BONNEAU Marie

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

UFR 04 Arts Plastiques et Sciences de l'Art

Master 2 Recherche - Métiers de l'enseignement arts plastiques

Directeur de recherche : Agnès Foiret



Année universitaire 2012/2013

SOMMAIRE

Remerciements p.4

Introduction p.5

I/ La réminiscence de l'être: retenir ce qui s'échappe, empêcher la disparition p.7

1/ La corporéité de la peinture (Ian Pei Ming, Wolfgang Tiemann)

a/ la *mimésis*, l'illusion du vrai p.7

b/ la matière peinte faite corps : l'implication du corps dans la peinture p.10

2/ l'incarnation dans la matière peinte p.12

a/ de la photographie -objet et genre- à la peinture p.12

b/ la chair de la peinture, l'ouverture vers le réel p.16

3/ la survivance, le portrait posthume p.23

a/ le masque mortuaire, l'image comme réification du vivant p.23

b/ mémoire et souvenirs : que faire des traces du passé ? p.26

II/ La topographie, la géographie du visage p.28

1/ Le document

a/ la valeur de l'image source p.28

b/ la trame documentaire p.30

2/ Le lien à la terre, à la localité p.36

a/ le camouflage dans le lieu, l'importance du paysage p.36

b/ le *Tout-Monde*, la globalisation des visages p.37

3/ La continuité, faire voyager l'histoire p.42

a/ raconter l'histoire, cristallier la rencontre p.42

b/ Le retour sur les travaux, la circulation du souvenir p.45

III/ Portrait et transmission didactique : p.48

1/ Portrait et mixité : les projets artistiques à ouverture pédagogique p.48

2/ La psychologie du portrait dans l'enseignement p.50

a/ L'adolescence et l'âge de construction de soi : apprendre le respect de l'autre et l'estime de soi p.50

b/ Définir son identité, la prise de conscience de soi et de l'autre p.51

c/ La question du face à face, La rencontre du visage et le déclenchement de la vocation éthique p.53

3/ Le lien avec les programmes de collège et lycée p.55

Conclusion p.59

Bibliographie p.60

Annexes –

Glossaire p.62

Travaux personnels p.63

Fragment de carte – Vietnam – Province de Lao Cai – Sapa p.68

Œuvres citées en note de bas de page p.69

Échange de mails – correspondance p.70

Remerciements

Je remercie mes professeurs,
Mme Sirven pour m'avoir encouragée dans la voie que je prenais
Mme Foiret pour son écoute patiente et ses relectures fructueuses

Je remercie aussi mes parents,
pour leurs encouragements continuels et leur réactivité nécessaire

Je remercie enfin Paul Tra et toute la famille de David Martin,
qui m'ont permis de croire en ce que je faisais et qui m'ont fait toucher du doigt ce qui m'émouvait dans l'art.

Introduction

Un reflet dans un miroir, un tableau représentant un illustre ancêtre accroché au mur, une photo de famille dans un cadre... le portrait est partout autour de nous, il nous regarde, nous appelle, nous fait face. Une publicité sur un arrêt de bus, sur une page de magasine, sur un prospectus, dans un centre commercial. Nous sommes sans cesse face à face avec le visage de l'autre.

De nombreuses choses ont été écrites sur le genre du portrait, visité et revisité, mais si l'on sent encore et toujours le besoin d'y revenir c'est peut-être qu'il est symptomatique de la pensée esthétique d'une époque, il suit les mouvements artistiques et affiche toujours les principes esthétiques naissant, comme l'ont fait par exemple le *Portrait d'Ambroise Vollard* de Pablo Picasso pour le cubisme et *Le cri* d'Edvard Munch pour l'expressionnisme.

Pourquoi ce rapport au portrait nous fascine-t-il ? Peut-être parce qu'il renvoie à l'autre mais surtout à nous-même. Le portrait dans son acception globale nous renvoie à notre propre image et à nos problématiques intérieures : désirs, complexes, projections etc.

L'identification à ces images est inévitable.

A l'heure ou nous sommes envahis par les images, imprimées, placardées, numériques, virtuelles, comment appréhendons nous le rapport à l'autre ?

Mais surtout, comment les portraits d'art se différencient-ils des portraits publicitaires ou décoratifs ? Pourquoi continuer à faire du portrait peint alors que l'empire du numérique s'étend toujours plus et permet une maniabilité et une instantanéité de la prise d'image sans pareille ? Que peut signifier aujourd'hui le portrait en peinture, à l'époque contemporaine ?

Il y a de nombreuses réponses à ces questions, mais celles que je choisis aujourd'hui se regroupent autour de l'idée de réminiscence et de rencontre.

Dans ma pratique du portrait, peindre l'autre résulte de deux volontés principales : redonner vie au modèle, lui assurer une pérennité tout en démontrant la dimension charnelle de la matière picturale ; et raconter, cristalliser la rencontre avec l'autre et mettre en valeur le lien avec la terre et donc l'interchangeabilité de tous les visages du monde.

Travailler sur ces notions c'est se confronter à l'intime, à la mémoire, à l'émotion personnelle. Comment reléguer ces notions lorsque l'on souhaite que son propos tende à l'universalité ?

L'émotion peut-elle se partager ? Car toucher à l'autre, au portrait posthume, commémoratif par exemple, c'est invoquer une part d'émotion délicate à faire partager.
Alors il faut faire intervenir la question de la mémoire, mais dans un champ aussi vaste j'ai choisi de me concentrer sur celle de la rencontre et du partage avec l'autre.

Les artistes qui m'ont guidée dans ma réflexion sont le photographe JR, toujours parcourant le globe à la recherche de causes à plaider à travers l'œil de son appareil photographique, Gerhard Richter pour le discours qu'il a méticuleusement élaboré sur le « pourquoi » de peindre d'après photographie, Ed Fairburn et Anthony Freestone pour leur appréhension documentaire du portrait et les liens qu'ils font entre portrait et géographie pour l'un et portrait et évocations historiques et symboliques pour l'autre. Dans une moindre mesure dans ces écrits qui concernent le portrait avant de concerner le paysage, je sentais le besoin d'évoquer la pensée d' Andy Goldsworthy, Land Artiste pour lequel la terre est un matériau et une entité absolue, qui est au centre de tout et mérite d'être explorée, questionnée.

La dimension didactique du portrait a aussi sa place dans ces écrits, et pour développer ces questions j'ai appuyé ma réflexion sur la pensée du philosophe Emmanuel Levinas autant que de l'auteure Catherine Chalier qui ont profondément étudié ce qu'implique le portrait au niveau psychologique, philosophique, éthique. La question du face à face et celle du regard sont fondamentales, et les idées qui ressortent de leur analyse sont très porteuse quant à la conception de son enseignement.
Réfléchir au portrait c'est réfléchir à l'altérité, à ce qu'il y a de semblable à moi-même dans l'autre. C'est faire tomber des barrières, provoquer des prises de conscience, permettre à une pensée altruiste et solidaire d'éclore ou de se développer.
A travers l'analyse et la mise en perspective avec des références de trois projets et cinq toiles que j'ai réalisées ces trois dernière années, je vais tenter de répondre à toutes ces questions sur le genre du portrait dans l'art contemporain.

La réminiscence de l'être: retenir ce qui s'échappe, empêcher la disparition

La corporéité de la peinture

La *mimesis* – l'illusion du vrai

Il y a de nombreuses façons de faire corps dans la peinture. En premier lieu le format joue dans la dimension « corps » de la peinture : face à des portraits à l'échelle 1 (taille humaine), l'on se retrouve face à une représentation troublante de la personne réelle, tant elle est ressemblante. Les dimensions de l'œuvre influent fortement sur notre perception, elles jouent avec notre corporéité et s'imposent à nos sens, à notre vue, nous y sommes réceptifs.

En second lieu c'est la matière qui définit la corporéité de l'œuvre.

L'on aurait tendance à penser d'emblée qu'une matière plate, fine, en deux dimensions, fait moins corps qu'un empâtement ou qu'une œuvre en trois dimensions.

En effet, comment ne pas être stupéfait devant une œuvre de la statuaire grecque antique, à taille humaine et reproduisant le plus fidèlement possible le modèle d'origine ?

Une sculpture en ronde-bosse, autour de laquelle on évolue, donne en effet l'illusion d'un corps réel, certes statique, mais si détaillé que cela en devient troublant.

Les sculpteurs grecs de l'Antiquité, du Ve au IIe siècles avant J-C, mettaient un point d'honneur à représenter le corps humain le plus fidèlement possible. Cette représentation mimétique de la réalité visible prit très vite le terme de *mimesis*, signifiant « imitation ». De plus, les avancées scientifiques en matière d'anatomie et de mathématiques permettant de déterminer avec précision les proportions du corps, des artistes comme Polyclète, Phidias ou Praxitèle peuvent alors démontrer leur savoir-faire et réaliser des œuvres d'une grande vraisemblance. Bien que réalisées, la plupart du temps, dans du marbre blanc, pierre particulièrement dense et résistante, les sculptures de corps humains présentent un détail de la musculature, des veines, des cheveux et des plis de la peau si précis qu'on en croirait des moulages de corps vivants.

Travaillée à partir d'un bloc de pierre brut, la matière se creuse, se forme, se détaille sous les coups de burin de l'artiste pour finalement donner naissance à un corps « réel », presque vivant que l'on croirait voir respirer en s'en approchant au plus près.

La sculpture restant le genre le plus fidèle à la réalité perceptive d'un corps, du fait de sa tridimensionnalité, la peinture peut-elle également faire corps, sur un support bidimensionnel ?

Dans l'Antiquité toujours, le peintre grec Zeuxis initia une esthétique du trompe-l'oeil en peinture, appliquant le principe de la *mimesis*, travaillant particulièrement la lumière et les ombres afin de donner l'illusion de la réalité sur un support bidimensionnel. L'anecdote la plus connue concernant le peintre est celle de ses « raisins »[1] : le peintre aurait réalisé une toile sur laquelle était représentée, entre autres, une grappe de raisin, si fidèlement reproduite que des oiseaux seraient venus picorer la surface de la toile, prenant le fruit peint pour un vrai. Que cette anecdote soit avérée ou non, telle n'est pas la question, mais elle illustre cette notion de vraisemblance « extrême » où l'artifice égale le naturel.

Cela dit, si nous ne sommes pas des animaux et que nous pouvons être certains devant une toile qu'il s'agit bien d'une représentation en deux dimensions et non de la réalité elle-même, nous pouvons être troublés, émerveillés devant certaines peintures. Du 17e au début du 19e siècle à peu près, toute la peinture obéissait aux règles de la *mimesis*. Peintures d'histoire, paysages, scènes de genre, portraits... la touche, le choix des teintes et leur organisation : tout menait à une représentation du visible que l'on pourrait aujourd'hui qualifier de « photographique ». Ainsi,la peinture à l'huile presque exclusivement utilisée à l'époque donne de la finesse au portrait, dont la touche est tout en fondu, en camaïeux, le passage d'une teinte à une autre devant être le plus imperceptible possible, comme dans une carnation réelle. Le rendu de la couleur, la façon dont les textures et les ombres sont posées, les traits du visage et les détails les plus fins comme la chevelure ou la pilosité sont également d'une totale vraisemblance.

Toutes les composantes de la peinture doivent dégager une impression de réalité et de naturel, le but de la peinture étant alors de se projeter dans le portrait, que l'on reconnaisse

---

1 Pline l'Ancien, dans son *Histoire naturelle,* raconte l'histoire suivante : *« Le peintre Zeuxis d'Héraclès avait pour rival le peintre Parrhasios. Lors d'un concours, Zeuxis peignit des raisins avec tant de ressemblance, que des oiseaux vinrent les becqueter ; tandis que Parrhasios représenta un rideau si fidèlement au modèle , que Zeuxis, tout fier d'avoir piégé les oiseaux, « demanda qu'on tirât enfin le rideau, pour faire voir le tableau. Alors, reconnaissant son illusion, il s'avoua vaincu avec une franchise modeste, attendu que lui n'avait trompé que des oiseaux, mais que Parrhasios avait trompé un artiste, qui était Zeuxis. »* http://www.fdac91.ac-versailles.fr/spip.php?article93

sans l'ombre d'un doute la personne représentée et ainsi que le portrait lui survive en conservant sa mémoire.

