait, op. cit.*, p. 159.

la femme, à l'émancipation de son corps en le libérant d'un destin imposé. Sauver ces femmes et les réincarner passe ainsi par la matière picturale.

Lorsqu'il décrit sa matière picturale, Desgranchamps explique « que la coulure est d'abord un phénomène matériel. Elle est la trace du mouvement de la matière fluide, trace désormais figée. Effectivement elle a pris son temps dans le matérialisme de sa tombée. Elle s'est frayé un chemin à la surface de la toile entre les irrégularités et scories de la couche picturale[356]». Le peintre nous invite de la sorte à imaginer la fabrication du corps qu'il réincarne. C'est un corps en liquéfaction, en voie d'effondrement, qui se fige à un instant précis et s'immobilise pour devenir une réincarnation. L'artiste s'emploie à accentuer l'immobilité de ces corps en faisant de son tableau une sorte de moule qu'il remplirait de matière chromatique liquide pour constituer un corps divin dans sa plénitude et sa permanence. Dans cette logique, il efface tous les éléments qui tiennent à la nature mortelle du corps, dénonçant ainsi son caractère précaire.

Les images de corps féminins qui envahissent notre époque sont des artifices trafiqués par des logiciels infographiques afin d'aboutir à la double perfection de l'anatomie et des couleurs. Desgranchamps cherche à conserver l'éclat et la brillance des couleurs primaires dans leur dilution, tout en dégageant l'essence de ces corps fardés. Sa démarche est à l'inverse du procédé du traitement de l'image par *Photoshop.* Quand on travaille une image sous *Photoshop*, on superpose des calques que l'on traite séparément, avant de les aplatir pour obtenir une image unifiée. En délayant ses couleurs, Desgranchamps obtient une matière fluide, pelliculaire, qui imprègne la trame de la toile. De cette façon, il filtre l'image et l'épure, la décortique en la réduisant au premier calque. L'esprit du fantôme est affirmé par la substance. La matière devient la condition d'une représentation fragilisée des corps saisis dans l'incertitude de leur transparence, réunissant la présence et l'absence en une seule et même vision.

[356] *Ibid.*

### 3.3. Carole Benzaken : Funérailles de Lady Di

Le 31 août 1997, Lady Diana, princesse de Galles, décède à Paris dans un accident de la route. Quelques jours après sa mort, le 6 septembre 1997, des funérailles nationales ont lieu à l'abbaye de Westminster, rassemblant environ trois millions de personnes à Londres et trois milliards devant leur écran de télévision. Ces funérailles sont transmises en direct par les médias en un flux continuel d'informations, d'images et de commentaires. Le récit sentimental et pathétique de la cérémonie rend le monde entier captif de l'événement.

Carole Benzaken, artiste française, réalise l'année suivante une série photographique intitulée *Funérailles de Diana* (1998), qui donnera ensuite lieu à une série de peintures. Elle photographie en temps réel, devant son poste de télévision, le défilé du cortège funéraire à Londres. La série photographique présente différents angles de prise de vue du passage du cortège. On peut y distinguer les images floues des soldats de la garde royale britannique portant le cercueil de la princesse entouré par la foule des spectateurs. Dans ses peintures, l'artiste juxtapose parfois horizontalement ou verticalement différents extraits de la série photographique. Dans *Funérailles de Diana 2*, on distingue nettement la juxtaposition horizontale d'une prise de vue latérale et d'une prise de vue aérienne, qui correspondent à deux images différentes. La transposition des couleurs est à peu près littérale.

Figure 58. Carole Benzaken, *Funérailles de Diana* 1998, photographie, 38. 2 x 58 cm, Galerie Nathalie Obadia.

Figure 59. Carole Benzaken, *Funérailles de Diana* , 1998, photographie, 38.2 x 58 cm. Galerie Nathalie Obadia.

Figure 60 Carole Benzaken, *Funérailles de Diana 2*, 1998, acrylique sur toile, 238 x280 cm. Courtesy Galerie Nathalie Obadia

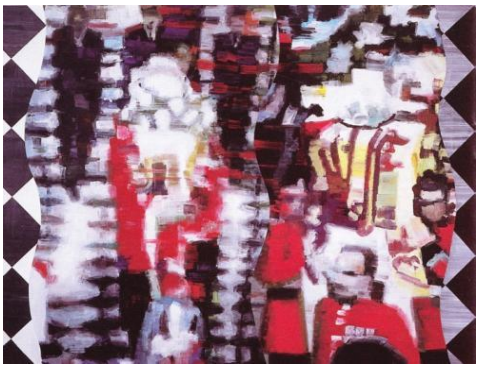


Figure 61 Carole Benzaken, *Funérailles de Diana* 4, 1998, acrylique sur toile, 238 x 280 cm. Courtesy Galerie Nathalie Obadia.

### 3.3.1. La réincarnation dans l'œuvre de Benzaken

La démarche de Benzaken s'inspire du procès que l'on fait à la télévision. Elle fait écho au travail de Pascal Convert dans le processus d'usage des images médiatiques ; elle met en évidence la confrontation par l'effet d'immédiateté de l'image photographique qui provoque l'illusion de la présence vraie de la chose ou de l'évènement, comme dans le cas du *direct* télévisuel. Le *direct* abolit les frontières spatiales et temporelles, nous permettant d'être ici et ailleurs au même instant. Ce *direct* est interactif, donné et rendu sans retard, sans ce suspens qui fait le rythme temporel de l'échange. Dorénavant, « chaque parcelle du temps concentre l'information totale relative à l'évènement comme si nous le maîtrisions en miniature de tous les côtés à la fois[357]».

Convert explique comment le choix et le processus de diffusion de l'image et de son contexte dépendent des mouvements mêmes de la caméra. Celle-ci, grâce à l'effet de zoom, a la capacité d'exacerber l'incident, le détail le plus insignifiant afin d'orienter le regard du spectateur[358]. Il s'agit toujours d'un cadrage et d'un découpage qui, comme une intervention minimale de montage et de manipulation, façonnent l'image de l'évènement en focalisant l'attention sur ce qu'on donne à voir. Ceci suppose le passage d'un message centré sur le signifié, le contenu, à un message centré sur le signifiant, le support. Les *Funérailles de Lady Di* et *La mort de Mohamed Al Dura* sont exemplaires à ce titre car s'y effectue le passage de l'évènement signifié par l'image à la consommation de l'image en tant que telle. De la sorte, le signifié est aboli et le corps disparaît des deux évènements. Le signifiant devient son propre signifié.

Benzaken s'interroge sur les motivations qui sous-tendent sa captation de l'évènement des funérailles de Lady Diana *:* « Qu'est-ce que j'ai voulu saisir ? Les funérailles de Lady Di ou l'émotion populaire ? La réalité visuelle de la trame vidéo filtrant une autre réalité ? Ou bien les dernières images de Diana, elle-même image en train de disparaître ? [359]». Cette retransmission d'un événement en temps réel implique un découpage en messages

[357] Baudrillard, *La société de consommation, op. cit.,* p. 54.

[358] Pascal Convert, « Qui a tué Mohamed Al Dura ? », *Lamento, op. cit*.

[359] Extrait d'un entretien de l'artiste avec Jeremy Gilbert Rolf, issu de son exposition au CAPC.

discontinus et successifs. La captation des images de vidéos par Benzaken est en elle-même un défi technique et artistique.

Pour Barthes, la photographie emporte toujours son référent avec elle. Cependant les photos de Benzaken captent une retransmission télévisuelle, qui abolit le signifié pour mettre en valeur le signifiant, en provoquant une surenchère de l'altération de la réalité transmise.

Les funérailles en tant qu'évènement ne sont plus la visée de ces images télévisuelles, cédant la place au processus technologique des médias en lui-même. De la sorte, comme l'explique Barthes, les photos de Benzaken ne témoignent plus de la mort mais revêtent une autre fonction : « La photo rend compte de l'état du monde en notre absence. L'objectif explore cette absence […] même dans les corps chargés d'émotions c'est encore cette absence qu'elle explore[360]». Lors de la transposition de ses photos, la démarche de Benzaken s'inscrit dans une double action : d'une part la digestion des images vidéo qui se traduit par le stockage des fragments digérés dans la composition ; d'autre part, la recréation d'une absence, voire d'une métaphore du vivant par ces morts et ces réincarnations. Cette action est fortement liée à la précédente, dans la mesure où Lady Diana est corps et image en voie de disparition. Selon Benzaken, transposer les photos de ses funérailles en peinture tend à restaurer et réincarner une image amplement galvaudée par les médias.

Pour l'artiste, Diana n'est pas une icône. Ce sont les médias qui imposent son image-icône au spectateur alors que la princesse est humaine et vivante comme tout un chacun. Pour bien affirmer toute l'humanité de Diana, Benzaken voit son cadavre. Elle ne souhaite pas répéter son image constamment et inlassablement, Diana se transforme en « un cadavre qui est réduit à une pure figure inerte, une effigie[361]».

Dans les *Funérailles de Lady Di*, Benzaken traduit le phénomène de décomposition et de dégradation d'un cadavre par l'utilisation de fragments de photos.

---

[360] Jean Baudrillard, *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité*, Paris, Descartes & Cie, 1998, p. 13.

[361] Jean-Pierre Vernant, *l'individu, la mort, l'amour*, paris, Gallimard, 1989, p. 9.

Par leur juxtaposition elle retrouve la matérialité, métaphore du vivant, et fait se réincarner l'image de Lady Diana. Ce mouvement se traduit dans sa technique même :

> Qu'à l'intérieur de chaque recadrage, la peinture va librement. Tantôt, c'est la tête d'un garde peint à grands coups de pinceau, comme dans une photo floue qui apparaît. Tantôt c'est un flou vidéo avec ses lignes horizontales rouges qui traversent les personnages. Pour finir, on voit des transpositions libres où la touche est complètement indépendante[362].

L'oscillation entre l'image vidéo et l'image photographique est un prétexte pour recréer la métaphore du vivant, justifiant la démarche de photographier la retransmission des funérailles. La révélation du corps de la peinture est une métaphore de la réincarnation du corps défunt dans le matériau de la peinture.

### 3.4. Stéphane Pencréac'h : *Tunis* (2013)

Stéphane Pencréac'h s'inspire de la crise politique et sociale en Tunisie, conséquence de la « révolution de jasmin ». Tout commence en 2010 dans la ville de Sidi Bouzid lorsqu'un jeune homme s'immole par le feu. Cet acte suicidaire isolé déclenche une série de manifestations pacifiques contre le chômage, la corruption et les autres conséquences de la crise économique qui touche le pays. La contestation évolue alors rapidement en crise politique et entraîne la chute du régime de Ben Ali qui s'enfuit le 14 janvier 2011. L'œuvre appartient à une série d'œuvres monumentales consacrée aux conflits et aux révolutions secouant le Moyen-Orient, illustrés par quatre villes : Tombouctou (Mali), Tunis (Tunisie), Tripoli (Lybie) et Le Caire (Égypte).

Pendant la phase de conception, Pencréach collecte des images-sources sur le « printemps arabe[363] » et opère un tri du corpus ainsi constitué. Il agence ensuite les éléments

[362] Extrait d'un entretien avec l'artiste, *op. cit.*

[363] Le « Printemps arabe » est un ensemble de manifestations et révolutions populaires, d'ampleur et d'intensité très variables, qui se produisent dans de nombreux pays du monde arabe à partir de décembre 2010.

sélectionnés, riches d'informations factuelles, prenant position sans imposer son point de vue. Dans *Tunis 2013*, on peut repérer plusieurs éléments agencés de la sorte : le cadavre immolé par le feu, une manifestation, des colonnes, des bâtiments lointains couverts de fumée, une femme voilée de noir, un grand panneau où figure le mot « Dégage ».

Figure 62. Stéphane Penchréac'h. *Tunis. 2013*, huile et bombe sur toile, 195 x 780 cm en polyptique (3 parties).Photo : ADAGP, Paris, 2014.

La composition panoramique de l'œuvre se fonde sur la superposition de trois plans parallèles. Un paysage jaune sur fond de ciel bleu occupe la totalité de l'arrière-plan ; la ligne d'horizon dessine une diagonale de l'angle inférieur gauche à l'angle supérieur droit. Les trois colonnes monumentales du premier plan placent le spectateur face une sorte de fenêtre panoramique. Le volet gauche du triptyque représente une manifestation qui avance sur la route longeant le champ jaune. Dans le volet droit, une femme entièrement voilée de noir est assise à côté d'un cadavre. Derrière elle, le paysage jaune est masqué par un groupe de manifestants, dont deux femmes, tenant à bout de bras une pancarte portant l'inscription « Dégage ». Le corps immolé lévite au centre de la composition, au premier plan du triptyque, s'inscrivant dans la seconde diagonale du rectangle. Deux traits de fumée noire divisent la toile en trois rectangles, donnant l'impression d'un négatif photographique.

### 3.4.1. Tunis 2013 : une réincarnation symbolique de l'humanité

La notion de réincarnation est indissociable de l'idée de mort, ce qui n'échappe pas à Roland Barthes lorsqu'il évoque « le lien anthropologique de la Mort et de la nouvelle image[364]». C'est dans cette ordre idée que je souhaite approcher les images sources utilisées par Pencréac'h. Dans la *Chambre Claire,* Barthes souligne que la photographie adhère à son sujet, et que c'est du référent qu'il faut partir pour comprendre la photographie. Lorsque le sujet est photographié, il devient à un moment donné objet de la photographie, subissant alors une micro-expérience de la mort. Deux éléments caractérisent la photographie : le *studium,* l'intérêt social, politique ou culturel que l'on porte à la photographie, et le *punctum,* le choc qui poindra l'œil du spectateur.

À une époque où le *punctum* du monde nous est asséné en direct par tous les médias à travers des images de la mort dans toute leur horreur, Stéphane Pencréac'h, à la fois répond par la question suivante : « Mais si on n'affronte pas ce genre de problèmes, à quoi bon faire de la peinture ? [365]». *Tombouctou* (2012), *Tripoli* (2013), *Tunis* (2013), *Le Caire* (2013) et *Paris* (11 janvier 2015), des œuvres monumentales qui constituent une chronique de ce que l'on a appelé d'abord le « printemps arabe[366]». L'artiste se met à l'abri d'« une pédagogie par l'horreur », de Zabunyan évoquée précédement, évitant d'en être « complice ». Pour sa part, Pencréac'h accentue la violence visuelle de ses œuvres afin d'atteindre la mesure des images de ces révolutions et de leurs tragédies, pour que « ça cogne pas mal[367]» :

> Les événements dramatiques qui se sont produits, et la force émotionnelle de la réaction populaire, sont sans conteste historiques. L'art est en lui-même un processus historique qui a toujours été capable de se saisir de l'histoire,

[364] Cf. Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1983, p. 144.

[365] Philippe Dagen, « Les printemps hurlants de Pencréac'h », *Le Monde*, 28.03.2014. (http://www.lemonde.fr/m-actu/article/2014/03/28/les-printemps-hurlants-depencreach_4390594_4497186, consulté en 2016).

[366] Claude Mollard, « La peinture d'histoire ne s'arrêtera jamais », *Stéphane Pencréac'h, Œuvres monumentales*, cat. expo., Institut du monde arabe( 12 mai-12 juillet 2015)., Paris, IMA, 2015.

[367] Philippe Dagen, « Les printemps hurlants de Pencréac'h », *op. cit.*

> justement. Quand j'ai fait les grands tableaux sur les Printemps arabes, c'était dans cet état d'esprit, au-delà même d'un engagement[368].

Pencréac'h s'engage à rendre les tourments de l'époque tout en échappant à l'hyper visibilité exigée par le système de l'information spectaculaire et de ses avatars. Ne pas être complice, c'est être capable de regarder toutes ces images de guerre. Non seulement il les regarde sans ciller, mais en outre les fixe sur ses toiles. Ainsi, sans refuser de voir, il échappe à l'« hypersensibilité » dont il s'agit avant tout, selon Zabunyan, « de préserver son confort, son calme et son luxe »[369], signes d'une indifférence au monde comme il va.

Avec Pencréac'h, nous sommes face à l'image du « martyr subi, victime, souffrant » qui fait irruption à l'avant de la procession dans chacune des toiles de cette série. Dans *Tunis 2013*, la mort est présente à travers l'image du corps brûlant, la mort effective d'un jeune homme devenu symbole de la révolution tunisienne. Cette image s'est amplement répliquée sur les réseaux virtuels de communication. Elle est la « nouvelle image » pour reprendre Barthes à travers la voix de Pencréac'h. Elle est celle, à présent, que Convert désigne comme image « en mercure liquide » : « des véhicules de l'horreur, nouvelles formes de la domination totalitaire […]. À force de tourner à vide nous ne les voyons plus[370]». Il ne s'agit plus d'un « cela sera » ou un « cela a été ». Cette nouvelle image dépasse son statut de « catastrophe qui a déjà eu lieu », pour devenir « ce sentiment de vivre une menace permanente[371]».

Pour revenir aux titre *Les Œuvres Monumentales,* Selon la définition de Barthes, le « Monument » naît du fait que « les anciennes sociétés s'arrangeaient, pour que le souvenir, substitut de la vie, fût éternel[372]». Techniquement, le souvenir disparaît avec la « nouvelle image ». Toutefois, Les *Œuvres Monumentales* de Pencréac'h se présentent

---

[368] *Ibid.*

[369] Dork Zabunyan, *op. cit*.

[370] Claude Mollard, *op. cit.* np

[371] *Ibid.*

[372] Roland Barthes*, op. cit.,* p. 146.

comme une réponse à la question de Barthes restée en suspens : « […] tout, aujourd'hui, prépare notre espèce à cette impuissance : ne pouvoir plus, bientôt, concevoir effectivement ou symboliquement, la *durée*[373]». Une question qui paraît indispensable à la compréhension de l'acte pictural de Stéphane Pencréac'h et de son usage de l'image photographique. Sous l'angle du dialogue barthésien, L'*Œuvre Monumentale* de Pencréac'h se montre donc comme la réincarnation symbolique de cette dimension du temps propre à l'humanité, renvoyant à cette nouvelle image, « sa folie qui menace sans cesse d'exploser au visage de qui la regarde », son « extase photographique[374]».

Partant de l'analyse des œuvres mentionnées précédemment, qualifier le rapport des artistes à l'image de « liaison scandaleuse » me semble excessif. Le sens que peut prendre cette liaison découle justement de la nécessité d'une peinture incarnée dans une ère dématérialisée. Elle met l'accent, tout particulièrement sur l'engagement des artistes dans une démarche créative dont la dimension humaine semble prioritaire.

[373] *Ibid.*

[374] Roland Barthes, *op. cit*., p 183.

# Chapitre 5. Processus de métaphorisation comme mode opératoire de l'acte de peindre[375]

*Par une métaphore je ne fais que désigner par dévoilements successifs un autre monde de signifiant : une autre métaphore. Un transport de sens modelé par cette force subtile […] qui relève de notre manière d'appréhender "[…] le monde et les choses, le rationnel et l'irrationnel*[376] *".*

## 1. La métaphorisation du processus créatif

Métaphoriser, c'est créer une métaphore ou s'exprimer en recourant à la métaphore. Mais pourquoi utiliser l'idée de métaphorisation pour désigner le mode opératoire du processus créatif ? En introduction, j'ai posé une question fondamentale : pourquoi continuer à peindre ? Considérer les choses en termes de métaphorisation permet, selon moi, d'esquisser les prémices d'une réponse qui n'est pas définitive et doit plutôt s'envisager comme l'ouverture d'un champ de possibles interprétations. Si c'est comme métaphores que les idées créatives surgissent, il s'agit alors de métaphorisation qui orchestre ma façon de penser la pratique artistique. Il m'en faut donc approfondir la compréhension afin d'élargir son acception, dans le sens où elle ne se cantonne pas à la substitution d'un mot à un autre.

[375] Elissar Kanso, « La recomposition du réel : le processus de métaphore comme mode opératoire de l'acte de peindre », communication au colloque « Recomposition », Lyon, Les Têtes Chercheuses IUT Université Jean Moulin Lyon 3, 20-21 mai, 2016.

[376] Monique Bruneau, *Traiter de recherche création en art : Entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 344.

Le latin *metaphora* désigne un transport ou un glissement/transfert de sens. Dans le domaine de la rhétorique, la métaphore est un « procédé de langage qui consiste à employer un terme concret dans un contexte abstrait par substitution analogique, sans qu'il y ait d'élément introduisant formellement une comparaison[377]». La métaphore désigne donc l'emploi d'une expression en lieu et place d'une autre, à laquelle elle est assimilée en l'absence de tout terme de comparaison explicite. Par extension, dans le domaine de l'informatique[378], on parle souvent de métaphores pour désigner des icônes ou pictogrammes qui fonctionnent plutôt par analogie et association d'idées que sur le mode métaphorique proprement dit. Contrairement à ce que l'on pourrait croire d'après les définitions citées ci-dessus, le champ d'étude des métaphores n'est pas l'apanage de la linguistique.

Dans cette perspective, deux ouvrages sont essentiels. *Les métaphores dans la vie quotidienne*[379] de George Lakoff et Mark Johnson est le premier. La théorie des auteurs repose sur l'idée que nous employons quotidiennement des métaphores sans y réfléchir, des expressions naturelles appelées communément métaphores conventionnelles ou « métaphores mortes ». Selon eux, nous pensons toujours en fonction d'un symbole premier ou d'une métaphore première. Ils définissent la métaphore comme une médiatisation de notre expérience du monde, puisque qu'elle traverse notre langage dans son usage le plus quotidien. Cela permet, de prime abord, d'approcher la métaphore comme mode opératoire, comme « métaphore structurante » sans vouloir forcément associer l'expression au processus créatif. Toutefois, Lakoff et Johnson montrent que la métaphore masque une partie de l'expérience du réel : la métaphore « qui nous permet de comprendre un aspect d'un concept en termes d'un autre (par exemple, de comprendre un aspect de la *discussion* en termes de *combat*) masque nécessairement d'autres aspects du même concept[380]». De ce fait, cette nomination, ne peut donner qu'une compréhension

[377] *Le Petit Robert de la langue française*, Dictionnaires le Robert, Paris, 2000.

[378] Françoise Juhel (dir.), *Le dictionnaire de l'image*, Paris, Vuibert, 2008.

[379] George Lakoff, Mark Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, trad. Par M. Defornel, Paris, éditions de Minuit, 1985, [éd. orig. Metaphors We Live By, Chicago, UCP, 1980].

[380] George Lakoff, Mark Johnson, *op. cit.*, p. 20.

partielle du réel et elle lui demeure partiellement inadéquate car elle n'est qu'une forme de désignation par association, par analogie. Et c'est là sa faiblesse et son caractère flou, en un sens. Mais, à mes yeux d'artiste, penser mon travail artistique au prisme de la métaphore – en particulier *Casting* – génère nécessairement d'autres concepts, en rapport avec l'idée développée par Belting, déjà évoquée, de l'homme comme « lieu naturel » des images. Le pouvoir d'une activation mentale des images ne se déploie souverainement que dans la conscience humaine. Ainsi, l'homme est le générateur premier des images mais aussi des métaphores, puisqu'il ne revient pas au langage seul de construire la réalité. Notre perception n'est pas « pure », elle est informée par nos représentations préalables, ainsi que l'écrit Lakoff :

> C'est comme si la capacité à comprendre l'expérience à travers la métaphore était un sens, comme la vue, le toucher et l'ouïe, ce qui voudrait dire qu'on ne perçoit le monde et qu'on n'en fait l'expérience qu'à travers des métaphores. La métaphore joue un rôle aussi important que le toucher, et elle est aussi précieuse[381].

Dans ce passage, le propos de Lakoff désigne la métaphore comme outil de compréhension. Par exemple, quand je vois une image d'un mannequin, une activation mentale a lieu, qui aboutit à générer les images de *Mutamags*. La métaphore comme outil de compréhension permet de mettre en œuvre cette activation mentale car elle devient indispensable pour percevoir le réel et en faire l'expérience. Cette conception de la métaphore comme sixième sens est particulièrement pertinente dans le contexte artistique puisque c'est un sens que l'artiste peut développer comme tous les sens qui sont des outils indispensables à la création. Pour décrire l'aptitude à la métaphorisation comme un sixième sens, je suis amenée à réexaminer le titre original de l'ouvrage : *Metaphors we live by*, qui semble plus pertinent que sa traduction française : *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Ces métaphores sont loin d'être mortes puisque nous vivons et continuons à vivre à travers elles. Le titre *Les métaphores dans la vie quotidienne* semble réduire le rôle de la métaphore, laissant entendre qu'elle n'est qu'un objet qui évolue dans l'orbite

[381] *Ibid.,* p. 251.

de notre quotidien. Cette différence significative entre les deux titres me permet d'éclaircir mon propos sur métaphorisation. Imaginons que je tente de publier un ouvrage : il n'aura pas le même impact sous l'intitulé « Le *processus créatif dans la vie quotidienne* » que sous le titre « *The creatif process we live by* ». Mon propos ne se limite pas à l'idée d'une présence du processus créatif parallèle au quotidien, laissant entendre que leurs chemins ne se croiseront jamais. Il s'agit plutôt de la reconfiguration d'un quotidien et d'une vie toute entière en fonction du processus créatif, processus qui donne son impulsion à mon existence. Ainsi la métaphorisation du processus fusionne vie et création, devenant « […] un phénomène qui concerne d'abord la pensée et l'action[382] ».

Le second ouvrage qui constitue pour moi une référence majeure est *La métaphore Vive* de Paul Ricœur, publié en 1970 sous formes de huit études et auquel ce chapitre doit beaucoup. Dans *La métaphore vive*, Ricœur rappelle que la métaphore selon la définition aristotélicienne consiste à « faire image » et à « signifier les choses en acte[383]», voyant les choses comme des *actions.* Je reprends à mon compte le propos de Dominique Allard, pour qui, Ricœur redéfinit la métaphore en montrant qu'elle consiste à prêter la vie à l'inanimé, à montrer les choses inanimées comme animées, ce qui permet d'ouvrir et de pointer vers des ressemblances inédites[384]. Pour moi, le processus est l'acte, la création dérive de la pensée et l'action dérive de la vie. Si la métaphore signifie les choses en acte, c'est-à-dire prises dans le processus de leur déploiement au sens aristotélicien du terme, il s'agit d'un processus créatif qui ne peut jamais s'achever. La métaphorisation du processus créatif désigne en ce sens son ouverture, donc une forme d'inachèvement, que l'on peut par exemple voir à l'œuvre dans *Casting*. Métaphorisation dans *Casting* est alors saisie de la sorte : « Symboles et métaphore n'expriment pas l'idée, ils la font être. Ils sont l'acte de sa production[385]».

[382] *Ibid.,* p. 17.

[383] Aristote, *Rhétorique III*, 10, 1410, b 33, repris dans Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, *op. cit*., p. 49.

[384] Cf. Dominique Allard, *op. cit.,* p. 30.

[385] Jacques Rancière*, Mallarmé, La politique de la sirène,* Paris, Hachette, 1996, p. 38.

### 1.1. *Casting* : la conception du projet

Comme il a été dit plus haut, un casting consiste, selon sa première définition, en une « sélection des acteurs ou actrices pour remplir un rôle dans un film ou spectacle ». Dans le contexte de *Casting*, il s'agit d'une session photo de sélection de femmes aptes à remplir les rôles déterminés par la nouvelle « société du spectacle » du mouvement autoproclamé *Daech,* en réalité une forme d'esclavage sexuel présenté comme un mariage et un acte de dévotion qui mènera les femmes directement en paradis.

Je commence par accumuler des jouets (des fusils, pistolets en plastique) et des ustensiles de cuisine, tels que tasses, théière, poêle, etc. Tous ces objets sont peints en rouge et doré. Ensuite, je fixe des rideaux de douche sur des châssis en bois, pour peindre dessus des arrière-trains d'animaux. Tous les éléments vont venir s'accrocher à mon corps, l'habiter, s'unir avec lui. Le rideau de toilette m'enlace, le sac-poubelle noir se colle à mon visage, les ustensiles de cuisine et les armes de guerre prennent successivement place sur mes bras, mon buste, mon dos.

### 1.2. La mise en scène

*Casting* consiste d'abord à travailler en studio, à photographier avec un appareil numérique et à visualiser numériquement les photographies. La séance photo dure environ une demi-journée. Je dois faire suffisamment de prises de vues pour en choisir douze qui constitueront la série finale pour l'exposition *Voir à Distance*[386]. Deux prises de vues font office de couverture de magazine, elles sont intitulées *Casting Couverture 1 et 2*. Les autres prises de vues sont choisies de manière à construire une certaine réalité/fiction autour du thème de l'esclavage sexuel. Autrement dit, je choisis de narrer à travers les images l'histoire fictive de vie d'une femme qui rejoint volontairement ISIS (Il s'agit de l'histoire des femmes françaises parties en Syrie et en Irak pour rejoindre

[386] *Voir à distance* est une exposition individuelle qui a lieu à la galerie Flora Tristan à Bordeaux, en octobre 2016.

*Daech*)[387]. Pour ce faire, j'imagine dix poses différentes, chacune correspondant à un moment précis de la narration.

### 1.2.1. Casting pose 1 (fig.65)

La première prise de vue montre une femme portant deux armes de guerre croisées et pointées vers le ciel, l'une peinte en rouge et l'autre en doré. Le visage de la femme est couvert d'un sac-poubelle noir et il est caché derrière d'énormes lunettes rouges. Ses mains et son cou débordent de bijoux de pacotille, le gros collier de perles et de cuillères dorées qui orne sa poitrine s'harmonise avec des bracelets clinquants. Le cadrage est centré sur le buste et la tête de la femme dressés dans un mouvement de pouvoir éphémère, traduction physique d'une illusion qui porte la femme à croire qu'elle atteindra la délivrance, ou au moins une certaine liberté, en s'affiliant à ISIS. L'image est imprimée sur toile et repassée au lavis argenté. Un pochoir à la bombe acrylique encadre le tableau d'un motif de dentelle bleu outremer, faisant office de cadre à la fois esthétique et social auquel la femme est censée se conformer. La transparence du bleu connote l'espoir et le rêve, s'unissant à l'aspect vaporeux du lavis pour accentuer l'irréalisme des espoirs de cette femme.

[387] A ce sujet voir la quête menée par Edith Bouvier dans Edith Bouvier, Céline Martelet, *Un parfum de djihad, qui sont ces Françaises qui ont rejoint une organisation terroriste?*, Paris, Plon, 2018. Les témoignages des femmes sur leur vie en Syrie sont pléthore. Elles ont fait l'objet de plusieurs articles diffusés en ligne. Voir https://www.nationalgeographic.fr/photographie/temoignage-des-femmes-reduites-en-esclavage-par-letat-islamique

Figure 63. *Casting Pose 1,* 2016, techniques mixtes et impression jet d'encre sur toile, dimensions variables. 50 x 60 cm pour le présent tirage. Photo : Ron Vargas.

### 1.2.2. Casting pose 2 (fig.66)

La deuxième prise de vue montre la même femme en position frontale, tenant sa robe du bout des doigts. La robe est taillée dans un rideau de douche où j'ai peint à l'acrylique l'arrière-train d'une vache sur un fond de motif floral bleu. Une couronne de pinces à linge surmonte la tête camouflée par un sac-poubelle noir. Sur cette photographie, l'arme n'est plus brandie mais elle repose sur le bras de la femme, symbolisant l'idée de dépossession du pouvoir qui est maintenant menacé par le fusil. L'image fait référence à une sorte de cérémonie de présentation de la noblesse, déguisée et conditionnée par la soumission totale de la femme. Comme dans l'image précédente, la toile est recouverte d'un lavis argenté et elle est ornementée d'un motif de dentelle cette fois rouge, situé à chaque angle. Le changement de couleur de l'encadrement traduit une dégradation de la situation de la femme à ce moment précis de la narration. Le rouge désigne une situation contradictoire car, malgré la chaleur de la teinte, la représentation est animée d'une tension sous-jacente, manifeste dans la présence du fusil.