Dans le portrait que j'ai réalisé de David Martin (projet *Paul & David*), ses yeux ne sont que des fentes, des taches de couleur unies posées sur la toile, et qui assemblées au reste sont identifiées comme des yeux et dégagent leur expressivité.
Je travaille en effet en manière de « taches » : j'importe la photographie, que j'ai prise moi-même ou que j'ai récupérée auprès de proches de la personne, dans un logiciel de traitement de l'image. Puis je la recadre, à mon goût, et j'applique une opération qui la « posterise », c'est à dire qui redéfinit l'image à partir de zones colorées, et qui insiste sur les contrastes et modifie les couleurs de départ en se servant des pixels. Je règle donc le degré de « posterisation », jusqu'à ce que le résultat me convienne, c'est à dire que les traits du visage ne soient pas trop noyés dans la tache mais qu'ils soient tout de même grossis, réunis en zones colorées. L'écart avec l'image de départ est suffisamment mince pour que l'on reconnaisse le modèle et suffisamment grand pour qu'une qualité expressive se dégage de la juxtaposition et l'organisation des taches.
En définitive, dans le fait d'opérer ce genre de transformation de l'image, il y a toujours un écart entre le modèle et son portrait : me revient en mémoire cette anecdote où Henri VIII d'Angleterre avait commandé au peintre Hans Holbein le portrait d'Anne de Clèves[2], princesse allemande, dont il s'était décidé à faire sa quatrième épouse pour des raisons politiques. Seulement Henri VIII ne souhaitait concrétiser le mariage que si la princesse était belle, et ce n'était pas le cas. Défigurée par les cicatrices de la variole, Holbein « embellit » le modèle en gommant les cicatrices, en étirant les yeux en amande et en l'arrosant d'une lumière avantageuse. Lorsque Henri VIII reçut la toile, il fut immédiatement séduit et ordonna l'organisation imminente du mariage. Mais lorsque la jeune femme arriva en Angleterre et se présenta à lui sous ses traits réels, celui-ci fut si déçu qu'il annula le mariage six mois plus tard sans jamais l'avoir consommé[3].
Bien entendu, Holbein avait triché, mais son habileté fit sa renommé et la noblesse anglaise le couvra de commandes pendant des années.

---

2 Légende de l'œuvre : Hans Holbein Le Jeune, *Anne de Clèves,* 1939, huile sur velin, 65x48 cm, Paris, musée du Louvre (voir annexes)

3 Anecdote relatée dans *D'art d'art !*, de Frédéric et Marie-Isabelle Taddeï, éditions du Chêne, 2011, Paris

L'on pourrait me reprocher de tricher moi aussi, mais dans ma manière de peindre l'écart se situe dans le traitement expressif du visage et non dans les détails de la carnation.
Mes travaux ne résultent pas de la *mimésis* ; même si je cherche à ce que la représentation de la personne lui soit fidèle, c'est-à-dire que l'on puisse la reconnaître, je ne cherche pas à un rendu des détails illusionniste. C'est l'impression générale dégagée par les aplats de peinture qui m'intéresse.
Alors que l'illusion soit presque « parfaite » comme dans beaucoup de portraits classiques ou que ce soit l'organisation des plages de couleurs qui fasse surgir une physionomie et donc révèle une ressemblance, la matière fait-elle réellement corps ? N'est-ce pas notre imagination qui nous trompe ? Notre œil est flatté par l'habileté plastique du peintre mais l'œuvre reste lisse, plate, et si le visage peint peut sembler vouloir en sortir, le portrait mimétique *fait-il corps* ?

La matière peinte faite corps

Une peinture très lisse ou pâle peut-elle faire corps ? Prenons le cas d'une aquarelle : malgré le caractère « fantomatique » du visage ou du corps, celui-ci est tout de même présent : il peut se dérober, il joue avec l'œil du spectateur dans un sorte de cache-cache, la dilution permettant d'aborder des nuances très subtiles au niveau des ombres, des contrastes, apportant de la légèreté à la peinture.
A l'inverse, une peinture en épaisseur, à l'huile ou à l'acrylique, va apporter de la présence eu corps peint, de la matérialité, et plus l'œuvre sera de grande taille plus l'impression sera forte.
Sans représenter de corps proprement dit, peut-on faire corps avec la peinture ?
Une matière épaisse, consistante, mais recouvrant une composition abstraite, peut consister en un corps, dans sa propre matérialité et le rapport qu'elle engage au corps de l'artiste et du spectateur.
Les peintures de Pierre Soulages arborent une matière épaisse, opaque, d'un noir très profond. Semblable à une sorte de pétrole, épais, huileux, collant, la peinture encore fluide est renversée sur la toile horizontale par l'artiste et étendue par de grandes spatules métalliques, puis entaillée, striée, brossée, stratifiée. Une fois sèches et mises à la verticale, face à nous et à notre regard, ses toiles sont comme vivantes : elles jouent avec la lumière, leur surface sans cesse animée par la lumière changeante. La peinture ne nous donne pas à

voir de corps mais elle fait office de corps elle-même. Un corps noir, entaillé, une chair meurtrie.

La matérialité de l'œuvre, sa consistance, le rapport au corps du spectateur en font un corps en quelque sorte.

Lorsque le corps du peintre entre en forte implication avec l'œuvre, cette relation est visible par le spectateur : bien entendu le corps du peintre est toujours impliqué dans son œuvre, mais il est des œuvres où il fait partie intégrante du processus créatif, comme dans l'*Action Painting*. Le terme, déposé en 1952 par le critique américain Harold Rosenberg, caractérise l'importance de la « gestualité » dans le travail de certains expressionnistes abstraits comme Jackson Pollock ou Willem De Kooning.

L'énergie qui anime alors le corps du peintre constitue le moteur, la ressource et le sens du travail artistique. L'œuvre peinte devient un témoignage du corps vivant, en mouvement durant le processus de création.

En effet, les peintures de Jackson Pollock comme le célèbre *No.5* témoignent d'une réelle implication et circulation du corps de l'artiste à travers le format : ses gestes sont visibles, l'on suit la trace de son pinceau jusqu'à être perdu tant les « coulures » s'entrecroisent. La peinture fait alors corps dans ce qu'elle montre : elle est le réceptacle, la preuve en matière de l'action du corps de l'artiste.



No.5, huile et peinture aluminium sur panneau, 244 x 122 cm, 1948

L'incarnation dans la matière peinte

De la photographie (objet et genre) à la peinture

Traiter du portrait aujourd'hui nécessite forcément de se poser la question du lien à la photographie. Lorsque la photographie a commencé à se démocratiser dans la deuxième moitié du XIXe siècle, elle est devenue l'outil de prédilection pour réaliser des portraits. Le temps de pause progressivement réduit, le modèle pouvait obtenir très rapidement une représentation de lui-même, fidèle au possible puisque la photographie, littéralement « écriture de la lumière », est une empreinte directe du réel. Portrait posés, avec décor et costume, puis pris sur le vif au début du XXe siècle, les ambiances et les formats varient très vite. Finalement, nous arrivons à la période actuelle ou l'appareil photographique est presque devenu prolongement de l'œil et saisit chaque moment important de notre vie : photos de classe, d'anniversaire, de mariage, de voyage, de naissance etc.

Là où, avant le XIXe siècle, la peinture et le dessin étaient les seuls moyens de réaliser le portrait de quelqu'un, la photographie s'y substitue bientôt et séduit, grâce à son instantanéité, son format transportable et exposable et sa fidélité absolue. Cela dit, certains artistes continuent de peindre, même après la découverte de cette nouvelle science devenue art. En effet, l'écrivain et critique d'art Charles Baudelaire, grand détracteur de la photographie à ses débuts[4], écrit dans son texte *Le Public Moderne et la Photographie* (dans le Salon de 1859) à propos de cette dernière « *Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore [...] et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous !* »

La photographie, selon lui, aurait donc avant tout un rôle d'archivage et de sauvegarde et doit surtout se garder de toucher à l'art, c'est à dire au domaine de l'imaginaire et de l'humain. Si les Impressionnistes privilégiaient la peinture à la photographie, dès la deuxième moitié du XIXe siècle, c'est précisément parce que la peinture propose une réinterprétation

4 «Comme *l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance.* », Charles Baudelaire, *Le Public Moderne et la Photographie,* Salon de 1859.

du réel, une appropriation personnelle et stylistique du visible représenté.

Mais sans s'adonner entièrement à la photographie et délaisser la peinture, les artistes réalisent que la technique peut être un support précieux.
Théodore Géricault, avant l'apparition de la photographie, se trouvait bien incapable de représenter avec fidélité la course d'un cheval au galop, comme en témoigne le célèbre *Derby D'epsom* peint en 1821 où les animaux paraissent flotter au dessus de l'herbe comme des chevaux des manège. Mais dès la démocratisation de cette technique les artistes s'en servent et peignent avec l'aide de la photographie qui permet d'étudier en détail les proportions du corps humain, par exemple, sans avoir besoin de payer de modèle vivant. Même à la période moderne et contemporaine, quels peintres n'ont pas recours, à un moment, à la photographie ?
Pour revenir à la thématique du portrait, le peintre Françis Bacon avoue sans honte se servir de la photographie comme « *auxiliaire »*[5] à sa peinture.
Auxiliaire, car Bacon dit préférer travailler seul, sans la présence de modèles qui « entraveraient » le processus créatif, qui est dans le cas d'un portrait celui de la remémoration et d'une certaine « artificialité ». Pour Bacon, la photographie donne à la peinture une « brutale impression » et permettrait la focalisation nécessaire à la création artistique.

Le peintre allemand Gerhard Richter ajouterait à cela que la photographie « empêche de voir faux » et de styliser[6] dans le cas où elle est document auxiliaire à la peinture.

---

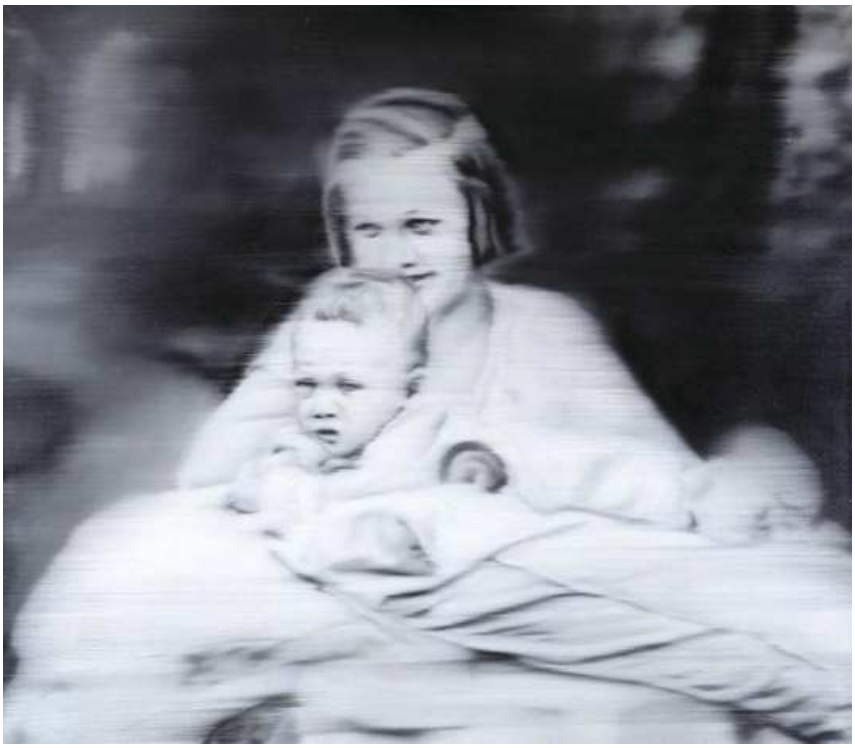
5 Propos de Catherine Chalier à propos de Françis Bacon, chapitre « Le portrait de peinture à l'âge de la photographie », dans *Le visage. Dans la clarté, le secret demeure, s*érie Mutations n°148, édition Autrement, 1994.

6 *« Je peins principalement des reproductions de photos (trouvées dans des magazines, mais aussi des photos de famille). Dans un sens, c'est un problème stylistique, la forme est naturaliste, bien que la photo ne soit pas une chose naturelle, mais préfabriquée […], je ne suis pas obligé de styliser artificiellement, car c'est seulement sous des conditions bien spécifiques que la stylisation (altération de forme et de couleur) contribue à élucider un objet et un contenu (d'ordinaire, la stylisation devient le problème majeur qui occulte tout le reste [objet, contenu], elle tourne à l'artifice immotivé, au formalisme devenu tabou. »* Gerhard Richter*, Lettre à deux amis artistes.* Du Danemark, 19 juillet 1963, à Helmut et Erika Heinze, dans G*erhard Richter : images d'une époque,* Hirmer Verlag, Munich, 2011, p.54

De nature neutre pour le peintre, la photographie est un document qui permet à la peinture d'acquérir une certaine neutralité elle aussi, et ne pas témoigner d'un style en particulier. Richter dit se méfier « *de cette réalité partielle que nous percevons grâce à nos sens, mais de l'image de la réalité rendue par nos sens, car elle est incomplète et restreinte*. »[7]

Il écrit aussi que s'il peint un objet d'après nature, il « *risque de le styliser et de le transformer pour qu'il corresponde à mes conceptions et à mon éducation. Mais si je copie une photo, tous les critères et les modèles tombent en désuétude et je peins pour ainsi dire contre ma volonté. Or j'ai ressenti ce phénomène comme un enrichissement*.[8] »

La photographie comme modèle apporterait donc une « normalité » à la peinture.
Richter écrit dans ses *Notes* de 1964-1965 que « *la photo a remplacé certaines peintures […] qui, en représentant la réalité, nous informaient sur elle. La photo exerce cette fonction avec plus de fiabilité et de crédibilité que toute autre forme d'image. Elle est l'image qui rapporte une vérité absolue parce qu'elle est objective : on la croit d'emblée, même si elle présente des défauts techniques ou si la chose figurée est à peine identifiable.* »



Tante Marianne, huile sur toile, 100x115cm, 1965

7 *Entretien avec Rolf Schön,* 1972, dans *Gerhard Richter : textes*, édition les presses du réel, Dijon, 2012, p.67

8 *Entretien avec Rolf Schön,* 1972, dans *Gerhard Richter : textes*, édition les presses du réel, Dijon, 2012, p.75

Donner à la peinture la véracité de la photographie c'est inscrire la peinture dans le domaine du témoignage, le spectateur est dans une double lecture : celle de la preuve, de la réalité tangible d'une part et celle de la création et de la liberté de manœuvre de l'artiste d'autre part.

Cette dualité me paraît intéressante car elle pose justement des questions majeures quant à la peinture figurative et surtout la peinture d'après photo : ce qui relève du réel, l'écart avec le modèle, la part d'imagination que l'artiste a mis dans son œuvre, les indices laissés au spectateur pour aboutir à un sens ou la pure liberté d'interprétation plutôt réservée aux œuvres abstraites.

Dans mon cas précis je reste encore très proche de la photographie de base, même s'il m'arrive de procéder à de légères déformations qui m'arrangent quant à la disposition des éléments dans le format. Le fait de rester proche de l'image photographique, même dans ma manière de peindre longue mais toujours rythmée de la même façon, en un sens mécanique, me satisfait car cela me permet de comparer le résultat obtenu à l'original et à juger des écarts que je me suis permise face au modèle. De plus je recherche à tout prix la ressemblance la plus forte avec le modèle d'origine. Ce qui me plaît dans la photographie, ce n'est pas en premier lieu la composition ou les contrastes, c'est surtout cette faculté qu'elle a de capter sur un visage l'expression qui vous échappe dans le réel ou qui est si fugace qu'il ne vous en reste qu'une impression évanescente. La photographie, si vous êtes assez alerte pour choisir le bon moment, va retenir l'impalpable, ce petit clignement de l’œil ou cette fossette si caractéristique qui vous fera dire « c'est tout à fait lui/elle, je la/le reconnais parfaitement ». Cette expression, cette mimique instantané que vous connaissez bien chez l'autre mais que vous seriez incapables de définir : la photographie sait capter cela. Mais la photographie reste un objet « plat », « sans relief ». Reprendre cette photographie, cet instant précis à la peinture, c'est pour moi redonner relief, saisir le clignement de l’œil ou la fossette creusée à travers la matière picturale, pour redonner corps.

Finalement, la photographie à ce moment est un intermédiaire, certes précieux, mais qui comme un indice oral plus qu'une image va faire le relais entre deux instances capitales : le réel et la peinture.

La chair de la peinture - l'ouverture vers le réel

Dans ma peinture, c'est le visage qui est peint, de façon figurative et reconnaissable. Depuis que j'ai commencé à peindre j'ai toujours utilisé l'acrylique : en effet j'apprécie sa matérialité, son épaisseur, sa densité, son homogénéité, qui demeure au séchage, contrairement à la gouache qui a tendance à craqueler. Elle me permet de travailler par couches, par superposition.

Sans créer d'empâtement, les petits amas de peinture créent des reliefs où je le désire sur la toile, légers mais suffisant pour donner du relief au visage, une épaisseur manifeste qui lui donne consistance. On a presque de la matière à modeler, élastique, on se fait chirurgien esthétique, jouant avec une chair modulable.

Je travaille toujours avec des couleurs éloignées des couleurs vraisemblables qui composent une carnation, aussi ais-je souvent besoin d 'opérer des recouvrements, des repentir, de superposer des couches de peinture pour atteindre le résultat qui me satisfait. En quelque sorte, je suis arrivée à réaliser que ces couches de peintures superposées sont autant de couches épidermiques, qui les unes au-dessus des autres composent finalement la chair d'un visage.

La matière peinture est donc une chair à part entière : elle habite, habille le visage peint, elle lui donne consistance, matérialité, épaisseur, en quelque sorte elle lui donne vie.

Le visage portrait se donne à voir dans sa matérialité. Le visage peint devient support de la matière peinte qui vient habiter le visage, sa surface.

Comme l'écrit Denis Diderot dans le chapitre *Mes petites idées sur la couleur* de ses *Essais sur la peinture, Salon de 1759 : « C'est le dessin qui donne la forme aux êtres ; c'est la couleur qui leur donne la vie ? Voilà le souffle divin qui les anime. »*[9]

En travaillant à la surface de la toile avec le pinceau, l'on reste tout de même dans le domaine de la représentation, de la bidimensionnelle, mais je me plais à imaginer que travailler le portrait tend à la tridimensionnalité, à l'appréhension du modèle dans sa totalité, dans ce qu'il dégage.

En travaillant les traits du visage, le portrait devenu reconnaissable s'étend au domaine du tangible, du toucher : on rentre dans l' « haptique ». L'haptique, du grec ἅπτομαι (haptomai)

9 DIDEROT Denis, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763,* édition Hermann, 2007, p.18

signifie « je touche » et désigne la science du toucher et les phénomènes kinesthésiques, c'est-à-dire la perception du corps dans l'environnement.
Plus que le sentiment de pouvoir toucher les éléments représentés dans la toile, comme c'est le cas par exemple avec le velours des robes des femmes dans les œuvres des maîtres flamands, si délicat que l'on pense pouvoir sentir sa caresse sous nos doigts si on les passe sur la toile, ici c'est plutôt la toile qui vient nous toucher, nous saisir. Diderot parle même de « sentir » la chair : « *Celui qui a acquis le sentiment de la chair a fait un grand pas ; le reste n'est rien en comparaison. Mille peintres sont morts sans avoir sentis la chair ; mille autres mourront sans l'avoir sentie.* »[10] Cela prouve la grande habileté nécessaire, dans l'esprit de Diderot, pour pouvoir faire sentir la « chair » au public. Depuis que les peintures ne sont plus parfaitement lisses, les artistes se sont emparés, à échelles diverses, de cette chair. Ils ne se sont pas contentés de la représenter mais ils l'ont aussi modelée, malmenée, pour qu'elle soit rendue tangible.

J'ai toujours été fascinée par la matérialité de la peinture et des effets que l'on pouvait obtenir en la mélangeant avec du gesso ou de l'enduit. En sortant du lycée, bien avant que je ne découvre ma passion du portrait, j'ai réalisé une peinture sur carton, maintenant détruite, mais dont j'ai conservé des clichés pris en macrophotographie.
Les reliefs créés par le gesso sur la surface du carton m'intéressaient beaucoup et j'ai alors saisi la dimension « corporelle », « charnelle » de la matière picturale. J'ai décidé de confronter un fond et des figures en noir, blanc et gris, donc dans des couleurs neutres, à des traces anarchiques de couleur rouge sang. Le contraste entre les deux me permettait de mettre en relief l'aspect de carnation du gesso et de la peinture, le côté sculptural de ces matériaux. Comme des entailles saignantes à même la surface de la peinture.
Finalement, j'ai installé la peinture contre un mur blanc, ai disposé tout autour et devant des panneaux en bois peints en blanc, et ai projeté grâce à un vidéoprojecteur sur l'ensemble un assemblage des photographies prises préalablement en macro.

10 DIDEROT Denis, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763,* édition Hermann, 2007, p.22







Sans Titre, projet en hypokhâgne (détruit), au lycée Montaigne de Bordeaux, 2009

Ici, la confrontation entre la peinture, comportant ses propres reliefs, et les projections qui

sont faites dessus, renvoie directement le registre de la peinture à une matérialité propre.
C'est une sorte de redondance : je projette sur le gesso sa propre épaisseur et sur la peinture sa propre fluidité, comme un fluide corporel. La lumière de la projection révèle aussi les petits reliefs présents sur la surface du carton, lorsque l'on s'en approche, le rapport à la matérialité se modifie, elle n'est plus que frontale, il faut tourner autour du travail pour percevoir ses aspérités.
Si je montre ce qui reste de ce projet, c'est pour appuyer sur l'intérêt que j'ai toujours eu de la matière picturale et le fait que je l'ai toujours considérée comme une « chair » à part entière.

Je me souviens de ma rencontre avec un portrait qui m'a marqué, au Pergamon Museum de Berlin en 2004. Le musée exposait alors temporairement les œuvres d'un artiste allemand, Wolfgang Tiemann. A l'extrémité d'une des pièces se trouvait une ouverture de la taille d'une porte, et dans la salle qui suivait, sur le mur du fond, se trouvait un tableau qui me parut immense, et sur lequel avait été brossé à coup de brosse et de couteau à palette les ébauches d'un visage à l'expression neutre.
Le fait d'entrevoir ce visage par l'embrasure de la porte puis d'y accéder, de se retrouver face à lui, de s'y confronter dans toute sa grandeur et sa frontalité, m'ont fortement impressionnée.
Si les yeux, le nez, la bouche, sont plutôt bien définis dans leurs contours, la chair proprement dite du visage a été brossée, esquissée : la vivacité du geste est perceptible dans les traces laissées sur le papier. Plus qu'une réelle épaisseur c'est les traces d'une matérialité qui sont visibles ici : les superpositions, le jeu de nuances de gris. Les dimensions importantes de l'œuvre accentuent sa présence : l'on ne peut y échapper.



SH45, Wolfgang Tiemann, techniques mixtes sur papier, 300 x 200 cm, 2004

Je suis bien restée 10 ou 15 minutes, silencieuse face au tableau, saisie par tant de « présence », et je pense que ce jour-ci un déclic s'est produit. J'ai acheté le catalogue d'exposition, chose que je n'avais fait avant pour pouvoir étudier encore et encore ce qui m'avait tant transporté dans cette façon de peindre, et surtout dans ce visage. J'ai surtout compris que ce qui m'avait saisi ici c'était la vie qui transpirait à travers la façon de peindre de l'artiste : la vivacité de ses gestes, encore visibles, leur spontanéité et la dose d'aléatoire qui, de façon imperceptible, fait vibrer ce visage et le transporte dans un domaine entre immobilité et mobilité. Je me souviens d'ailleurs avoir senti le visage bouger, l'expression se modifier quelque peu lorsque j'ai quitté la pièce, comme si celui-ci était vivant et se jouait de nos perceptions de spectateurs pendant avoir face à nous un objet inanimé.La matière, la gestualité du peintre rendue visible par les traces de pinceau et de brosse, l'épaisseur de la couche picturale et les dimensions de l'œuvre participent pour moi d'une élaboration de la

« chair » de la peinture. Comme tous les ingrédients d'une recette réunis pour créer, sous la main experte du savant, un *Frankenstein* tout aussi artificiel que réel, vivant.

Dans le même registre, on retrouve les oeuvres de l'artiste chinois Yan Pei-Ming, qui réalise majoritairement des portraits monochromes avec une déclinaison au blanc.



Yan Pei-Ming, L'Homme le plus puissant (le père de l'artiste), 1996, huile sur toile, 340 x 400 cm

Les toiles de Pei-Ming transmettent toujours une impression brutale, vivace et le rouge (couleur de la Chine connotant généralement le communisme) ici présent couplé aux giclées de peinture blanches qui coulent du visage confèrent à la physionomie une certaine violence.

L'on ne peut pas parler de précision : le portrait est dressé à larges coups de brosse qui partent dans des sens différents, le tout relève surtout d'une « impression » du visage. Plutôt qu'une facture lisse, homogène où les couleurs composant la carnations sont continues et se mêlent en fondus délicats comme dans la majorité des portraits classiques, la toile revêt un aspect « brut ».

C'est l'ensemble des traces du pinceau, plus ou moins prononcées, plus ou moins chargées de matière picturale, qui vont proprement modeler le visage, le faire apparaître du fond, le

révéler. Et pourtant, toute cette virtualité se fait précision, en quelque sorte, car les traces de pinceau ne sont pas posées au hasard. Dans leur formidable « désordre », elles nous restituent la trace d'un visage parfaitement expressif et identifiable. Et quelle présence !

L'homme nous toise, nous regarde d'en haut, la bouche tordue dans un rictus que l'on pourrait qualifier de méprisant. Nous sommes face à l'indiscutable matérialité d'un revenant, d'un spectre venu laisser son immortelle trace sur la surface de la toile. Le peintre, en l'occurrence son fils, vient de lui redonner chair, et ce jusqu'à ce que la toile disparaisse.

La survivance, le portrait posthume

Le masque mortuaire, l'image comme réification du vivant

Lorsque j'ai initié le projet *Paul & David*, il me semblait que ce qui me poussait à peindre était un besoin de raconter une histoire, mais surtout de parler d'un deuil.