Figure 64. *Casting Pose 2,* 2016, techniques mixtes et impression jet d'encre sur toile, dimensions variables. 50 x 60 cm pour le présent tirage. Photo : Ron Vargas.

### 1.2.3. Casting Pose 3 (fig.67)

La troisième prise de vue montre que la femme commence à s'incliner légèrement sur le côté dans une attitude de résignation. Les bras croisés sur la poitrine, elle tient une passoire et une cuillère en bois dans les mains. À son habillement s'est ajouté un voile en dentelle blanc qui couvre ses épaules. Le fusil rouge est cette fois-ci suspendu à son cou, le canon dirigé vers le haut et visant donc sa tête. Le lavis argenté s'associe à présent à un pochoir de dentelle jaune citron. Cette fois, la représentation vacille entre l'idée de pouvoir et celle de sa confiscation, entre liberté et intolérance.

Figure 65. *Casting Pose 3*, 2016, techniques mixtes et impression jet d'encre sur toile, dimensions variables. 50 x 60 cm pour le présent tirage. Photo : Ron Vargas.

### 1.2.4. Casting Pose 4 (fig.68)

Cette prise de vue est effectuée à hauteur d'œil : la femme est tournée vers le mur, menottée, les bras levés, le corps légèrement voûté. Sa posture traduit la soumission. La couronne de pinces à linge a cédé la place à une couronne de fleurs. Elle porte une autre robe, elle aussi fabriquée dans un rideau de douche, cette fois orné de papillons noirs. Une autruche vue de dos y est peinte. Les papillons semblent voltiger autour des longues pattes rouges de l'oiseau et remonter jusqu'à la tête de la femme, toujours couverte d'un sac poubelle. Les multiples contradictions présentes dans cette représentation mettent l'accent sur la complexité du devenir de cette femme dont le déni de réalité est symbolisé par le motif de l'autruche. Les longues jambes fines et les papillons dénotent sa fragilité. Ces derniers, aveuglés par l'éclat du jaune, annoncent un deuil futur. Leur couleur noire éteint la puissance vitale du rouge vermillon, évoquant la précarité de la situation. L'encadrement jaune brillant contraste fortement avec le

Figure 66. *Casting Pose 4*, 2016, techniques mixtes et impression jet d'encre sur toile, dimensions variables. 50 x 60 cm pour le présent tirage. Photo : Ron Vargas.

### 1.2.5. Casting Pose 5 (fig.69)

Dans la cinquième prise de vue, la femme s'incline dans une position forcée, pliée en deux vers l'avant. On ne voit donc plus d'elle que sa robe ornée du motif d'autruche, dissimulant ses fesses et ses jambes. Son bras gauche surgit à son côté, comme détaché du corps, pointant un fusil doré sur l'arrière-train de l'autruche, dans une représentation métaphorique d'une scène de viol. Le motif des papillons noirs signale le danger persistant. Le bras est dédoublé par son ombre, figeant ce moment du viol en une impression d'éternité. L'ombre est une entrave à la lumière : il traduit une oppression menaçante, tangible. C'est l'ombre du viol, matérialisation des aspects les plus obscurs de la nature humaine. L'agresseur de la femme est un religieux radical. La religion est symbolisée par la couleur dorée, attrayante par sa brillance mais qui n'est qu'un luxe apparent, un éclat mensonger qui phagocyte l'humanité. Le cadre bleu, quant à lui, crée une atmosphère triste, mélancolique.

Figure 67. *Casting Pose 5*, 2016, techniques mixtes et impression jet d'encre sur toile, dimensions variables. 50 x 60 cm pour le présent tirage. Photo: Ron Vargas.

### 1.2.6. Casting Pose 6 (fig.70)

La sixième prise de vue illustre le chaos, la perturbation totale après le viol ~~subi~~. La femme disparaît sous une masse informe et confuse, un entassement d'éléments discordants. On entrevoit une patte de l'autruche côtoyant des tasses dorées. Une casserole voisine avec les fusils des images précédentes. La couronne de fleurs, posée sur l'ensemble, s'amalgame au motif peint et aux autres objets. Le tout est parcouru par un fil rouge qui circule librement. Dans cette représentation, les traits et les caractéristiques auparavant prononcés s'estompent ou disparaissent. Ainsi, les papillons s'esquivent sous les plis de la robe devenue une couverture, sous laquelle la femme est prostrée, en léthargie. Le lavis est appliqué sur l'ensemble de l'image en larges coups de pinceaux disparates qui accentuent l'apparence de désordre. Le cadre violet isole la femme ; il dit sa solitude.

Figure 68. *Casting Pose 6,* 2016, techniques mixtes et impression jet d'encre sur toile, dimensions variables. 50 x 60 cm pour le présent tirage. Photo: Ron Vargas.

### 1.2.7. Casting Pose 7 (fig.71)

La septième prise de vue saisit le moment où la femme tente de se redresser. On ne distingue pas clairement la forme de son corps en mouvement, mais il est figé dans une posture en « S ». Il s'agit de fixer le déplacement de la masse informe en train de se défaire et de se disloquer. L'ensemble des éléments qui s'entassaient précédemment sur la masse du corps ont disparu. Le mouvement génère des plis et des froncements qui rendent illisibles les motifs de la robe. Ces plis s'apparient avec ceux du sac poubelle qui dissimule toujours la tête de la femme. Le cadre rouge qui annonçait précédemment le danger marque l'accomplissement de la violence dans un quotidien qui sera désormais scandé par la souffrance.

Figure 69. *Casting Pose 7,* 2016, techniques mixtes et impression jet d'encre sur toile, dimensions variables. 50 x 60 cm pour le présent tirage. Photo: Ron Vargas.

### 1.2.8. Casting Pose 8 (fig.72)

La femme s'est maintenant partiellement redressée et sa pose fait écho à la cinquième prise de vue, celle du viol. La femme n'est pas entièrement visible, son corps est toujours plié en deux. Ses bras s'ouvrent, déployant l'image de l'autruche et la robe de sorte que cette dernière déborde de la toile. Ses bras fusionnent avec les ailes peintes de l'autruche dont les pattes semblent cette fois solides. La figure ressemble à un oiseau sur le point de prendre son envol, impression renforcée par les motifs de papillons qui semblent flotter sur toute la surface. Bien que suggérant une libération, ce mouvement peut aussi s'inscrire dans la logique de déni, suggérée précédemment par la présence de l'autruche. Les contours imperceptibles de la robe et la texture de la toile se fondent et, par la mise en abyme de la peinture, ne font plus qu'un. Le fusil et une casserole dorés, une pelote rouge dénouée sont posés sur le dos de la femme. Un fil semble tiré de la pelote par quelqu'un n'est pas visible dans l'image, évoquant le pouvoir de manipulation que le violeur conserve sur sa victime. Une menace plane sur la scène, prenant la forme d'un jeu d'équilibre tel qu'on en voit au cirque. Les pattes de l'autruche semblent s'évertuer à maintenir une forme de stabilité, aidées par les bras ouverts déployés comme un balancier.

L'ensemble est finalement contrôlé par celui qui mène ou impose le jeu pour son propre divertissement, ici l'agresseur.

Figure 70. *Casting Pose 8*, 2016, techniques mixtes et impression jet d'encre sur toile, dimensions variables. 50 x 60 cm pour le présent tirage. Photo : Ron Vargas.

### 1.2.9. *Casting poses* 9 et 10 (fig.73, 74)

Les deux dernières prises de vues sont des portraits de la femme. Le premier portrait est effectué en plongée[388] en plan rapproché focalisé sur la grossesse visible de la femme et l'isolant complètement. Enceinte, elle soutient son ventre d'une main tandis que, de l'autre, elle enlace des fusils. Son regard fixe et supplie le spectateur. Sa souffrance profonde est patente, intensifiée par l'ouverture du sac-cagoule sur un seul œil. La couronne de fleurs est à nouveau sur sa tête et on retrouve les bijoux de la première prise de vue. Le cadre violet évoque maintenant le sort incertain de cette femme.

La dernière prise de vue est un portrait en pied. Ici, la femme pose la main sur son ventre. Le fond est doré, occultant le cadre de dentelle rouge. La pose évoque la Vierge,

[388] Un terme technique de prise de vue qui signifie que le sujet est placé sous le photographe.

assimilant la figure à une icône. C'est une réincarnation de la femme, métaphore de l'humanité vouée à souffrir éternellement des actes de guerre et de terrorisme.

Figure 71.*Casting Pose 9*, 2016, techniques mixtes et impression jet d'encre sur toile, dimensions variables. 50 x 60 cm pour le présent tirage. Photo: Ron Vargas.

Figure 72. *Casting Pose 10*, 2016, techniques mixtes et impression jet d'encre sur toile, dimensions variables. 50 x 60 cm pour le présent tirage. Photo: Ron Vargas.

### 1.3. *Casting* : La séance-photo

Ces prises de vues (fig.75) se déroulent dans l'espace du studio où je suis à la fois l'artiste, le modèle et le photographe qui fait surgir l'image. De ce fait, une relation importante s'instaure entre mon corps et l'espace. De plus, il s'agit de différentes disciplines artistiques associées : peinture, assemblage et photographie y participent. Je me couvre d'accessoires comme s'il s'agissait d'extensions de mon corps qui, ainsi, devient une sorte d'installation vivante qui se déplace dans tous les sens. La fusion entre le corps, les accessoires et l'image peinte sur les rideaux de douche génère un amalgame pictural doté de qualités plastiques inédites. Pour réaliser la photographie des images fabriquées en atelier, mon corps est dans un mouvement constant, dans un va-et-vient entre l'objectif de l'appareil et la mise en scène. Lorsque je règle mon appareil en mode retardateur, cela permet d'activer un délai d'attente entre le moment où le bouton est appuyé et celui où la photo est prise. Le mode prises de vues en rafale est alors activé, et la première image est enregistrée dix secondes après une pression sur le déclencheur. Les images qui en résultent : « […] sont la trace de ce que "voit" la caméra, outil artificiel, et non à strictement parler, ce que "voit" l'artiste au moment de la prise de vue[389]».

#### 1.3.1. La dimension matérielle

Si la phase préalable de la préparation du projet a lieu sur le moteur de recherche Google, la phase de la mise en œuvre de Casting me permet d'échapper à l'inscription géographique et chronologique du réseau informatique de l'Internet. Une dimension matérielle est ainsi à l'œuvre. Dans *La machine de Vision,* Paul Virilio traite du progrès de l'automatisation non seulement dans la production post-industrielle mais aussi dans notre perception du monde. Il s'agit de la façon dont notre perception du monde a été radicalement altérée par la technologie. En l'occurrence, la réalité actuelle se disperse, et se ramifie en subdivisons potentielles qui nous est bombardé. Dans cet ordre d'idées, l'esclavage sexuel traité à maintes reprises dans *Dabiq,* le magazine électronique d'ISIS et ses images appartiennent à cette réalité où ces dernières deviennent une abstraction

[389] Annick Bureaud, *Trace de l'impossible humain*, Longueuil, Plein sud centre d'exposition en art actuel, 2002, p. 2-3.

intouchable, totalement irréelle, à l'opposé d'un fait concret : « Ce sont les documents, les formes, les modèles qui commencent à faire le contenu concret de l'environnement. C'est de ces éléments concrets qui nous programment que nous devons tirer par abstraction les données de fait[390]». En tant qu'artiste, je suis profondément connectée à tout ce qui m'entoure. Je communique et manifeste ma présence de diverses façons, du simple courrier électronique jusqu'à la réactualisation et la mise à jour de mon site web. Ainsi, pour développer des projets tels que *Casting*, je suis en mesure de m'inspirer du monde qui m'entoure et qui suscite une activation mentale, pour tenter de recréer les « données de fait ».

Figure 73. *Casting* 2015, prise de vue, avant manipulation numérique, archive numérique

### 1.3.2. *Casting* : une image en devenir

Comment l'image qui résulte de la séance-photo surgit-elle ? Je reprends à mon compte l'expression image-matrice d'Edmond Couchot pour définir l'image qui résulte de la séance-photo, lorsqu'il écrit que l'image-matrice renvoie à : « […] un "ça-peut-être ", à un temps en puissance, à un possible (et non à un futur) jamais totalement ni

[390] Vilém Flusser, *La Civilisation des médias*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, Belval, Circé, 2006, p. 175.

inéluctablement appelé à devenir du présent[391] ». De ce fait, une image-matrice se distingue d'une image peinte. En peinture, il s'agit d'un processus irréversible où les étapes antérieures sont recouvertes par ce qui vient ensuite et donc demeure invisible bien que cela soit présent. Le temps de peindre, avec la superposition des couches, avec l'attente nécessaire pour le séchage et les diverses, semble suivre un certain ordre sans modifications ni prolongements. Ainsi, revenir sur les étapes antérieures du tableau est pratiquement infaisable et il y a u moment où il faut s'arrêter, mettre fin à ce processus[392] qui pourrait continuer et sentir le moment où l'œuvre est terminée sans quoi rien ne serait plus lisible. Avec l'image-matrice, un nouveau rapport au temps s'instaure, comme on l'a déjà vu dans le troisième chapitre. Le travail se construit dans un aller-retour entre les étapes antérieures et les étapes qui s'en suivent. La conception de l'image numérique commence, comme nous l'avons vu, avec une prise de vue, qui sera ensuite numérisée si elle ne l'est pas déjà. Comme c'est le cas du projet *Mutation d'Elle,* le travail de retouche se fait à l'aide du logiciel numérique *Photoshop*. Dans la prise de vue initiale de *Casting*, l'interaction des éléments se rapproche également d'une manipulation numérique exécuté sur Photoshop, et l'image obtenu peut être retravaillée dans son ensemble, lorsqu'on applique l'effet de contraste par exemple, autant que par section et par accumulation et suppression de couches. Dans *Casting*, c'est cet aspect du processus en cours, l'interaction directe des éléments devant l'appareil photographique qui crée des liens inédits. On rejoint le propos de Jacinto Lageira lorsqu'il écrit que la « cohérence d'une œuvre, ou d'une série d'œuvres, est dégagée dans et à travers elles à mesure qu'elles surgissent et évoluent ; elle n'est pas seulement mobile quand l'œuvre vient de naître, mais continue de se modifier selon les situations culturelles[393]». Chaque situation culturelle préside et dicte le processus de création en cours. Je suis amené à concevoir ce dernier non seulement en fonction d'un désir ou un plaisir de créer, mais aussi en rapport à des préoccupations sociales et politiques. Ce qui convient à dire qu'un processus est,

[391] Edmond Couchot, « Sujet, objet, image », *op. cit*., p. 6.

[392] Cf. Honoré de Balzac, « Le chef d'œuvre inconnu », dans Andrien Goetz (dir), *Le chef d'œuvre inconnu et autres nouvelles*, Paris, Folio, 2005.

[393] Jacinto Lageira, *L'Esthétique traversée : Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre,* Paris, Exhibitions International, 2006, p. 170.

comme le décrit Lageira, « la présentification d'une conscience imageante de quelque chose[394]», qui permet de se mettre à distance du monde pour mieux imaginer les solutions.

Avec la pratique photographique, « la présentification d'une conscience imageante de quelque chose » s'associe au « ça peut être », permettant de penser que le référent a existé mais qu'il peut toujours être changé. Pour autant, on ne peut nier le rapport étroit qu'entretient la prise de vue initiale avec le réel dans la mesure où il est de son caractère fondamental de prouver l'existence de ce qu'elle donne à voir. En l'enregistrant numériquement, celle-ci montre la réalité photographiée mais aussi laisse le champ libre à toute interprétation. Dans *Casting,* il y a une réalité préconçue que je souhaite fabriquer et montrer. Une fois devenue image matrice, on peut ressentir une distance entre la réalité et sa transcription photographique. Cette distance permet d'approcher un réel inaccessible, conceptuel, comme dans *Casting*. Il existe à la fois un réel et les idées que l'on s'en fait, suscitant un réel d'un autre ordre. La prise de vue et l'image-matrice me permettent d'approfondir l'irréductible différence entre ces deux réels. Quand il s'agit d'un réel mis en scène, je questionne le principe de la photographie comme pure reproduction du réel. Toute photographie est privée de son contexte ; l'exclusion de toute sensation la cantonne au visuel uniquement, d'autant plus qu'elle est isolée de l'espace et du temps de la prise de vue. La photographie n'est pas un support neutre, mais un outil d'interprétation et de transformation du réel, et de ce fait, « elle demeure essentiellement énigmatique[395]». Par conséquent, elle ne peut pas toujours être une reproduction objective du réel. Dans *Casting,* la pratique photographique est d'abord « une mise en acte du geste de l'artiste », ensuite « une opération de mise en mémoire[396]», de ce geste.

---

[394] *Ibid.*, p. 271.

[395] Philippe Dubois, *l'Acte photographique*, Paris, Fernand Nathan, 1983, p. 92.

[396] *Ibid*., p. 245.

### 1.3.3. Expérience incorporée, subjectivité incorporée

Il convient de parler d'une « subjectivité incorporée[397] » de mon histoire, comme d'une collecte de connaissances physiquement présentes dans mon être corporel et par conséquent intrinsèquement présentes dans ce processus. Le corps est au centre de l'acte de peindre où le médium devient le corps lui-même, lieu où la subjectivité de l'artiste s'exprime par le choix des éléments, de la mise en scène et des techniques de prise de vue qui définissent l'image finale. C'est ainsi que *Casting* associe mon corps et sa connaissance subjective à la matérialité des informations que me fournissent les différents éléments, tels que le rideau de douche, les jouets, etc. À ce moment-là, la forme est inséparable du contenu, voire ils en arrivent à se confondre. Cette association entre mon corps, le contenu et la forme évoque ce que Jean-Pierre Balpe désigne par « [...] le *subjectif,* le *matériel* et le *culturel.* Ou, pour le dire d'une autre façon, *l'individuel,* le *technique* et le *collectif* -[398]». En tant qu'artiste, je fonde l'acte de peindre sur un tel propos, tout d'abord sur une « présentation comme affirmation de l'individualité[399]», comme une expérience subjective incorporée. Alors, quand j'évoque la subjectivité du corps, c'est pour en dire l'histoire et les expériences. Il s'agit de certaines facettes d'un temps vécu qui fait partie de moi en tant qu'artiste, personne et corps : « […] le matériau et la forme d'une œuvre d'art sont assurément le fruit d'une très haute élaboration des processus psychiques, mais, en définitive, toujours une élaboration de pulsions profondes enfouies[400]» : je couvre mon corps, couché en position fœtale, d'un rideau de douche, de

[397] Expression empruntée à Margaret McLaren, dans *Feminism, Foucault and embodied subjectivity*, UNY press, New York, 2002, p. 84. Sur cette question, voir également *The phenomenology of embodiment* d'Edmund Husserl. Maurice Merleau-Ponty (*La phénoménologie de la perception, 1945*) et Jean –Paul Sartre (*l'Etre et le néant 1943*), héritiers de la tradition husserlienne, parlent similairement de la chair et de l'incarnation, pour exprimer l'idée de l'intégration de l'être humain, comme incorporé à la fois au monde matériel et au monde culturel et symbolique.

[398] Jean-Pierre Balpe, *Contextes de l'art numérique*, Paris, Hermès Science, 2000, p. 42.

[399] *Ibid*., p. 43.

[400] Jacinto Lageira, *op. cit*., p. 78.

sorte à en faire une « seconde peau[401] ». Le motif peint sur le rideau transparent épouse les contours de mon corps comme un collant. Ce rideau peut appartenir à mon foyer antérieur, actuel ou à venir. Tout ce qui se pose sur moi émane de la complexité d'une histoire personnelle indescriptible et inséparable de son site. Les entrelacs de fil rouge accentuent cette idée d'attachement.

Les armes à feu racontent que le mal est palpable au quotidien. Culpabilité et anxiété pèsent sur mon corps. Les ustensiles de cuisine, étant aussi des jouets, sont non seulement liés au jeu, au plaisir, mais représentent aussi la nécessité absolue, la lutte journalière pour maintenir un semblant d'équilibre et établir une sorte de lien avec le monde concret pour combattre une culpabilité physique inhérente à la culture religieuse. Tous ces éléments qui cernent mon corps dessinent une sorte d'intersection entre passé, présent et futur. Ils présentent la forme et le contenu incarné. Non seulement ils dépendent d'un contenu qu'ils contribuent à exprimer, mais ils conditionnent entièrement son rapport à la forme. Ce contenu est conçu dans les termes d'un médium, le corps, et d'une culture, les deux étant pour moi profondément associés.

Cela me permet de fusionner culture et corps dans une véritable fusion réciproque. La mémoire culturelle est ainsi renvoyée à mon corps et interpelle mon rapport à celui-ci, tout en interrogeant par la même occasion les différentes techniques de production d'images.

[401] Expression empruntée au titre de la Biennal *Organo*, « Seconde Peau » dans laquelle figure *Casting*, organisée en Mai 2017 au *Vivres de l'art*, Bordeaux.

Figure 74. Elissar Kanso, *Mutation 2*, 2016, techniques mixtes et Impression jet d'encre sur toile, 50x60 cm.

Il existe donc une réelle difficulté à séparer le je, le contenu et la forme ou le processus. Il convient plutôt de dire avec Lageira que « […] nous sommes des êtres de culture produisant des objets auxquels nous conférons des symboliques et des significations compréhensibles pour d'autre à partir de leurs formes[402]». L'artiste actuel n'est plus à la recherche d'une forme définie de l'art ; un artiste qu'il convient plutôt de désigner comme être de culture puisqu'il s'intéresse à un contenu associant symboles et significations variés, identifiés par le récepteur selon la forme de ces associations. La forme (la technique, le matériel) découle de la combinaison de différents régimes de signes en rapport avec le réel : le corps/modèle, l'image-empreinte[403], l'image peinte. Une forme ou en d'autre termes le processus devenant ce monde en soi possède « la particularité d'être simultanément une entité close sur elle-même et ouverte, d'être une forme complète

[402] Jacinto Lageira, *op. cit.*, p. 98

[403] J'entends l'empreinte dans le sens mis en évidence par Serge Tisseron lorsqu'il écrit que photographier c'est : « se prolonger dans l'objet en marquant l'image de celui-ci et inclure en soi cette image marquée par sa propre intervention. Autrement dit, c'est faire de cette forme « d'empreinte » du monde qu'est la photographie une empreinte qui nous contienne et qui permette donc une séparation réussié ». Serge Tisseron, *Le Mystère de la Chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles lettres/Archimbaud, 1996, p. 163.

et incomplète, sorte de dualité complémentaire, […] l'unité et l'altérité de l'objet […] les deux instances s'enrichissent mutuellement[404]».

## 2. Approche symptomatique dans *Casting*

Pour distinguer entre métaphorisation du processus et une simple métaphore, je me réfère à *l'Image ouverte* de Didi-Huberman qui propose de trouver : «[…] les outils pour atteindre dans les images quelque chose qui opère de façon à la fois plus incarnée et plus impensée […] qui devrait engager une compréhension des images sous l'angle de la *métamorphose*, […] le *symptôme*, événement métamorphique par excellence[405]». Didi-Huberman emprunte à Freud la notion de symptôme, le déplaçant de la psychanalyse vers le domaine de l'art. La notion de symptôme est issue du domaine médical, comme manifestation spontanée permettant de déceler une maladie. Dans un sens plus large, le terme désigne une marque sensible qui manifeste un état de choses, comme signe ou indice, permettant de discriminer un phénomène ou un processus et de faciliter l'interprétation de son contenu[406]. Dans le domaine de l'art, la notion de symptôme est en général adaptée à une approche artistique en termes de pratiques et d'usages. Elle est utile à l'analyse des aspects stylistiques, des traits psychologiques, des arrière-plans historiques et de manière générale de l'ensemble des traits contextuels liés à l'expression des comportements dans l'art. Par exemple, Nelson Goodman propose une liste[407] de symptômes qui lui semble significatifs d'un point de vue esthétique et qui se concentrent sur la compréhension du symbole et les conditions de son fonctionnement. Didi-Hubermann, pour sa part, recourt régulièrement au terme pour décrire la puissance visible de l'image en devenir et parler de l'émergence du processus même de ce qui peut être

[404] *Ibid.*, p. 80.

[405] Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte* : *motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, *op. cit*., p. 28.

[406] Jacques Morizot, Rogert Pouivet, *Dictionnaire d'Esthétique et de philosophie de l'art*, *op.cit*.

[407] Nelson Goodman*, Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, trad. fr. par Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990. [éd. orig. *Languages of art: An approach to a theory of symbols*, Indianapolis, IN: Hackett, 1976].

figuré. Par exemple le pan, tel qu'il l'explique, est le symptôme de la peinture dans le tableau[408]. Partant des définitions et des exemples précédents, on peut constater que la notion de symptôme est liée aux symboles, dépend du contexte et conditionne l'apparition et la puissance de l'image.

Je souhaite proposer ici, une sorte d'interprétation symptomatique à l'instar de ce qu'ambitionne Warburg dans son Atlas d'images *Mnémosyne* d'après la lecture de Didi-Huberman[409]. L'Atlas monte des éléments hétérogènes afin de provoquer une nouvelle manière de comprendre les images à partir de leur juxtaposition. Il s'agit d'une archive infinie qui prend sens à travers le concept de montage. Les images provoquent ainsi différentes interprétations. Ce qui compte pour Warburg, selon Didi-Huberman, plus que le décodage du symbole en soi, c'est la mise en relation des symboles dans différentes images, afin d'en extraire le symptôme, ce qui rompt le cours ordinaire des choses ou des récits et qui surgit là où l'on attend le moins. On retient de la pensée de Didi-Huberman, que le symptôme de l'image est le fantôme incarnée que Warburg explore à travers la figure de la « Nymphe » et ses apparitions disparates. Dans *Casting*, il s'agit, si l'on peut dire, d'une quête de la « Nymphe ». En effet, je me rends compte que la femme que je narre son histoire, et l'idée de l'esclavage sexuelle que je représente, provoquent une rupture dans la normalité des choses. Si le combat mené pour les droits des femmes et leur libération et la lutte contre la violence faite aux femmes constituent le récit ordinaire, alors les images des femmes qui vont en Syrie, durant la guerre, pour rejoindre *Daesh* font symptômes. L'idée d'esclavage sexuelle fait aussi symptôme dans ce récit de guerre. L'apparition de ces femmes entre ces deux récits est en quelque sorte inquiétante. Elles émergent en fait de ce montage infini de multiples temporalités. Chacune des images de *Casting* a un degré indescriptible de beauté mêlée à un traumatisme, de la passion enchevêtrée à la douleur, de désir obsessionnel de la mort. Comment le rapport entre métaphorisation et discours de symptôme se déploie-t-il ?

[408] Voir, Georges Didi-Huberman, *Devant L'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 191-308.

[409] Cf. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

### 2.1. Le symbole comme outil de métaphorisation

Si la métaphorisation en art, d'après la lecture de Ricoeur est le processus d'association d'éléments hétérogènes qui mènent à générer des significations nouvelles inédites. Le symptôme peut surgir, d'après Didi-Huberman, de façon, imprévisible et interpelle nécessairement le regard du spectateur dans sa volonté de saisir ses nouvelles significations. Il s'agit selon l'auteur d'un : « événement qui recueille des symboles contradictoires, qui « monte » les unes avec les autres des significations opposées […] qui met en crise les régimes habituels de la représentation et du symbole[410] ».

Chaque spectateur est amené à extraire un symptôme différent suite à sa propre lecture des associations de symboles, des associations qui font jaillir un sens nouveau et la réalisation de glissements à travers lesquels s'opère la création des sens multiples.

Dans le même ordre idée, j'explore le symbole dans ce processus de métaphorisation, en suivant la pensée de Didi-Huberman. Les discours sur le symbole peuvent être très variés. En Grèce antique, le symbole[411] est un tesson de poterie que l'on casse en deux morceaux pour témoigner de l'hospitalité entre deux familles et pouvoir s'assurer ensuite, en ajustant les brisures, que le porteur du morceau de tesson appartient bien à l'une de ces familles. Littré propose de définir le symbole comme « figure ou image employée comme signe d'une chose », confirmant l'appartenance du terme à la catégorie des signes dans la mesure où il est porteur d'une signification. À partir d'une signification première, un symbole est un objet, une image, ou un signe qui tient lieu d'autre chose ou qui évoque autre chose. En ce qui concerne la série intitulée *Casting*, nombreux sont les objets auxquels je donne une dimension symbolique. Un processus de métaphorisation propose à travers l'emploi des objets-symboles un renouvellement du contexte du *casting* dans son sens et ses pratiques usuels. On peut relever par exemple le sac-poubelle comme symbole de l'aveuglement, les ustensiles de cuisine comme symboles de la soumission et le rideau de douche peint comme symbole de la convoitise frustrée. Je peins l'arrière-train d'une vache et d'une autruche sur des rideaux de douche et répète d'une mise en scène à

[410] Frédéric Lambert, *op. cit*, p. 92.

[411] Jacques Morizot, Roger Pouivet, *Dictionnaire d'Esthétique et de Philosophie de l'Art,* op. cit.

l'autre symbolisant par cette réitération l'effacement récurrent de l'humanité et le règne de l'animalité, voire de l'atrocité dans la question que l'esclavage sexuel. Je « défais » littéralement le visage. Je reprends et répète des formules visuelles appartenant à un imaginaire collectif, comme par exemple les visages dissimulés des terroristes qui apparaissent dans les vidéos de propagande diffusées à travers les médias. Les armes à feu et les ustensiles de cuisine sont donc pris dans un autre contexte pour renouveler leurs connotations. Ceci me permet de créer mon propre univers tout en accentuant l'étrangeté de la rencontre entre des éléments et des univers hétérogènes. Selon le cadre métaphorique de l'ensemble, le terme *casting* est pris en son sens figuré et même inversé car il s'agit non de sélectionner des candidatrices pour un magazine de mode ou un film mais pour un esclavage sexuel. C'est donc une manière indirecte, ironique de dire les choses, de substituer à un mot qui nommerait crûment les choses un autre mot en le détournant de son usage habituel. Ce qui revient à dire que la sélection de mannequins est visualisée dans *Casting* au sens propre comme au sens figuré, faisant écho à ce propos de Sylviane Agacinski : « L'irrégulier surgit au cœur du régulier[412]». Le contexte ordinaire d'un *casting* se transforme dès lors, par cette attribution métaphorique et décalée, et fait place à un contexte actuel tout à fait particulier, violent et négatif. Dans *Casting*, la métaphorisation opère selon deux modes, pour reprendre les termes de Dominique Allard citant Ricoeur : littéralement en reconnaissant les symboles représentés, et iconiquement « en désignant indirectement une autre situation semblable[413] ». De la sorte l'œuvre devient : « structure de signification ou un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier[414]». C'est le rapprochement de la condition de l'esclavage sexuel, à l'origine de mon projet, d'un casting de photographie de mode, qui est la condition ou le contexte figuré.

[412] Sylviane Agacinski, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris, Seuil, 2000, p. 28.

[413] Cf. Dominique Allard, *op. cit*., p. 30.

[414] Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, *op. cit*., p. 16.