Plus que la mort en elle-même c'était l'idée de perte qui me saisissait, cette émotion puissante que j'ai ressenti chez Paul, celle que je ressentais moi-même en l'écoutant parler, celle que j'imaginais pouvoir transmettre à mes spectateurs.

Je souhaitais, grâce à la peinture, conserver, retenir un peu de cette personne dont on m'avait raconté l'histoire. Il m'est venu à l'esprit l'expression « hommage posthume ».

Je le faisais pour Paul, je le faisais pour David et je le faisais pour moi-même et pour ceux qui verraient la peinture. Je n'avais aucune ambition particulière, ni de faire une très « belle » peinture ni de montrer la reproduction à toute sa famille, ce qui s'est passé plus tard, j'avais juste le besoin et l'envie de le faire.

Alors je me suis interrogée : qu'est ce qui me fascinait dans le portrait posthume ? Est-ce que cette histoire était venue à moi pour que je la raconte (mais on rentrerait alors dans des propos d'ordre métaphysiques qui n'ont ni leur place ni leur légitimé ici) ? Étais-ce un sujet suffisamment fort, accrocheur pour que je me décide à le traduire dans le langage artistique ? Au vu des considérations précédentes sur la chair de la peinture, sur ses capacités matérielles à « donner vie », il m'est paru que grâce à la matière artistique, l'on pouvait prolonger la vie d'un individu trépassé. Bien sûr, je ne suis pas la première à avoir eu cette idée.

Le portrait posthume est un art pratiqué depuis toujours, à commencer par les masques mortuaires.

Les masques mortuaires peuvent être considérés comme des portraits, bien que le masque s'en différencie : le masque est un objet en trois dimensions qui sert d'apparat et s'utilise le plus souvent dans le cas où l'on souhaite se dissimuler ou se déguiser. Mais il est aussi représentation stylisée d'un visage. Les masques sont rarement réalistes et détaillés, selon leur usage ils doivent avoir une lisibilité propre. Par exemple, les masques du théâtre de Nô japonais sont fait pour incarner des personnages bien définis, comme la vieillard, la jeune fille, la veuve, le démon etc. Les traits du visage sont accentués en fonction du personnage à incarner, le but étant qu'on le reconnaisse tout de suite.

L'on a alors plus un dessin accolé à une surface qui épouse la forme d'un visage.

Mais lorsqu'il s'agit de masque mortuaires, les choses peuvent être différentes. Prenons le cas des Pharaons égyptiens. A sa mort, Pharaon a le visage recouvert d'un masque d'or orné de pierreries, comme celui de Toutankhamon que l'on peut admirer au Musée du Caire. Seulement ce masque ne comporte aucune identification dans les traits du visage, qui est le plus neutre possible. Le visage ressemble à tous ceux que l'on peut voir peints sur les parois des tombeaux. Des yeux en amande cernés de noir, un nez droit et fin, une bouche dont les commissures remontent très légèrement afin de donner une expression de sérénité au visage. Ce masque, très richement décoré, est destiné à recouvrir le visage du souverain d'Égypte mais il ne lui ressemble pas. En effet, pour ce peuple peu importe la ressemblance avec la personne réelle : ce qui compte, c'est que le visage comporte bien deux yeux, un nez, une bouche, des oreilles. Ne peut survivre dans l'au-delà que celui qui a « visage humain ». D'ailleurs, quiconque voulait nuire à quelqu'un pour l'éternité n'avait qu'à trouver une représentation de cette personne au sein d'une fresque et effacer son visage. Cela lui garantissait sa mort dans l'au-delà.

A cette époque, le simple fait de représenter un personnage au visage lisible, accompagné des attributs qui l'identifient en tant qu'individu suffisait à assurer sa survivance dans l'au-delà. Le concept de portrait posthume existait dans ses acceptions les plus simples : représenter l'humain.

En France, au XVe siècle, le souci de fidélité du masque au modèle est une préoccupation centrale, en revanche. Si les portraits peints devaient déjà être ressemblants, même s'ils n'étaient pas flatteurs[11], comme c'était le cas pour Charles VII peint par Jean Fouquet, les masques mortuaires devaient l'être tout autant. A la mort de Charles VII, il fut rapporté qu'après l'embaumement du corps, « *le visage dudit seigneur* » fut « *moulé et empraint par deux foiz* »[12]. Dès lors il ne s'agit plus seulement de représentation fidèle ou non : un moulage était réalisé sur le visage du défunt afin de lui assurer l'image éternelle de lui la plus fidèle possible. La créativité du peintre ne rentre pas en jeu, il est question de « même », d'empreinte, de trace du réel en quelque sorte comme la photographie sauf qu'elle n'existait

11 *Portrait de Charles VII*, Jean Fouquet, huile sur bois, 85x70cm, vers 1445-1450, Musée du Louvre (voir annexes)

12 *Le Dernier Portrait*, Musée d'Orsay, catalogue d'exposition (5 mars-26 mai 2002), édition de la Réunion des Musées nationaux, 2002, p.16-17

pas encore.

Dans le masque mortuaire, il y a cette volonté de conserver une image qui est au plus proche de l'état initial de la personne, donc celle de capturer le vivant pour qu'il perdure.

« Représenter » la personne défunte, c'est la présenter une deuxième fois, lui donner un second souffle, lui permettre d'exister aux yeux de tous encore et toujours.

Car ce qui disparaît, ce sont les images, les souvenirs qui s'estompent ; tandis qu'un moulage ou une image fidèle vont donner l'illusion de la personne aux yeux du regardeur. C'est ce qui se produit avec les « gisants » que l'on trouve aujourd'hui dans la plupart des grandes églises : la mort est un concept abstrait, comment imaginer la présence d'une personne qui fut autrefois, et surtout qui fut puissante, si ses os devenus poussières reposent au fond d'un caveau en marbre inviolable. Le gisant, certes immobile, emprunte les traits du défunt, sa taille, ses vêtements, du moins en illusion. Il fait voir non pas un spectre mais une sorte d'empreinte, de « fossile » de ce qui fut. Ce qui a été fait grâce aux moulages et aux sculptures des gisants peut bien entendu être fait en peinture. Le portrait posthume est un genre qui a connu de plus en plus de succès avec le temps, en effet «*en Italie, les princes, les artistes et l'Église ont très tôt compris tout le parti qu'ils pouvaient tirer de cette technique qui assurait au défunt une forme de survie.* »[13]

L'on approche presque de la relique, de l'objet témoin si convoité par les fidèles et l'Eglise lorsqu'il s'agit d'un personnage religieux et par les proches lorsqu'il s'agit d'un individu ordinaire.

Le portrait peint peut ainsi fonctionner comme un masque : la matière picturale « recouvre » le dessin du visage, l'habite, et lui donne un second souffle. Les couleurs reviennent aux joues, aux lèvres, le regard reprend vie. Dans le projet *Paul & David*, je n'ai pas représenté le défunt sur son lit de mort. J'ai au contraire désiré représenter le défunt lorsqu'il était plein de vie, à un moment où l'on de l'allégresse et de la vitalité sur son visage.

Un masque mortuaire ou un portrait posthume de la personne une fois décédée vise à garder la mémoire de celui qui fut mais la production finale reste toujours conjointe à l'idée de mort. Le masque se trouve sur le sarcophage ou le cadavre, il sera conservé comme pour

13 *Le Dernier Portrait*, Musée d'Orsay, catalogue d'exposition (5 mars-26 mai 2002), édition de la Réunion des Musées nationaux, 2002, p.23

Charles VII et le portrait posthume de la personne décédée gardera aussi une odeur de mort. Ce qui m'intéresse dans le portrait posthume c'est garder la trace de la vie, séparé de tout élément reliant la mort : ne pas l'afficher au dessus d'un autel, ni la présenter à des funérailles. Dans l'idéal, j'aimerais, si j'en produit d'autres, que ces portraits de défunts circulent, dans les familles, pour raviver la mémoire de la personne non pas sur son lit de mort, mais encore en action, animée par un souffle vital que le spectateur ressent.

Mémoire et souvenirs : que faire des traces du passé ?

La réminiscence, retenir le souvenir de la personne, garder une essence à travers la matière picturale : tout cela a trait à la mémoire, au souvenir.

Ce qui est difficile avec la mémoire, cela dit, c'est qu'elle peut être collective mais que dans ce type de travaux artistiques il s'agit bien de mémoire individuelle, d'histoire personnelle. Que faire de cette mémoire, comment faire partager les souvenirs ? Les souvenirs ne sont rarement aussi vifs et puissants que dans l'esprit de la personne qui les a vécus. Faire partager un souvenir aux autres, cela revient à raconter, à relater, mais il est quasiment impossible de transmettre à l'auditeur l'émotion qui nous secoue lorsqu'on laisse le souvenir nous imprégner à nouveau.

Lorsque j'ai commencé à peindre la toile *Maman-Afrique*, j'ai voulu en quelque sorte m'approprier un sujet qui n'était pas mien. J'ai voulu faire revivre le voyage et l'entreprise humanitaire que ma mère a fait lorsqu'elle était jeune en Afrique, au Gabon.

J'ai choisi ce sujet car je sais que ce moment de sa vie l'a profondément marquée, dans le bon sens, et que les souvenirs qui datent de cette époque seront impérissables dans sa mémoire. Encore une fois la thématique est le voyage et la rencontre : elle est arrivée dans un pays qu'elle ne connaissait pas, s'est rapprochée des habitants, a du apprendre à conquérir la confiance de l'Autre, a partagé des instants forts comme des naissances avec les natifs. Ce qui demeure de tout cela, ce sont ses souvenirs, et un journal de bord.

Peut-être qu'en confrontant une partie du journal de bord à la toile, des correspondances pourraient se créer entre souvenirs personnels et l'imagination du public. Il se créerait alors une projection mentale dans l'écoute et donc dans l'expérience.

Comme lorsque l'on écoute une histoire ou un conte et que l'on se retrouve projeté dans l'aventure, à la place des héros, voilà qu'à travers un texte et un visuel de cette aventure-ci, l'on pourrait s'y croire.

La transmission de la mémoire aussi m'intéresse quant à ce projet. Depuis toute jeune je baigne dans des récits de voyage, d'Afrique, dans un ailleurs imaginaire que je me suis construite à l'aide de diapositives, d'écrits et de récits contés oralement par mes parents, qui se sont connus à cette période.

N'étant allée qu'une fois en Afrique, l'image que je me fait du continent a été tissée en majeure partie par tous ces témoignages, je me suis construite un imaginaire au fil de la mémoire de mes parents.

Ayant moi-même la passion du voyage, raconter des fragments de cette histoire qu'a vécu ma mère en Afrique c'est créer une continuité avec son histoire, remonter le fil de la mémoire familiale pour m'y installer à sa suite.

Comment toucher le public, alors, à partir d'une histoire familiale ? Peut-être à travers l'universalité des rapports mère-fille, le thème de l'accomplissement des désirs des parents dans leurs enfants, celui de la transmission...

La topographie, la géographie du visage

Le document

La valeur de l'image source

Peindre d'après photographie, c'est recourir au document, à l'*image source* décrite et utilisée par les Pop-artistes. Si des artistes comme Gerhard Richter ou Andy Warhol ont utilisé des images de presse, des photographies personnelles comme base du processus artistique ou comme partie intégrante de l'œuvre originale, qu'en est-il de la création ? Ces artistes utilisaient le document comme ancrage, d'une part, à une réalité historique, politique, à un contexte donc, puis comme support de « détournement ». L'utilisation telle quelle du document n'apporterait rien de plus, c'est en effet la réinterprétation par les artistes de documents plus ou moins neutres et leur exploitation à travers des modes d'expression différents qui en changent le sens et justifie leur présence au sein d'une œuvre d'art. Prenons le cas d'Andy Warhol, artiste phare du Pop-Art américain. Chez Warhol, la réutilisation de photographies issues de la presse résulte d'une double dialectique : la première étant un regard critique sur l'image de « *mass media* » qui en vient à banaliser des éléments de la vie comme le suicide[14] ou les accidents sanitaires[15], la seconde étant d'entrer dans une démarche de production et de reproduction mécanique des images, et donc de s'apparenter au système de la société de consommation.

En s'appropriant les armes des médias de masse dans l'Amérique des années 60 que sont la presse et les affiches publicitaires, Warhol dénonce un système qu'il trouve banalisateur autant qu'il s'en sert pour accroître sa visibilité dans le monde de l'art.

Sa série de portraits la plus connue est celle des *Marilyn,* et je m'attacherai particulièrement au *Marilyn Diptych,* sérigraphie réalisée en 1962.

Ici, Andy Warhol utilise comme image source une photographie célèbre de l'actrice et véritable icône glamour Marilyn Monroe. Cette œuvre a été réalisée pendant les semaines qui ont suivi sa disparition, survenue le 5 Août 1962. Elle représente 50 images de l'actrice, qui proviennent toutes d'une seule photographie effectuée pour la publicité du film Niagara (1953).

14 Andy Warhol, *Suicide*, sérigraphie sur papier, 40cmx30cm, 1962-1964

15 Andy Warhol, *Tunafish Disaster,* sérigraphie sur toile, 316cmx211 cm, 1963



Marilyn Diptych, acrylique et sérigraphie sur toile, 208x145cm, 1962

Warhol se sert de l'image de départ pour sérigraphier, par plages de couleurs successives, le visage de l'actrice de façon répétitive. Dans le panneau de gauche, chaque image est cependant unique, l'on perçoit de légères différences dans le traitement du visage. L'utilisation d'aplats de couleurs criardes, presque sorties « pures du tube », apparente l'image de l'actrice aux affiches publicitaires colorées des années 1960. Répéter le portrait ici, c'est rappeler l'omniprésence de la figure de la « star » dans les medias. A travers la technique, évoquer ce harcèlement visuel que le public subit et l'obsession qui en résulte.

En utilisant ces aplats de couleurs, Warhol s'approprie aussi l'icône, il la fait sienne. Il nous montre que l'art a le pouvoir de détourner des images source pour servir une idée, voire une idéologie. Le propos se fait plus frappant en mettant en regard les deux panneaux. Sur celui de droite, l'image du visage de Marilyn souffre de la reproduction sérigraphiée, elle tend à s'effacer, de biffer : en effet c'est la célébrité qui a tué l'actrice et la confrontation du noir et blanc et de la couleur révèle à la fois l'immortalité de l'icône dans la mémoire collective mais également sa fragilité et le fait qu'elle reste humaine.

Grâce à l'utilisation du portrait et de la sérigraphie, Warhol aborde le thème de la mort, la réminiscence de l'être à travers les images médiatiques mais aussi la fragilité de l'humanité.

L'artiste peut tout de même être reconnu comme peintre même si sa peinture, mécanisée dans sa conception et son processus, peut s'apparenter au geste photographique.

Dans mes travaux, comme je l'ai précisé précédemment, la photographie, même si elle est personnelle, peut avoir valeur de document source ; mais la réinterprétation que j'en fait grâce à la modification des couleurs, le choix du cadrage et les légers décalages expressifs avec le modèle d'origine nous mettent bien face à une peinture, une production foncièrement picturale, et non à une photographie revisitée. La présence de l'image source est importante car elle me sert de base et surtout elle atteste du moment, de l'instant. Comme pour Warhol (mais dans une moindre mesure pour mon cas, toutes proportions gardées!), la photographie comme base à la peinture fait événement, elle scelle un instant T dans l'actualité ou comme chez moi dans mon histoire personnelle ou dans celle des autres. L'image source fortement visible dans ma peinture fige une atmosphère, une rencontre, une anecdote, un souvenir, une mémoire. L'aspect « photographique » de la production aboutie rappelle l'instantané de la photographie tout comme la pérennité de l'image peinte. Dans un portrait néo-classique, comme *Mme* Récamier peinte par David autour de l'an 1800, l'on perçoit la durée de l' « effectuation » dans le résultat. La minutie du traitement pictural et le fait que la toile ait été réalisée d'après observation du modèle vivant l'inscrit de fait dans une temporalité longue, étendue. Comme l'a fait Warhol, j'affectionne cette bivalence de l'image-portrait instantanée inscrite dans un temps court et précis grâce à la photographie mais qui demeure pérenne grâce à l' « aura [16]» que la peinture transmet.

Dans certains cas, c'est la correspondance entre deux images source, « documentaires » qui fait sens et fait relever la production de l'artistique grâce aux connotations poétiques, imaginaires que cela convoque.
Dans le cas de la carte, la juxtaposition d'une carte géographique à une photographie ou à une peinture ou du texte crée des effets de sens.

16 Voir la théorie que Walter Benjamin développe dans *L 'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, publié de façon posthume en 1955, qu'il n'est pas nécessaire de rappeler ici.

La trame documentaire

A présent, pour développer le lien plastique au document, je vais étudier la dimension documentaire formelle que l'on trouve dans mes travaux : une dimension cartographique, géographique du visage et du corps du sujet.
La « posterisation » que j'opère, de manière systématique, dans mes portraits parcelle le visage et en dresse une carte, où chaque élément conserve sa place dans le paysage global qu'est le visage et son environnement visuel.
Un tel parcellement du visage peut relever, en un sens, d'une topographie du visage, du portrait, dont je dresse la carte et il ne me reste qu'à la suivre à la lettre pour voyager à loisir dans la physionomie. Les visages deviennent des planisphères couverts de régions et de paysages variés, les couleurs et les textures étant autant de codes de lecture. Parfois, des correspondances se créent entre visage et géographie réelle.

Prenons *Enfants des rizières*, peinture réalisée d'après une photographie prise dans le Nord du Vietnam, tout près du lieu dans lequel s'est déroulée l'histoire de *Paul & David* : chaque plage de couleur, si infime soit-elle, a été réalisée en aplats. Le fait d'avoir laissé l'arrière plan complètement vide et d'un blanc immaculé, à l'exception des montagnes, met en valeur les sujets et renforce l'aspect parcellé de l'ensemble. Cette toile regardée et lue comme une carte géographique des reliefs d'une région : le blanc serait une mer, la montagne en serait également une, mais pas sur le même plan, les différentes couleurs symbolisant les variations d'altitude. Le vert et le violet représenteraient les rizières et la terre, le noir les fleuves et rivières et les strates sur le front du bébé, les rizières en terrasse vues du ciel. Finalement, les visages des enfants, comportant des nuances de rose et de marron allant jusqu'au rouge, représenteraient les concentrations humaines, les villes et villages. Symboliquement tout y est : je représente ici des enfants des rizières dans le nord du Vietnam, appartenant à des ethnies qui perdurent dans un mode de vie ancestral et qui restent dans les hautes montagnes au lieu de descendre à la ville comme le font de plus en plus de minorités à travers le monde.
Ainsi, une double logique s'établit ici : en plus de représenter des personnes ayant un lien plus ou moins explicite au voyage, à l'ailleurs, la technique que j'utilise fait apparaître ces œuvres comme des cartes, des parcelles géographiques. Imaginons qu'au lieu d'accrocher une de mes toiles au mur, je la présente au sol ou sur une table : le rapport à l’œuvre

changerait totalement et nous aurions alors une double perception, qui est celle du portrait, identifiable et celle de la carte géographique qui nous montre des zones délimitées par des plages colorées. La peinture, à ce moment, devient document, elle s'y apparente par ses « codes » picturaux, tout en représentant et de façon non dissimulée un ou des visages et donc des identités « humaines ».

Chez moi, portrait et cartes ne font qu'un, ils se lient, s'entremêlent. Je ne peux ainsi me passer de convoquer une référence découverte récemment, qui rejoint sur certains aspects mon travail.

L'artiste Ed Fairburn, d'origine galloise, a basé toute sa pratique d'artiste sur les correspondances entre caractéristiques graphiques des planisphères et visages dessinés.

Il réalise, à la peinture ou au crayon, des immenses dessins de visages, la plupart du temps féminins, sur des cartes géographiques ou astronomiques en se servant des formes aléatoires que les paysages lui fournissent. Pour lui, la beauté de son entreprise demeure dans les correspondances qui s'établissent naturellement entre les routes, fleuves, frontières et les lignes qui composent un visage.



Western Front Cutout (Part I) – 25cm x 30cm



Ink and paper sculpture on a reproduced military map of France, 25cm x 30cm

De cette façon, l'artiste entend souligner la proximité qui se trouve entre chaque humain, peu importe son origine, et le fait que nous sommes tous des microcosmes dans l'univers tout entier. Pour lui, finalement, les cartes topographiques représentent bien plus, d'un point de vue métaphorique, que juste « *un moyen de se rendre d'un endroit à un autre* »[17]. Dans ses œuvres, les autoroutes se lisent comme des capillaires, les rues d'une ville comme des rides...

Que se passe-t-il lorsque l'on confronte une carte avec un document d'une autre nature ? Une correspondance s'établit, qu'elle soit imaginaire, historique, poétique, purement formelle etc. Mais tous les cas l'on établit un lien entre la personne, incarnée par les traits de son visage, et une localité, c'est à dire une spatialité précise. Bidimensionnelle sous nos yeux mais renvoyant à une tridimensionnalité factuelle.
Un artiste qui travaille de la sorte et qui intègre les codes graphique du document à ses œuvres est le peintre Anthony Freestone. Dans ses séries de toiles, l'artiste reproduit non seulement des morceaux de cartes géographiques, qu'il réalise à la main et à l'acrylique, mais il réalise également des portraits et d'autres images avec une technique qui reproduit la trame d'impression du document d'origine : si Richter crée un « flou » photographique dans ses images, Freestone récupère cette trame en noir et blanc et l'applique à ses peintures qui se composent ainsi de centaines de petits points réguliers formant ensemble une image[18]. Dans cette acception, l'on pourrait qualifier Freestone de « copiste d'images et de textes »[19]

17 http://edfairburn.com/?page_id=703, rubrique « About », texte de présentation sur l'artiste par James Mc Bridge et *IpaintMyMind*.

18 « Mon travail consiste à montrer des liens entre des univers différents. Il se présente sous la forme de polyptyques présentant des documents copiés, peints, sur différents panneaux. » Propos d'Anthony Freestone, sur le site http://www.fraclimousin.fr/content/view/192/56/

19 « Le copiste est celui dont le métier consiste à reproduire des textes manuscrits. Les moines copistes copiaient des les textes religieux et leurs enluminures. Il existe aussi des copistes professionnels de tableaux originaux qui pratiquent leur métier dans les salles du musée. Anthony Freestone est un artiste copiste d'images et de texte. » Introduction rédigée par Philippe Coubetergues pour le document *Anthony Freestone* rédigé à l'occasion de l'exposition organisée à l'IUFM de l'académie de Paris (site Molitor), Université Paris-Sorbonne, mars-avril 2013.

ainsi que d' « appropriationniste » puisqu'il ne duplique pas les œuvres originales mais leur reproduction.



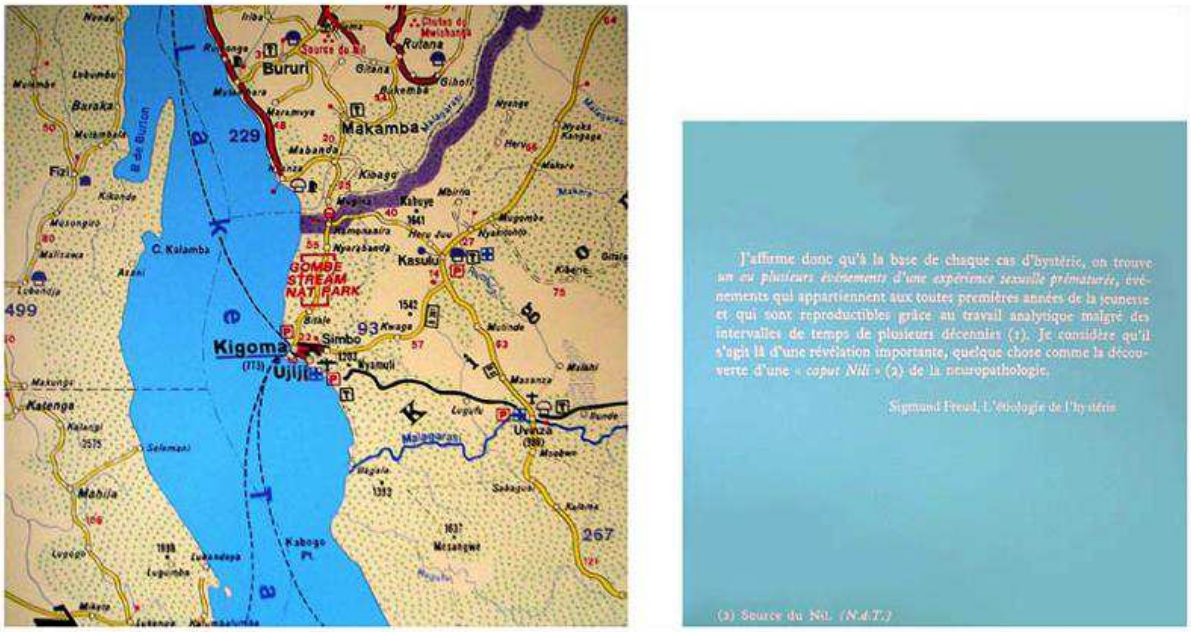
Anthony Freestone, fragment de *Four Alice Liddell*, acrylique sur bois, polyptyque fait de 4 panneaux mesurant chacun 75x75cm, 2010

Freestone prend souvent comme sujets des personnages sans lien particulier avec son histoire personnelle, ou de façon si indicielle et secrète qu'il n'en fait pas état. Ici, pour ce polyptyque, l'artiste a souhaité revenir sur l'histoire personnelle d'Alice Liddell à travers quatre portraits revenant sur les « quatre âges » de la vie de cette femme (les deux premiers ci-dessus) pour laquelle Lewis Caroll a inventé puis mis par écrit le fameux *Alice au Pays des Merveilles* en 1865.