Le portrait d'ensemble de la métaphore s'esquisse comme une « synthèse de l'hétérogène » où s'assemblent des éléments « éloignés » pour devenir « voisins[415] » , tels qu'armes à feu et ustensiles de cuisine. Ce qui revient à dire avec Ricoeur que les symboles dans *Casting* : « En même temps qu'ils déguisent, ils dévoilent ; […] : déguiser, dévoiler ; cacher, montrer : ces deux fonctions ne sont plus du tout extérieures l'une à l'autre ; elles expriment les deux faces d'une unique fonction symbolique[416]». Il ajoute que : « […] symbole et interprétation deviennent ainsi des concepts corrélatifs, il y a interprétation là où il y a sens multiple, et c'est dans l'interprétation que la pluralité des sens est rendue manifeste[417]. On peut alors s'accorder avec Derrida pour dire qu'une signification univoque serait impossible : « L'interprétation de la métaphore est un processus qui peut se compliquer à l'infini[418]».

### 2.2. *Casting* empreinte au sens propre et figuré

Le *casting,* dans le sens littéral du terme anglais, est défini par l'*Oxford dictionary* comme « un objet produit en versant du métal fondu ou tout autre matière dans un moule ». *Cast* est le nom qui dérive de *casting* qui désigne en français un moulage et une empreinte. nous fait penser à l'art du masque mortuaire, qui consiste à conserver dans une matière pérenne l'empreinte du visage du défunt. Ce premier sens peut trouver des échos dans mon projet, si l'on en croit, avec l'idée de modeler l'empreinte de la victime de la femme qui s'offre au combattant terroriste dans la perspective de la mort et de l'accession au paradis. Mais, prise au sens figuré, *casting* dans le contexte de l'œuvre implique, d'une manière ironique, un moulage prédéfini, le modèle exemplaire auquel doit ressembler toutes les femmes pour être sélectionnées, quelque chose qui désigne une réalité non concrète.

---

[415] *Ibid.*, p. 246.

[416] Paul Ricoeur, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969, p. 478.

[417] *Ibid.*, p. 16-17.

[418] Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 290.

Evidemment, il n'y a pas une empreinte dans *Casting*, dans le sens précisément désignée chez Didi-Hubermann, comme « ressemblance par contact », produite par la pression d'un corps sur une surface[419]. Il s'agit plutôt d'une « *reproduction* par empreinte[420] ». Si l'on suit cette approche, *Casting* se définit comme une matrice obtenu par la photographie numérique et est saisi plutôt, comme je l'ai déjà évoqué précédemment, comme « une mise en acte du geste de l'artiste », ensuite « une opération de mise en mémoire[421]». Il y a une empreinte qui se réalise dans quatre temps différents. La première empreinte est celle de la trace de l'artiste laissée par le travail de peinture sur les rideaux de douche. L'empreinte du geste et de l'action de l'artiste par lesquels les signes de la peinture à la surface de la toile. La deuxième empreinte est celle réalisée par les prises de vue numériques pour obtenir une image-matrice. La troisième est l'objet-image obtenu par numérisation et impression jet d'encre sur toile, ou ce qu'on appelle le tirage imprimé. Finalement, l'empreinte de motifs de dentelles réalisés par la technique de pochoirs et de la bombe acrylique sur le tirage imprimé. L'empreinte est alors saisie doublement, au sens propre et figuré, les deux étant indissociables. Ici, l'empreinte au sens propre, comme procédure technique, met en œuvre, l'empreinte au sens figuré.

Il convient de parler ici d' « empreinte de mémoire » formulé par Didi-huberman, d'après l'idée de survivance de Wargburg. On peut comprendre *Casting* comme ce « point de contact », symbolique de l'idée de l'esclavage sexuel, révélant ce qui « […] se joue […], dans une visibilité trop offusquée ou trop crue, moins apte au discernement, moins lisible[422]». Chaque image de Casting n'est pas une « matière d'absence [423]», de même que l'ombre portée qui a servi de matière, auparavant à la fille d'un potier de Sicyone, qui entoure d'une ligne l'ombre du visage de son amant projeté sur le mur,

---

[419] Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008, p. 27.

[420] *Ibid*., p. 53.

[421] *Ibid*., p. 245.

[422] *Ibid.,* p. 61.

[423] Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, Paris, Minuit, 2001, p. 55.

lorsqu'il dormait[424]. Elle est plutôt matière de « survivance », une empreinte symbolique dont « la particularité tient moins à son essence indiciaire » et est saisie ici comme manifestation de la figure de survivance de ces femmes.

### 2.3. Imitation à la fois ludique et mystèrieuse

La conception de *Casting* par un processus de métaphorisation permet, selon Allard, le passage entre réalité et fiction, tout en impliquant aussitôt une redéfinition de la notion de mimésis[425]. Dans la philosophie platonicienne où elle est pour la première fois approchée, la mimésis est d'abord la production de quelque chose qui ressemble à une copie, puis elle est saisie, en termes négatifs, en tant que production d'une chose qui vise à être prise pour la chose qu'elle imite, une transcription de l'apparence des choses, le simple reflet d'un objet du monde. Conçue ainsi, l'imitation a pour but de dissimuler au spectateur qu'elle est une imitation[426]. Or, la mimésis telle qu'elle se définit dans le cadre de ce projet, dans le sillage des analyses de Ricœur, est saisie plutôt comme « coupure ouvrant l'espace de fiction ». L'auteur précise :

> Si nous continuons de traduire la mimésis par imitation, il faut entendre tout le contraire du décalque d'un réel préexistant et parler d'imitation créatrice. Et si nous traduisons mimésis par représentation, il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence […] mais la coupure qui ouvre l'espace de fiction[427].

Je soutiens que dans mon acte de peindre, l'imitation n'a pas pour but de produire une chose ressemblante, à la manière d'un reflet dans un miroir, mais qu'elle est une possibilité créatrice. Cette possibilité créatrice rejoint l'idée d'une imitation comme

[424] Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, Livre XXXV, § 15, Budé, Paris, 1985, p. 151.

[425] Cf. Dominique Allard, *op. cit.,* p. 54

[426] À ce sujet, voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction* ?, Paris, Seuil, 1999, p. 92-94.

[427] Paul Ricoeur, *L'intrigue et le récit historique, T. 1. de Temps et récit*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 93.

« amorce mimétique » d'un modèle fictionnel élaboré, tel que la conçoit Schaeffer. Il s'agit, selon, l'auteur d'une possibilité de « tisser des liens d'analogie entre ce modèle et ce qu'est pour lui la réalité[428] ». Une « amorce mimétique » se situe dans la même lignée d'idées de celle avancées par Ricœur sur l'imitation créatrice où l'aspect imitatif-représentationnel ne doit pas être conçu comme un «redoublement de présence». Autrement dit, *Casting* imite le *casting* (sélection des acteurs) dans le sens usuel du terme anglais, tout en étant une « coupure qui ouvre l'espace de fiction », lorsque le contexte de ce casting est l'esclavage sexuel et non pas un magazine, ou un film, etc.

« L'imitation créatrice » ou « l'amorce mimétique » s'opèrent ici à travers le jeu. Imiter, en sachant qu'on joue, consacre un espace de fiction. Dans cette perspective, la mimésis suggère que « la capacité de comprendre les fictions artistiques présuppose le développement d'une aptitude psychologique spécifique dont l'acquisition remonte aux jeux de la petite enfance »[429]. Chez l'homme, le jeu apparaît tôt dans la croissance et, dans ses premières expressions enfantines. Ces dernières consistent en un traitement fonctionnel d'objets où l'enfant veille à créer des relations de cause à effet avec les jouets, en se concentrant sur leurs utilisations littérales. Il commence ensuite à manifester un intérêt pour faire une manipulation symbolique des objets. Il laisse alors l'imagination dominer son comportement. Jouer, en ce sens, implique à faire une « imitation créatrice », donc une transformation symbolique et non littérale. C'est à travers cette transformation symbolique que le monde qui nous entoure, dans une séquence de jeu, est envisagé autrement, contrairement à la réalité. Par exemple, on peut parler à travers d'un fer à repasser comme s'il s'agit d'un téléphone. Les significations associées au jeu simulé s'enrichissent et se multiplient au regard des conditions et des situations réelles. Pour l'enfant, l'imitation ludique peut être le point de départ pour développer des réalités sociales dont les règles existent uniquement entre ceux qui jouent. Que se passe-t-il lorsqu'un artiste adulte joue ? Il crée « des jeux fictionnels » à propos « d'autres évènements auxquels ils se réfèrent, qu'ils dénotent, qu'ils dépeignent, qu'ils donnent à voir, etc.[430] ». Dans *Casting*, Les armes et les ustensiles de cuisine, les bijoux sont

[428] Jean-Marie Schaeffer, *op.cit*., p. 261.

[429] *Ibid.,* p. 56.

[430] *Ibid.*, p. 104.

effectivement des jouets. Présenté de la sorte, le jeu « ne représente pas un moyen de fuir la réalité en proposant un univers imaginaire, artificiel ou symbolique, mais bien plutôt un moyen de la réintégrer[431]». En tant qu'adulte, je me représente avec des jouets afin de créer une certaine distance avec la réalité de ces objets. Je réintègre à mon récit ludique la réalité de l'esclavage sexuel. En ce sens, si *Casting* utilise le jeu afin de mieux questionner le réel, il convient de dire avec Mari Fraser que : « les artistes explorent l'espace du jeu sous le rapport du quotidien, du commun, du familier, pour retourner à la réalité la plus ordinaire, voire parfois la plus cruelle[432] ». L'esclavage sexuel est une réalité cruelle. Dans le contexte de cette réalité, les armes sont réelles. Elles sont utilisées comme outils de pression et de menace pour transformer les femmes en esclaves sexuelles. Ces femmes ont compris que ce qu'elles sont venues chercher, en premier lieu, s'avère inexistant. La cruauté est présentée de la manière la plus horrible pour elles : le groupe terroriste cherche à légitimer l'idée d'esclavage sexuel en affirmant qu'il s'agit d'un fondement religieux. Non seulement ce contexte est cruel, mais aussi mystérieux. La religion implique toujours un mystère. D'une certaine manière, *Casting* emprunte cet aspect mystérieux et le recrée dans un système ludique. On parle alors d'un rapprochement de deux réalités différentes, d'une « parenté des hétérogènes[433] », qui évoque la « synthèse de l'hétérogène[434] ». Dans une image de *Casting* « les réalités les plus éloignées apparaissent comme taillées dans le même tissu sensible[435]». Dans la réalité, l'esclavage sexuelle relève d'un contexte religieux. Il s'agit alors d'un récit ordinaire. Dans *Casting*, s'opère non seulement, un glissement de la signification première du jeu à la signification métaphorique, mais aussi une complexité temporelle qui suspend la représentation. Dans *Casting Pose 5,* par exemple, le jouet (arme de guerre) rend manifeste la mutation du modèle original, le *Kalachnikov,* au jouet imité *Kalachnikov*. Ce dernier est transformé aussi puisqu'il est peint en doré. Le rideau, par

---

[431] Marie Fraser (dir.), *Le ludique*, Québec, Musée du Québec, 2001, p. 12.

[432] *Ibid.*, p. 12.

[433] Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 81.

[434] Paul Ricoeur, *L'intrigue et le récit historique, op. cit.,* p. 10.

[435] Jacques Rancière, *op. cit.,* p. 81.

exemple, devient une robe qui à son tour sert de support à la représentation d'un arrière-train animal. Une grenade s'associe à une cuillère en bois pour former une sorte de baguette magique. Ces jouets surgissent comme « des évènements […] présents en tout spectacle ordinaire à condition de les *remarquer*[436] ». Ils suspendent la représentation, nous obligent à considérer l'inconscient du processus de création. Ce qui, au fait, les approche du symptôme qui, selon Didi Huberman, correspond à l'émergence soudaine d'un détail anormal qui perturbe un tissu homogène et suspend le cours chronologique de l'histoire nous obligeant à concevoir l'existence d'un inconscient historique.

### 2.4. Répétition et dynamique affective

Dans *Casting*, la répétition est présente de trois manières différentes. D'abord, dans la reprise de la mise en scène caractéristiques des magazines de mode. Ensuite, en masquant l'acte initial de reprise lorsque je répète le geste d'étaler une couche de lavis gris sur la surface des toiles, créant une sorte de voile qui à la fois floute et révèle la scène. Enfin, elle se manifeste dans cette réincarnation du corps en œuvre, en corps de la toile par le tirage répété de l'impression jet d'encre. Avant bien cela, il faut préciser que tout commence sur le moteur de recherche d'Internet. Il suffit d'écrire « esclavage sexuelle » sur Google et des centaines des milliers d'images s'affichent sur l'écran. Des images de tout part, de tout type, des scènes violentes, mystérieuses cruelles, des gestes, des signes, des mouvements des femmes et des combattants se répètent. Devant mon appareil photo, en mode prise de vue continue, je bouge mon corps librement, sans aucune chorégraphie conçue à l'avance. Le visage complètement dissimulé, j'abandonne tout contrôle de mon corps et je le laisse exploiter les différentes expressions corporelles que j'ai mémorisées après avoir vu des milliers d'images sur Internet. La répétition manifeste dans mes prises de vue évoque alors l'accumulation et la collection, tout en mettant l'accent sur l'irrégulier. Une véritable « synthèse de l'hétérogène » se fait à maintes reprises. Ceci se révèle non seulement dans l'accumulation des matériaux disparates, mais aussi dans les lectures que l'on peut faire de la série. Je choisis la lecture de « pathosformel » inventé

[436] Jacques Rancière, *Mallarmé, La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996, p. 30.

par Warburg, puis précisé par Didi-Huberman[437], on l'a déjà évoqué plus haut, comme « image symptôme ». Je reviens ici précisément sur l'idée de « survivance ». Je considère la narration que je construise autour de douze images des femmes comme une forme survivante de l'expression corporelle et par conséquence de l'affect. Warburg développe son idée en référence au corps humain et tente d'aborder la représentation des gestes expressifs en excluant l'étude d'expression des émotions faciales. Il s'intéresse exclusivement à l'art figuratif et particulièrement aux œuvres d'art de la Renaissance. Les exemples qu'il utilise sont avant tout les figures féminines dansantes, telles que les nymphes, comme on l'a déjà vu. D'après la lecture de Warburg, on comprend qu'il n'y a pas d'affect sans expression. Toute expression qui n'est pas entièrement nécessaire aux exigences physique d'un corps reconstruit une habitude expressive collective qui déterminera la nature même de l'affect, exemple les gestes de lamentations[438]. Dans *Casting*, chaque expression corporelle correspond à un moment précis de la narration. On peut distinguer par exemple, le viol symbolique/l'arme à feu pointée sur l'arrière-train animal, corps plié en deux, la soumission/corps en position fœtale soumis au poids des matériaux disparates, la transformation et la réincarnation de toutes les phases précédentes par la grossesse, symbole de la conception par excellence. Il y a une intensité affective qui circule d'une image à l'autre, on peut parler aussi d'une reproduction générique d'une formule affective qui peut en réalité servir à des fins différentes. C'est ce caractère de formule qui permet la circulation et la répétition. Le type de répétition à l'œuvre dans *Casting* n'est pas simplement la reprise d'un geste. Il s'agit plutôt d'une répétition partiellement dissimulée, incitant le spectateur à la réflexion.

[437] Cf. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, op. cit*., p.340-54

[438] Voir Georges *Didi-Huberman, Ninfa dolorosa : Essai sur la mémoire d'un geste,* Paris, Gallimard, 2019.

### 2.4.1. Accessoires et symboles en mouvement

Accessoires et maquillage, forment ma syntaxe visuelle et participent au camouflage, illustrant par leur artificialité le travestissement de la réalité. Rideau de douche, images d'arrière-trains d'animaux, accessoires et faux bijoux, ustensiles de cuisine, armes à feu, sac-poubelle, socle, etc. En modifiant l'agencement de ces éléments à chaque prise de vue, je crée à, non seulement, une nouvelle installation et image, mais aussi des formules affectives. Je construis ainsi un vocabulaire et un champ lexico-visuel qui nourrissent ma création, tout particulièrement dans les reconstitutions de mises en scène, celles des magazines de mode. Cette reconstitution agit par répétition, d'une part en assemblant divers éléments qui établissent l'ambiance de la mise en scène, d'autre part en évoquant le contexte socio-historique précis de l'œuvre : celui de Daech et de l'esclavage sexuel des femmes. Warburg parle des « accessoires en mouvement » ou des « symboles en mouvement[439] » utile pour organiser la dynamique affective dans une image. Ainsi, le déplacement des accessoires dans *Casting*, d'une image à l'autre, leur différents arrangements, déplace et arrange la relation affective entre l'image et le spectateur. Cela modifie les significations premières en leur juxtaposant des significations actuelles. En rattachant les différentes strates du sens à ma propre syntaxe visuelle, je donne forme aux mutations de l'œuvre, leur évitant ainsi d'être prisonnières de mes seules significations. Ces mutations sont inhérentes au concept de « pathosformel » où quelque chose d'individuel qui fait référence à un événement spécifique devient générique et permanent. Ainsi, la répétition nous amène à penser notre relation au temps, incontestablement lié au changement et à la mutation. Répéter un geste ou un motif semble chaque fois nouveau et remet en question ce qui précède. La répétition propose une vision positive en attribuant à l'oubli une fonction de renouvellement. L'évènement oublié, nié par la banalisation qui résulte de sa diffusion frénétique à travers les médias, semble être activé par sa reconstitution affective selon de nouvelles modalités, pour générer une dynamique affective.

[439] Fréféric Lambert, *op.cit.*, p. 91.

## 3. Métaphoriser c'est « voir comme »

Partant de l'analyse précédente, l'assemblage d'images de Warburg me fait penser aujourd'hui à ces milliers d'images sur les écrans, sur Internet, aux médias sociaux, bien que la différence soit évidente. Ce concept conversationnel des images en tant que véhicules migratoires[440] me semble pertinent dans le contexte actuel d'images numérique en circulation. Dans ce contexte, l'artiste, si l'on peut dire, est, à la fois, chasseur et producteur d'affect. C'est dans cet ordre d'idées que je propose d'explorer le déploiement du processus de métaphorisation dans trois œuvres : *Sublimation, la vie pendant la guerre* (2015) de Stéphane Pencréac'h, *Les aveugles* (2012) de Bruno Perramant et *Measuring your own grave* (2013) de Marlene Dumas. Ces trois artistes, qui travaillent d'après des images préexistantes, et dont la démarche se rapproche de la mienne, invitent à associer leurs œuvres à ce que Ricœur appelle un « voir comme ».

Le « voir comme » chez Ricoeur est ce qui assure le transfert de sens en métaphore. Il est saisi comme une reconfiguration poïétique de la réalité dans l'expérience de quelque chose, générant de significations multiples. « Voir comme » ainsi fonde la réalité comme « est comme », la révèle et la recrée en la structurant et en l'organisant. Ce qui donne au spectateur la possibilité de voir une chose comme une autre :

> […] « Voir comme », c'est à la fois une expérience et un acte ; car, d'une part, le flot des images échappe à tout contrôle volontaire : l'image survient, advient, et nulle règle n'apprend à « avoir des images » ; on voit ou on ne voit pas ; le talent intuitif de « voir comme » ne s'apprend pas ; tout au plus peut-il être aidé […]. D'autre part, « voir comme » est un acte : comprendre, c'est faire quelque chose ; l'image, a-t-on dit plus haut, n'est pas libre, mais liée ; et en effet le « voir comme » ordonne le flux, règle le déploiement iconique. C'est de cette manière que l'expérience-acte du « voir comme » assure l'implication de l'imaginaire dans la signification métaphorique. […] « *Voir comme* » définit la ressemblance et non l'inverse.[441]

[440] Cf. Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet : L'œil de l'histoire, 3*, Paris, Minuit, 2011.

[441] Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, *op. cit*., p. 270.

On peut retenir de ce passage que l'expérience du regard s'associe à l'expérience de compréhension ou d'interprétation. Ricœur parle de l'image qui survient, qui advient, et qu'on choisit de voir ou de ne pas voir. Quoiqu'il ne fasse pas directement référence à l'artiste et ne pointe pas explicitement la pratique artistique lorsqu'il l'utilise, je propose assimiler le « voir comme » à une œuvre d'art dans la mesure où l'on peut choisir de voir ou non cette œuvre, surtout dans le cadre d'une exposition ; il s'agit de faire le choix de l'expérience volontaire du regard et de l'expérience volontaire de l'analyse de la part du spectateur. En ce sens, l'artiste partage avec le public l'acte et l'expérience de « voir comme », *sublimation* dans le cas de Pencréa'h, *le vide comme ouverture* dans le cas de Perrament et *moins mort* dans le cas de Dumas. C'est ouvrir l'œuvre à l'interprétation à travers l'imagination et « l'expérience-acte » de « voir comme ». On peut aussi évoquer la responsabilité de l'artiste dans la possibilité de ce choix car le montage des images dans le cadre d'une exposition conditionne l'expérience d'un « déploiement iconique » plus ou moins ordonné et donc plus ou moins accessible au spectateur. L'expérience-acte implique une tension véritable entre pensée et expérience, nécessaire à l'interaction œuvre-spectateur. Il ne s'agit pas seulement de comprendre l'œuvre à travers ce procédure de la métaphore, mais aussi de permettre une ouverture interprétative. Il revient à l'artiste de faire « voir comme », d'inscrire son œuvre et son processus de création dans la logique de la métaphorisation. Ici, je fais le choix de voir l'œuvre de chacun des trois artistes et je m'engage dans l'expérience-acte qui entraîne le travail de mon imagination. Le processus de métaphorisation à travers le « voir comme » inscrit la démarche créative dans de telles conditions d'exposition et de réception.

Je reviens ici à l'examen de la méthode de Warburg et tenter d'établir un rapport avec le « voir comme » ricoeurien. Cette méthode est décrite comme une réflexion, d'après Didi-Huberman, avec et à travers des images, une approche qui caractérise, si l'on en croit, la pratique de certains artistes actuels. La prolifération de plateformes de publications et de partages d'images montre que la communication sociale se concentre de plus en plus à travers et sur l'échange d'images. Un processus d'échange interactifs assure une interférence entre les images et les humains. En tant que tels, ces interactions soulignent encore plus le rôle central des images dans la circulation des affects. Les images affectent les utilisateurs, qui agissent avec les images. Les dynamiques affectives qui facilitent et

même constituent ces relations peuvent être comprises comme des « pathosformel » et analysées comme telles. Stéphane Pencréac'h, Bruno Perrament et Marlène Dumas proposent en quelque sorte une expérience de « voir comme » de manière warburgienne. Leurs pratiques consistent, si l'on peut dire à saisir, traiter, ordonner et produire la dynamique affective qui circule dans le flux d'images actuel. De ce fait, ils intensifient la circulation d'affect dans la manière de présenter leurs œuvres.

### 3.1. Stéphane Pencréac'h : « Voir comme… » Sublimation

Stéphane Pencréac'h, lui, pose que l'on peut concevoir la vie dans un contexte de guerre comme une sublimation. Que faut-il entendre par sublimation ? La sublimation[442] désigne d'abord dans un sens figuré l'action de purifier, d'élever moralement. Dans le domaine de la psychanalyse, Freud postule la sublimation comme processus de restitution, en particulier artistique, qui met en valeur le caractère plastique des pulsions sexuelles en articulant quantités et qualités des formes au service de la création. Dans le domaine de l'esthétique, la sublimation est la forme esthétique ou artistique qui assure la capacité critique de l'art. Pour saisir le sens dans la pratique de Pencréac'h, je propose l'examen de son œuvre *Sublimation, la vie pendant la guerre*[443] . Il s'agit d'une série réalisée en 2005. L'artiste puise les éléments de son projet artistique dans le contexte particulièrement familier pour moi de la guerre au Moyen-Orient. L'intérêt de cette œuvre réside à mes yeux dans la possibilité d'explorer le « voir comme » à travers le regard d'un artiste qui représente un quotidien étranger à son propre vécu.

#### 3.1.1. *Bombardement* (2005)

Le tableau se présente comme un diptyque. Le premier plan de l'œuvre, très rapproché, occulte l'arrière-plan. La première vision est celle de la vue en perspective d'un intérieur

[442]Voir *Trésor de la langue Française Informatisé*. Voir également, Jacques Morizot, Rogert Pouivet, *Dictionnaire d'Esthétique et de philosophie de l'art*, *op. cit.*

[443]Philippe Dagen, *Sublimation. La vie pendant la guerre*, cat. expo. 21 avril-28 mai 2005, Galerie Anne de Villepoix, Paris, Anne Villepoix, 2005.

délimité par des lignes noires continues qui dessinent des murs. Cependant, le cube habitable ainsi délimité semble totalement transparent, constitué uniquement de vitres. Dans la moitié gauche de la composition, on identifie une plante ocre jaune, traversée de touches rouges, qui jaillit telle une flamme. Côté droit, un corps flou au genre indéfini, accroupi sur le sol de couleur noire, est représenté de dos. En l'observant de plus près, on s'aperçoit qu'une seconde paire de jambes enlace ce corps.

Figure 75. Stéphane Pencréac'h *Bombardement*, 2005, huile et impression jet d'encre sur toile. Diptyque 195 x 260 cm.

Nous sommes donc manifestement en présence d'un couple, de genre tout aussi indéfini, en plein acte sexuel. Tout ce premier plan est mis en abyme par un cadre rectangulaire accroché sur le mur gauche de la pièce. Le second plan représente un avion militaire français photographié alors qu'il largue des missiles. Toute la scène baigne dans un ciel nocturne bleu foncé parcouru d'oiseaux noirs en vol.

Comme dans toute la série *Sublimation*, Pencréach' fusionne peinture et photographie. *Bombardement* est séparé en deux espaces distincts, dans lesquels Pencréac'h isole picturalement deux éléments issus des photographies imprimées sur la toile. On peut repérer deux éléments photographiques : le corps humain et l'avion. L'œuvre est le lieu de rencontre de deux réalités, de deux surfaces, celle des photographies et celle du tableau, occupées par une figure dont la monumentalité conditionne la construction de

l'image. Les plans glissent les uns sur les autres ou fuyant dans la perspective ouverte de la partie supérieure, à gauche et à droite. Ce glissement est mis en valeur par le jeu complexe d'échelles et d'espaces, par le contraste entre l'amorti du noir et l'intensité du bleu, ainsi que par la densité de la matière picturale.

### 3.1.2. La métaphore de sublimation entre réalité et fiction dans l'œuvre de Pencréac'h

Ricœur définit la métaphore comme « la copule du verbe être » où le « est » métaphorique signifie à la fois « n'est pas » et « est comme »[444]. La façon de peindre et l'usage des images photographiques par Pencréac'h correspondent à cette définition. D'une part, l'artiste fait remarquer qu'« [à] partir du moment où tu peins de manière hétérogène une image, ça prend corps[445] ». Cette manière hétérogène permet de libérer « […] le pouvoir que certaines fictions comportent de redécrire la réalité[446]». D'autre part, les photographies dans l'œuvre de Pencréac'h instaurent la nature hétérogène des images associées. Elles s'entremêlent avec les lignes qui tracent la perspective et se fondent à la matière picturale. Un glissement de matérialité s'opère, de sorte que la photographie prête corps à la peinture et que la peinture prête corps à la photographie pour permettre la réincarnation d'une image. Peinture et photographie participent conjointement à la construction de cet espace de fiction qu'est l'image, se révélant dans la métaphore par l'effet de l'espace intérieur de l'habitat : « La peinture, c'est ça son illusion, transformer du rien en quelque chose sans intervenir sur la chose elle-même[447]», explique l'artiste. Le renouvellement dans l'usage des images photographiques est à comprendre ici en relation à la notion de mimésis, déjà analysée ci-dessus. La mimésis est d'un côté imitation du réel et de l'autre imagination créatrice. Par son usage de la photographie, Pencréac'h permet en quelque sorte le rapprochement de champs lexicaux

---

[444] Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, *op. cit*., p. 11.

[445] Stéphane Pencreac'h, entretien avec Isabel Sabelman, *Peinture etc.*, *op. cit*., p. 30.

[446] Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, *op. cit*., p. 10.

[447] Stéphane Pencreac'h, *Peinture etc.*, *op. cit.,* p. 27.

différents, étrangers ou encore « hétérogènes », créant une nouvelle pertinence, brisant les significations premières afin d'en construire de nouvelles. Dans *Bombardement*, la photographie qui occupe le fond de la toile permet un jeu avec la perspective. On a l'impression d'être face à un cube transparent. Cette utilisation de la photographie exprime, dans un premier temps, le déni de la « spécificité des moyens propres au médium » postulé par le modernisme, et la volonté de ne pas se limiter à ces moyens. En employant la photographie comme élément formel mis en relation avec d'autres, Pencréac'h s'écarte de manière radicale de la thèse moderniste.

Dans le second temps de l'analyse, l'habitat est une métaphore de la construction de l'image. Les murs, qui laissent transparaître les éléments photographiques, s'ouvrent à la fois sur l'intérieur et sur l'extérieur, les nouant l'un à l'autre, créant une interaction des deux mondes. Les photographies rendent manifeste cette interaction, de même que leur transposition dans l'espace pictural révèle ce dernier comme espace mental. De plus, elles mettent en œuvre « [...] L'essentiel de l'attribution métaphorique [en] la construction d'un réseau d'interactions qui fait de tel contexte un contexte actuel et unique[448]». Elles réintègrent dans la peinture la dimension autobiographique que le modernisme en avait éliminée. Par l'espace intime, on peut entendre la volonté de Pencréac'h de considérer le tableau comme « récepteur » des désirs et des peurs que suscite son regard sur le monde. La sublimation oscille entre ce « qui est » ou « n'est pas » de la réalité de la guerre, serait-elle une proposition de « projection d'un monde possible habitable[449]» ? Dans l'œuvre de Pencréac'h, le mélange de différentes formes d'images, de nature picturale ou photographique, peut mener à des rapports énigmatiques. Dans *Bombardement*, par exemple, le corps est flou et représenté dans une position qui semble assez inconfortable. Il n'est pas évident, à première vue, de discerner le couple nu en plein acte sexuel. Le corps nu vu seul est plus proche de la mort que du sommeil. Ce flou génère une confusion extrême. L'ajout de la matière et de la couleur sur le fond photographique produit une sorte d'explosion de l'image et brouille la perception par un désordre des formes, un brouillage des espaces et des temps. Le sujet (la vie pendant la guerre) surgit du heurt des

[448] Paul Ricœur, *La métaphore vive, op. cit*., p. 127.

[449] *Ibid.,* p. 322.

deux formes d'images, de l'altération de l'une par l'autre, de la mutation et de la reconfiguration qui s'ensuivent. L'espace éclate sous l'effet de cette tension interne qui fait image. En art et particulièrement en peinture, il s'agit selon Deleuze « de capter des forces […] la force est en rapport étroit avec la sensation : il faut qu'une force s'exerce sur un corps »[450]. Née de la subjectivité de l'artiste, l'intensité du moment et des gestes du peintre transmet la sensation sexuelle et violente figée par le tableau.

La photographie joue dans cette évocation du temps un rôle important, qui, parce qu'il s'exerce à l'intérieur de l'espace-temps de la peinture, prend également une dimension symbolique. « Il n'est pas question de faire du document, il est question de faire des monuments […]. Réussir à faire tenir […]. Un tableau ça s'organise par gestes […][451]». Cette remarque permet de comprendre la démarche de l'artiste, faisant écho à mon acte de peindre. Il utilise les images photographiques comme éléments à la fois formels et autobiographiques, mais en aucun cas en tant que documents. Elles ne peuvent plus être perçues comme témoignages d'un événement, comme trace du « ça a eu lieu ». L'artiste fait de l'espace pictural le symbole de ce qui vient nous toucher, de ce qui nous met à même d'éprouver la fragilité de l'être et l'instable. Tout ce qui participe de l'hétérogénéité de l'image, photographies, perforations, objets, vise à déstabiliser l'espace, à le mettre en désordre, à re-décrire la réalité, à la « voir comme » : le haut, le bas, l'endroit, l'envers, le vrai, le faux s'emmêlent, entraînant un vacillement de l'ensemble, que l'on retrouve dans les formes tremblées de cette série. Une hétérogénéité qui nourrit davantage la tension métaphorique tout en accentuant l'expérience-acte. « Voir comme » *Sublimation* de Pencréac'h prend le relais de la « pédagogie par l'horreur » des médias, en quelque sorte, le relais du direct. Il se peut que cette sublimation corresponde à ce que Freud définit comme la restitution artistique des pulsions sexuelles, mise en valeur par la comparaison entre l'acte sexuel de l'homme et l'acte de largage des missiles.

---

[450] Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 57.

[451] Stéphane Pencreac'h, entretien avec Isabel Sabelman, *Peinture etc.*, *op. cit*. p. 28.

### 3.2. Bruno Perramant : « Voir comme… » Ouverture

Envisager la métaphorisation comme mode opératoire de l'acte de peindre permet de la concevoir comme outil de lecture et d'interprétation des œuvres d'art. Allard propose que par le biais d'une interprétation à la fois littérale et figurée de la représentation métaphorique, l'intention de l'artiste, voire le travail de son inconscient, se laisse saisir, provoquant un surgissement inconscient à la fois chez l'artiste et le spectateur[452]. Dans cette perspective, *Les aveugles* (2012) (fig.78) de Bruno Perramant, est exemplaire.

#### 3.2.1. Les aveugles (2012)

Ce « polyptique » est une installation bidimensionnelle verticale de dix-neuf peintures à l'huile, entre figuration et abstraction, réalisées entre 2001 et 2012. Le format des toiles varie, la plus grande des peintures occupant le centre de l'installation. Cette œuvre est le plus grand polyptyque jamais réalisé par l'artiste. Les peintures ne sont pas disposées bord à bord mais plutôt les unes à côté des autres, établissant des connexions dans toutes les directions, selon des écarts différents. Le tableau le plus ancien date de 2001 et le plus récent de 2012. La peinture placée au centre du polyptyque donne son titre à l'ensemble de l'œuvre. Elle représente, dans une foule grise de gens en marche, trois personnes distinguées par l'étoffe de couleur qui les recouvre. Si l'on poursuit la lecture de bas en haut, on trouve en partie inférieure la triple représentation d'un drap posé sur fond sombre, chacune des occurrences se démarquant par des nuances formelles et colorées. L'élément gauche du triptyque montre un drap blanc sur un fond assez indéfini, d'un côté gris et parcouru de vagues tracés, de l'autre couvert d'un aplat ocre.

[452] Cf. Dominique Allard, *op.cit.*, p. 26.

Figure 76. Bruno Perramant, *Composition n°3 Les aveugles*, 2000-2011, huile sur toile (polyptyque de 19 tableaux), 500 x 450 cm. Pièce unique Signé et daté par l'artiste & Galerie In Situ - Fabienne Leclerc, Paris.

La partie centrale du triptyque répète le motif, tout en apportant des modifications dans la position et les plis de l'étoffe, parcourue d'ombres jaunes et peinte sur un fond noir où la teinte ocre du tableau adjacent fait une incursion. La dernière peinture du triptyque présente toujours le même drap, cette fois jaune sur fond noir. Au bas des trois volets, une épaisse ligne blanche encadre l'inscription « À quelle date ? ». Entre ce triptyque et le tableau central, trois petites peintures sont disposées d'une manière qui semble aléatoire et chevauchent d'autres peintures ; on peut distinguer un chien, un fantôme et un serpent en flammes. À gauche de la pièce centrale, on voit le portrait d'un homme dont le tee-shirt est remonté sur la tête, exhibant les abdominaux et sa poitrine. La toile est intitulée *L'excuse* (2011). Sur le côté droit de la composition, *La couverture jaune* (2011) représente deux personnes qui marchent, couvertes jusqu'aux pieds par une étoffe jaune. Au-dessus du tableau central, est accroché un diptyque dont la partie gauche montre un livre ouvert sur une page blanche et une page imprimée, le volet droit représentant l'agrandissement d'un extrait de texte. Sur la toile accrochée à droite de ce diptyque, on distingue un fond noir où ressort un mot complètement flou, en revanche, le mot « Quoi », écrit au-dessous, est parfaitement lisible. Chevauchant l'angle supérieur gauche du tableau central, un hublot d'avion encadre un livre ouvert, blanc sur fond noir. Cinq toiles de format différent occupent la partie supérieure du polyptyque : deux portraits masqués, l'un de noir – Zorro – et l'autre de blanc, *La veuve blanche* (2012) ; une petite peinture

représentant un cercle noir sur un fond gris, écho du cercle gris sur fond noir qui se dissimule plus bas sous le hublot d'avion ; la représentation de deux bâtiments en feu ; enfin une petite toile, montrant un objet indéfini, bleu sur fond gris.

### 3.2.2. « voir comme » ouverture, le vide

Lorsqu'il s'exprime au sujet de ce polyptyque, Perramant explique qu'il travaille d'après des images, mais à l'aveugle : « Il n'y a pas de limite. Tout ce qui peut faire image est bon à prendre. Je les saisis, si elles existent, je les fabrique, je les réinterprète, je les agence ensemble et c'est cela qui commence à faire du sens[453]». Ce polyptyque ressemble à un édifice mental aux multiples pièces peintes, sans aucun lien entre elles, et il nous est proposé comme expérience à la fois intellectuelle et émotionnelle. On peut dire que la métaphore opère à la fois dans le discours et dans la démarche, qui conteste notamment la vocation narrative de la peinture. Cette vocation narrative exige un travail de correspondance entre une réalité vraisemblable, celle de l'œuvre, et une réalité vécue et véritable, celle du spectateur. Toutefois, l'œuvre de Perramant se refuse à nous donner la satisfaction de connaître et de reconnaître « autrement » ce qui dans la réalité résiste au regard[454]. Le polyptyque de Perramant est conçu comme un discours métaphorique mettant en œuvre « la parenté des hétérogènes » à partir de fragment de symboles, de parcelles de textes et d'images. L'artiste l'explique à propos de *Matrice,* polyptyque des cœurs montré dans l'exposition « *Cher peintre* » :

> Il y avait un objectif, travailler sur l'idée du cœur, qui venait elle-même d'une phrase du Titien qui disait à Philippe II : « Je veux mettre l'image de mon cœur sur la toile ». Tout a démarré à partir de ces quelques mots. J'ai cherché quelles étaient les images de cœur qui pouvaient circuler. J'en ai trouvé dans des documentaires médicaux sur les opérations à cœur ouvert, mais elles n'étaient

[453] Entretien avec Bruno Perramant lors de l'exposition - LES AVEUGLES - au Collège des Bernardins, 4 min41sec, 9 novembre 2012. www.dailymotion.com/video/xuywud_bruno-perramant-les-aveugles_creation

[454] Se basant sur un passage de la Poétique d'Aristote, Jacques Derrida précise que « le plaisir de regarder, rien ne pourrait venir le déranger : […] On se plaît à la vue des images parce qu'on apprend en les regardant et on déduit ce que représente chaque chose, par exemple que cette figure c'est un tel [...] », Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, p. 286.

> pas satisfaisantes pour ce que je voulais faire. Donc, j'ai acheté un cœur de porc (le plus proche d'un cœur humain), je l'ai disséqué et j'en ai fait un petit film de 15 minutes. À partir de ce film, j'ai peint toute une série de tableaux[455].

Ce passage montre bien le discours de métaphorisation stimulant « l'imagination productrice » dans l'acte de peindre de Perramant et qui dérive d'une activation mentale après la lecture de la phrase de Titien. L'artiste devient « faiseur de métaphores[456]» lorsqu'il exprime sa volonté et son désir de mettre son cœur en images. L'imagination de l'artiste agit manifestement dans la mise en œuvre de son innovation artistique. Il tire « d'un énoncé incohérent pour une interprétation littérale, […] une interprétation qui mérite d'être appelée métaphorique, parce qu'elle engendre la métaphore[457] »

### 3.2.3. « survivance » et synthèse des temps multiples

Deux interprétations sont possibles. Dans un premier temps, le polyptyque de Perramant soulève visiblement la question de « l'esthétique du symptôme ». Il consiste, si l'on peut dire, en «un extraordinaire montage de temps hétérogènes formant anachronisms[458]». Chaque peinture de ce polyptique appartient à des temps différents qui se situent entre 2000 et 2012. Pour Didi-Huberman, ce temps ne relève pas du passé il est plutôt une mémoire[459]. Cela m'invite à considérer ce montage comme étant fondé sur un régime anachronique. Perramant insère, en quelque sorte, chaque image dans un réseau de relations mnémoniques provoquant une forme visuelle particulière, dont la configuration évoque la transformation et « la survivance ». L'œuvre rappelle la projection anormale d'un film discontinu et que Perrament nous invite à identifier chacune de ses zones

---

[455] Alison Gingeras (dir.), *Cher peintre*, *op. cit*. p. 128.

[456] Paul Ricœur, « Imagination et métaphore » dans la revue *Psychologie Médicale*, n°14, 1982. Consultable en ligne sur www.fondsricoeur.fr/uploads/medias/articles.

[457] *Ibid.*

[458] Georges Didi-Huberman, *Devant le Temps : Histoire de L'Art et Anachronisme des Images*, Paris, Minuit, 2000, p. 16.

[459] *Ibid.* p. 37.

interstitielles. Considérée dans cette complexité temporelle, l'œuvre suspend la représentation et nous demande de penser inconsciemment au processus de représentation. Chaque peinture du polyptique est une image symptôme car elle correspond à l'émergence soudaine d'un détail anormal qui provoque une perturbation d'un récit qu'on ignore. Le symptôme ici se réfère à la conjonction de deux durées hétérogènes. D'une part, il faut tenir compte de l'apparition de chaque œuvre dans le polyptique et d'autre part, de la suspension ou l'inscription du temps lui-même comme durée et « survivance ». La forme du polyptique n'est pas figée. Elle change avec le changement du lieu et du temps. Elle évolue et au cours de cette évolution des nouvelles œuvres s'ajoutent aux précédentes.

Dans un second temps, pour le spectateur, le titre de l'œuvre, *Les aveugles*, fait immédiatement référence aux personnages masqués, mais les aveugles sont peut-être aussi ceux qui regardent, comme le fait remarquer l'artiste : « […] les personnages ont souvent le regard voilé ou masqué. Mais c'est aussi une adresse aux spectateurs, car je pense qu'ils sont très peu voyants. Je peux à la fois dire : « "Vous ne voyez rien !" et aussi "Voyez plus !" [460]». Indubitablement, ce propos renvoie à la lecture symptomatique de Didi-Hubermann. Les figures dans l'œuvre de Perramant possèdent un aspect fantomatique qui nous renvoie à l'idée de « survivance », évoquée ci-dessus. S'agit-il de la « survivance » des aveugles dans l'œuvre ou de ceux qui regardent l'œuvre ? Perramant utilise son système visuel pour interroger ce comportement : « Est-ce que le spectateur a vu quelque chose, est-ce qu'il y a quelque chose à voir ? Et tout n'est pas donné. […] Je veux qu'il y ait toujours un méandre supplémentaire au ruisseau qui permettra de faire un petit détour et de rattraper le flux, et que chacun puisse engager sa propre vision à partir de là[461]». Le polyptyque est en ce sens une construction stratégique où tout est question de regard, mais où la vision est souvent entravée. L'homme côtoie les événements du monde, mais il ne les voit pas. L'acte de voir dans le procédé de « voir comme », pour Perramant, renvoie, si l'on peut dire, à ce que propose Didi-Huberman : « Nous devons fermer les yeux pour voir lorsque l'acte de *voir* nous renvoie, nous ouvre à un *vide* qui

[460] Entretien avec Bruno Perramant, par Marie-Jeanne Caprasse, *Paris-Art*, 26 octobre 2011. http://www.paris-art.com/interview-artiste/bruno-perramant/perramant-bruno/436.

[461] *Ibid.*

nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue[462]». D'après ce propos, deux façons d'interpréter le titre est possible. D'abord, il y a interprétation littérale qui renvoie aux personnages, on l'a déjà évoqué. Dans un second plan interprétatif, lorsque l'artiste se demande s'il y a quelque chose à voir, il renvoie au vide qui est dans le spectateur même dont il n'a pas conscience. La solution, proposée par Didi-huberman est de fermer les yeux, de devenir aveugle. La façon de monter ce polyptique met en valeur le vide. Le montage irrégulier, voire empirique, si l'on peut dire, et le chevauchage accentuent son cheminement labyrinthique. Cela guide la manière de voir le polyptyque, instituant l'aveuglement que l'artiste propose en premier lieu comme manque perceptible qui conduit à percevoir et à penser autrement. Sommes-nous aveugles ? Est-ce qu'on n'y voit rien ? Ces peintures sont-elles vraiment vides ? Ces questions nous amènent à en poser d'autres, tant que le regard circule d'un objet à l'autre en effleurant cette absence, ce vide. Un aller-retour de l'œuvre à l'œuvre s'opère par l'usage des mots. Ces mots, tels que « Quoi ? », agissent selon l'artiste comme phénomène de perception et non pas comme simple commentaire. Ce mot avec un point d'interrogation est adressé au spectateur. Le « quoi » suggère à la fois un *voir* qui donne l'impression de gagner quelque chose Autrement dit, l'artiste offre des indices qui permettent au spectateur de se rendre compte du vide : « Ce montage-assemblage répond à une demande, une invitation, un lieu très particulier où la puissance du vide est très présente, […], c'est une proposition qui veut rester dans l'ouvert[463]». Une proposition de *voir* qui se veut ouverte, quand voir c'est, à la fois, donner l'impression de gagner quelque chose et sentir que quelque chose nous échappe[464]. Cette proposition trouve écho chez Lageira, pour qui la « dialectique du manque d'être et de l'être qui manque […] est en définitive ouverture sur les possibles de l'existence, sur ce que l'homme doit et veut devenir[465]». *Les aveugles* devient ainsi « un dispositif fictionnel », pour reprendre les termes d'Allard. Il se caractérise par un

---

[462] Georges Didi-Huberman*, Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, pp. 9-15.

[463] Entretien avec Bruno Perramant, *Slash*, *op. cit*.

[464] Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 14.

[465] Jacinto Lageira, *op. cit*., p. 138.

surgissement continu, étrange des formes et des symboles : une forêt hostile, de grands cercles de lumière, les sabots d'un cheval et un homme à terre, des draps ou des linceuls, deux ampoules éteintes, des figures métaphoriques du ciel, etc. Ils revêtent deux dimensions, dévoilant et déguisant à la fois, ouvrant à une multiplicité d'interprétations selon le souhait de l'artiste. Tous ces éléments qui se superposent autour du grand tableau« sont du registre de la sublimation » où « le vide sera déterminatif », « cause et objet de notre existence[466]». On peut saisir ainsi dans le « voir comme » : l'ouverture à un vide revendiqué par l'artiste, où se concentre sur tout ce qui fait mystère, ouvrant à la multiplicité des interprétations, interrogeant la vision que l'on porte sur le réel, et se concentrant autant sur ce qu'il cache que sur ce qu'ils montre. Cette « solution pour construire sur du vide[467]» rend visible l'intervalle entre espaces et temps hétérogènes pour s'accorder avec Didi-Huberman. Il y a temporalité double qui comprend l'actualité du présent (le moment de présentation du polyptique), et l'ouverture simultanée du temps dans plusieurs directions (réalisation de chaque image à un temps différent)[468]. « Voir comme » *ouverture* positive, cette conception du « vide » de l'existence et de la représentation visuelle s'inscrit dans les termes de mon projet : Admettre la métaphorisation comme processus qui conduit à des « structures ouvertes », selon les termes de Didi-Huberman, sans cesse mouvantes et en reformation. En effet, le discours de Perramant s'accorde également à mon propos dans ce refus d'être emprisonné par une image et dans l'affirmation que la peinture n'est pas une image, mais plutôt « une contre image » : « S'il ne s'agit que de fabriquer des images, ce n'est même pas la peine de faire de la peinture[469] ». Son rejet de l'enfermement fait écho à l'idée de l'œuvre « ouverte » comme un travail en cours, les *ongoing projects* précédemment évoqués. Je peux dire avec Perramant que ce travail en cours est assimilable à une matrice vivante et autonome, concevant elle-même ses propres enfants dans une sorte de parthénogenèse artistique.

[466] *Ibid.*, p. 132-134.

[467] Entretien avec Bruno Perramant, par Léa Chauvel-Lévy, *Slash*, November 28, 2012, https://slash-paris.com/articles/entretien-bruno-perramant-college-des-bernardins-les-aveugles, consulté en ligne en 2016

[468] Cf. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps - Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p.114

[469] *Ibid.*

Repérer et capter des fragments du réel pour les réutiliser forge l'idée de l'œuvre comme « matrice évolutive[470]».

### 3.3. Marlene Dumas : « Voir comme »… moins « mort »

L'œuvre de Marlene Dumas émerge dans un contexte de fracture et de paradoxe culturels. L'artiste est née en Afrique du Sud et y a fait ses études, elle est une Blanche privilégiée mais désemparée dans sa féminité, elle parle l'Afrikaans[471] et vit à Amsterdam depuis vingt-cinq ans. De ces prémices naît un parcours artistique riche et complexe où l'artiste se positionne comme comptable visuelle de l'époque contemporaine[472]. Elle dévoile des événements de la vie quotidienne à travers la représentation de l'être humain et de son corps. Elle explore son médium en profondeur afin de représenter la totalité des horreurs de l'humanité[473]. Son choix de représentation exclut le beau esthétiquement parlant. Et se concentre plutôt sur le conflit infini des questions complexes et non résolues de la société contemporaine, qu'elle traduit avec avec un humour subtil. L'artiste déclare qu'« aucun art n'a jamais réussi à percer le mystère de la mort, mais puisque tous les artistes espèrent que leur œuvre leur survive, toute œuvre d'art est inévitablement marquée par la mort[474] » Chez Dumas, l'art est et a toujours été une préparation à la mort.

L'œuvre de Dumas m'intéresse car elle se fonde sur une double interprétation : d'une part, une interprétation telle que l'entend Ricœur, laissée au spectateur, qui diversifie et approfondit la signification de l'œuvre ; d'autre part, une interprétation dans les termes d'Édouard Saïd, pratiquée par l'artiste elle-même et définie comme « le travail d'intellectuels, une grande classe qui a fortement besoin d'une réhabilitation morale et

---

[470] Entretien avec Bruno Perramant, *op. cit.*

[471] L'afrikaans dérive du néerlandais parlé par les colons débarqués en Afrique du Sud au XVIIème siècle.

[472] Cf. Cornelia Butler, Richard Shiff, Matthew Monahanin, *Marlene Dumas: measuring your own grave*, cat.expo, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 2008, p. 153.

[473] *Ibid*. p. 45.

[474] Gianni Romano (dir), *Marlene Dumas: Suspect*, Genève, Skira, 2003, p. 21.

d'une redéfinition sociale[475]». Comment se déploie- t-elle cette double interprétation dans *Measuring your owngrave* ?

### 3.3.1. *Measuring your own grave* [mesurer ta propre tombe]

*Measuring your own grave* (2003) est une œuvre qui donne son titre à la première rétrospective consacrée à Dumas, réalisée au Musée d'Art Moderne de New York, en 2008. Cette rétrospective comprend environ soixante-dix peintures et trente-cinq dessins réalisés entre la fin des années 1970 et 2008.

L'œuvre est peinte d'après la capture d'une scène du film britannique *If* [476] (fig.79), réalisé en 1968. L'image-source montre au premier plan un lycéen, les bras ouverts, penché et plié sur une barre de bois, les jambes tendues verticalement effleurant à peine le sol, le dos et le postérieur tournés vers un arrière-plan flou où quatre enseignants tiennent tous un fouet à la main. Dumas transpose littéralement la position de la figure sur la toile. La barre a disparu, remplacée par une traînée noire tracée au pinceau. Le sol disparaît également, laissant flotter les jambes dans un espace vide et blanc. Au-dessus du trait qui a remplacé la barre, l'arrière-plan noir se nuance de rouge et de bleu marine. La composition se sépare donc en deux parties distinctes, une moitié supérieure noire et une moitié inférieure blanche. Seuls le vêtement et les mains du personnage, blancs, percent la noirceur de la partie supérieure du tableau.

---

[475] Edward Said, *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Washington, Hal Foster, 1983, p. 137. Traduit par nous.

[476] «*If*» est un film réalisé par Lindsay Anderson avec Malcolm McDowell, David Wood. Le film traite l'histoire de lycéens anglais qui se révoltent violemment contre le système éducatif et la discipline de fer de leur établissement. Ils vont même jusqu'à tirer sur la foule le jour de la remise des diplômes.

Figure 77. Lindsay Anderson (réal.) If, 1968, Royaume Uni. Capture d'écran tiré de https://youtu.be/mufpDXIss5A?t=4462

Figure 78. Marlene Dumas, *Measuring Your Own Grave (Mesurer ta propre tombe)*, 2003, huile sur toile 140 x 140 cm. Collection Privée. Tirée de http://www.marlenedumas.nl/measuring-your-own-grave-2003.

### 3.3.2. Une peinture moins « morte »

Dumas nous amène ainsi à des questions telles que : Qu'est-ce qu'une figure ? A propos de *Measuring Your Own grave,* elle livre cette réflexion : « […] C'est une œuvre qui porte sur la peinture et sur la figure. Comment la figure se rapporte à la toile, et comment la toile devient presque comme un cercueil pour la figure. Parfois, cette dernière lutte pour sortir de la toile et d'autres fois elle lutte pour rester à l'intérieur. Vous pouvez voir aussi l'artiste luttant avec ce que c'est une peinture[477]». Une peinture moins « morte » est une peinture qui donne la vie par la représentation ou la ressemblance. Un portrait peut soi-disant « capturer » son sujet, le soustraire à l'impératif organique de la disparition. Parce que toutes les représentations de corps humains font référence à notre propre corps, nous préférons cette version animée que la peinture donne de la mort. Par sa capacité d'invention ou de mise en œuvre d'une fiction, la peinture peut aussi implicitement traduire la vie. Par exemple, une photographie de cadavre implique une mort effective, alors que dans la peinture demeure la possibilité d'une fabrication. En fait, le modèle de ce corps « mort » peut être un vivant aussi bien qu'un cadavre, comme c'est le cas pour *Measuring your own grave*.

Un corps, comme une peinture, est en fin de compte une chose. La tâche de Dumas consiste ici, comme elle le dit, à ne pas peindre la souffrance humaine, mais plutôt à montrer la « mort de la mort, par le biais d'un médium déclaré mort[478]». Si l'on peint toujours au XXI$^{e}$ siècle, il doit nécessairement s'agir d'un mode de peinture qui s'interroge sur sa propre continuation. *Measuring your own grave* décrit la peinture comme un médium mort, tout en montrant que ses possibilités phénoménologiques demeurent pertinentes.

Qu'entend Dumas par un « médium déclaré mort » ? À propos des cadavres qu'elle a peints, elle dit qu'ils semblent souvent dormir ou respirer. Sur un plan théorique cependant, l'acte de peindre entretient une relation tout à fait différente avec la mort :

[477] *Marlene Dumas measuring your own Grave*. Ajouté le 14 jan 2009, extrait d'une conversation avec l'artiste, MOMA, New York, 3min 54 sec. Disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=9oJGwiEoj84.

[478]Marlene Dumas*, Sweet Nothings: Notes and Texts 1982-2014*, London, Koenig Books, 2014, p. 20.

« […] depuis la fin du 20e siècle, la peinture est indissociable de son histoire parallèle au cycle perpétuel de ses décès et renaissances[479]». Selon Myers, peindre est toujours une façon de traiter avec la mort. Par l'œuvre peinte d'après une image, Dumas semble dire qu'en admettant que la photographie, le modernisme, l'art conceptuel et le numérique ont tué la peinture, elle serait alors le médium idéal de la mort ultime de toutes les morts ; l'outil définitif qui permettrait de percer le mystère de la mort. Elle dépouille la peinture de ses qualités vivifiantes tout en accentuant la mort théorique à travers une forme matérielle. La peinture traduit ainsi un *état de mort*, par opposition à la mort comme passage. Cet état est continu. Dumas ne vise pas à ressusciter ou préserver ses sujets par le biais du geste ou de la matière. Elle examine plutôt un *état de mort* artistique et humain. À ce propos, l'artiste résume : « L'œuvre est la somme de tous ses conflits, qui n'est pas une illustration autant que quelque chose de réel se déroulant, opérant… la contemplation de l'œuvre (quand elle œuvre) émet une sensation physique similaire à celle proposée par l'œuvre[480]». Dumas amène en effet toute caractéristique manipulable de la surface peinte vers une ressemblance à l'état de mort. Pour ce faire, l'artiste dépouille la peinture de tout désir pour la sensitivité, la narration et la vie. En ce sens, la peinture devient elle-même une forme matérielle équivalente à l'état de mort, au détriment de la mort réelle du sujet humain. Cette interprétation d'un cadavre, selon Dumas, est angoissante car elle nous rappelle que personne n'est vivant. Il n'y a que ceux qui sont déjà morts et ceux qui attendent de mourir, seul le temps nous sépare de ce cadavre. Tout ce que Dumas fait subir au cadavre, nous le subissons aussi. Le cadavre évidé est coincé entre la planéité de sa peau tendue sur les os et les parois du cercueil, le corps est comme une coquille vide dont la peau réplique la toile tendue sur le cadre. Dans *Measuring your own grave,* le cadre matériel suggère fortement le cercueil, favorisant la métaphore de la peinture et du rôle de l'artiste. Cette œuvre renvoie directement au désir de trouver refuge dans la peinture. En revanche, engager le sentiment de soi dans une peinture oblige à cohabiter avec l'idée de sa propre mort. C'est par cet état de mort que la présence du soi de Dumas est si vive dans l'œuvre, d'autant qu'elle assume toute la responsabilité de cette mise en

[479]Terry Myers, *Painting*, London, Whitechapel Gallery, 2011, p. 12.

[480]Marlene Dumas*, Sweet Nothings, op. cit*, p. 25.

œuvre. Peindre, semble-t-il, n'est finalement rien d'autre qu'un dépôt de pigment sur une surface. Les peintures de Dumas parlent d'un engagement humain, de la considération d'un aspect de l'expérience humaine, ainsi que de l'engagement intellectuel de l'œuvre et du discours artistique :

> Revisiter les images ne nous mène pas à la vérité. Cela nous mène à la tentation. Il ne s'agit pas de la mort d'un médium. Il s'agit de tous les médiums devenus suspects. […] nous savons maintenant que les images peuvent signifier n'importe quoi, quiconque veut qu'elles signifient, nous ne faisons plus confiance à personne, surtout nous-mêmes[481].

La démarche de l'artiste retrace cette lente accumulation, sur plusieurs années, des images-sources auxquelles elle revient et qu'elle retravaille. L'épiderme de la toile devient comme la peau d'un corps. Dumas rend le corps « à nouveau étrange » en permettant la résonance émotionnelle. Ce va-et-vient entre peinture et photographie véhicule constamment un flux d'émotion. Plutôt que de transposer littéralement ses images photographiques, Dumas exploite les codes traditionnellement affectifs de la peinture, tels qu'une couleur aiguë, un coup de pinceau fluide, et un rendu déformé.

Pour revenir à l'examen de l'idée de symptôme, évoquée plus haut, j'estime que le travail de Dumas peut se définir comme symptôme de « survivance ». L'artiste ne cesse d'associer sa démarche avec un discours sur la mort de la peinture. Cela s'avère manifeste dans le choix du titre de sa rétrospective réalisée en 2008. Le choix du titre n'est pas fortuit. *Measuring your own grave* implique que quelqu'un ou quelque chose est en train de mesurer sa propre tombe. Il s'agit ici de la peinture comme médium. Le suffixe « *ing* » en anglais signifie un acte en cours, qui n'est pas achevé. Cela suggère, si l'on peut dire, le processus inachevé de la mort de la peinture et son discours qui ne cesse d'être tenu par Dumas, elle-même, et renvoie à mon propos de départ. Environ cent œuvres, entre peintures et dessins, qui datent des années soixante-dix, figurent dans cette rétrospective, comme témoins d'une cérémonie funéraire qui n'a jamais eu lieu. L'enterrement n'aura jamais lieu, car la peinture en tant que médium, n'a pas encore fini de préparer sa tombe.

---

[481]Gianni Romano (dir), *Marlene Dumas, Suspect*, *op. cit*., p. 35.

L'image qui porte ce titre fait symptôme, tel que le conçoit Didi-Huberman, parce qu'elle renvoie à l'idée d'une énergie ancienne et fossilisée qui éclate à un moment donné du présent en se déconnectant de son lieu d'origine et traverse le passé avec le geste expressif dans lequel elle est imprimé. Le geste expressive représenté dans l'image renvoie, comme on l'a vu, à une scène tirée d'un film. Il s'agit de la punition ou de la torture d'un étudiant exécutée par quatre professeurs qui se sacrifie pour sauver ses amis. On peut estimer que le choix de cette image n'est pas aussi fortuit. Isolée de son contexte d'origine, la peinture faite d'après cette image suggère une sorte de crucifixion. Cela amène à penser à l'idée de l'incarnation désignée par Huberman comme une défiguration symptômatique du corps[482]. Le corps dans cette image subit une défiguration sacrificielle en vue de sauver tous les autres. Défiguration, selon l'auteur, qui signifie que la *figure* devient de l'ordre de l'informe et dont le moteur est le symptôme : « […] *figure qui sort d'elle-même,* qui s'extrait de la ressemblance, évide en elle-même tout lieu où l'on pourrait saisir une signification univoque[483] », dit-il au sujet de l'œuvre de Fra Angelico, définissant la figuration comme modèle de représentation mimétique qui s'écarte de la ressemblance. On peut dire alors que Dumas n'imite pas, ne copie pas, sa figure émerge de la dimension accidentelle de sa matière puisqu'elle utilise excessivement la térébenthine dans sa peinture à l'huile. Elle n'a pas la patience d'attendre que la peinture sèche et pour aller vite la grande quantité de térébenthine le permet[484]. Il s'agit de la matière de l'informe, la peinture qui ne colorie plus mais qui fait « irruption[485]», pour reprendre le terme de Didi-Huberman. Associer cette idée de *figure* avancée par Didi-Huberman à *Measuring your own grave* permet de considérer le double sens du symptôme : le symptôme comme moteur de l'informe qui fait naître la figure et le symptôme comme défiguration qui met en acte l'incarnation, meilleur symbole ici pour métaphoriser cette qualité de survivance

[482] Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, op. cit.*, p222.

[483] Georges Didi-Huberman, *Fran Angelico, Dissemblance, op. cit.*, p. 57.

[484] Marlène Dumas en plein travail dans son studio. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=dC4kydkb3zE.

[485] *Ibid.* p. 13.

évoqué au départ. Dumas déclare qu' « il ne s'agit pas de la mort d'un médium. Il s'agit de tous les médiums devenus suspects[486]». Cette déclaration incite à avancer la proposition suivante. Dans le contexte actuel, et en vue de notre question de départ, *Measuring your own grave* peut-elle être saisie comme une défiguration symptomatique du médium de la peinture, en vue de sauver les autres médiums ? Autrement dit, le discours sur la mort de la peinture est-il tenu parce qu'il permet la « survivance » des autres médiums ?

486

# Chapitre 6. *Voir à Distance* : Métaphoriser le silence de l'artiste

Il s'agit maintenant de tracer le cheminement de mon acte de peindre qui s'amorce avec le *Pansement de la plaie* (2010-2012) et demeure ouvert avec l'exposition individuelle *Voir à distance*, réalisée en 2016, à la galerie Flora Tristan à Bordeaux. Je m'intéresse essentiellement à la construction d'un discours entre deux pôles culturellement différents, beyrouthin et bordelais.