L'histoire, qui semblerait-il a touché le peintre, se décline en quatre images qui oscillent entre unicité de la peinture et pluralité, reproductibilité de l'image sérielle. Les œuvres de Freestone se trouvent ainsi dans un entre-deux, où l'on hésite à les classer dans le genre de la peinture ou dans le registre de l'imprimerie. Ainsi, l'artiste retrace le fil d'une mémoire particulière, point par point, il tresse la trame de l'histoire personnelle et intime comme publique de l'inspiratrice d'*Alice au Pays des Merveilles*. L'on se trouve entre la pure fiction, l'œuvre datant de 1865 imprimée d'après le manuscrit original et depuis sans cesse reproduite et lue, et la réalité historique, l'histoire d'une petite fille devenue femme et dont l'existence se trouve cristallisée par le roman autant que par les peintures de Freestone.

Freestone a également utilisé des cartes comme document de base pour ses peintures. En

effet, dans l'œuvre *Map of Ujiji - Caput Nili* datant de 1994, l'artiste a reproduit un fragment de carte routière sur une toile, à l'acrylique, et a placé à côté de cette carte une citation de Sigmund Freud, encore reproduite à la main, concernant l'hystérie. Le lien logique, imaginaire, poétique, symbolique qui est censé se tisser entre les deux toiles reste un mystère. L'interprétation de l'œuvre paraît totalement ouverte au spectateur, mais le lien aux documents apporte un aspect factuel auquel le sens de ce diptyque ne peut échapper.



Map of Ujiji - Caput Nili, diptyque, acrylique sur bois, 150x150 cm et 122x122 cm, 1994

En confrontant une carte routière et géographique, c'est à dire un document réel, même pas réinterprété par le pinceau, à la toile *Enfants des rizières*, je permet un ancrage au réel comme à la projection mentale. Les spectateur peut lire sur la carte le nom des villes, même s'il ne voit pas la situation de cette localité sur un planisphère il récupère quelques informations concernant l'endroit : le relief, si c'est proche de l'eau, le consonance des noms etc. Les images que je montre ou les histoires que je racontent n'ont pas d'intérêt, à mon sens, si elles sont coupées de leur contexte. Ce ne sont que de simples images, de simples reproductions de photographies sans ce contexte de voyage, d'ailleurs qui les accompagne.

Le lien à la terre, à la localité

Le camouflage dans le lieu, l'importance du paysage

Tous les portraits que j'ai choisis pour le corpus se situent dans un contexte de voyage. On lit dans les visages de *Paul,* de *David* et dans ceux des *Enfants des rizières* une géographie du visage, où fleuves, terre, lacs, océans, routes deviennent rides, masse de cheveux, yeux, bouches, vêtements, comme nous l'avons évoqué précédemment.
En effet, le paysage a toujours eu une grande importance pour moi, autant du point de vue émotionnel et personnel que du point de vue artistique et conceptuel.
La terre est ce qui nourrit les hommes, elle est ce qu'ils foulent tout au long de leur vie et elle comprend une force à laquelle nous ne sommes pas toujours réceptifs.
Tous les éléments naturels qui composent le paysage ont une force, une énergie vitale. Lorsqu'un homme se retrouve isolé de ses pairs et en contact avec la nature et la force des éléments, il ne peut que sentir cette vie qui se déploie autour de lui.
Je ne pourrais faire mieux que de citer les paroles d'un Land Artiste contemporain, Andy Goldsworthy, qui dans le film *Rivers and Tides*[20] exprime sa façon de concevoir le paysage, la nature, et les raisons qui le poussent à travailler à leur contact depuis de nombreuses années. « *Art for me is a form of nurrishment. I need the land. I need it. I want to understand that state and that energy that I have in me that I also feel in the plants and in the land. Energy and life that is running, flowing through the landscape. (…) Growth, time, change and the idea of flow in nature »*[21]*.* Il y a beaucoup à dire sur la pensée de l'artiste, qui cela dit ne trouve pas complètement sa place au sein de ces écrits, mais l'importance qu'il donne au paysage fait écho à la conception que j'ai de l'art, et je peux dire qu'elle rentre en compte dans mes portraits, en un sens. La connexion avec la terre a toujours été importance dans mes travaux, et les mots de Goldsworthy illustrent assez bien cet aspect de mon travail, qui peut paraître annexe mais qui en réalité est toujours latent, toujours présent.
En effet, outre le lien à la terre, à la géographie dans le contexte de mes travaux, le

20 *Rivers and Tides*, *Andy Goldsworthy et l'œuvre du* temps, un film de Thomas Riedelsheimer, La Compagnie des Phares et Balises, 90min, 2005

21 *« L'art pour moi est comme une nourriture. J'ai besoin de la terre. Vraiment besoin. Je veux comprendre cet état et cette énergie qui coule en moi et que je ressens aussi dans les plantes et dans la terre. L'énergie et la vie qui courent et ondoient à travers le paysage. La croissance, le temps, le changement et cette idée de fluide qui traverse la nature. » Rivers and Tides*, 00:00:45

traitement pictural que j'applique à mes toiles fond le sujet et l'arrière plan pour n'en faire qu'un. On atteint par moments une inter-pénétration du fond et de la figure lorsque les teintes correspondent et se mêlent.
L'on obtient une sorte de camouflage, d'imprégnation dans le lieu où al figure tend à disparaître, ou du moins à se confondre, s'imprimer, s'incorporer.
Dans le cas de *David*, l'homme qu'il était a disparu dans le lieu dans lequel il a été photographié : en effet la photographie de départ a été prise par son ami Paul à Sapa, ville où il vivait six mois sur douze, et où il est décédé de la façon la plus inattendue.
David n'est d'ailleurs même pas mort à Sapa même, mais dans le non-lieu, le véhicule en mouvement qu'était l'ambulance qui l'emmenait à l'hôpital de la grosse ville la plus proche, Lao Cai. Son corps fut enterré au Vietnam, loin de sa terre natale qu'était les États Unis.
La topographie de la peinture nous révèle sa connexion avec le lieu, d'autant plus forte qu'il y est resté et y a disparu.
Dans la peinture intitulée *Maman-Afrique*, la masse de cheveux se confond avec le mur derrière elle, et ainsi l'inter-pénétration et la figure et du lieu se fait visuellement et symboliquement.
Dans cette peinture se cache également un indice concernant son rôle dans le lieu.
Cette peinture a été réalisée d'après une photographie prise d'elle lorsqu'elle avait 27 ans et qu'elle était volontaire dans un projet humanitaire agissant au Gabon.
Sur cette photographie, elle se trouve dans un dispensaire construit dans un village de brousse.
En bas à gauche, derrière elle, l'on aperçoit un amas de couleurs qui est en réalité une carte géographique du monde, situant ainsi le thème de la peinture dans le voyage et l'éloignement. La boucle est bouclée : à cet instant j'ai reproduit un fragment, illisible certes mais bien présent, de carte à l'intérieur de la représentation, comme une mise en abyme de ma pensée sur ce point.

<u>Le Tout-Monde, la globalisation des visages</u>

Ce qui aujourd'hui me tient précisément à cœur dans l'art, et dans la conception que je me fais de ma démarche, c'est de réunir, de fédérer autour de l'œuvre.
J'aime les œuvres qui parlent de l'Homme avec un grand « H », de ce que nous sommes et de ce qui nous relie. L'art est toujours à relier au contexte. On ne peux comprendre l'art ni en

saisir l'essence profonde si l'on ne regarde pas ce qui se passe au moment où il se produit : histoire, géo-politique, économie, bouleversements culturels etc. A l'heure où l'information circule à une vitesse démentielle et où le monde entier est relié par des fils réels ou impalpables (câblage téléphonique, ondes téléphoniques et wi-fi, satellites...), les barrières de la communication tombent et nous nous trouvons dans la possibilité d'échanger avec le monde entier.
Ce phénomène si actuel et unique dans l'histoire a été remarqué et théorisé par l'écrivain et poète français Édouard Glissant. Dans son *Traité du Tout-Monde*, Glissant écrit que « *P*our *la première fois, les cultures humaines en leur semi-totalité sont entièrement et simultanément mises en contact et en effervescence de réaction les unes avec les autres »* et que « *les peuples ont totalement conscience de l'échange. La télévision de toutes choses exaspère cette sorte de rapports-là. »*[22]

C'est dans cette considération que Glissant élabore le terme de « *Tout-monde* ». Nous ne sommes plus à une époque où les terres étrangères étaient un mystère total et où il fallait passer des mois à bord d'un navire afin de pouvoir voir réellement à quoi ressemblait « l'ailleurs ». Aujourd'hui, la télévision nous apporte la part manquante, elle comble le vide que l'imagination remplissait autrefois. De cette façon nous sommes conscients du lien créé, virtuellement, entre nous et les habitants des ailleurs. Glissant appelle « *Poétique de la Relation* », ce « *possible de l'imaginaire qui nous porte à concevoir la globalité insaisissable d'un tel Chaos-monde »*[23]*,* là où les cultures se choquent et s'embrasent.
C'est alors qu'au milieu de ce *Chaos-monde,* la culture et les organismes humanitaires créent des espaces de lien. Je m'explique.

Les « plages » de lien effectif entre les cultures et les peuples sont d'une part les reportages et les films, destinés à un public et qui mettent en contact visuel des peuples différents, d'autre part les voyages, c'est à dire la mobilité des personnes, les entreprises humanitaire et enfin l'art en général, qui à mon sens peut faire ces trois choses-là à la fois. Aujourd'hui, l'art a la possibilité de fédérer, de réunir les peuples, de les rassembler grâce au

22 GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV, c*ollection NRF, édition Gallimard, 1997, p.23

23 GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV, c*ollection NRF, édition Gallimard, 1997, p.22

partage, à l'émotion, à l'empathie. Cet espace de rencontre, Glissant l'appelle « c*réolisation*[24] *».* Ce phénomène, pour lui, a pour fait « *d'entretenir relation entre deux ou plusieurs « zones » culturelles, convoquées en un lieu de rencontre, tout comme une langue créole joue à partir de « zones » linguistiques différenciées, pour en tirer sa matière inédite. »*[25]

Peut-être se produit-il une créolisation, lorsque les spectateurs parisiens vont au musée du Quai Branly admirer les totems de Papouasie et les coiffes indiennes, les vêtements des tribus asiatiques et les peintures de rêves des aborigènes d'Australie. Peut-être y a-t-il créolisation, lorsque Pablo Picasso réutilise les codes esthétiques de la statuaires africaines pour réaliser ses *Demoiselles d'Avignon*, où lorsque nous nous trouvons face au cabinet de curiosités collecté par André Breton au fil de son existence.

A mon sens, l'un des artistes portraitistes actuels les plus créateurs de « créolisation » est le photographe français JR. Depuis que je l'ai découvert il y a quelques années JR est un artiste phare par rapport à ma pratique et une référence que je ne peux me passer d'invoquer.
Dès ses premiers travaux entre Paris et sa banlieue, JR a toujours été mu dans ses actions artistiques par l'envie de réunir des peuples ou des groupes sociaux différents, voire opposés, grâce à la photographie et à sa pratique du portrait.

---

24 Définition donnée par Edouard Glissant : « *La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultat une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments.»* GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV, c*ollection NRF, édition Gallimard, 1997, p.37

25 GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV, c*ollection NRF, édition Gallimard, 1997, p.25



JR, *28 Millimeters, Portrait of a Generation*, Amad, Paris, Bastille, 2004

JR a grandi dans une banlieue parisienne calme, mais l'inflammation des banlieues de Clichy-sous-Bois et de Montfermeil en 2004 le pousse, alors qu'il est encore un jeune artiste qui débute, à réaliser son premier projet artistique de grande ampleur : *Portrait of a Generation*. Il décide de se rendre sur place et de réaliser des portraits en noir et blanc de jeunes des cités, en leur demandant de faire leur plus belle grimace. Il expose ensuite les portraits transformés en affiche sur les barres d'immeubles de ces banlieues ainsi que dans les quartiers « bobos » de Paris

On peut percevoir, dès ce tout premier projet, une volonté de démonter les clichés et les *a priori* sur les jeunes des banlieues souvent victimes de stigmatisation.