Depuis mon arrivée à Bordeaux, je puise le vocabulaire de ma pratique dans un récit de la guerre[487], dans une nécessaire prise de distance. De ma naissance jusqu'au jour présent, ma vie s'inscrit dans la permanence de ce récit. *Pansement de la Plaie* m'invite à réfléchir sur sa situation à la croisée de deux cultures différentes. À Bordeaux, naissent de nouvelles interrogations sur la continuité de la peinture. Comment le corps/artiste et le corps/œuvre en déplacement s'inscrivent-ils dans le nouveau contexte ? Comment aborder et assimiler un nouveau cadre social, culturel et politique ? De quelle manière ces interrogations s'articulent-elles avec un positionnement marqué par le changement du contexte ? Pendant huit années consécutives, ma pratique artistique s'est développée dans le cadre ambulant de ce déplacement. *Mutation d'Elle* (2012-…), *Casting* (2015-…), *Voir à Distance* (2016) et *Une-Autre-Dame-De…* (2016)[488] évoquent ce vécu renouvelé. Dans le flux de mes interrogations, ces quatre projets participent à la recherche d'un *modus vivendi* car je dois m'adapter à ce nouvel ancrage qui amène une mutation artistique. Je réfléchis l'acte de peindre en intégrant ces facteurs et en tant qu'artiste observateur vivant loin de Beyrouth depuis 2010. Je produis dans une configuration nouvelle pour moi, celle de la capitale aquitaine dont le régime esthétique façonne ma pratique et m'enrichit différemment, dans un autre espace-temps.

[487] Depuis l'Indépendance en 1943, le Liban vit des guerres récurrentes : civiles, nationales, panarabes, saintes ou autres, lesquelles participent des facteurs locaux, régionaux et internationaux (guerres de 1958, 1969, 1973, 1975 à 1990, 1996, 2000, 2005, 2006, etc., sans oublier les autres guerres du Moyen-Orient qui ont éclaté en 2011, notamment la guerre syrienne qui influence énormément la situation politique libanaise.

[488] À ces quatre projets, s'ajoute le nouveau *Ongoing project* intitulé *Euphorie Migrante* commencé en 2018.

## 1. Les projets dans un cadre de déplacement

### 1.1. De Beyrouth à Bordeaux : *Pansement de la plaie*

*Pansement de la plaie* me permet de passer d'une expérience subjective vers une expérience à la fois artistique et théorique, qui devient plus explicite avec la proposition *De Beyrouth à Bordeaux.* Il s'agit tout d'abord d'une série d'œuvres et d'actions artistiques qui ont fait l'objet d'une exposition à la Maison des Arts, à Bordeaux. Je provoque une rencontre entre des imageries et des symboles appartenant respectivement à deux espaces-temps. Le premier volet de ce projet est lié à l'expérimentation de diverses techniques : écriture, photographie, vidéo-projection, s'inscrivant dans la thématique du *motif*, qui se développe ici sous la forme d'une peinture associée à une vidéo projection. *Pansement de la plaie* montre une fillette étendue sur le haut d'un mur et pointant du doigt les impacts de balles. Suite à diverses interventions techniques, cette peinture se mue en support sur lequel je projette des images numériques travaillées avec Photoshop. Les photographies dont elles sont issues ont été prises dans Bordeaux et représentent des statues de femmes sur lesquelles j'inscris à maintes reprises le nom de Beyrouth en calligraphie arabe.

Figure 79. Elissar Kanso, *S/T*, 2012. Images numériques, dimensions variables.

Figure 80. Elissar Kanso, *Pansement de la plaie*, 2012, techniques mixtes sur toile, 125 x125 cm. Photo : Ron Vargas.

Le deuxième volet de mon travail voit mon corps s'immiscer parmi les divers médiums mis en œuvre à travers la performance[489] pour répondre à la thématique *Déboiter/Déclasser*.

Le troisième volet est celui de la production d'un carnet d'artiste[490] à l'issue du projet. Ce carnet qui regroupe des textes écrits en collaboration est intitulé *De B à B (de Beyrouth à Bordeaux)*. Le projet se concrétise comme un espace physique associant nombre de pratiques, telles que la peinture, la photographie, la manipulation numérique, le montage vidéo, la mise en scène, la performance, l'écriture…etc.

[489] Il s'agit de la performance intitulée *Pansement de la plaie*.

[490] Voir annexe p. 318.

Figure 81. *Pansement de la plaie*, performance. Maison des Arts, Université Bordeaux Montaigne. 2011, Photo : Carmen Herrera Nolorve.

Figure 82. *Pansement de la plaie*, performance. Maison des Arts, Bordeaux Montaigne. 2011, Photo : Carmen Herrera Nolorve.

### 1.2. *Voir à Distance* : la performance[491]

*Voir à distance*, réalisée en 2016, donne son titre à l'exposition individuelle qui s'est tenue en octobre 2016 à la galerie Flora Tristan à Bordeaux et que j'ai citée plus haut. L'accrochage présente la globalité des projets réalisés entre 2012 et 2016 : *Mutation d'Elle, Casting, Une-Autre-Dame- de…* et *Voir à distance*.

La performance se fonde sur l'idée de la soumission de l'individu, plus particulièrement de la femme, passible de discrimination. Dans la société libanaise, cet état peut être imposé par la constitution ou par la religion, deux stratégies de la domination masculine. La discrimination est surtout portée par l'article 522[492] du code pénal libanais que l'on appelle la loi « viol-mariage », permettant au violeur d'échapper à sa peine en épousant sa victime. Un tel article de loi ne peut que perpétuer des coutumes machistes et discriminatoires envers la femme, le poids des conservatismes patriarcaux archaïques et claniques, en particulier dans le milieu rural.

Figure 83. (À gauche) Elissar Kanso, Autoportrait numérique, 2016. Archive numérique, dimensions variables. Photo : Elissar Kanso.

Figure 84. (À droite) Elissar Kanso, *Sans titre*, 2016. Techniques mixtes sur toile, 65 x65 cm. Photo Ron Vargas.

[491] Voir annexe p. 322.

[492]L'association libanaise Abaad a lancé en novembre 2016 une grande campagne sociale et publicitaire pour demander l'abrogation de cet article du code pénal sous le slogan « Une robe blanche n'efface pas un viol » Des affiches ont été placardées dans tout le pays et une vidéo circule sur les réseaux sociaux sous le hashatg #undressed522 (Déshabillez la 522) pour réclamer l'abolition de la loi. Le Parlement libanais a définitivement abrogé l'article 522 du code pénal le 16 août 2017.

Figure 85. Elissar Kanso *Voir à distance*, performance photographiée, 2016. Dimensions variables.

Il s'agit d'une série de prises de vues consécutives. Je commence par peindre mon autoportrait en gros plan d'après une photographie. Pour réaliser cet autoportrait, je couvre mon visage d'une poche de plastique blanc et je dissimule mes cheveux sous une perruque orange. Je masque ma bouche à l'aide d'un ruban adhésif blanc où je redessine mes lèvres à l'aide de maquillage. Sur l'autoportrait peint, j'ajoute des fils noirs figurant de longs cils inférieurs. Ensuite, devant l'objectif de l'appareil photo réglé en mode prise de vue automatique continue, je m'assieds par terre, cachée derrière l'autoportrait peint, ne laissant apparaître que ma tête, mes bras et mes jambes. Mon corps agit derrière l'autoportrait. Les mains gantées de doré, je tiens et manipule les fils noirs.

### 1.3. *Une-Autre-Dame-De* : La peinture et la performance filmée[493]

La réalisation de la peinture (fig.88) commence avec une mise en scène photographiée puis imprimée sur toile. Dans la mise en scène, je prends la pose d'une statue sur son socle, le tout s'élaborant progressivement sur un fond bleu foncé animé de motifs floraux. Une bâche transparente fait office de robe. Je couvre ma tête de la même perruque orange ornée cette fois d'une couronne de fleurs. Mes mains conservent leurs gants dorés.

[493] La vidéo est visible sur https://vimeo.com/168519750. Je souligne que l'appelation de l'œuvre fait allusion aux appellations des églises et des paroisses dans le monde entier : Notre Dame de….

Figure 86. Elissar Kanso, *Une-Autre-Dame-de…* 2016, jet d'encre et techniques mixtes sur toile, 120 x120 cm photo : Ron Vargas.

Pour traiter du rituel d'appartenance, je mets en scène ma soumission totale et volontaire d'artiste à l'idée d'esclavage sexuel. La performance (fig. 89) s'ouvre sur l'exposition d'objets sur une couverture blanche : un collant et des gants noirs, du ruban adhésif, un rouge à lèvres, un fil rouge, une aiguille et une couronne. Mes pieds font d'abord leur entrée en scène, ensuite je m'assois devant les outils et commence à m'en servir. La vidéo passe alors en mode accéléré. Je recouvre mon visage du collant noir puis glisse mes mains dans les gants noirs. Ensuite, je ferme ma bouche à l'aide du ruban adhésif et la redessine avec le rouge à lèvres. Je recouvre ma tête de la bâche transparente et à l'aide d'une aiguille et d'un fil rouge, je la fixe telle un voile de mariée de façon à ce qu'elle ne glisse pas en arrière. La scène se clôt sur une pose sereine, la tête couronnée de fleurs. La vidéo reprend sa vitesse normale, la scène finale rejoint la pose initiale sur le socle.

Figure 87. Elissar KANSO, *Une-Autre-Dame-De* …. 2015-2016, performance. Capture d'écran. https://www.youtube.com/watch?v=HVPok6Y4RKA

## 2. Le silence de l'artiste dans un contexte de recherche[494]

À ce stade de ma réflexion, je tâche de répondre à la question posée depuis le début : comment faire de la pratique une méthode et un moyen d'investigation d'une recherche théorique ? Toute au travail des projets artistiques cités dans cette recherche, je fais une expérience de silence salutaire à la réflexion. Le positionnement de *Voir à distance* dans un contexte de recherche met en exergue l'impact du silence.

En effet, je soutiens que la recherche issue d'une pratique plastique concrète ne doit pas sous-estimer l'importance de l'incertitude de la méthodologie et vice-versa. Dans son sens usuel, la méthodologie se définit par l'ensemble de méthodes employées afin de guider une enquête dans un domaine particulier. Pour expliquer ce que j'entends ici par méthodologie je me réfère à ce que Michel Serres écrit dans *Les cinq sens* en 1985 : « Une méthode dessine un parcours, un chemin, une voie. Où allons-nous, d'où partons-nous et par où passons nous, questions à poser pour connaître et pour vivre, de théorie ou de pratique […] [495]». Je distingue ici entre la méthodologie théorique d'une recherche académique et celle de la mise en place d'un projet artistique. Au sujet de cette dernière, je ne peux pas supposer qu'elle est préalablement définie. Mais, je peux poser des questions pour lesquelles les réponses peuvent être partiellement définies avant la réalisation de l'œuvre : qu'est-ce que je veux faire comme œuvre ? Par le biais de quels médiums ? Qu'est-ce que je veux exprimer par cette œuvre ? Inévitablement, la méthodologie d'une recherche théorique aussi suscite des questions explicites telles que l'interrogation liminaire de cette thèse : pourquoi continuer à peindre ? Il est moins aisé en revanche de trouver une réponse en vue d'apporter une contribution intellectuelle, si possible pertinente. Dans l'articulation des deux méthodologies, je ne vois pas un outil rigide ou autoritaire ; elle doit pouvoir accueillir l'incertitude de la subjectivité, l'incertitude aussi des choses qui « tournent » autrement que prévu, qui prennent une

[494] Elissar Kanso, « Documenter le silence de l'artiste. L'indétermination comme aspect fondamental de la recherche artistique », communication dans colloque international Création & créativité : entre formation et recherche, 20-21 novembre, Le Carreau du temple, Paris, université Paris Descartes, Ecole d'Art de Sao Paolo, Brésil, 2017.

[495] Michel Serres, *Les cinq sens*, Paris, Grasset, 1985, p. 344.

autre direction, éloignée de ce que l'on avait pu projeter initialement et l'incertitude du mode poétique qui est bien souvent celui de l'artiste aimant à recourir à la métaphore.

Parler et écrire sur l'*acte de peindre* me confronte à la richesse polysémique du langage et donc au choix de mots qui cernent au mieux l'enjeu de ma pratique. Je m'accorde avec Carolyn Ellis et Arthur Bochner lorsqu'ils recommandent d': « […] utiliser l'art comme un mode d'enquête narrative est de se déplacer vers un nouveau paradigme de recherche où les idées deviennent aussi importantes que les formes, la perception du spectateur aussi importante que les intentions de l'artiste, le langage et les émotions de l'art aussi importants que ses qualités esthétiques. » Et ils concluent : « Le produit de la recherche […] n'est pas quelque chose à recevoir mais à utiliser ; n'est pas une conclusion mais un tournant dans une conversation ; n'est pas une déclaration fermée mais une question ouverte[496]». Dans cette même perspective, je suppose qu'un *acte de peindre* est promis à de possibles réaménagements car il est en soi potentiellement voué à l'inachèvement, en entendant cette expression au sens inchoatif d'une dynamique pleine de promesses. Cet acte fait partie d'un mouvement orienté par une quête de sens d'un processus engagé, qui est le cheminement même conduisant à l'élaboration d'une œuvre singulière. Ainsi l'acte de peindre est-il « […] inextricablement lié aux processus de production, y compris à la subjectivité de l'artiste[497]». En tant qu'artistes, ces chercheurs ont également reconnu « que des lacunes existent entre ce qui peut être montré, vu ou ressenti, et ce qui peut être dit[498]». Mais là on peut parler du spectateur qui peut éprouver également cette tension et se trouver pris dans une sorte d'écartèlement. De ce fait, le rôle de l'artiste est toujours en voie de transformation. En tant que chercheur, il s'évertue à combler le fossé entre ce qui est montré et ce qui est dit, entre le mot et l'acte, entre l'intention et l'action. Parce que le processus créatif et l'œuvre qui en résulte sont dynamiques et complexes[499], il est

[496] Carolyn Ellis & Arthur Bochner, *An Introduction to the Arts and Narrative Research: Art as Inquiry,* London, Sage publication, 2003, p. 507. Traduit par nous.

[497] *Ibid.*

[498] *Ibid.*

[499] Jean Arnaud parle de l'interférence qui caractérise le lien entre pratique artistique et recherche théorique, et qui définit la réalisation des œuvres favorisant l'anachronisme, la pluralité des médiums mis en jeu et l'interaction de signes visuels issus de cultures disparates. Jean Arnaud, « Interférences, pratique plastique

souvent difficile de localiser cette dynamique créative dans un contexte de recherche. L'attention se concentre sur la façon dont, en tant qu'artistes, nous établissons et construisons nous-mêmes le sens sur ce que nous projetons, nous élaborons. C'est dans le contexte de cette recherche que je commence à me poser des questions par rapport à ce que je veux « dire » par mon acte de peindre et comment le spectateur le perçoit. Je me rends compte alors de mon incapacité de « dire », que je désigne par le silence qui accompagne le processus créatif. Comment peut-on redéfinir le silence de l'artiste et le documenter dans un contexte de recherche ? Comment ce silence peut-il générer l'indétermination de l'interprétation ? Ces deux questions me préoccupent depuis le début de la recherche. Mais, c'est à ce stade de ma réflexion que j'y propose une réponse. En partant de la définition du silence comme « fait de ne pas vouloir ou de ne pas pouvoir exprimer sa pensée, ses sentiments[500] » il faut sans doute distinguer deux types de silence de l'artiste : le silence involontaire et le silence volontaire.

### 2.1. *Voir à distance* : Le silence involontaire

Par silence involontaire, j'entends l'incapacité de l'artiste à parler de son œuvre. Pour déployer le sens de cette incapacité, je m'attarde longuement sur son acception dans la pensée de Jean-François Lyotard. L'auteur la désigne par *inarticulation*. D'abord il faut comprendre qu'il s'agit de deux moments fondamentaux. Le premier est celui de l'événement qui correspond au sentiment de l'artiste au moment de la création. Le deuxième est définit par Lyotard comme un moment d'occurrence : il oscille entre ce qui est possible d'arriver ou ne pas arriver, entre quelque chose qui se produit ou qui ne se produit pas. En d'autres termes, c'est exactement lorsqu'on entend le spectateur dire souvent : « Cette œuvre me parle ! Ou cette œuvre ne me parle pas ! ». Parler du silence c'est parler de quelque chose qui offre une rupture momentanée mais significative dans

comme recherche et recherche universitaire », Catherine Chomarat-Ruiz, *De l'atelier au labo, inventer la recherche en art et design*, Paris, Hermann, 2018, p. 185

[500] *Trésor de la langue française informatisé.* Voir également au sujet du rapport entre silence et sublime, Denis Viennet, « Il y a "quand même ". À propos du sublime aujourd'hui », Philosophique [En ligne], 14 | 2011, mis en ligne le 06 avril 2012, consulté le 12 septembre 2017. URL : http://journals.openedition.org/philosophique/171 ; DOI : 10.4000/philosophique.171.

une communication. Je m'intéresse particulièrement ici à la pensée de Lyotard où il propose de penser la communication comme une suite de phrases en continuité organisée selon deux axes à quatre pôles. Chaque phrase est communiquée d'un destinateur à un destinataire et chaque phrase communique un sens qui se rapporte à un référent. De la disparité entre ce qui peut et ne peut pas être communiqué par la langue résulte une tension que Lyotard désigne par différend[501]. Le différend est donc la rupture lié au silence que Lyotard associe à la notion du sublime : « le sublime est suscité par la menace que plus rien n'arrive. […] ce qui terrifie, c'est que le « il arrive que » n'arrive pas, cesse d'arriver[502]». Lorsqu'on se tait ou lorsqu'on se sent séparé du sentiment de faire un discours face à un événement, il y a *inarticulation* de la part du spectateur, mais aussi de la part de l'artiste. Une absence du discours peut signifier qu'il n'y a rien à dire ou que rien ne peut être dit et le silence suggère que le langage est limité. Il peut s'agir d'une idée qui peut être exprimable dans un discours et ne l'est pas dans une autre. Par exemple, le discours académique ne peut être traduit en discours économique, et le discours économique ne peut être traduit en discours scientifique, etc. De ce fait, il n'y pas un discours universel par le biais duquel tous les domaines peuvent communiquer. Si tel est le cas, il existe alors des faits ou des sentiments qui restent inexprimés et inexprimables. Par exemple, si je dois parler d'une œuvre avec un spectateur, je dois d'abord parler de l'expérience de création de cette œuvre et mon spectateur doit pouvoir écouter et comprendre ce que je dis pour pouvoir discuter un ensemble de termes avec des référents communs. Il faut prendre en compte plusieurs éléments ou facteurs, tel que les circonstances de création, le vécu de l'artiste, son histoire, le contexte actuel de l'exposition, etc. Le différend apparaît lorsque le silence se produit à deux niveaux dans

[501] L'auteur associe l'identification d'un différend au sentiment du sublime dont le lieu est l'événement qui provoque l'affect, un mélange de plaisir et de douleur qui accompagne la tentative de présenter l'imprésentable. C'est là où il s'empare de l'œuvre de Barnett Newman pour montrer que dans ses peintures abstraites l'artiste cherche à atteindre le sublime. Il y parvient en suggérant que quelque chose de profond « arrive » sans toutefois pouvoir identifier ce qu'il en est. : « Ce qui est sublime c'est que du sein de cette imminence du néant, quelque chose arrive quand même, ait " lieu ", annonce que tout n'est pas fini. Un simple voici, l'occurrence [l'événement] la plus minime, est ce "lieu" ». Bien que l'art abstrait ne soit pas notre sujet, il est intéressant dans l'analyse suivante de comprendre cette pensée à travers le rapport entre le spectateur, la réception de l'œuvre et le silence de l'artiste. cf. Jean-François Lyotard, *L'inhumain, causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 95-110.

[502] *Ibid.,* p.110.

le système de communication de Lyotard. À un premier niveau, un silence peut se produire soit parce que l'artiste est incapable d'exprimer une expérience, soit parce que le spectateur n'écoute pas ou ne comprends pas. À un deuxième niveau, entre sens et référent il est possible qu'il y ait un manque de mots pour ce qui doit être exprimé ou que le référent/œuvre relève d'un contexte étranger ou méconnaissable au destinataire. Pour désigner ce sentiment inexprimable ou *affect*, Lyotard parle de la phrase. Il écrit : « Le sentiment est une phrase. Je l'appelle *phrase-affect*. Elle se distingue en ceci qu'elle est *inarticulée*[503]». Au regard de mon propos, une *phrase-affect* est significative parce qu'elle met en avant ce qui arrive au sein du processus créatif silencieux. On peut résumer la logique de Lyotard de la façon suivante : une *phrase-affect* est le processus créatif comme sentiment devenant son propre événement qui « advient ». On voit bien par-là que l'affect consiste à enregistrer le processus ou l'expérience de douleur ou de plaisir, donc un sentiment lors de la réalisation de l'œuvre. Il se produit dans le silence. C'est le silence de l'artiste qui parle au spectateur et qui advient sous forme d'*affect* véhiculé à travers l'œuvre. Si cela « n'arrive pas », un *différend* se produit : c'est le sentiment d'écartèlement ressenti par un spectateur face à une œuvre. Le *différend* est alors un sentiment inexprimable, quelque chose qui ne peut pas être communiqué dans les circonstances actuelles. L'artiste perd la capacité de se connecter au discours actuel de manière significative. De ce fait, une *phrase-affect* est identifiée comme inarticulée et à cette *inarticulation* s'ajoute l'impossibilité d'une langue universelle. À un moment donné, les mots doivent rompre ce silence pour articuler et ouvrir à de nouvelles significations et de nouvelles possibilités d'interprétation. Pour ce faire, on doit passer du silence involontaire au silence volontaire.

### 2.2. *Voir à distance* : le silence volontaire de l'artiste

L'idée du silence volontaire me permet de souligner la participation réciproque de l'artiste et du spectateur dans la réception de l'œuvre. Cette idée est inspirée de la notion

[503] Jean-François Lyotard, *Misère de la Philosophie*, Paris, Galilée, 2000, p. 45.

de « l'incommunication », définit par Jean-Paul Doguet comme une décision volontaire[504] et consciente de l'artiste de ne pas communiquer sur son œuvre. Ce qui place l'artiste à l'origine de l'expérience vécue par le récepteur mais qui, de plus, a le pouvoir d'élaborer des symboles nouveaux et inattendus qui font naître des expériences, elles aussi nouvelles et inattendues. Autrement dit, je n'impose pas une interprétation définitive au récepteur mais je préfère insister sur l'ouverture de l'interprétation et sur l'inévitable participation du ou des récepteurs qui assurent eux-mêmes cette ouverture. Le procédé métaphorique de « voir comme » est le fondement de cette argumentation puisqu'il met l'accent non seulement sur le rôle de l'artiste mais aussi sur l'implication du spectateur dans la réception de l'œuvre. Mon propos de départ considère que l'artiste est celui qui s'empare du procédé métaphorique du « voir comme », au sens que Ricœur donne à cette formule, quoiqu'il ne fasse pas directement référence à l'artiste et la pratique artistique lorsqu'il l'utilise, comme on l'a déjà évoqué. Le fait que « […] le flot des images échappe à tout contrôle volontaire » autorise l'association du procédé métaphorique à la pratique artistique, ce que Ricœur souligne explicitement. De ce fait, l'artiste offre l'expérience volontaire de voir, de comprendre et d'interpréter. Une expérience que je vis moi-même, comme tout autre récepteur, lorsque je souhaite voir, comprendre et interpréter les œuvres analysées dans le cadre de ma recherche. Ainsi, j'estime que *Voir à distance* est à « voir comme » le silence volontaire redéfinit dans le cadre de cette recherche.

L'existence d'un *différend* entre les mots écrits ou parlés et l'œuvre d'art reflète une question centrale de l'art actuel, question dont la réitération incessante cherche à combler l'écart entre l'expérience affective et la description verbale ou l'interprétation d'une œuvre d'art. J'ai exploré l'*affect* du point de vue de Lyotard pour mettre en valeur ce différend en tant que silence. Dans cette perspective, je reviens sur l'examen de l'exposition *Voir à distance*, où la représentation est toujours saisie entre deux intrigues, entre deux contextes différents. Il importe de signaler que, dans cette exposition, mon corps se détache de son expérience, à savoir celle de la guerre de 2006, et celle de l'après-guerre au Liban, pour se définir dans un champ culturel étranger, défini par de nouvelles normes esthétiques, sociales et politiques. C'est sur l'idée de *distance* que se fonde et se

[504] Jean-Paul Doguet, *op. cit.*, p. 34.

construit six ans plus tard l'exposition, axée sur le déplacement, l'ouverture des possibilités de sens, le changement de la place du corps et de l'œuvre d'art. Dans *De Beyrouth à Bordeaux*, la distance concerne à la fois l'extraction du corps de l'artiste de son environnement beyrouthin, le sujet abordé dans l'œuvre et la relation entre celle-ci et le spectateur. Je revisite *De Beyrouth à Bordeaux* six ans après sa réalisation pour interroger le déploiement et l'interaction du corps et de l'œuvre avec un lieu bien défini, à savoir la Maison des Arts à Bordeaux. Dans cette perspective, je m'intéresse à la valeur du déplacement et de communication des signes artistiques au sein du projet et leurs mises en relation avec le nouveau contexte. Par exemple, les signes du langage iconographique (la calligraphie arabe) dans le premier volet du projet et les images des ruines de Beyrouth dans le second volet du projet peuvent former une sorte d'obstacle auquel l'expérience du spectateur, supposé bordelais, est confrontée, vu que la calligraphie arabe et les images des ruines appartiennent à un contexte qui lui est étranger. De la sorte, une rupture et une liaison s'opère à la fois, entre expérience et interprétation au sein de cette œuvre. Face à cette œuvre, le spectateur fait l'expérience de liaison entre deux sources d'inspiration, venant de Beyrouth et de Bordeaux. En revanche, la rupture dans la relation entre œuvre et spectateur est envisagée par rapport à l'environnement social et culturel du contexte bordelais. Comme *De Beyrouth à Bordeaux, Voir à distance* s'inscrit dans un tel rapport où demeure une certaine forme de séparation entre l'œuvre et le spectateur. La tension entre le mot et l'œuvre, entre signifiant et signifié, désigne cette indétermination interprétative qui est au cœur même de la notion d'interprétation, qui au cœur même du procédé métaphorique, comme on l'a vu plus haut. Toute velléité qu'un discours corresponde exactement à ce qu'il cherche à articuler, peut être cause d'une incompréhension de la fonction interprétative. En revanche, l'indétermination de l'interprétation confère à l'œuvre d'art une valeur critique centrale. Selon l'analyse que j'en fais, le discours interprétatif se déploie du fait d'une « communication intersubjective », c'est-à-dire « un processus par lequel un esprit communique avec d'autres par la médiation d'une œuvre[505]». Autrement dit, c'est la rencontre de l'œuvre avec le récepteur qui dévoile l'infini potentiel d'interprétation de l'œuvre.

[505] Jean-Paul Doguet, *op.cit.,* p. 34.

## 3. *Voir à Distance - De Beyrouth à Bordeaux* :

Compte tenu de ce qui précède, on constate que *Voir à distance* dévoile une expérience silencieuse fondamentale dans ma pratique, qui semble exister à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'acte de peindre. De l'atelier à l'exposition, ce silence passe d'une inaptitude à parler à une indétermination de l'interprétation. À travers l'exploration de cette indétermination ou incertitude, j'estime que la métaphorisation de l'expérience du silence réunit d'un côté un affect inarticulé dont l'acte de peindre, comme processus, est fondateur ; de l'autre côté, une représentation articulée dont l'exposition et la réception sont des éléments fondateurs.

Le silence involontaire de l'artiste en tant qu'affect appelle à une articulation discursive qui conduit à l'exploration théorique de l'interprétation. Dans le discours articulé, l'interprétation comble le vide créé par l'affect-inarticulé, par le silence volontaire de l'artiste. L'écriture sur ce silence équivaut au passage d'une expérience subjective vers une autre à la fois pratique et théorique. L'incertitude de la méthode qui sert à parler et à écrire sur ce passage est aussi essentielle à l'émergence de ce discours articulé.

Comment le silence volontaire de l'artiste et l'expérience vécue par le récepteur s'opèrent-ils à distance ?

### 3.1. *Voir à distance* : l'émancipation de l'artiste

Le titre *Voir à distance* suggère la distanciation. En tant qu'artiste, je vois à distance lorsque je me déplace de Beyrouth à Bordeaux. Il s'agit dans un premier temps de mon émancipation en tant qu'artiste. D'abord, cette émancipation désigne l'expérience d'éloignement qui se prolonge en une expérience de liberté me permettant de prendre le recul nécessaire pour réaliser les projets, *Mutation d'Elle*, *Casting*, *Une-Autre-Dame-De*…etc.

Je me prépare mentalement à la question inévitable et justifiable qui revient à chaque exposition : « Que voulez-vous dire par cette œuvre ? ». Je renvoie la question : « Que

voyez-vous dans cette œuvre ? ». J'ancre cette réflexion dans la volonté de renoncer à l'explication systématique. Mon argumentation prend son départ dans la théorie de l'émancipation du spectateur de Jacques Rancière, un philosophe français qui défend l'idée de l'égalité intellectuelle, c'est-à-dire l'idée de croire en une capacité égale de tous les individus, d'expliquer, de décrire, de donner son avis, d'analyser. Il ne s'agit pas tellement de se libérer d'une contrainte, mais plutôt de se libérer de sa propre incapacité et acquérir une capacité de penser que les autres ont la même intelligence que nous quel que soit leur niveau.

L'œuvre ne se fait jamais sans une part de nouveauté complète. Selon Rançière, il y a *consensus*[506] dans le rythme normal des choses et de leur perception : la perception normale peut être celle des personnes avec qui nous partageons le sensible. Il y a, en revanche, *dissensus* lorsque le rapport entre perception sensible et signification est modifié et lorsque les mots ne s'accordent plus de la même manière à d'autres mots ou à d'autres images. L'art est en quelque sorte la sphère où naît la visibilité de cet ensemble de métamorphoses qui crée du *dissensus*. Dans l'art, il s'agit d'une aventure intellectuelle et sensible, du déplacement d'un acte de création à un autre acte de création. L'association de mots, d'espaces et d'images fabrique une forme de tissu commun, qui donne un statut différent aux actes ordinaires. D'une manière ou d'une autre, les artistes modifient constamment le mode de visibilité consacrant le *dissensus*. Ainsi, *Voir à distance,* la performance qui occupe une grande partie de l'espace de l'exposition, met en œuvre à sa manière ce « *dissensus* ». En maniant et tripotant continuellement les cils de mon autoportrait, je dénonce le système politique et religieux qui impose l'ordre patriarcal et confessionnel auquel les femmes libanaises sont soumises. La performance devient l'acte de création qui, selon Rancière, est ce qui s'ajoute à une chose pour la transformer et la métamorphoser. C'est ainsi que cette performance déploie le *voir à distance* de l'artiste

[506] Selon Rancière, nous vivons dans un gigantesque système d'explications formé par nos institutions, nos médias, nos écoles, etc. Ce système travaille sans cesse à nous séparer de ce que nous voyons, de ce que nous faisons. Il transforme toute chose en une énigme nécessitant le secours d'expert en tous genres. Les gouvernements et les classes dominantes se présentent comme des pédagogues qui nous expliquent à quel point les choses sont compliquées et qu'ils n'y a qu'eux qui puissent venir à bout de cette complexité. Cet ordre social identifié à l'inégalité des intelligences est le « *consensus* » et l'acte de création est le déplacement d'une forme de visibilité par rapport à une perception normale, il revient à créer un « *dissensus* ». cf. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé,* Paris, La Fabrique, 2008.

qui présente un monde « commun » correspondant à un « partage du sensible[507] ». Le déplacement de contexte de Beyrouth à Bordeaux fonde ce *voir à distance*, et permet de produire dans un nouveau cadre culturel.

Suivant l'analyse de Rancière, on peut dire que l'artiste émancipé crée dans le mouvement et la distanciation. À la théorie de l'émancipation de Rancière, j'associe l'idée de distanciation telle qu'elle est énoncée par Georges Didi-Huberman. Originellement, le concept de distanciation fonde la théorie et la pratique du « théâtre épique » de Bertolt Brecht, évoqué précédemment, qui désigne par ce terme une mise à distance de la réalité perçue, au service d'un effet esthétique ou d'une prise de conscience critique. Il s'agit de créer un certain éloignement entre le spectacle et le spectateur, afin de développer l'esprit critique de ce dernier par le choix du sujet, par certaines techniques de mise en scène, par le jeu des acteurs, etc. Partant de cela, selon Didi-Huberman, la distanciation consiste en une « prise de position par excellence[508]». *Voir à Distance* est une telle prise de position qui détermine la distance « exacte qui sépare le savoir de l'ignorance[509]». Le *dissensus* en résulte, comme une sorte de « […] possibilité de regard critique sur l'histoire[510]». En proposant la distanciation, j'avance l'idée d'un regard critique sur le monde sous la forme d'un acte de *dissensus*. En se distanciant du monde qui nous entoure, l'art nous permet de mieux y revenir. *Voir à distance,* dans cet acte de « *dissensus* » évoqué par Rancière, permet, si l'on en croit, de nouvelles formes d'exposition. La performance relie les projets les uns aux autres et incite à « voir à distance » la série *Néo-terroriste I, II, III et IV* de *Mutation d'Elle*, la série *Casting*, et *Une Autre-Dame-De.* La façon dont je pense la distribution de ces projets dans l'espace de l'exposition correspond à un « découpage du sensible […] des formes de sa visibilité

[507] Jacques Rançière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 67.

[508] Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L 'œil de l'histoire*, 1. Paris, Minuit, 2009, p. 66.

[509] Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit*, p. 15.

[510] *Ibid.*, p. 69.

et de son aménagement[511]». Les différentes questions comme l'esclavage sexuelle de Daech, la discrimination de la femme par la constitution libanaise etc. sont décontextualisés et abordées à travers les projets ci-dessus de telle sorte qu'elles acquissent une nouvelle forme qui, pour reprendre les termes de Rançière, les approche plus d'une révolution que d'un simple agencement ou aménagement du sensible. Entre l'installation de *Casting,* la vidéo-projection et les tableaux de *Voir à distance,* se forme la nouveauté qui me relie au révolutionnaire en m'inventant une vie nouvelle dans un nouveau contexte. C'est dans cette relation des différents supports entre eux, dans cette présence du corps de l'artiste dans la performance, dans les jeux de proximité ou de distance entre deux contextes culturels différents que se joue l'émancipation de l'artiste.

### 3.1.1. Un agencement de signes fictionnel

L'installation ou l'agencement des œuvres est un élément crucial de la réalisation d'une exposition. Fondamentalement, cette dernière se centre sur le contenu des œuvres à exposer, à comprendre les unes par rapport aux autres. Elle considère également le dialogue entre les objets, les œuvres et l'espace dans lequel elles sont présentées. Désormais, l'agencement d'une exposition résulte d'un processus de métaphorisation dans lequel la fiction prend un nouveau rôle. De plus, l'artiste est un conteur dont le rôle ne se limite pas à « accrocher » des œuvres sur un mur. L'agencement déterminera la nature du message qu'il souhaite communiquer, opéré par le procédé de « voir comme ». À travers cet agencement, il articule le contenu du travail et de son interprétation didactique prévue de sorte que l'espace consacrée à l'exposition agisse comme une extension d'un atelier de création. Ainsi *Voir à Distance* se présente comme un « agencement fictionnel », qui n'opère pas « selon la nécessité et la vraisemblance » mais qui relève plutôt d'un « agencement de signes [512]». J'explore également cet agencement par le biais d'autres œuvres, présentées dans différentes expositions.

[511] *Ibid.*, p. 25.

[512] Cf. *Ibid.*, p. 57.

### a. *Sans titre (2016) dans L'Alose et le Huanchinango. L'art du voyage*

L'exposition *L'Alose et le Huanchinango. L'art du Voyage*, sur le thème de la migration, a été organisée en 2016 aux Halles des Chartrons par l'association bordelaise *Pucéart*. Je réalise à cette occasion un tableau *Sans Titre* où une jeune fille vêtue de blanc avance comme pour se baigner, en effleurant l'eau du bout des doigts. L'étoffe de sa robe est trouée par des tirs d'arme à feu. La mer est suggérée par un bleu profond et par les silhouettes de poissons qui nagent à la hauteur des genoux de la figure. Son front déborde du cadre et les traits de son visage sont indéfinis. Un voile en dentelle rouge réalisé à l'aide d'un pochoir et d'une bombe de couleur dessine les contours de son corps. Ce voile occupe la partie supérieure de la toile, divisant la composition en deux couches superposées, bleu et rouge. Le voile est cousu aux bras de la jeune fille à l'aide d'un fil rouge qui sort de l'extrémité de ses doigts pour accrocher les poissons. Sur la ligne d'horizon qui apparaît derrière le voile, on discerne un pêcheur assis qui tient sa canne à pêche. Le voile est une métaphore de la ligne de démarcation[513] qui a séparé Beyrouth-Est de Beyrouth-Ouest pendant la guerre civile. Aujourd'hui, le quotidien de Beyrouth baigne toujours dans le discours confessionnel hérité de cette guerre. Le thème de la migration est présent dans l'œuvre à travers la mer, un espace ouvert, à l'heure actuelle saturé de drames en raison des conflits moyen-orientaux. La fille se laisse guider par les poissons, continuellement en migration. Une fois sortis de l'eau, les poissons meurent. Toutefois, ils possèdent la liberté de vivre dans un espace sans frontières. Dans un tel espace, la ligne de démarcation qui représente tous les conflits sociaux, politiques et religieux du contexte libanais cesse d'exister. En ce qui me concerne, ce n'est qu'en m'échappant de ce contexte que j'ai pu découvrir un espace sans frontières.

[513] Le Liban subit une guerre civile féroce entre 1975 et 1990. La ligne de démarcation est une ligne fictive qui divise Beyrouth en deux parties, selon un découpage confessionnel qui provoque une migration religieuse interne, accentuant cette division confessionnelle qui s'est maintenue jusqu'à aujourd'hui.

Figure 88. Elissar Kanso, S/T, 2016, techniques mixtes sur toile, 100 x100 cm. Photo : Ron Vargas.

Le voile en dentelle est récurrent dans les trois projets présentés lors de l'exposition *Voir à Distance*. Ce voile en dentelle est présent également dans les séries *Casting* et *Mutation d'Elle.* Il apparaît soit comme élément d'une mise en scène, soit sous la forme d'un motif de dentelle réalisé au pochoir. La dentelle symbolise la séparation tissée par la guerre qui place la femme « sous » l'homme, au propre comme au figuré, et ce en rapport à son statut dans la loi, la religion, et la société etc. Ce motif de la séparation, tissée à même le corps, apparaît dans l'œuvre *Sans titre* (2016) exposée dans *L'alose et le huanchinango. L'art du voyage*, ainsi que dans *Neo-Terrorist III* (2016). Il dérive du voile blanc qui couvre la tête et les épaules de la femme dans la série *Casting* et qui est présenté dans l'installation, dans une table-vitrine comme un élément fondamental de la mise en œuvre du projet. S'y adjoint le tissu fleuri qui occupe à la fois l'arrière-plan de la vidéo performance *Voir à distance,* l'arrière-plan de la mise en scène d'*Une-autre-dame-de…,* et l'arrière-plan peint du portrait *Sans titre.* Les motifs de fleurs que l'on trouve dans *Une autre-Dame-de* et dans la vidéo-performance renvoient à la première performance *De Beyrouth à Bordeaux.* Ils servent à dissimuler les impacts de tirs sur les murs de Beyrouth, comme pour couvrir l'atrocité de la guerre. Autrement dit, ces signes se déplacent de leur contexte beyrouthin pour s'installer dans celui de l'exposition bordelaise. On peut

évoquer à ce propos, le critique Nicolas Bourriaud qui remarque que « l'artiste est un sémionaute : un inventeur d'itinéraires à l'intérieur d'un paysage de signes[514]» qui se manifeste par le déplacement. Or, mes travaux sont placés sous le signe du déplacement. La série *Mutation d'Elle*, exposée en 2013 dans *Figures Flottantes*[515], revient dans l'exposition *Voir à distance*, en 2016. La série *Casting*, elle, a été présentée dans le cadre de *Breakfast in Beirut*[516], à Trévise, en avril 2016, avant d'être exposée à Bordeaux par la galerie Flora Tristan, en octobre de la même année. Elle a été ensuite retenue pour l'exposition *Seconde Peau*, de la Biennale Organo (mai 2017), aux Vivres de L'art à Bordeaux puis pour l'exposition *Never Give Up*, Grand Prix Bernard Magrez en juillet 2017. Cette multiplicité de déplacements et de territoires témoigne d'un processus que Bourriaud désigne sous le terme d'*inter culturalisme*[517]. Lorsque les cultures se mêlent, elles donnent lieu à une conception de l'art qui favorise les idées, les actes, les projets en cours, engendrant ainsi de potentielles mutations de la pratique artistique. L'artiste devient ainsi un sémionaute, soit un « navigateur des signes », qui se déplace avec des signes, des données et des médiums qui permettent « des ré enracinements successifs[518]» mais aussi « de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques, qui échappent au sens commun[519]». Il s'agit donc de voir à distance tout en opérant un acte de *dissensus*, qui entraîne d'abord l'émancipation de mon regard. Rancière affirme que l'émancipation commence « quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir[520]». L'émancipation de l'artiste lui permet ainsi d'agir différemment, avec un

[514] Nicolas Bourriaud, *Playlist*, Palais de Tokyo, Paris, Site de création contemporaine, 2004, p. 67.

[515] Exposition réalisée en binôme avec Carmen Herrera Nolorve, artiste-graveuse péruvienne.

[516] L'exposition *Breakfast in Beirut* est une célébration du film du même titre, réalisé par Farah Fuad Al-Hashem, une réalisatrice libanaise. L'exposition a eu lieu à la Villa Giovannina de Trévise du 30 avril au 19 juin 2016.

[517] Nicolas Bourriaud, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009, p. 193. Voir également à ce sujet, Eric Bonnet & François Soulages (dir), *Frontières & Artistes Espace public, mobilité & (post)colonialisme en Méditerranée*, Paris, Le Harmattan, 2014.

[518] *Ibid.*, p. 22.

[519] Homi Bhabha, *Les Lieux de la culture*, Paris, Payot et Rivages, 2007, p. 99.

[520] Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op.cit.*, p. 19.

certain recul. Elle va de pair avec les « ré enracinements successifs » dont parle Bourriaud, en proposant une activité qui « reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent les objets communs[521]». *Voir à distance*, en tant que projet artistique, touche à cette idée de l'émancipation de l'artiste qui se rapporte à la conception de l'œuvre d'art comme déplacement de forme de visibilité.

### 3.2. L'émancipation du spectateur

Créer en déplacement spatial et en décalage temporel génère spontanément une distance entre l'œuvre et sa perception, c'est-à-dire une distance entre l'œuvre et le spectateur qui n'a pas vécu la guerre ou ne la vit pas actuellement. J'élucide ce propos à travers *De Beyrouth à Bordeaux*. En 2011, je conçois le carnet artistique du projet *De Beyrouth à Bordeaux.* Par mail, j'envoie à mes condisciples deux images de deux œuvres distinctes mais *sans titre*. Il leur est demandé d'écrire un texte sur l'image de leur choix. L'objectif de ce projet est d'abord de considérer la façon dont l'autre perçoit mon œuvre. Il s'agit ensuite de comprendre le déploiement du sens de l'œuvre aux yeux du spectateur.

Les deux peintures, réalisées en 2011, sont figuratives. La première peinture (fig.89) représente une jeune fille dont le front dépasse du cadre de la toile, ses pieds nus croisés, habillée d'une sorte de poche blanche. Elle se tient très droite, assise sur un tas de sacs-poubelle blancs et ses mains reposent sereinement l'une sur l'autre, croisées sur ses genoux. Sur les sacs-poubelle, attachés et fermés par des fils rouges, sont tissées de petites figures. Les fils rouges sont reliés à la tête de la jeune fille et forment une sorte de voile. Le blanc du fond et de la figure fait ressortir le dessin au fusain. La deuxième peinture (fig.90) représente la même jeune fille, cette fois-ci nue et assise par terre. Ses épaules sont appuyées sur les sacs-poubelle, sa tête, légèrement inclinée, est placée dans la partie supérieure de la toile. Les fils rouges qui ferment et attachent les sacs s'enroulent autour de son buste, mais sans le serrer. Les petites figures tissées sur les sacs dans la première peinture sont désormais détachées et dispersées autour de la jeune fille.

[521] *Ibid.*, p. 66.

Figure 89. Elissar Kanso, *Sans Titre*, 2011. Techniques mixtes sur toile, 100x100cm.

Figure 90. Elissar Kanso, *Sans titre*, 2011. Techniques mixtes sur toile, 110x 110 cm. Photo : Ron Vargas.

Pour ma part, c'est la première des deux peintures que j'ai choisie pour écrire un texte à confronter ensuite aux textes de mes collègues :

*Je tombe sur une image d'une mariée, angéliquement assise, vêtue d'une robe blanche. Elle m'invite à tisser une anecdote qui aura lieu sur ma toile. Une toile d'une blancheur impeccable s'élève devant moi. Soudainement, le blanc cesse d'être la couleur de la pureté angélique. Il se mue en un phénomène extraordinaire de terreur et de panique. Un phénomène d'immersion virtuelle m'absorbe et je me sens à la fois enfermée et émancipée. Je touche le blanc mais je ne perçois pas le mur. Je m'écrase sans sentir le moindre poids. Je tourne autour de moi-même, réalisant ma précarité, et ma fragilité devant la toile blanche. Ce n'est même pas semblable aux scènes des films d'horreur où le noir est lié à l'obscurité donc à une peur tangible. C'est plutôt une panique face à un vide qui s'élabore en moi sans que je m'en rende compte.*

*Quand la beauté que je crois créer s'allie avec le blanc pour faire fondre l'ambiguïté, cela n'a plus de sens. Cependant, la beauté est inséparable de ce qui est ambigu. Une belle femme est toujours mystérieuse ; une femme fatale l'est aussi. Le noir est partout pour exprimer ce genre de choses. Mais le blanc est un cas exceptionnel. C'est être piégé par la beauté et le mystère à la fois. Personne ne peut en faire l'impasse. C'est l'humanité qui me préoccupe, mais la figure humaine vient souiller la blancheur parce qu'elle est marquée par l'impureté du monde.*

*Je plonge dans cette blancheur sans cesse, répétitivement, inlassablement. En ce moment, mes yeux envisagent les coins de l'atelier où je décris un mouvement rotatif, de haut en bas. C'est le geste magique qui m'émancipe de l'immersion du blanc et tout d'un coup mes pieds perçoivent le sol juste avant d'y sombrer complètement.*

*C'est rassurant de voir le jaune se reposer sous mes pieds, la colonne bleue s'élever devant moi, les bords rouges côtoyer les chaises en bois. Tout un tas de choses qui me renvoient à la réalité.*

*Si cette blancheur s'était muée en une créature fantomatique, elle aurait pu ouvrir sa bouche et avaler tout cet amalgame, pour guérir sa soif de couleur. Et le compte à rebours s'amorce. Je viens de m'installer au premier plan, je m'enfuis vers la toile, et*

*m'y précipite inconsciemment. Cela rend mon évasion légitime. La conscience entrave ma folie instantanée :*

*Or, la conscience m'épuise, je me livre complètement à mes impulsions. Je couvre ma nudité par la poche en plastique. De la sorte, je me dénude davantage.*

*Me rend-il belle ce sac en plastique ? Je me sens plus exposée aux dangers. L'ambiguïté risque d'être révélée à travers ma transparence fragile.*

*Le rouge vient vous distraire, dévier vos pensées, les détourner de leur vrai sens. Si c'est la passion et l'amour qu'il est destiné à exprimer, cette fois-ci il renonce :*

*Ne me commentez pas, je ne suis qu'un rouge. Je te libère du poids du péché. Le blanc se reposera sur toi, refroidira ta chaleur, par sa pureté. Tu vivras le silence, le sens d'une humanité pure. La mariée est prête. Les fils rouges ne cessent de s'étendre. Elle l'ignore même, mais elle s'est livrée au jeu. Son rouge à lèvres rayonne, et elle décide d'être belle et de se taire. On dira tant de choses sur ses pieds dénudés : elle s'est traînée dans le jeu inconsciemment, et elle a oublié ses souliers le jour de son mariage ? Elle se croit belle, assise glorieusement. Par contre, elle est dépendante, et les fils rouges ne cessent de s'étendre pour accentuer sa dépendance. La gloire qu'elle croit fêter est fausse. Ses lèvres rayonnent d'un sourire artificiel, trempé d'un rouge éteint.*

Les textes ci-dessous concernent la même peinture :

*Vous devez m'enfermer dans ces sacs de baisers*
*Baiser rouge vif carmin, avec lequel je ne veux faire qu'un*
*Il y a tant de baisers à ramasser, je suis fatiguée*
*Je finirai par mourir de tous ces baisers ensanglantés*
*Qui chatouillent le bout de mes pieds*

Kelly Odeye

*« Au début quand j'ai vu cette image, j'ai pensé à la femme qui souffre. La femme qui est humiliée... Qui est dépendante. Qui n'est pas libre ! Mais... après, en examinant les détails j'ai eu l'idée que ce n'est pas une femme... c'est plutôt l'Esprit Humain. Qui est nu devant le Monde. Le monde pour moi – c'est le désordre qui est derrière elle…*

*Mais Elle est vide ! Parce qu'elle est assise sur les Biens (les richesses) ... Elle est belle de l'Extérieur (jolie robe, lèvres rouges, elle a le style) mais je pense qu'elle est triste à l'Intérieur.*

*Mais... les pieds sont nus ! Où sont des souliers ? On sent que la Gloire qu'elle fête n'est pas vraie. Les fils rouges qui tombent de sa tête sont attachés aux sacs... Dépendance ! La couleur rouge domine sur cette image... elle symbolise la Victoire. La Victoire Fausse. Les pieds nus montrent la simplicité de l'Esprit Humain. Pas dans la richesse des choses matérielles mais dans la beauté de simples choses ».*

Laura Jenkivivuté

Les textes suivants sont écrits sur la deuxième peinture :

*[…] Elle, recroquevillée, poupée de chiffon mal terminée, pantin sans visage, n'était que le pendant intérieur de la première apparition. Les liens s'étaient alors changés en chaînes ou en prison sanguine ; les poches-mondes, en pierres lourdes et suintantes. Extirpés de leurs sachets protecteurs, les avatars se fondaient au liquide goudronneux, au magma que leur implosion n'avait plus su contenir, tels de petits insectes grouillants, réclamant attention, visibilité, accord d'existence. Elle, avait courbé l'échine, avachie, et la peau de son enveloppe, ses seins mous et flasques, en accompagnaient l'abattement. Elle était la captive de ses mondes débordants : elle avait arrêté de vouloir à tout prix en maîtriser les flux, devenant ainsi son propre jouet*.

Anne-Perrine Couët

*[...]Je suis nue et ma peau se refroidit lentement, elle a été violette, maintenant grise et bientôt elle deviendra blanche, comme cet espace qui m'entoure dans lequel il n'existe que le silence.*

*Je pense et rêve que je suis encore une petite fille à la maison. Je continue à rêver ou peut-être c'est la fatigue qui me fait rêver et pendant que je rêve*

*J'ai la tête plongée vers l'avant car je n'ai pas un endroit où je puisse me poser.*

*[…] Enfin, je peux voir les fils, aujourd'hui ils sont d'une tonalité rouge éclatant.*

*Je me demande s'ils vont devenir des cordes et si un jour je pourrai les enlever pour un moment ; je prendrai de la force, j'essayerai de bouger mon corps et de me lever, pour le libérer de ces fils que je commence à apprivoiser.*

Carmen Herrera Nolorve

Chaque texte pris isolément traduit un regard différent, attestant que l'œuvre est modifiée par la perception. Chaque contact d'un nouveau regard en renouvelle le sens. C'est pour cette raison que j'invite le spectateur « à voir à distance », à une distance qui équivaut à une émancipation qui tient à la réception de l'œuvre d'art. Bien que le spectateur soit condamné en tant que voyeur passif d'images séduisantes, une œuvre d'art n'existe pas sans lui. Le rôle du spectateur dans la production du sens de l'œuvre fait l'objet de nombreux écrits qui prônent la liberté du spectateur. Dans son ouvrage intitulé *Vision and Painting,* Norman Bryson s'applique à expliciter l'évolution du *voir* et son rapport avec le rôle du spectateur. Il s'attache à distinguer entre la *perception* et la *reconnaissance* selon lesquelles le jugement du spectateur varie. Dans un premier temps, il souligne que si l'on restreint l'art dans sa fonction référentielle, elle doit toujours aboutir à la Copie Essentielle ; *The essential Copy*[522]. Autrement dit, l'imitation doit toujours être jugée en fonction d'une réalité posée comme originaire, pour que la mimésis picturale puisse faire

[522] Norman Bryson, *Vision and Painting, The Logic of the Gaze*, CPI Antony Rowe, Great Britain, 2001, p. 38.

l'objet d'une *reconnaissance*[523]. Selon Bryson, la reconnaissance de cette nature originaire exige une sorte d'*expérience visuelle universelle* qui permet aux individus de reconnaître ce qu'ils voient, et par conséquent, de témoigner de la validité mimétique d'une œuvre d'art. Cette *expérience visuelle universelle* correspond à se soumettre à une idéologie officielle qui va annuler le voir ou le percevoir, ce qui crée un spectateur passif. Cette parenthèse me permet de rapprocher entre la notion de *perception,* évoquée par Bryson et l'émancipation du spectateur que je revendique. En envoyant les images de mes peintures, je sollicite la perception de mon récepteur. Si je fournis des renseignements ou des informations sur le contexte de l'œuvre et les conditions de sa production, j'impose d'une certaine manière cette copie essentielle ou cette réalité posée comme originaire. L'émancipation du spectateur commence en apprenant que sa perception transforme et interprète activement une œuvre d'art. Ce qu'il voit, ce qu'il ressent et comprend n'est pas nécessairement ce que l'artiste croit devoir faire. En tant qu'artiste, je revendique la liberté du spectateur, qui construit son propre récit tout en posant un regard critique sur ce qu'il voit. En ce sens, le silence volontaire de l'artiste ouvre la voie à l'émancipation du spectateur. Dans *L'image peut-elle tuer ?,* Marie-José Mondzain écrit « […] la forme choisie pour montrer, la place donnée à la voix, le risque pris dans un cadrage, dans un montage, sont autant de gestes politiques où s'engagent le destin du spectateur dans sa liberté même[524]». Mondzain compare la façon de montrer un objet à voir à un geste politique, qui peut mettre en danger la liberté du spectateur. Tout à l'opposé, en associant le procédé de « voir comme » au silence volontaire de l'artiste, *Voir à distance* devient une expérience indispensable à l'émancipation du regard. Elle suggère une rupture entre l'intention de l'artiste et la perception de l'œuvre dans un contexte de perception déterminé, celui de Bordeaux. Cette rupture devient une esthétique selon Rançière qui fait que dans cette transmission de connaissances, l'image apparaît comme une entité étrangère que l'artiste et le spectateur vérifient ensemble. C'est comme si je demandais par avance au spectateur d'engager sa capacité de voir et de percevoir ce qu'il voit, c'est-à-dire l'œuvre d'art, dans un contexte « déplacé ». Le spectateur effectue

[523] *Ibidem.*

[524] Marie-Josée Mondzain, *L'image peut-elle tuer ?, op. cit.*, p. 65.

un travail de lecture et de traduction de l'œuvre d'art dépendant de l'acte même de regarder, qui émerge dans l'espace même de l'exposition, loin du contexte originel. Dans ces conditions, proposer au spectateur de « voir à distance » revient à lui demander de « s'exposer aux images[525]». À l'instar du spectateur « libre » de Mondzain, ou « émancipé » de Rancière, Didi-Huberman évoque la posture d'enfant dans l'exposition aux images puisque « l'enfant ne craint ni d'être fasciné par les images, puisqu'il " habite" en elles, ni de les manipuler à loisir, puisqu'il se sent " libre " de le faire[526]». Ici le propos de Didi-Huberman est évoqué en relation à la pratique du montage qui est l'élément principal de la poétique du théâtre dialectique de Brecht, dans lequel la distanciation est une notion clé. La distanciation émerge en tant que connaissance, désarticulant la perception du spectateur. Cette distance est nécessaire pour que mon spectateur puisse se fasciner par les images des œuvres que je lui transmets, et par cette fascination, selon Didi-Huberman, mon spectateur acquiert une nouvelle conscience. Dans les textes évoqués ci-dessus, cette nouvelle conscience se traduit par la naissance d'une relation d'altérité dont la reconnaissance permet de reconstruire l'autorité du récepteur de l'œuvre. Autrement dit, ces textes confirment les développements de Marie-José Mondzain lorsqu'elle parle de « […] l'indétermination de l'œuvre qui se tient entre le créateur et le spectateur ». Ils mettent en valeur l'ouverture aléatoire de l'œuvre, « l'attente dans laquelle elle se tient de recevoir sa reconnaissance de la part de celui à qui elle s'adresse[527]». Ainsi, la reconnaissance d'une relation d'altérité est ce qui permet de fonder le regard critique d'un spectateur libre et émancipé. Le spectateur libre et émancipé d'une œuvre d'art renforce l'idée de l'indétermination de l'interprétation déjà abordée au début de ce chapitre. Telle que je la conçois, cette indétermination se rapporte non seulement à l'expérience de silence que je traverse durant la réalisation de mes projets artistiques, mais aussi à l'expérience de la réception de l'œuvre d'art elle-même. Cette indétermination associée au silence de l'artiste véhiculé par l'œuvre sous forme d'un

[525] Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire, 1,* Paris, Minuit, 2009, p.185.

[526] *Ibid*. p. 254.

[527] Marie-José Mondzain, *L'Image entre provenance et destination*, *op. cit*., p. 65.

*affect* s'introduit dans un contexte de recherche théorique pour former le discours interprétatif. Le discours interprétatif devient articulé, à l'encontre de la *phrase-affect* inarticulée, en présence des deux éléments qui conditionnent le silence volontaire de l'artiste, comme nous l'avons évoquée : l'émancipation de l'artiste et l'émancipation du spectateur se conjuguent pour dévoiler le potentiel d'interprétation infini de l'œuvre, qui reste toujours influencé par les changements de climat intellectuel et perceptif entourant l'événement artistique.

### 3.3. *Voir à distance* : un art relationnel

L'art relationnel, tel que le décrit Bourriaud, est issu des pratiques artistiques qui s'ancrent dans l'ensemble des interactions humaines et leur contexte social, plutôt que de s'installer dans un espace individuel et privé. *Voir à distance* peut être placé sous l'appellation d'art relationnel car il ne s'agit pas simplement d'un objet de contemplation. Toutefois, le propos selon lequel Bourriaud considère que les œuvres d'art ne peuvent plus offrir des réalités imaginaires est discutable. En effet, les modes d'existence ou les modèles d'action d'un réel existant ne peuvent pas fonctionner en dehors d'une réalité imaginaire ou utopique qui est en quelque sorte fondé conjointement par le spectateur et l'artiste. Œuvres, spectateurs, artistes constituent le support d'une expérience au cœur d'un réseau de relation. Pour le qualifier, je peux reprendre à mon compte les termes de Dominique Figarella: « […] c'est un dispositif, un système qui s'élabore ici en trois termes : l'objet produit (en l'occurrence le tableau), l'institution muséale et marchande où il s'expose et s'échange, et le public anonyme et démocratique qui s'y rend. Dans une pratique moderne, aucun de ces trois termes ne peut être conçu sans les autres, et peindre veut alors dire pratiquer et agencer cette relation[528]». Ainsi, le relationnel se réfère à la façon dont une œuvre est définie par sa présence dans un champ ou un espace particulier, à savoir la façon dont une œuvre, en l'occurrence picturale, met en exergue l'acte de peindre. L'adjectif relationnel identifie alors une part du processus de production, comme

[528] Dominique Figarella « Experimenta : le régime expérimental de l'art », dans Elie During, Laurent Jean-Pierre, Christophe Kihm, Dork Zabunyan, *Actu de l'expérimental dans l'art*, Publications des Marquisats, École Supérieure d'Art de l'Agglomération d'Annecy, Dijon, Les Presses du réel, 2009, p. 161.

la montre, par exemple, l'exposition *Voir à Distance* qui s'ouvre sur la série des douze toiles (impression jet d'encre sur toile) du projet *Casting* à la Galerie Flora Tristan, évoquée précédemment. Celles-ci occupent les deux murs opposés du petit couloir de la galerie. Deux tables-vitrines (fig. 93) occupent le milieu du couloir, parallèlement aux toiles. Elles contiennent les objets utilisés dans ce projet. Chaque table-vitrine se présente comme une installation à part, mais elle est aussi intrinsèquement liée aux toiles imprimées exposées à côté. Ainsi, le processus de production est dévoilé dans l'exposition même à travers ces deux installations. Cela met en valeur l'importance de l'interaction entre contextualisation et décontextualisation des éléments, qu'ils soient au sein de l'installation ou en dehors des toiles. De ce fait, le rapport inhérent d'un élément particulier dans les toiles à un ensemble d'éléments dans l'installation n'est pas définitif puisque les éléments peuvent être constamment réutilisés et retravaillés pour produire de nouvelles toiles.

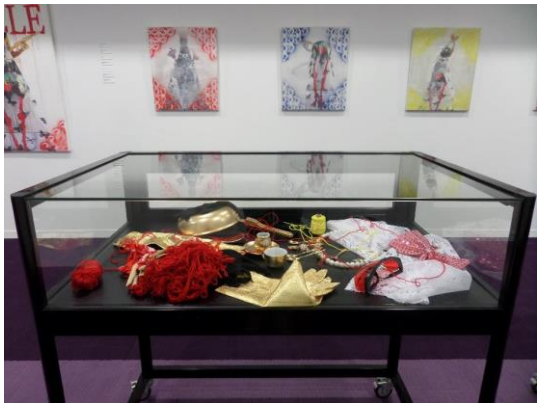


Figure 91. (A droite) Prise de vue de l'exposition *Voir à Distance* à la Galerie Floran Tristan, 4 Octobre-29 Octobre 2016, Bordeaux. Photo : Elissar Kanso.

Figure 92. (A gauche) Elissar Kanso, série Casting, impression Inkjet et techniques mixtes sur toile. 50 x 60 cm.

Ainsi ce rapport mobile entre les trois projets, *Casting*, *Voir à Distance* et *Mutation d'ELLE*, est manifeste dans la répétition des éléments, par exemple, la répétition du tissu de dentelle et ses motifs, exposé également dans les tables-vitrines. La disposition de ces œuvres les unes par rapport aux autres met en valeur cette répétition, de façon à susciter l'intérêt du public en proposant une découverte.