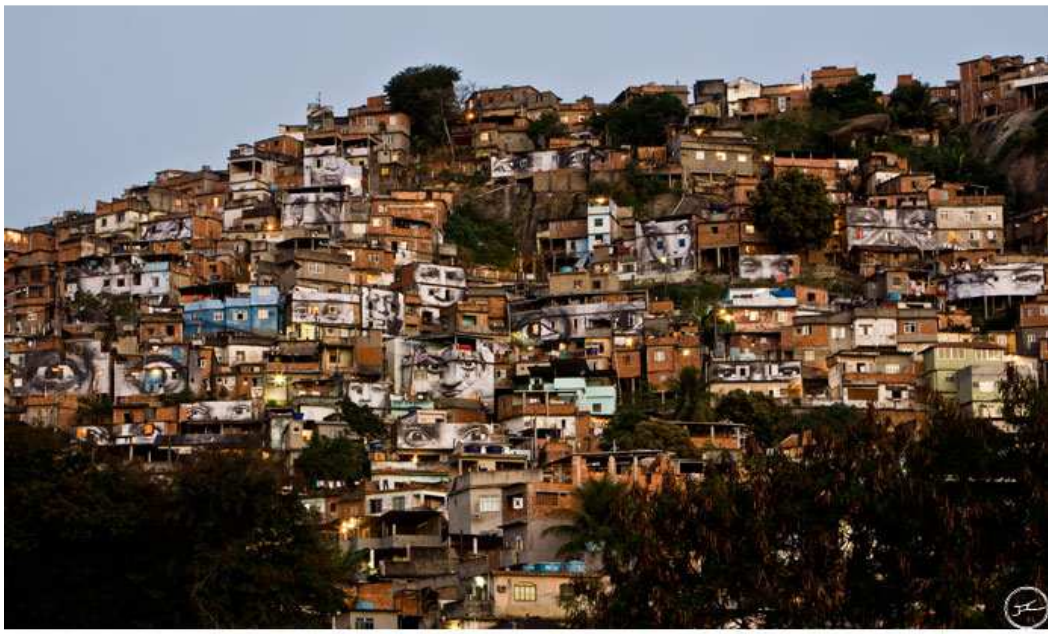
En 2008, JR entame le projet qui le fera connaître du grand public, surtout à travers le film réalisé sur ses travaux : *WOMEN ARE HEROES*. Pour ce projet, JR s'est installé dans une favela de Rio De Janeiro nommée Morro Da Providencia, où il a pris le temps d'apprivoiser la population avant de demander à toutes les femmes et fillettes qui souhaitaient participer de se l aisser prendre en photo, en gros plan. Les images obtenues ont été tirées sur des formats gigantesque réservées au affiches publicitaires d'ordinaire, et collées avec l'aide des habitants sur les façades des maisons de la favela, chaque visage correspondant à la maison qui l'abrite. Vu de loin, des dizaines de regards vous scrutent d'en haut, vous appelant et ne

vous laissant, nécessairement, pas indifférents.

Le but de ce projet était d'éveiller les consciences sur ces populations qui souffrent du traffic de drogue tenu par une minorité des habitants, par le manque d'éducation et de culture et par la stigmatisation du reste des citadins. Et cela a visiblement fonctionné puisque le projet a attiré une foule de journaliste venus à leur tour interroger toutes ces personnes jusqu'alors restées dans l'ombre.

De plus, JR a envisagé, comme toujours, un gain d'ordre pratique pour la communauté : une mère de famille lui avait confié qu'elle en avait assez qu'on lui demande sans arrêt si elle et les autres familles manquaient de nourriture. Elle disait que la nourriture n'était pas un problème, mais que ce qu'elle souhaitait surtout, c'était que la culture vienne jusqu'à son quartier, au lieu de rester dans le centre-ville. JR a entendu ces paroles et a lancé, à la fin du projet, la construction d'un centre culturel au sein de la favela, dont la programmation est renouvelée régulièrement depuis.

Il a également célébré le vernissage de cette gigantesque exposition à l'ambassade de France au Brésil, et y a invité les femmes avec lesquelles il avait le plus échangé ainsi que quelques jeunes hommes. L'émotion était intense pour ces femmes qui, jamais auparavant, n'avaient entendu parler d'elles et de leur quotidien avec autant d'importance.



28 Millimetres : Women Are Heroes in the Favela " Morro da Providencia", Rio de Janiero, 2008.

Finalement, JR a achevé ce geste de partage en invitant la femme dont le visage a recouvert la Casa França-Brasil, Rosiete Marinho, à venir à Paris à l'ambassade du Brésil devant laquelle elle a chanté une chanson brésilienne devant un petit groupe de spectateurs.
Dans son projet à Kibera, bidonville de Nairobi au Kenya, JR avait pour intention d'afficher ses visages, cette fois sur les toits des habitations, faits de tôle ondulée.
Voici la réponse pratique que l'artiste propose aux interrogations sceptiques des hommes du quartier « et nous, qu'est-ce qu'on y gagne à tout ça ? [26]» : JR a fait imprimer ses photos sur de la toile vinyle au lieu d'utiliser un papier d'affiche classique comme d'ordinaire, afin d'isoler un tant soit peu les habitations et de les protéger des intempéries et de l'humidité. JR tient à ce que les sujets de ses projets trouvent leur propre intérêt dans cette entreprise.

De cette façon, grâce à la réalisation de ses projets et au portrait, JR crée des résonances entre les peuples et les cultures dans le but d'alerter les consciences sur des problèmes liés à la mondialisation et peut-être d'améliorer les conditions de vie dans les lieux où il intervient. Certes, JR n'est pas peintre même si la peinture est notre sujet de prédilection, mais la façon dont il exploite le genre du portrait pour générer un phénomène de « créolisation » est tout à fait intéressante.
Le visage est ce qui touche en premier, ce qui appelle à l'autre, c'est ce qui nous identifie, et le regard en particulier (voir partie didactique où ce thème est développé). Tapisser des murs de gigantesques paires d'yeux, c'est interpeller l'autre, le forcer à regarder et à se poser des questions sur le pourquoi d'une telle entreprise.
On se retrouve ici face à une « globalisation » des visages : les nôtres, les leurs. JR tente de réunir les hommes à travers ce qu'ils ont en commun, et de créer la surprise, peut-être la gêne, l'émotion...

La continuité, faire voyager l'histoire

Raconter l'histoire, cristalliser la rencontre

C'est dans le train entre les villes de Da Nang et Nha Trang, au Vietnam, que l'idée du projet *Paul & David* m'est venue.
En juin 2011, je suis partie au Vietnam pour un voyage d'un mois, le premier que je passais seule, en tête à tête avec mon sac à dos. Malgré le confort que présente le fait de voyager

26 Parole tirée du film *WOMEN ARE HEROES, un film de JR*, Studio 37, DVD Zone 2. Pal . Paru le 24 mai 2011

seule, le fait de ne pouvoir partager avec quelqu'un est devenu quelque peu pesant au bout de quelques jours. Je cherchais le contact, et la moindre petite conversation avec un Vietnamien ou un touriste était une vraie joie.
En arrivant dans la petite ville de Sapa, perchée dans les montagnes au Nord-Ouest près de la frontière avec le Laos, mon œil a directement été attiré par une galerie de photographies, visiblement tenue par un Occidental.
La beauté des photographies m'a frappée, particulièrement parce qu'elles témoignaient d'un réel rapport de confiance entre le photographe et les populations Hmong pourtant farouches.
On pouvait voir beaucoup de portraits et de scènes de la vie quotidienne dans les montagnes, presque toutes en noir et blanc.
Un homme que je pensais alors être le photographe est venu vers moi et nous avons engagé la conversation. Paul est Canadien et a cinquante ans, et il m'a dit à ce moment-là garder la galerie pour son ami David Martin, un photographe américain vivant six mois par an au Vietnam, les autres six mois à Hong Kong.
Les deux hommes étaient devenus amis lors d'un voyage antérieur de Paul au Vietnam.
La facilité du contact qui s'est établi entre Paul et moi à ce moment de mon voyage m'a réchauffé le cœur, aussi me suis-je décidée à retourner le voir plus tard.
Ce n'est que le lendemain, lorsqu'il se sentit vraiment en confiance, qu'il m'apprit ce qu'il n'avait pas voulu me dire la veille, à savoir que son ami David avait en réalité péri d'un problème à l'estomac deux semaines plus tôt, dans une ambulance qui se rendait à l'hôpital de Lao Cai, la grande ville la plus proche. Paul alors au Canada avait été appelé en urgence et invité à participer aux funérailles à Hanoi, à la suite desquelles il décida d'aller s'occuper des affaires de la galerie pour éviter que les autorités locales ne s'en saisissent.
Paul était très ému en me racontant tout cela, et me confia ne pas encore réaliser la disparition brutale de son ami.
Après mon départ de Sapa, Paul et moi avons continué à correspondre très régulièrement par mail, et plus tard dans mon voyage la nécessité de faire de cette rencontre un projet artistique m'est apparue.

Je souhaitais garder le récit, tel que je viens de livrer, intact et comme support des images. A mon retour en France et après quelque temps, je me suis décidée et j'ai choisi, parmi les

photos de David que Paul m'avait envoyées, celle qui me paraissait propice à un portrait. David y figurait, assis dans l'herbe avec son appareil autour du cou, son interprète Hmong, Kuku, assiste derrière lui en train de rire.

Le choix de mes images n'est pas dû au hasard, j'essaye toujours de choisir la photo qui est la plus représentative de la personne, qui traduit le mieux son caractère. Sauf que dans ce cas précis, je ne connaissais nullement le modèle. J'ai alors choisi cette photo car il y sourit, et que de façon générale j'aime les sourires et les expressions de joie. A la différence des autres expressions du visage un simple sourire sait rendre vivant une image instantanément.

J'ai choisi un format plus grand que d'ordinaire, afin qu'il puisse contenir toute la richesse de l'histoire que j'allais raconter. J'ai réalisé mon cadrage autour du visage de David bien entendu, mais ne l'ai pas centré car je tenais à la présence d'une partie du corps de Kuku derrière lui : la jeune fille était son interprète sur place et leur relation était proche de celle entre un père et sa fille, aux dires de Paul. Sa présence sur la toile (et l'apparition de son costume traditionnel, celui des Hmong noirs) marque le contexte de la scène, le nord du Vietnam, terre dont il est tombé éperdument amoureux.

J'ai passé un certain temps sur ce portrait, presque plus de trente heures, suis revenue encore et encore sur les traits du visage, réajustant sans arrêt les teintes pour être au plus près de ma photo que j'avais préalablement « trafiquée ».

Je n'avais jamais vu mon sujet, j'avais donc besoin cette fois que le visage soit en tous points semblable à la photo. Étant donné mes allers et retours et mes corrections successives sur le visage, la couche de peinture devait y être légèrement plus épaisse que partout autour et devait le faire ressortir de façon indicielle.

A ce moment de ma pratique j'en suis arrivée à traiter les plages de couleurs des portraits en aplats. Les couches sont lisses, uniformes et je pars toujours des teintes les plus foncées pour y ajouter la lumière par touches plus claires, au fur et à mesure.

J'alterne traces nettes et traces plus libres pour que le rendu du visage ne soit pas figé et qu'il vibre un peu, qu'il soit plus « naturel ».

Le rendu de la veste de Paul est plus photographique, ainsi je crée une différence avec le visage.

J'ai présenté ce portrait à la faculté accompagné de deux portraits plus petits et moins travaillés de Paul présentés l'un sur l'autre, tous les deux issus de deux captures d'écran

prises lors d'une conversation sur Skype, alors qu'il était encore dans sa chambre d'hôtel à Sapa plusieurs semaines après mon départ. A l'avenir je présenterai cette toile accompagnée d'un lecteur mp3 et d'un casque, où l'on pourra entendre défiler en boucle cette histoire, racontée par ma propre voix. L'usage du casque me paraît justifié car il permet une écoute de l'histoire intime et individuelle. Diffusée sur un haut parleur l'histoire perdrait de sa force, de sa puissance émotionnelle. Il m'importe que le spectateur puisse s'approprier le récit en sachant que seul lui l'entend au moment où il écoute.

Le retour sur les travaux, la circulation du souvenir

L'ensemble du projet terminé a beaucoup plu à Paul, qui m'a conseillé d'envoyer les photos à la veuve de David, Dora. Après plusieurs jours d'hésitation, j'ai envoyé les photos. Dora m'a répondu, visiblement très touchée par mon geste. Quelle ne fut pas ma surprise lorsque j'ai reçu, à plusieurs jours d'intervalle, des mails de remerciement de la part des deux sœurs de David puis de sa maman. Dora avait fait suivre mon mail à toute la famille qui m'a remerciée, m'affirmant que j'étais parvenue à capturer l'expression qui ressemblait le plus à David, un homme « amoureux de la vie » comme elles me l'ont écrit.
J'ai été moi aussi très émue en retour, je n'aurais pas pu imaginer qu'une peinture puisse toucher à ce point des personnes, qu'elle puisse les aider dans un moment difficile comme un deuil.
Ainsi J'ai alors réalisé que le portrait peint pouvait faire « revivre » une identité.
Le terme est d'autant plus adéquat qu'ici le sujet du portrait est un défunt, et d'une certaine façon les personnes qui l'ont connues de la façon la plus intime l'ont « reconnu » dans la peinture : plus qu'une photographie la peinture a su donner au visage une réalité, presque comme s'il ressortait de la surface de la toile.
L'identité de la personne transparaît à travers le visage peint, dans ses caractéristiques propres, et ici c'est le récit qui produit d'autant plus la réminiscence de l'identité.
Le contexte en arrière plan, avec les vêtements de la jeune Hmong, fait le lien avec le portrait, avec le personne représentée. C'est à travers son histoire que l'on peut réaliser le portrait, choisir le cadrage etc.. et ainsi situer la personne dans une réalité qui lui est propre.
Le retour sur les travaux, la circulation des souvenirs

Le portrait peint peut se concevoir, au même titre que la photographie, comme un

déclencheur de mémoire. La vue du visage du défunt renvoie au souvenir, à la connaissance de la personne telle qu'elle était à l'époque où elle apparaît ici. La vue, l'approche sensorielle de l'image déclenche un processus de remémoration qui cristallise des souvenirs parfois très précis et particuliers.