Sans doute faut-il recourir à la langue anglaise, comme y invite Laurent Wolf, pour désigner la particularité d'une exposition de ce type et l'expérience qu'en fait le spectateur. La langue anglaise dispose du mot *event* qui se distingue d'*exhibition* et signale qu'il ne suffit plus de montrer des choses qui méritent d'être vues, mais qu'il faut faire de cette *exhibition* un moment exceptionnel […][529]». En ce sens, *Voir à* Distance se présente comme une grande installation. Ce projet établit le lien entre peinture, illustration, photographie, manipulation numérique, installation et performance. Il s'attache à montrer à travers ce lien le processus d'élaboration artistique mettant en valeur la notion de féminisme se rapportant à des questions inhérentes à la société orientale, comme la religion, le corps, etc. Cet *event* qui rejoint l'événement lyotardien illustre l'acte de peindre comme une manière de me représenter le monde et de réagir à lui. Seul le spectateur émancipé est capable d'en faire l'expérience. Cet acte est fait comme moi, de décisions, d'échecs et d'incertitudes et malgré tout d'une volonté tenace de persister. Regardant en arrière, j'observe son évolution et je me dis que les *Mutations d'ELLE* sont aussi les miennes. C'est une façon de tenter de trouver une réponse à la question que je ne cesse de me poser : pourquoi est-ce que je continue à peindre ? Deux réponses en résultent. D'une part, il s'agit de véhiculer l'affect inarticulé, de transformer le silence involontaire en un silence volontaire à travers l'œuvre. L'artiste va former en quelque sorte pour reprendre les termes de Wolf, « un métadiscours explicitant une vision du monde dont l'œuvre serait un cas particulier[530]». Il atteste ma volonté d'artiste de tester des combinaisons qui permettent l'*event* dans lequel « L'œuvre ne se plie pas à des modèles, elle essaie de présenter qu'il y a de l'imprésentable[531].» D'autre part, *Voir à*

[529] Laurent Wolf. *Après le tableau*, Paris, Klincksieck, 2005, p. 25.

[530] *Ibid.*, p. 74.

[531] Jean-François Lyotard, *L'inhumain, op. cit.,* p. 101.

*distance* traite d'une approche fondée sur « […] une conception intersubjective de l'art[532]». Cette conception prend place à la fois dans et par la relation humaine, mettant en valeur la notion de féminisme rapportée à des questions inhérentes à notre société orientale, comme la religion, le corps de la femme etc. :

> Il nous apparaît possible de rendre compte de la spécificité de l'art actuel à l'aide de la notion de production de relations externes au champ de l'art : relations qui prennent pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et privé. […] L'œuvre d'art constitue un interstice social[533].

En outre, préciser que les *Mutations d'Elle* sont aussi les miennes confirme le concept « d'invention de soi » de Bourriaud pour qui « Créer c'est se créer. Les œuvres d'art […] se révèlent ainsi inséparables du vécu de leur auteur[534]». Continuer à peindre aujourd'hui génère des possibilités de vie mais aussi des solutions inhérentes à des thèmes sociales et politiques qui seront à leur tour : « informées par la pratique artistique dont l'unique impératif serait : invente-toi, produis-toi toi-même [535]».

[532] Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999, p. 163.

[533] Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, Dijon, 2001, p. 11.

[534] Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, *op. cit*., p. 13.

[535] *Ibid*., p. 182.

# CONCLUSION GÉNÉRALE

Je souhaite, en guise d'ouverture, revenir sur la question de la méthode et souligner les grandes lignes de cette recherche qui synthétise les deux actes de peindre et de rédiger, intrinsèquement liés. La rédaction de cette thèse m'a offert la possibilité de penser, d'apprendre et d'investir ma pratique artistique.

> Celui qui choisit de savoir seulement aura gagné, bien sûr, l'unité de la synthèse et l'évidence de la simple raison ; mais il perdra le réel de l'objet, dans la clôture symbolique du discours qui réinvente l'objet à sa propre image, ou plutôt à sa propre représentation. Celui au contraire, qui désire voir ou plutôt regarder perdra l'unité d'un monde clos pour se retrouver dans l'ouverture inconfortable d'un univers désormais flottant, livré à tous les vents du sens.[536]

Dans ce passage, il s'agit, si l'on peut dire, d'une opposition entre deux formes de recherche, le voir et le savoir. Choisir de savoir se fonde ici sur la connaissance simple des choses qu'Huberman associe à l'unité et à l'évidence, qui aboutit éventuellement à un discours clos, une recherche qui sera aussitôt fermée à l'image de son discours. En revanche, selon Huberman, désirer de voir c'est-à-dire d'aller au-delà de la simple connaissance, peut aboutir à un discours ouvert et c'est là où peut résider le « réel de l'objet ». Lorsque face à mon travail je me demande pourquoi continuer à peindre, inévitablement une autre question se pose : « Quelles réponses trouver à ma recherche ? » C'est ici que réside cette « ouverture inconfortable » de Didi-Hubermann sur des univers à la fois théoriques et pratiques, que l'on désire. De ce fait, le travail d'écriture par et avec mes œuvres construit un discours qui peut être « livré à tous les vents du sens ». Pour tenter de donner une véritable structure à ma réflexion, j'ai eu recours à trois éléments qui circonscrivent le propos : la pratique artistique, la théorie critique, et une méthode de recherché basée sur la pratique.

[536] Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 174.

La pratique s'est présentée sous la forme d'un acte de peindre qui déploie ma pensée artistique tel un processus ouvert ou *Ongoing project*. Cela me permet de me situer, en tant qu'artiste, dans la génération des artistes qui aujourd'hui font de la *Peinture, entre autres*. Photographier, utiliser des outils numériques de retouche, filmer une performance et parfois la peindre, tout cela constitue un acte de peindre.

La théorie m'a permis de souligner l'idée principale de cette recherche : continuer à peindre aujourd'hui consiste à penser l'acte de peindre comme métaphorisation dans une ère dématérialisée et dans un discours sur la « mort » qui ne cesse d'être tenu. Le processus de métaphorisation permet de penser la pratique comme inachevée et d'entraîner une ouverture de possibilités créatives. La théorie de la métaphore vive m'a permis d'explorer deux notions très importantes dans mon travail : la métaphorisation comme mode opératoire du processus créatif et comme outil d'ouverture d'interprétation de ce dernier.

Enfin, faire de la pratique une méthode et un moyen d'investigation a donné naissance à une dynamique créative qui guide et structure les deux parties de cette recherche dans une multiplicité de questionnements et de réponses liés et parfois contrastés. Cette méthode a consisté à schématiser la complexité de la pratique en studio et à réévaluer le silence de l'artiste en tant que silence volontaire et silence involontaire.

Du point de vue pratique, *Mutation d'ELLE* est le projet initiateur de ma réflexion sur la métaphorisation et le développement de son sens, projet qui a permis d'aborder les questions de la femme, de l'artiste et de la pratique. Le sens des trois notions traitées, appropriation, mutation et réincarnation, s'est déployé doublement, d'une part dans la description des trois étapes successives de mon processus créatif, d'autre part en consacrant une forme d'inachèvement par le passage de l'idée de peindre à une pratique pensée comme acte, afin d'être envisagée dans sa multitude, dans son ouverture sur différents médiums. En tant que chercheur, il m'a fallu me détacher de l'artiste afin de pouvoir poser des questions méthodologiques par rapport à la pratique. En tant qu'artiste, j'ai vécu et je continue à vivre le déploiement de la métaphorisation comme processus de création dans différents aspects de mon travail. Dans l'articulation des deux parties de ce

travail et des intitulés « Mort de la Peinture ?, appropriation et mutation » et « Réincarnation, Corps et Métaphorisation », se lit cet acte de peindre.

*Painting at the Edge of the World 2001, Urgent Painting 2002, Cher peintre, Dear Painter… 2002, The Triumph of Painting 2005 et Why painting now ?* : Autant de catalogues d'expositions qui montrent que les artistes, dont les œuvres constituent une grande partie du corpus présenté, continuent à peindre. De ce fait, le premier chapitre n'est pas seulement la remise en question d'une théorie débattue depuis plus d'un siècle puisqu'il s'agissait aussi d'aborder différemment la « mort » de la peinture à travers les œuvres majeures suivantes dont la conception est métaphorique : *Le passage de la Vierge à la Mariée, La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* de Marcel Duchamp, *La délivrance de Marcel* de Jörg Immendorf. L'analyse de la première œuvre a jeté un nouvel éclairage sur le travail de Duchamp et m'a permis de revisiter les démarches artistiques qui favorisent des modes de créations conceptuels au détriment de la peinture. Ces démarches mettent fin en quelque sorte à la pratique de peinture, réalisant de manière radicale la réduction artistique diagnostiquée par la théorie moderniste. *La délivrance de Marcel* est admise en ce sens comme métaphore de la délivrance de la peinture. *La Mariée* est quant à elle une métaphore de l'inachèvement du processus créatif plus qu'une négation de la peinture.

Dès le deuxième chapitre s'amorce la démonstration de l'hypothèse de départ en admettant que pour penser l'acte de peindre comme métaphorisation, les artistes continuent à peindre dans une ère dématérialisée. Dans un premier temps, l'appropriation a été traitée sous l'angle de la pratique de la re-photographie de Richard Prince et Sherrie Levine. J'ai tâché de démontrer à travers ma propre pratique que l'appropriation stratégique entraîne l'ouverture de possibilités créatives. J'ai choisi d'aborder la citation comme possibilité créative de l'appropriation, qui permet de mettre en mouvement le sens de l'œuvre.

Le travail numérique est une part importante de ma pratique. Je produis des œuvres en utilisant l'outil numérique dans une époque envahie par la technologie numérique. Dans cette logique, je propose un processus de création ouvert, ou *Ongoing Project,* qui consacre cette forme d'inachèvement. Comprendre le sens de la notion de mutation en

vue de la transformation irréversible d'un processus créatif me fut donc impératif. La mutation advient après l'appropriation, pour souligner l'ouverture des possibilités créatives. Je me suis donc attardée dans le troisième chapitre d'abord sur la mutation du médium et ensuite sur celle de l'image. Dans ma pratique, la mutation de l'image est mise en œuvre par la parodie via l'outil du photomontage numérique. En rapprochant mes Mutamags de *Photo-Op* de Martha Rosler, j'ai redéfini la parodie comme critique consistant en une stratégie féministe de déconstruction des stéréotypes et des représentations culturelles, repensant la parodie stratégique comme mutation de sens rendue possible par le photomontage numérique.

Dans le quatrième chapitre, la réincarnation advient après les deux étapes d'appropriation et de mutation. J'ai en particulier considéré son sens dans la pratique, d'abord à travers la mise en image de mon corps comme « survivance ». Ensuite, à travers les images des mannequins en donnant corps aux images mutées nommées *Mutamags*. En tant qu'icônes contemporaines, les images de mannequins ont atteint la phase de disparition dans leur contexte médiatique. Les réincarner dans des peintures a consisté à rétablir l'écart entre le support matériel et la réalité représentée, la copie et le modèle, afin de rendre à l'image son statut d'icône, dans un sens métaphorique.

J'ai fait le choix d'aborder le processus de métaphorisation dans le cinquième chapitre. J'y ai traité de la réalisation du projet *Casting*. En art, métaphorisation devient symptôme, « un évènement métamorphique », pour reprendre l'expression de Didi-Huberman, qui appelle au mouvement et à la transformation. Dans mon acte de peindre, il appelle à l'appropriation, la mutation et la réincarnation. C'est ainsi que *Casting* symptôme de l'esclavage sexuel à travers des symboles mis en œuvre, symboles représentés par des objets qui favorisent une imitation créative. Cette dernière redéfinit la mimésis dans la métaphorisation, qui cesse alors d'être une simple copie pour devenir l'acte de production de l'idée. Par ailleurs, j'ai montré que le « voir comme » est une procédure associée à la métaphorisation pour favoriser là aussi une forme d'inachèvement. Pour Ricœur, le « voir comme » n'est pas seulement une expression qui signifie « voir une chose comme une autre », mais plutôt un acte qui assure l'implication imaginaire. Associé à une lecture warburgienne du « pathos formel », « voir comme » est saisie comme une configuration

où se manifestent la conception et la production de la dynamique affective. « Voir comme » sublimation, « voir comme » ouverture et « voir comme » moins mort, sont les vecteurs d'analyse sous lesquels j'ai envisagé les œuvres de Stéphane Pencréac'h, de Bruno Perramant et de Marlene Dumas.

L'exposition *Voir à Distance* présentée dans le sixième chapitre s'inscrit dans la même logique, car elle se fonde sur le procédé métaphorique de « voir comme ». Dans un processus de métaphorisation, l'artiste fait l'expérience de deux types de silences : le silence involontaire et le silence volontaire. J'entends par silence involontaire l'incapacité de l'artiste à dire ou à parler de sa propre pratique, au moment de la réception de l'œuvre. C'est l'«inarticulation » de Jean-François Lyotard qui nous permet de décrire le sentiment de l'artiste pendant l'acte de peindre comme *phrase-affect.* Dans une *phrase-affect* l'artiste vit une expérience silencieuse qui est sans équivalent discursif puisqu'elle décrit les émotions de l'artiste au moment de la création, où l'expression vocale est relayée par l'expression artistique. Ensuite, l'incapacité à dire se transforme en un silence volontaire. Ce silence se manifeste par une représentation articulée dont le montage de l'exposition et la réception des œuvres sont les éléments fondateurs.

En m'appuyant sur la théorie d'émancipation de Jacques Rançière, j'ai suggéré que le silence volontaire de l'artiste puisse avoir un équivalent discursif lorsqu'il se fonde sur deux éléments : l'émancipation de l'artiste et l'émancipation du spectateur. L'émancipation de l'artiste qui se résume par sa volonté de renoncer à l'interprétation de son œuvre. A travers une exposition, l'artiste regroupe des mots, des signes et des images. Par exemple, mon émancipation est mise en en œuvre dans un contexte de déplacement : dans le cas de *Voir à Distance*, un déplacement de Beyrouth à Bordeaux, créant une sorte de tissu commun qui change le mode de visibilité et consacre ce que Rancière nomme le *dissensus.* L'émancipation du spectateur est indispensable à la saisie de ce *dissensus,* elle consiste à engager sa capacité de voir et d'interpréter une œuvre créée dans un contexte déplacé. Cette émancipation se rapproche du « voir comme » ricoeurien puisqu'elle nécessite l'implication de l'imagination. Emancipation et « voir comme » permettent ainsi de dévoiler le potentiel infini d'interprétation de l'œuvre.

Lorsque je me demande pourquoi continuer à peindre, c'est pour pouvoir penser l'acte de peindre comme processus de métaphorisation, toujours en cours, qui ne s'achève pas. Il convient peut-être de le penser comme une *phrase-affect inarticulée* associée à un *dissensus*. La métaphorisation comme procédure s'associe à la recherche pratique et théorique et entraîne son ouverture possible, de sorte que je peux aborder chaque chapitre de cette thèse sous un angle de métaphorisation. On peut aussi parler de la métaphorisation de la « mort » et du « retour » de la peinture comme un phénomène appelé *Death Hoax*, généralement pratiqué par les célébrités, qui consiste en un rapport délibéré de la mort d'une personne et qui se révèle inexact. Ce phénomène ressemble à une sorte de rituel qui maintiendrait le débat dans une spirale interminable et lui permettrait de resurgir indéfiniment. Penser l'acte de peindre en termes de métaphorisation permet d'instaurer quelque chose qui comme l'exprime Didi-Huberman « […] traverse les temps sur le mode de l'impensé, du symptôme, de la survivance : refoulements et retours du refoulé, répétitions et après-coups[537] ». Une forme d'inachèvement, donc un processus créatif ouvert qui sorte la peinture de l'ornière de ce débat interminable.

J'arrive à la fin de cette thèse avec l'impression qu'il me reste tant à dire. D'autant que je ne pourrai jamais prétendre conclure cette recherche qui demeure en soi un *Ongoing Project*. Avec de nouveaux projets artistiques, la série *Euphorie Migrante,* la série *Rassile kidnappe sa mémoire*, et l'association *Connectif Plateforme créative (Beyrouth-Bordeaux-Lima),* non seulement je continue à peindre, mais aussi à penser à travers un processus de métaphorisation dans le désir de « créer des passages, de franchir des frontières[538]» et surtout générer des dynamiques affectives. Si la pratique artistique se décrit comme le « désordre du monde[539]». Ce « désordre » jaillit de ma volonté de réinventer la recherche à l'image de ma démarche créative et me permet d'éviter son ancrage dans une observation unidimensionnelle.

[537] Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte, op. cit*., p. 33.

[538] Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Les Éditions de minuit, Paris 2009, p. 23.

[539] *Ibid*., p. 26.

Contrairement à d'autres formes de recherche, le cheminement méthodologique d'une recherche basée sur la pratique ne peut être aisément défini, mais l'art et la méthode peuvent se connecter d'une manière nouvelle et constructive. Dans une volonté d'ouverture du sujet de thèse, je propose opérer cette connexion grâce à la métaphorisation qui met en valeur à la fois une pratique et une recherche, toutes deux orientées vers un environnement de laboratoire expérimental, en explorant de nouvelles formes de connaissance et d'expérience artistiques et théoriques. L'artiste raconte vraisemblablement une histoire différente de celle du poète ou du romancier, du psychologue ou du philosophe. Grâce à un processus unique d'investigation conceptuelle, et par une immersion dans des phénomènes et matériaux différents, on pourra peut-être comprendre la fonction du processus de métaphorisation de chaque artiste et comprendre les pratiques artistiques comme site et source de construction du savoir, ainsi qu'une forme de recherche. Etant donné que le processus de métaphorisation est ce qui se présente par les artistes, et que la recherche suggèrerait une certaine symbolisation de ce qui se présente, serait-il possible que la métaphorisation réinvente la méthode de recherche pour en être la représentation et être à la fois « symptôme (interruption dans le savoir) et connaissance (interruption dans le chaos) [540] » ?.

[540] Georges Didi-Huberman, « L'image brûle », Laurent Zimmermann (dir.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Cécile Defaut, 2006, p. 31.

# BIBLIOGRAPHIE

**Ouvrages généraux :**


ADORNO Theodor, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez Paris, Klincksieck, 1970 1974.

ALBERRO Alexander, Buchmann Sabeth, *Art After Conceptual Art*, Massachusetts, The MIT Press, 2006.

AMALRIC Jean-Luc, *Ricœur et Derrida : l'enjeu de la métaphore*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

ARASSE Daniel, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.

ARDENNE Paul, *Art, le présent : la création plasticienne au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Editions du regard, 2009.

BAJAC Quentin, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Paris, Gallimard, 2010.

BALPE Jean-Pierre, *Contextes de l'art numérique*, Hermès Science, Paris, 2000.

BARTHES Roland, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, éditions du Seuil, 1982.

—, *La Chambre claire*, Gallimard, Paris, éditions du Seuil, 1980.

—, *Œuvres Complètes, t. III*, Paris, éditions du Seuil, 2002.

—, *S /Z*, Paris, éditions du Seuil, 1976.

—, *Mythologies*, Paris, éditions du Seuil, 1970 (1ère édition 1957).

BAUDRILLARD Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

—, *La Société de consommation*, Paris, Denoël, 1970.

—, *Le Crime parfait*, Paris, Galilée, 1994.

—, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.

—, *L'autre par lui-même*, Paris, Galilée, 1987.

BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.

—, *La vrai Image*, Gallimard, Paris, 2007

BENJAMIN Walter, *Œuvres t. III*, trad. française par R. Rochlitz, Gallimard, Paris, 2000

—, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935-1936), Paris, Allia, 2010.

BENNETT Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, London, Durham and London Duke UP, 2010.

BOIS Yve-Alain, *La peinture comme modèle*, trad. de l'angl. par Ginette Morel, Genève, Dijon, Les Presses du réel, 2017

BORZELLO Frances, *Femmes au miroir : une histoire de l'autoportrait féminin*, Paris, Thames & Hudson, 1998.

BOURDIEU Pierre, *Un art moyen*, Paris, Minuit, 1993.

BOURRIAUD Nicholas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

—, *Formes de vie, l'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 2003.

BROOKS Rosetta, *Richard Prince*, New York, Phaidon Press Limited, 2003.

BRUNET François, *Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000.

BRYSON Norman, *Vision and Painting, the Logic of the gaze*, Great Britain, CPI Antony Rowe, 2001.

CHALUMEAU Jean-Luc, *La nouvelle figuration, Une histoire de 1953 à nos jours*, Paris, Cercle d'Art, 2004.

—, *La peinture et la Photographie*, Paris, Chêne, 2007.

CHEVRIER Jean François, *Qu'est-ce que l'art au XX$^{ème}$ siècle*, Paris, Fondation Cartier, 1992.

—, *Une autre objectivité*, Milan-Paris, Idea Books / C.N.A.P., 1989.

COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

DAGEN Philippe, *L'art impossible. De l'inutilité de la création dans le monde contemporain*, Paris, Grasset, 2002.

DAGOGNET François, *La Philosophie de l'image*, Paris, Vrin, 1986.

DAMISCH Hubert —, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1985.

DAMISCH Hubert, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Le Seuil, 1984.

DANTO Arthur, *L'art Contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Seuil, 2000.

DEBORD Guy, DEBORD Alice, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006.

DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1994.

DEWEY John, *L'Art comme expérience*, trad. française par Jean-Pierre Cometti *et alii*, Paris, Folio essais, Gallimard, 2010.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le Temps : Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, éditions de Minuit, 2000.

*—, L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, éditions de Minuit, 2002.

—, *La Demeure, la souche. L'Apparentement de l'artiste*, Paris, éditions de Minuit, 1999.

—, *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels,* Paris, Gallimard, 2007.

—, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, éditions de Minuit, 1995.

DOGUET Jean-Paul, *L'Art comme communication, Pour une re-définition de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007.

DUVE Thierry de, *Nominalisme Pictural : Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, éditions de Minuit, 1984.

ECO Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988.

ELKINS James, *Photography Theory*, Routledge, 2007.

EVANS David, *Appropriation*, Whitechapel, éd. Documents of contemporary art, 2009.

FLUSSER Vilém, *La Civilisation des médias* [1997], trad. de l'allemand par Claude Maillar, Paris, Circé, 2006.

FOSTER Hal, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York, Thames & Hudson, 2004.

FOUCAULT Michel, *Dits et Ecrits, tome II*, Paris, Gallimard, 2001.

FRIED Michael, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007.

FRIZOT Michel, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994.

GOLSENNE Thomas, PREVOST Bertrand, *De Pictura*, traduction du latin revue par Yves Hersant, Paris, éditions du Seuil, « Source du savoir », 2004.

GREENBERG Clément, *Art et Culture : Essais critiques*, Paris, Macula, 1988.

HEINICH Nathalie, *Être artiste*, Paris, Klincksieck, 1996.

HOPKINS David, *After Modern Art 1945-2000,* USA, Oxford University Press, 2000.

HUYGHE René, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955.

KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, [1986], trad. française par Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993.

LACAN Jacques, *Le séminaire, XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1972.

LAFON Jacques, *Esthétique de l'image de synthèse*. *La trace de l'ange*, Paris, L'Harmattan, 1999.

LAGEIRA Jacinto, *L'Esthétique traversée : Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'œuvre*, Paris, Exhibitions International, 2006.

LAPLANTINE François, *Je, nous et les autres*, Paris, Le Pommier-Fayard, 1999.

LAURENT Thierry, *Mots-clés pour Daniel Buren*, Paris, Au même titre, 2002.

LE GRIS Françoise, *Mémoire et antimémoire*, Trois-Rivières, Le Sabord, 2000.

LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

LIPOVETSKY Gilles, *L'Empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard, 1987.

LIVINGSTONE Marco, *Pop Art, a continuing history*, London, Thames & Hudson, 2000.

LUPIEN Jocelyne, *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005.

LYOTARD Jean-François, *Misère de la Philosophie*, Paris, Galilée, 2000.

—, *Pérégrinations : loi, forme, événement*, Paris, Galilée, 1990.

—, *L'inhumain, causeries sur le temps*, Paris, Klincksieck, 2014.

MARIN Louis, *Etudes sémiologiques. Ecritures, Peintures*, Paris, Klincksieck, 1971.

MATTELART Armand & Michèle, *Penser les Médias*, Paris, La découverte, 2010.

MERLEAU-PONTY Maurice, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.

—, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 2002.

—, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

—, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1985.

MIRZOEF Nicholas, *The Visual Culture reader*, London, Routeledge, 2002.

MITCHELL William, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MIT Press, 1994.

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

—, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain,* Paris, éditions du Seuil, 1996.

—, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002.

MORIZOT Jacques, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Paris, Vrin, 2005.

NANCY Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

NELSON Robert, *Critical terms of Art History*, Chicago, University of Chicago, 1996.

PASSERON René*, L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1992.

—, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989.

PIRONNEAU Amélie, *La peinture en France : 1968-2000, les années de crise*, Paris, Archibooks, 2008.

POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002.

QUÉAU Philippe, *Éloge de la simulation*, Seyssel, Champ Vallon, 1986.

RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

—, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

—, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

—, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

RICŒUR Paul, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, éditions du Seuil, 1969.

—, *Temps et récit. T.1 : L'intrigue et le récit historique*, Paris, éditions du Seuil, 1983.

—, *La Métaphore vive*, Paris, éditions du Seuil, 1975.

RIOUT Denys, *La Peinture monochrome*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996.

—, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, 2000.

ROLFE Gilbert, *Beauty and the Contemporary Sublime*, New York, Allworth Press, 1999.

ROQUE Georges, CHELES Luciano, *L'image recyclée*, *Figures de l'art* n ° 23, Pau, PUPPA, 2013.

ROUILLÉ André, *La Photographie*, Paris, Gallimard, 2005.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Image précaire,* Paris, éditions du Seuil, 1987.

SERRES Michel, *La Genèse*, Paris, Grasset, 1982.

SONTAG Susan, *Sur la photographie*, Paris, éd. Christian Bourgeois, 1993.

SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, 2001.

STORR Robert, *Doubt and belief in painting*, New York, Moma, 2003.

TRICLOT Mathieu, *Philosophie des jeux vidéo*, Zones, Paris, 2011.

VERNANT Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 1989.

VIRILIO Paul, *Cybermonde, la politique du pire*, Paris, éd. Textuels, 1996.

—, *La Machine de vision*, Paris, Galilée, 1988.

—, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989.

**Ouvrages sur des artistes et écrits d'artistes :**

DE DUVE Thierry, *Jeff Wall*, London, Phaidon, 2002.

DOUROUX Xavier (dir.), *Gerhard Richter, Textes*, notes et entretiens réunis par Hans Ulrich Obrist, trad. Catherine Métais Bürkendt, Dijon, Les Presses du réel, 1995.

FOUCAULT Michel, *Fromanger, Le désir est partout*, Paris, Galerie Jeanne Bucher, 1975.

JUDD Donald *Ecrits 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong Editeur, 2ème édition, janvier 2003.

JUDD Donald, *Art en Théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997.

MOFFITT John, *Alchemist of the avant-garde: the case of Marcel Duchamp*, New York, State university of New York Press, 2003.

ROSE Barbara, *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1991.

SANOUILLET Michel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994.

SPECTOR Nancy, *Richard Prince*, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2007.

STACHELHAUS Heiner, *Joseph Beuys, une biographie*, Paris, Abbeville Press, 1994.

WALL Jeff, *Essais et entretiens 1984-2001*, Paris, ENSBA, 2001.

**Articles :**

ACCAD Evelyne, « Guerre et sexualité dans le Roman libanais », *Les cahiers du GRIF*, vol. 43, n°43-44, 1990.

ARNAUD Jean, « Interférences, pratique plastique comme recherche et recherche universitaire », Catherine Chomarat-Ruiz, *De l'atelier au labo, inventer la recherche en art et design*, Paris, Hermann, 2018, p. 181-193.

BÉNICHOU Anne, *Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique*, CV Ciel variable, n° 59, 2002, 27-30.

BLONDIN-DUBREUIL Nicole, « Rodchenko – Déconstruire la peinture et peindre la construction», *Vie des Arts*, vol. 25, n° 99, 1980, p. 28-31.

CHAILLOU Timothée, « cumshot », *Technikart - Hors-série Art Contemporain*, Octobre 2010.

CHAUVEL-LÉVY Léa, « Entretien avec Bruno Perramant », *Slash*, Paris, 28 novembre 2012.

CONVERT Pascal, « Des images en mercure liquide », *Art Press*, Nov. 1999.

COUHCOT Edmond, « Sujet, objet, image », www.olats.org/livresetudes, *Cahiers internationaux de Sociologie*, vol. LXXXII, pp. 85-97, PUf, Paris, 1987, 1997.

CRIMP Douglas, « Letter to the editor», *Artforum*, Vol.XLI, n° 10, summer 2003.

DE MÉRÉDIEU Florence, « La révolution des images », *Art Press*, Technologies, 1983.

FALCONER Morgan, «The Undead », *Art Monthly*, Oct, Iss.270, 2003.

FORERO MENDOZA Sabine, « De la citation dans l'art et dans la peinture en particulier. Eléments pour une étude phénoménologique et historique », *Emprunts et citations dans le champ artistique*, dir. Pierre Beylot, Paris, L'Harmattan, « Champ visuel », 2004, pp. 19-33

FORERO MENDOZA Sabine, « Revisiter les œuvres des générations antérieures », *Portraits d'artistes*, Fondation SMartBe/Yellow Now, Bruxelles, 2015, pp. 121-161.

GINGERAS Alison, Steiner Rochelle, «A careful concoction of push and pull», *Tate etc*., n°15, spring 2009.

HETZLER Max, « Glenn Brown », *Flash Art*, nov.-déc. 2000.

KANSO Elissar, « Mutation d'ELLE : le croquis numérique comme préalable à l'acte de peindre », John S. Bak (dir), *Book Practices & Textual Itineraries, Illustration and International Avenues*, Nancy, PUN, 2017.

KRAUSS Rosalind, « A view of Modernism », *Art Forum*, sept. 1972.

—, « Alien Encounter », *Artforum*, summer, vol. 40, n°10, 2002.

KRAUSS Rosalind, « Reinventing the Medium », *Critical Inquiry 25*, Winter 1999.

LAFUENTE Pablo, « Glenn Brown: Classic Contemporary », *Flash Art*, May-June,2004.

LAURENT jean-pierre, « Retournements du détournement », *Critique*, n°663-664, 2002.

MACKENNY Virginia, « Anxious Surfaces », *Art South Africa*, Vol 06 Issue 03, Cape Town Brendon Bell-Roberts, 2008.

MILLET Catherine, « Pascal Convert ou comment se dépêtrer du réel », *Lamento, Pascal Conver*t, éd Musée d'Art Moderne de Paris, 1998-2005. Disponible sur http://www.pascalconvert.fr/histoire/lamento/lamento-millet.html.

RANCIÈRE Jacques, « Quand nous étions sur le Shenandoa », *Les Cahiers du cinéma*, n°605, (octobre), 2005.

SEARLE Adrian, « It's about time », *The Guardian Unlimited*, Tuesday 11th Sept. 2001.

SIEGAL Katy, « Blurred Visions », *Artforum*, summer, vol.40, n° 10, 2002.

STIEGLER Bernd, « Iconic Turn et réflexion sociétale », *Trivium*, 1–2008, [En ligne], mis en ligne le 08 avril 2008. URL : http. : //Trivium. Revues. org/308.

TUYMANS Luc, « Enquête sur l'image peinte », *Artpress*, n°281, juillet 2002.

WILSON Michael, «Glenn Brown», *Artforum*, Summer, Vol.42, No.10, 2004.

ZABUNYAN Dork, « Arrêtez le spectacle », *Artpress* 417, décembre 2014.

**Catalogues d'exposition :**

*Andy Warhol, Rétrospective*, ROSENBLUM Robert, New York, MoMA, cat. expo., 6 févr.-4 mai 1989 ; Centre Pompidou, Paris, 21 juin-10 sept. 1990], Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1990.

*Carole Benzaken, search for the new land*, BORDAZ Jean-Pierre, cat. expo., Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Espace 315, Paris, 7 décembre 2004-7 février 2005.

*Cher Peintre..., Lieber Maler..., Dear Painter... Peintures figuratives depuis l'ultime Picabia*, GINGERAS Alison (dir)., cat. expo., Paris, Centre G. Pompidou, 2002.

*De Mémoires*, DAGEN Philippe, cat. expo., Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, 17 octobre-28 décembre 2003, Tourcoing, éd. Flammarion, 2003.

*Gerhard Richter, vol. II*, BUCHLOH Benjamin, cat. expo., Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1993.

*Glenn Brown*, HEPWORTH Stephen *et alii*, cat. expo., Domaine de Kerguéhennec, Centre d'Art Contemporain, 2000.

*Marlene Dumas : Measuring your own grave*, BUTLER Cornelia *et alii*, cat. expo., Museum of contemporary art, Los Angeles, 1 juin 2008.

*Marlene Dumas : Suspect*, ROMANO Gianni *et alii*, cat. expo., Genève/Milan, Skira, 1998.

*Marlene Dumas, Miss Interpreted*, DEBAUT Jan *et alii*, cat. expo., Eindhoven,Van Abbe museum, 1992.

*Painting at the Edge of the World*, FOGLE Douglas, cat. expo., February 10-May 6, 2001, Minneapolis, Walker Arts Centre, 2001.

*Philippe Cognée - transit, Anger*, ARDENNE Paul *et alii*, cat. expo., 19 mars 2005-12 juin 2005, éd. Musée des Beaux- Arts/Archibooks, 2005.

*Robert Combas*, DAGEN Philippe, MILLET Catherine, cat. expo., Paris, Paris-musées, 2005.

*Stéphane Pencréac'h Œuvres monumentales*, cat. expo., Paris, Institut du monde arabe, 12 mai-12 juillet 2015.

*Stéphane Pencréac'h, Peinture etc.,* LEYDIER Richard et VERMONT Clémentine, cat. expo., avril-juin 2002, Paris, La différence, Galerie Beaubourg, 2002.

*Stéphane Pencréac'h, Sublimation. La vie pendant la guerre*, DAGEN Philippe, cat. expo., 21 avril-28 mai 2005, Paris, éd. Galerie Anne de Villepoix, 2005.

*The Triumph of painting*, SCHWABSKY Barry, cat. expo., march 2005, London Saatchi Gallery, Jonathan Cape, 2005.

*Who's afraid of picture(s) ? Le peintre et l'image, une liaison scandaleuse*, LAVRADOR Judicaël, LÉGLISE Frédéric, cat. expo., ÉSAD (26 février au 24 mars 2015), Grenoble, ESAD, 2015.

**Acte de colloque**

DEBRABANT Camille, « "Fotobilder", "tableaux photographiques" et "images peintes", la peinture à l'épreuve de la photographie dans l'œuvre de Gerhard Richter, Jeff Wall et Jean-Michel Alberola, « *Le Postmoderne : un paradigme pertinent dans le champ artistique ?*, Actes de colloque, INHA et Grand Palais, Paris, 30-31 mai 2008. Publication en ligne https://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=593&lang=fr

GUNTHERT André, « L'image conversationnelle », Études photographiques, 31 | Printemps 2014, [En ligne], mis en ligne le 10 avril 2014. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3387.

**Vidéographie**

Guillaume de Roquemaurel, Visite de l'atelier de l'artiste Philippe Cognée, *Art Absolument*, 2013, 4min 6sec. Disponible sur https://www.youtube.com/watch?v=xBq1Zwoo6sg.

*Peinture parlée (une) – Ida Tursic & Wilfred Mille, The back of the sign (2007*), Service audiovisuel (Réalisateur) Captation, 01h 01m 14s, 2009. Disponible sur http://www.dailymotion.com/video/xb4ydm_peinture-parlee-ida-tursic-et-wilfr_creation.

# Table des Illustrations

Figure 1. Marcel Duchamp, *Le passage de la Vierge à la Mariée*, 1912, huile sur toile, 59 x 53.5 cm. MOMA, New York. 32

Figure 2. Kazimir Malévitch, *Carré Noir sur Fond Blanc* 1915, huile sur toile, 79,5 cm × 79,5 cm. Musée Russe, Saint-Pétersbourg. 38

Figure 3. Ad Reinhardt, *Peinture Abstraite*, 1963, huile sur toile, 152.4 x 152.4 cm. © 2015 Estate of Ad Reinhardt / Artists Rights Society (ARS), New York. http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78976 38

Figure 4. Alexander Rodchenko, *Black on Black*, 1918, oil on canvas, 105 x 70.5 cm. Ludwig museum Collection. 39

Figur] 5. Donald Judd, *Untitled*, 1969,cuivre, dix unités avec des intervalles de 9 pouces (22,9 x 101,6 x 78,7 cm) chacune457.2 x 101.6 x 78.7 cm. Guggenheim online collection. 44

Figure 6. Joseph Beuys, *How to explain pictures to a dead hare*, 1965 Photographie argentique sur gélatine, 30.7 x 20.5 cm. © Ute Klophaus, 1997. 47

Figure 7. Joseph Beuys, *I like America and America likes me* 1974. Photo credit : Caroline Tisdall © DACS 200. 47

Figure 8. Jörg Immendorff, *Marcels Erlösung* [*La Délivrance de Marcel*] 1988, huile sur toile, 260x300 cm. Collection Hall Art Foundation. 52

Figure 9. Jörg Immendorff, *Marcels Erlösung*, 1988, huile sur toile, 100 x80 cm. Collection privée, Allemagne. 52

Figure 10. Stéphane Pencréac'h, *Sans Titre* 2001, huile, flèche en bois, trous, découpes sur toile, 203x144 cm. Tiré de *Peinture etc…* cat. expo. Galerie Beaubourg, Paris, 2002. 56

Figure 11. Ida Tursic & Wilfried Mille, *The Back of the Sign*, 2007, huile sur toile 200 x 300 x 5 cm, collection du centre Georges Pompidou, photo : André Morin. Image Cabrée, cat. Expo., Fondation d'entreprise Ricard, 2009. 58

Figure 12. Gerhard Richter, *Mort par balle*, 1988, huile sur toile, 100 cm x 140 cm Catalogue Raisonné : 669-1. https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/man-shot-down-1 7691/ ? & p=1&sp=32. 66

Figure 13. Glenn Brown, *Suicide of Guy Debord* 2001, huile sur panneau, 62.5 x 46 cm. Collection of the artist, courtesy of Gagosian, London. Photo : Prev | Next Grand National, Art from Britain, catalogue d'exposition, Vestfossen Kunstlaboratorium, Norway, 2010. 70

Figure 14 . Frank Auerbach, *Small head of EOW*, 1957-58, huile sur carton, 30.5 x21.6 cm. Photo : © Tate, London. 71

Figure 15. Annonciation d'après le Titien 1973, huile sur toile, 150 cm x 250 cm Catalogue raisonné: 344-1. https://www.gerhard-richter.com/fr/art/paintings/photo-paintings/old-master-inspired-17/annunciation-after-titian-5998/?p=1 74

Figure 16. Richard Prince, *Untitled (Cowboy)*, 1989, Ektacolor photograph, 50 x 75 inches, 127 x 190.5 cm. Tiré de http://www.richardprince.com/photographs/cowboys/#/detail/1/ 85

Figure 17. Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1981. Impression gélatino- argentique, 12.8 x 9.8 cm. *http://www.metmuseum.org/art/collection/search/267214*. 86

Figure 18. *ELLE, C'est vous*, campagne de lancement d'*ELLE ORIENTAL*, Juin 2006. Photo crédit : casadei. Tiré de http://casadei.blog.lemonde.fr/2006/06/24/2006_06_elle_a_fait_le_/ 92

Figure 19. Photo numérique. Archivée le 9 octobre 2012. © Magazine *ELLE* juillet 2011. 93

Figure 20. Elissar Kanso. *Mutamag 5*, 2013, image numérique, dimensions variables. Photo : Elissar Kanso. 94

Figure 21. Elissar Kanso, *ELLE sous Pression*, 2013, techniques mixtes sur toile, 125 x125 cm. Photo : Elissar Kanso. 94

Figure 22. Elissar Kanso, *Série casting 2015-2016*. Prises de vue numériques, dimensions variables. Archives numériques de l'artiste. 97

Figure 23. À gauche, une image de mannequin rephotographiée du magazine ELLE, à droite : une image peinte d'après l'image du mannequin. 100

Figure 24. Elissar Kanso, *Couverture I, Série Casting* 2016, techniques mixtes sur impression jet d'encre sur toile, 80x110 cm. 101

Figure 25. Elissar Kanso, *Couverture II*, Série *Casting* 2016. Techniques mixtes sur photographie numérique imprimée sur toile, 80x110. 107

Figure 26. Elissar Kanso *Thérapie1*, 2008, techniques mixtes, 50 x70 cm, Institut Francais de Beyrouth. 111

Figure 27 . Prise de vue de mon écran. Archive numérique, images de mannequins. 2012-2014. Photo : Elissar Kanso. 113

Figure 28. Prise de vue de mon écran. Archive numérique, détails de peinture. 2012-2014. Photo : Elissar Kanso. 113

Figure 29. Archive numérique, quatre images du processus d'élaboration, 2012-2014. Photo : Elissar Kanso. 114

Figure 30. Détail de mon site web. Photo tirée de https://kansoelissar.wixsite.com/elissar/more-than-a-picture 2019. 115

Figure 31. Détail de mon site web, photo tirée de www.elissarkanso.com. 2017. 116

Figure 32. Elissar Kanso, *Mutamag 1*, 2014, image numérique, dimensions variables. 118

Figure 33. Elissar Kanso, *Mutamag 2*, 2014, image numérique, dimensions variables. 119

Figure 34. Elissar Kanso, *Mutamag 3* 2014, image numérique, dimensions variables. 120

Figure 35. Capture d'écran d'une image insérée dans Photoshop. Image numérique archivée le 11 juin 2015. Photo : Elissar Kanso. 122

Figure 36. Captures d'écran d'une image sous Photoshop. Images numériques archivées 2015. Photo : Elissar Kanso. 123

Figure 37. Capture d'écran d'une image sous Photoshop. Image numérique archivée le 11 juin 2015. Photo : Elissar Kanso. 125

Figure 38. Capture d'écran d'une image sous Photoshop. Image numérique archivée le 11 /06/2015. Photo : Elissar Kanso. 126

Figure 39. Capture d'écran vidéo. Elissar Kanso, *The stolen Canvas*, 2009, mp4, 2min 4sec. Extrait de https://www.youtube.com/watch?v=ShZy_vF54xg 128

Figure 40. Martha Rosler, *Photo Op*, de la série *House Beautiful : Bringing the War Home*, nouvelle série, 2004. Tiré de http://www.martharosler.net/photo/war2/war6.html. 141

Figure 41. Photo numérique. Archivée le 9 octobre 2012. © Magazine ELLE, juillet 2011. 149

Figure 42. Photo numérique. Archivée le 9 octobre 2012. ©Magazine *Elle* juillet 2011. 150

Figure 43. Elissar Kanso, Mutamag 2 2014. Image numérique, dimension variable. Photo : Elissar Kanso. 151

Figure 44. Elissar Kanso, *Thérapie*, 2008, projection numérique, dimension variable. Archive numérique. 157

Figure 45. Elissar Kanso, *Pansement de la plaie*, 2011-2012, performance et installation vidéo. Photo : Carmen Herrera Nolorve. 158

Figure 46. Elissar Kanso. *False Case*, 2015, techniques mixtes sur image numérique imprimée sur toile. 115x95 cm. 159

Figure 47. Christian Boltanski (1944-…). *L'Anniversaire*, 1974, épreuves gélatino-argentiques, encre blanche sur carton, 37,9 x 112,6 cm. 163

Figure 48. Elissar Kanso, *Le pansement de la plaie*, 2012. Performance et installation vidéo. Photo : Carmen Herrera Nolorve. 164

Figure 49. Elissar Kanso *Mutamag*, 2012, Photo numérique manipulée. Archivé en 2012. © Magazine *Elle.* 170

Figure 50. Elissar Kanso, *Neo-Terrorist III*, Série *Mutation d'ELLES*, 2016. Techniques mixtes sur toile, 130 x96 cm Photo crédit : Ron Vargas. 170

Figure 51. *Mort de Mohamed Al-Dura*, Gaza, Palestine, 30-09-2000, © Talal Abou Rameh — France2, AFP. 171

Figure 52. Pascal Convert, *Mort de Mohamed Al dura*, 2002-2003 (d'après les photogrammes extraits de la vidéo du cameraman Talal Abou Rameh, 2000), cire, 165x230x35cm. Collection Mudam Luxembourg. 172

Figure 53. Peinture-Monde, Carbon black, 2015, série « Le cœur fait ce qu'il veut », acrylique sur toile, 200 x 156 cm, Collection de l'artiste, 179

Figure 54. Gérard Fromanger, *Violet d'Égypte*, 1972, huile sur toile, 150x200cm, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. 181

Figure 55. Gérard Fromanger, *Bouche à bouche*, jaune, 2003, huile et acrylique sur toile, 200x150 cm, Musée national d'histoire et d'art du grand-duché de Luxembourg. 183

Figure 56. Gérard Fromanger, *Vertiges 9*, 2006, huile et acrylique sur toile, 130x97cm. 184

Figure 57. Marc Desgrandchamps, *Sans Titre*, 2016, huile sur toile. Triptyque, 55 x 138 cm. 186

Figure 58. Carole Benzaken, *Diana's Funeral*, 1998, photographie, 38. 2 x 58 cm, Galerie Nathalie Obadia. 190

Figure 59. Carole Benzaken, *Diana's Funeral*, 1998, photographie, 38.2 x 58 cm. Galerie Nathalie Obadia. 191

Figure 60 Carole Benzaken, *Diana's Funeral 2*, 1998, acrylique sur toile, 238 x280 cm. Courtesy Galerie Nathalie Obadia 191

Figure 61 Carole Benzaken, Diana's Funeral 4, 1998, acrylique sur toile, 238 x 280 cm. Courtesy Galerie Nathalie Obadia. 191

Figure 62. Stéphane Penchréac'h. *Tunis. 2013*, huile et bombe sur toile, 195 x 780 cm en polyptique (3 parties).Photo : ADAGP, Paris, 2014. 195

Figure 63. *Casting Pose 1*, 2016, techniques mixtes et impression jet d'encre sur toile, dimensions variables. 50 x 60 cm pour le présent tirage. Photo : Ron Vargas. 205

Figure 64. *Casting Pose 2*, 2016, techniques mixtes et impression jet d'encre sur toile, dimensions variables. 50 x 60 cm pour le présent tirage. Photo : Ron Vargas. 206

Figure 65. *Casting Pose 3*, 2016, techniques mixtes et impression jet d'encre sur toile, dimensions variables. 50 x 60 cm pour le présent tirage. Photo : Ron Vargas. 207

Figure 66. *Casting Pose 4*, 2016, techniques mixtes et impression jet d'encre sur toile, dimensions variables. 50 x 60 cm pour le présent tirage. Photo : Ron Vargas. 208

Figure 67. *Casting Pose 5*, 2016, techniques mixtes et impression jet d'encre sur toile, dimensions variables. 50 x 60 cm pour le présent tirage. Photo: Ron Vargas. 209

Figure 68. *Casting Pose 6*, 2016, techniques mixtes et impression jet d'encre sur toile, dimensions variables. 50 x 60 cm pour le présent tirage. Photo: Ron Vargas. 210

Figure 69. *Casting Pose 7*, 2016, techniques mixtes et impression jet d'encre sur toile, dimensions variables. 50 x 60 cm pour le présent tirage. Photo: Ron Vargas. 211

Figure 70. *Casting Pose 8*, 2016, techniques mixtes et impression jet d'encre sur toile, dimensions variables. 50 x 60 cm pour le présent tirage. Photo : Ron Vargas. 212

Figure 71.*Casting Pose 9*, 2016, techniques mixtes et impression jet d'encre sur toile, dimensions variables. 50 x 60 cm pour le présent tirage. Photo: Ron Vargas. 213

Figure 72. *Casting Pose 10*, 2016, techniques mixtes et impression jet d'encre sur toile, dimensions variables. 50 x 60 cm pour le présent tirage. Photo: Ron Vargas. 213

Figure 73. *Casting* 2015, prise de vue, avant manipulation numérique, archive numérique. 215

Figure 74. Elissar Kanso, *Mutation 2*, 2016, techniques mixtes et Impression jet d'encre sur toile, 50x60 cm. 220

Figure 75. Stéphane Pencréac'h *Bombardement*, 2005, huile et impression jet d'encre sur toile. Diptyque 195 x 260 cm. 236

Figure 76. Bruno Perramant, *Composition n°3 Les aveugles*, 2000-2011, huile sur toile (polyptyque de 19 tableaux), 500 x 450 cm. Pièce unique Signé et daté par l'artiste & Galerie In Situ - Fabienne Leclerc, Paris. 241

Figure 77. Lindsay Anderson (réal.) If, 1968, Royaume Uni. Capture d'écran tiré de https://youtu.be/mufpDXIss5A?t=4462 249

Figure 78. Marlene Dumas, *Measuring Your Own Grave (Mesurer ta propre tombe)*, 2003, huile sur toile 140 x 140 cm. Collection Privée. Tirée de http://www.marlenedumas.nl/measuring-your-own-grave-2003. 249

Figure 79. Elissar Kanso, *S/T*, 2012. Images numériques, dimensions variables. 256

Figure 80. Elissar Kanso, Pansement de la plaie, 2012, techniques mixtes sur toile, 125 x125 cm. Photo : Ron Vargas. 257

Figure 81. *Pansement de la plaie*, performance. Maison des Arts, Université Bordeaux Montaigne. 2011, Photo : Carmen Herrera Nolorve. 258

Figure 82. *Pansement de la plaie*, performance. Maison des Arts, Bordeaux Montaigne. 2011, Photo : Carmen Herrera Nolorve. 258

Figure 83. Elissar Kanso, Autoportrait numérique, 2016. Archive numérique, dimensions variables. Photo : Elissar Kanso. 259

Figure 84. Elissar Kanso, *Sans titre*, 2016. Techniques mixtes sur toile, 65 x65 cm. Photo Ron Vargas. 259

Figure 85. Elissar Kanso *Voir à distance*, performance photographiée, 2016. Dimensions variables. 260

Figure 86. Elissar Kanso, *Une-Autre-Dame-de…* 2016, jet d'encre et techniques mixtes sur toile, 120 x120 cm photo : Ron Vargas. 261

Figure 87. Elissar KANSO, Une-Autre-Dame-De …. 2015-2016, performance. Capture d'écran. https://www.youtube.com/watch?v=HVPok6Y4RKA 261

Figure 88. Elissar Kanso, S/T, 2016, techniques mixtes sur toile, 100 x100 cm. Photo : Ron Vargas. 274

Figure 89. Elissar Kanso, *Sans Titre*, 2011. Techniques mixtes sur toile, 100x100cm. 277

Figure 90. Elissar Kanso, *Sans titre*, 2011. Techniques mixtes sur toile, 110x 110 cm. Photo : Ron Vargas. 277

Figure 91. (A droite) Prise de vue de l'exposition *Voir à Distance* à la Galerie Floran Tristan, 4 Octobre-29 Octobre 2016, Bordeaux. Photo : Elissar Kanso. 285

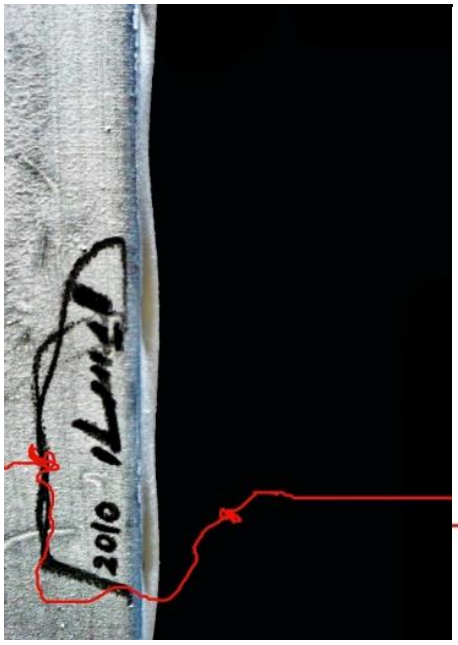
Figure 92. (A gauche) Elissar Kanso, série Casting, impression Inkjet et techniques mixtes sur toile. 50 x 60 cm. 285

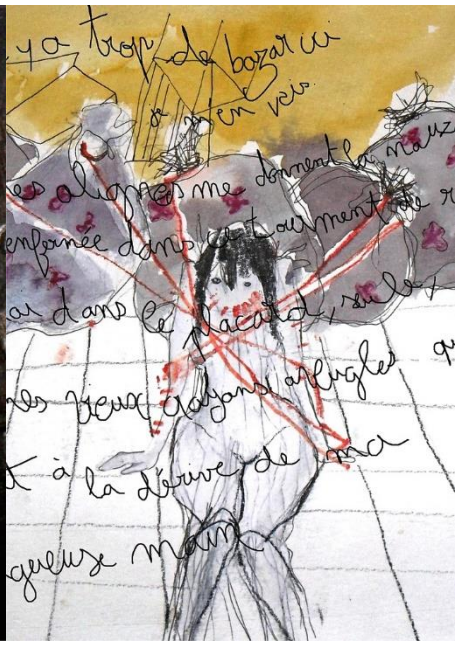
# Annexe

**Archive numérique : images de processus d'élaboration,**

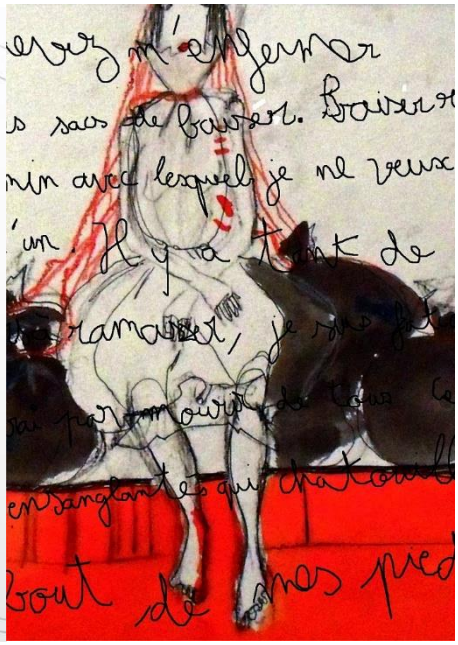
**Mutation d'*ELLE* 2012-2014. Photo : Elissar Kanso**

**Carnet de B à B (de Beyrouth à Bordeaux) 2012**





«Il y a trop de bazar ici je m'en vais les lignes alignées me donnent la nausée je suis enfermée dans ce tourment de ratures je finirai dans le placard, seule, avec mes crayons aveugles qui partent à la dérive de ma fougueuse main»
Kelly Odeye



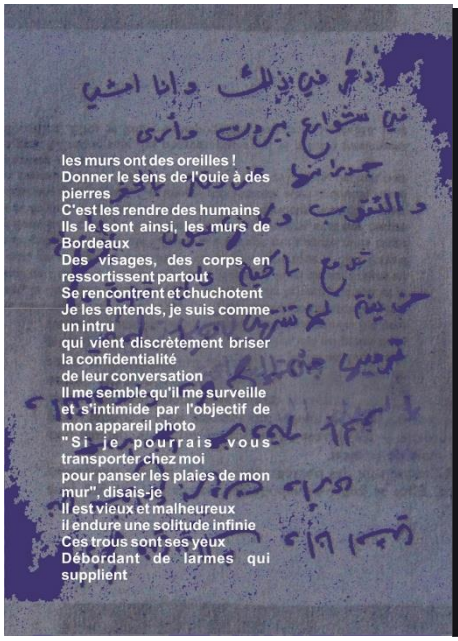
Vous devez m'enfermer dans ces sacs de baiser.
Baisers rouges vifs carmins avec lesquels je ne veux faire qu'un.
Il y a tant de baisers à ramasser.
Je suis fatiguée, je finirai par mourir de tous ces baisers ensanglantés qui chatouillent le bout de mes pieds...»
Kelly Odeye

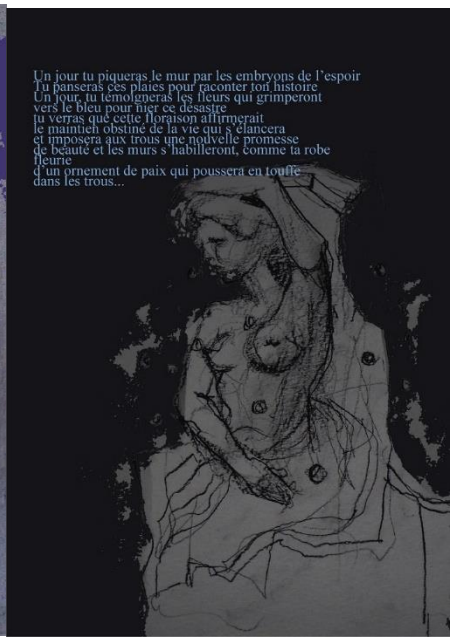
Assise au sol je vois passer les jours
Jours de solitude et de vide
Seulement il n'en reste que le souvenir d'enfance et les poupées que tu m'as faites avec tes minces et chaleureuses mains, qui sont les seules à me réconforter.
Celles dans lesquelles je me suis réfugiée
Ta voix me manque lorsque tu me reprochais de me mettre les chaussures.
Mon cœur est rempli de joie quand on parle au téléphone chaque week-end
Ce qui me rend triste, c'est que tu ne sois pas à mon côté pour me consoler dans les moments si difficiles
Je suis dans un pays si loin, dans lequel je ne connais pas vraiment grand chose, rien ou presque rien
Ici, je sens mes jambes et mes bras attachés au fil invisible que je ne sais pas comment le délier
Lié au fil, cet énorme poids qu'il y a sur mes épaules comme si c'étaient des immenses sacs remplis de sable qui m'empêchent de me lever
Je suis nue et ma peau se refroidit lentement, elle a été violette, maintenant grise et bientôt elle deviendra blanche, comme cet espace qui m'entoure dans lequel il existe que le silence
Je pense et rêve que je suis encore une petite fille à la maison
Je continue à rêver ou peut-être c'est la fatigue qui me fait rêver
Et pendant que je rêve j'ai la tête plongée vers l'avant
Car je n'ai pas un endroit où je puisse la poser
Maintenant je ne rêve pas n'y dors plus
Je ne suis pas une gamine
J'ouvre les yeux et j'essaie de bouger
D'abord une jambe, puis une main et en dernier mon torse
Si je ne le fais pas je commencerai à m'effacer
Quand l'encre coule, laisse ses marques comme des larmes sur un visage, mais cette fois sur la toile elle se mélange à mes lignes faites en crayon 2B
À la fin, elle ne sera plus noire, elle perdra sa valeur en se transformant en gris
Quelques rayures faites au cutter vont donner un peu de lumière et caractère à ma chevelure abondante, lisse et obscure qui n'arrive pas à couvrir mon visage absence de traits
L'abstraction se mêle avec le figuratif.
En cherchant une vibration plastique que seul le fusain accentue
Des idées incessantes tourbillonnent dans mon esprit
Que mon cœur et ma tête n'arrivent pas à comprendre
Que mon corps ne déchiffre pas
En fin, je peux voir les fils, aujourd'hui ils sont de tonalité rouge éclatant
Je me demande s'ils vont devenir des cordes et si un jour je pourrai les enlever
Pour le moment, je prendrai de la force, j'essayerai de bouger mon corps et de me lever, pour le libérer de ces fils que je commence à apprivoiser

Carmen Herrera Nolorve

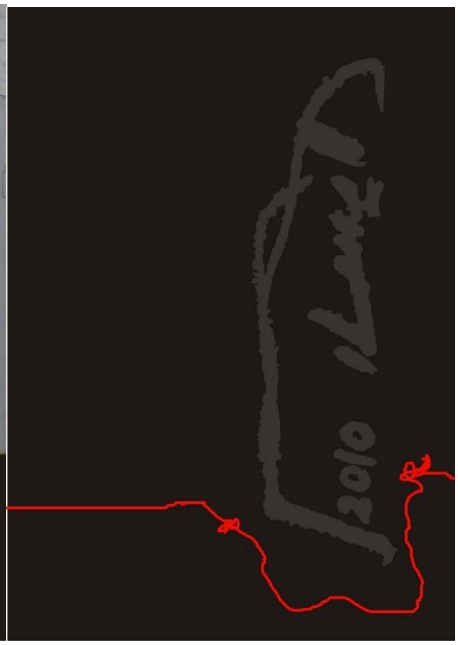
Il fallait l'avouer : ce trop-plein vide, ces larges espaces clairs et délavés, ces ombres criblées de taches ; tout me laissait en bouche un arrière-goût d'infini. Pas l'infini palpitant du plongeon d'un corps dans un ciel étoilé, mais celui de l'oubli volontaire, du manque, de ces phrases à moitié prononcées, avec rapidité ramenées à nous. Les phrases happées par le silence. Les velléités de phrases. Deux fantômes et leurs linceuls, prisonniers de surfaces hantées et irréelles. Impalpable parce qu'objectivement inhabitée, la danse de leur imperceptibilité m'apparaissait alors en volutes opalescentes de fumées sensuelles. Par leur apparente grande honnêteté, la sobriété poreuse de leurs nuances, froides et marmoréennes, les silhouettes flottantes des deux jeunes femmes donnaient à lire leur évidement, leur lassitude. Aussi, en leur prêtant une oreille attentive, je parvins à saisir leurs évidents soupirs, étouffés et maladifs. Elle, longiligne, aux doigts comme des serres d'ivoire, se tenait droite et fière, taillée d'un même bloc. Elle n'avait certainement pas décidé seule de trouver place au centre de cet amas de poches-mondes, celles-là qui renfermaient en elles des particules d'avatars, de souvenirs et de rencontres, peut-être oubliées, à oublier. Compartimenter le temps pour ne se donner qu'entière à chaque nouvelle poche créée, c'était son objectif : pourtant, la voilà réduite à consolider d'indéfectibles liens vitaux avec chacune d'entre-elles. Ses pieds, abîmés, décharnés, accusaient les marches forcées, les déplacements contraints, ce poids de mondes à traîner toujours, pour qui sait comprendre que les liens tissés étaient fondamentalement ce qui la constituait. Elle était la partie d'un tout qu'elle supportait, mais qui la nourrissait. Elle, recroquevillée, coupée de chiffon mal terminée, pantin sans visage, n'était que le pendant intérieur de la première apparition. Les liens s'étaient alors changés en chaînes ou en prison sanguine ; les poches-mondes, en pierres lourdes et suintantes. Extirpés de leurs sachets protecteurs, les avatars se fondaient au liquide goudronneux, au magma que leur implosion n'avait plus su contenir, telles de petits insectes grouillants, réclamant attention, visibilité, accord d'existence. Elle, avait courbé l'échine, avachie, et la peau de son enveloppe, ses seins mous et flasques, en accompagnait l'abattement. Elle était la captive de ses mondes débordants : elle avait arrêté de vouloir à tout prix en maîtriser les flux, devenant ainsi son propre jouet.

Anne-Perrine COUËT



Le Pansement de la plaie, 116x116cm, techniques mixtes, 2010



**Performance : Voir à Distance**