Après avoir terminé le projet *Paul & David*, j'ai envoyé une photographie de l'ensemble des trois toiles à Paul, par mail. Il était à ce moment de retour au Canada, et il m'a immédiatement dit que je devais faire suivre cette photographie à la veuve de David, vivant à Hong Kong. N 'ayant pas connu David lui-même, je me trouvais éloignée de cette femme et redoutais un peu la réception qu'elle pourrait faire de la toile. Mais j'ai pensé qu'elle pourrait apprécier le geste, et lui ai écrit un message où je lui présentais mes condoléances et lui expliquait en quelques mots la rencontre avec Paul et comment j'en suis venue à connaître l'histoire de son mari[27].

Quelques jours plus tard, je reçois la réponse de Dora, visiblement très émue. Cette réponse me touche, car la toile a eu un impact émotionnel que je n'avais pas envisagé. Encore quelques semaines plus tard, je reçois un mail d'une femme que je connais pas et qui me dit être la mère de David.

Dora avait en réalité transféré le mail à toute la famille proche de David, à savoir sa mère et ses deux sœurs. J'ai ainsi reçu des remerciements émus de la part de ces trois femmes à plusieurs jours d'intervalle[28].

(faire œuvre, c'est plus qu'une photo de la personne, c'est cristalliser un souvenir à travers la

Je me suis alors interrogée : pourquoi est-ce que l'art touche autant ? Pourquoi la famille de David a-t-elle réagi si positivement, avec autant de gratitude ? Est-ce le don de soi, ce que l'on investit dans l'art lorsque l'on peint ? Est-ce l'initiative venant d'une personne inconnue ? Est-ce parce que l'art est un langage universel qui réunit au-delà des frontières et des océans ?

Voici ce qu'écrit Édouard Glissant dans *Traité du Tout-Monde, Poétique IV* : « *Nous écrivons en présence de toutes les langues du monde. Nous les partageons sans les connaître, nous les convions à al langue dont nous usons. La langue n'est plus le miroir d'aucun être. Les langues sont nos paysages, que la poussée du jour change en nous.* »[29]

---

27 Voir Annexes, « Mails échangés avec la famille de David », p.

28 Voir Annexes, p,

29 GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV, c*ollection NRF, édition Gallimard, 1997, p.85

Comme le langage, la peinture est un paysage dans lequel des hommes venus de terres étrangères se rencontrent.

Toutes ces notions, plastiques d'une part sur la matérialité et la résurgence du visage dans la peinture et plus philosophiques d'autre part, comme le partage, l'échange, méritent d'être approfondies dans une optique didactique.
Le portrait en peinture est l'occasion d'aborder la question de l'enseignement des arts plastiques sous divers angles.

Portrait et transmission didactique

Portrait et mixité : les projets artistiques à ouverture pédagogique

Dans le champ du portrait contemporain, de nombreux projets menés par des artistes comportent une dimension didactique, par leur aspect social, humaniste...

A l'heure où les milieux sociaux et les origines ethniques se mélangent à l'école et où la communication entre élèves se trouve en crise[30]. Pour toute une série de raisons que j'évoquerai par la suite, le type de projets duquel je parle ici est à mon sens porteur de messages positifs, pouvant permettre, si on leur présente et leur explique ces dits projets, un repositionnement des élèves sur certaines de leurs attitudes.

En effet, le portrait touche à soi, mais aussi à l'autre. Un projet artistique datant d'un peu plus d'un an, conjuguant photographie, portrait, et ambition « sociale » me paraît être le type d'œuvre à aborder avec des élèves, ponctuellement, ou dans le cadre de l'histoire des arts pour permettre, dans l'idéal, des rapprochements et le renforcement de liens entre élèves.

Du 25 avril au 29 juillet 2012 a eu lieu, au musée Carnavalet, une exposition des œuvres du photographe Thomas Bilanges, intitulée *Vis-à-Vies*, où l'on pouvait voir certains des 180 diptyques réalisés par l'artiste, présentant chaque membre de l'équipe du musée en vis-à-vis avec une œuvre qu'il a lui-même choisie. Les clichés sont en noir et blanc et correspondent tous à un même mode opératoire : mêmes couleurs, même cadrage et même lumière.

Ce travail est centré sur les correspondances entre le réel et l'imaginaire, et est né d'une réflexion du photographe lorsqu'il visita le musée et qu'il s'aperçut qu'il ne pouvait pas réellement distinguer un gardien assis sur une chaise de l'œuvre qui se trouvait à côté. La dimension sociale de l'œuvre tient en ce que tout le personnel a participé au projet, de l'agent de surveillance au conservateur en chef, en passant par le stagiaire et le jardinier.

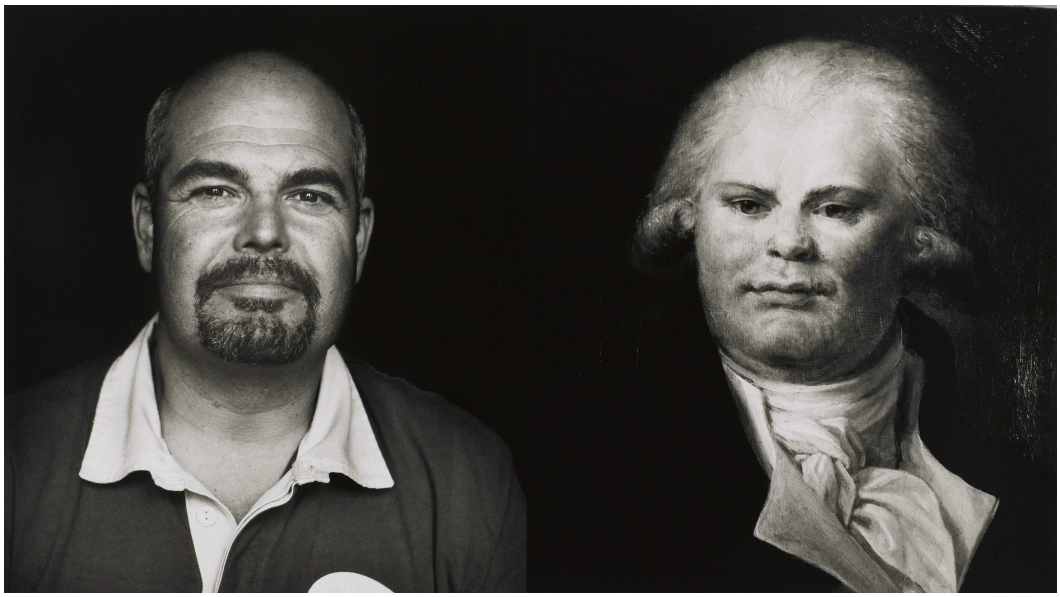
Ces diptyques ouvrent ainsi une relecture contemporaine de la « galerie de portraits », revisitée ici par celles et ceux qui côtoient les œuvres d'art. La lecture de ces diptyques peut être multiple : esthétique, psychologique, sociologique, culturelle ou poétique. Finalement, ce projet permet de donner un visage à tous ceux qui travaillent « dans l'ombre », et qui font

30 Observation personnelle lors d'un stage dans un collège de ZEP à Paris, où le mode global de communication passait par la violence verbale et les insultes ciblant très souvent le physique ou l'origine raciale.

vivre ce lieu qu'est le musée Carnavalet.

Aucune hiérarchie n'est instaurée entre les membres du personnel, tous les portraits sont mis à égalité grâce à leurs propriétés plastiques, visuelles et parce qu'ils sont disposés de façon aléatoire dans le livre et non pas par catégories. Enfin, la chance est donnée à chacun de s'exprimer en choisissant l’œuvre à côté de laquelle il aimerait être photographié.





Ce projet contient, à mon sens, une grande portée didactique car il est ouvert à tous en quelque sorte, il ne s'adresse pas à une élite et est très lisible dans le message qu'il met en avant. Il me paraît ainsi opportun de retirer des éléments de ce genre de projets, soit pour concevoir sa façon s'enseigner, soit pour les utiliser comme complément théorique à des sujets donnés en classe.

La psychologie du portrait dans l'enseignement

La question du portrait me paraît à plusieurs égards intéressante quant à l'enseignement des arts plastiques.

Le cours d'arts plastiques au collège et au lycée est dans un premier temps un espace d'expression où la réflexion sera de nature différente par rapport aux autres disciplines d'enseignement, peut-être plus intuitive.

L'enseignant, outre son rôle pédagogique de transmission didactique, c'est à dire d'apports en terme de savoirs cognitifs, a également pour mission d' « éduquer » le futur citoyen ou du moins de le sensibiliser aux valeurs morales et à celles de la République.

Mais l'on peut également dire que l'enseignant remplit un rôle également psychologique auprès des élèves, dans une certaine mesure. Si la psychiatrie qui concerne de nombreux élèves et fait partie du domaine médical est normalement réservée au professionnel de santé de l'établissement (infirmière, assistante sociale, médecin scolaire, conseillères d'orientation psychologues), le professeur peut se trouver devant des questionnements d'ordre psychologique (ce qui fait alors partie de ses compétences puisque cela touche le domaine des sciences humaines et sociales) quant à l' « agir vis-à-vis de », dans les relations entre lui et la classe et entre les élèves eux-mêmes.

L'adolescence et l'âge de construction de soi : apprendre le respect de l'autre et l'estime de soi

Que ce soit au collège ou au lycée le professeur se retrouve face à des pré-adolescents, puis à des adolescents jusqu'à de jeunes adultes. Ces âges-là sont des périodes d'apprentissage et de développement personnel intense.

Les interrogations existentielles, la définition de l'orientation sexuelle, le placement identitaire relatif aux origines et aux religions, l'apprentissage des responsabilités et la remise en question de l'autorité sont autant de sujets difficiles et souvent douloureux, menant à un état de crise, qui vont cependant aider l'adolescent à se construire par lui-même et à se trouver.

L'essentiel de ces questions va se poser dans le milieu familial et dans les relations avec ses pairs (amis, camarades de classe), mais le cadre scolaire et particulièrement les cours dits des

« humanités » permettent de les aborder sous un autre angle plus indirect et subtil.

Parvenir à se construire en tant qu'adulte autonome demande une certaine lucidité et un certain recul sur soi-même. Bien que centré sur lui-même et sur toutes ces questions évoquées précédemment, l'adolescent se caractérise aussi par la difficulté d'avoir du recul sur lui-même et de se définir.

Le cours d'arts plastiques, parmi d'autres comme la philosophie, me paraît alors être un environnement propice au questionnement de soi. Prenons un exemple.

Le professeur d'arts plastiques a initié un cycle de travail sur la question du portrait.

La thématique est déjà suffisamment riche pour apporter un support théorique conséquent : le portrait recouvre toute l'histoire de l'art. Mais concernant l'identité propre de tout-un-chacun, l'autoportrait paraît encore plus à propos, car il implique une conscience de soi, un recul nécessaire. L'on pourrait considérer à titre d'exemple que les premiers autoportraits de l'humanité sont les empreintes de mains des hommes préhistoriques sur les murs des cavernes. Là où jusqu'alors ils n'avaient représenté que des animaux, en imprimant sa propre main et ainsi en laissant sa trace sur le mur devant soi, l'homme prend conscience de sa place dans le monde et sa propre existence et individualité.

Demandons alors à un élève de collège ou de lycée de réaliser son autoportrait, au crayon ou à la peinture sur un support papier, et ce de deux manières (imaginons) :

une première manière qui sera figurative, vraisemblable, où l'élève devra tenter de représenter son propre visage, et une seconde où il lui sera demandé de réaliser, par collage ou par dessin, de se représenter symboliquement. Sans donner les détails d'un tel dispositif de cours,

<u>Définir son identité, la prise de conscience de soi et de l'autre</u>

« L'homme ne se conçoit pas sans un visage qui le nomme et le donne à la reconnaissance de soi et des autres »[31], écrit Catherine Chalier dans *Le visage. Dans la clarté, le secret demeure.*

Selon l'auteure, le lieu premier de la reconnaissance de soi et de l'autre est le visage, par lequel nous nous définissons.

---

31 Catherine Chalier (et al.), *Le visage. Dans la clarté, le secret demeure,* Série Mutations n°148, édition Autrement, 1994.

En effet, le visage nous identifie à travers des signes que tous peuvent reconnaître : sexe, âge, origine... Les traits de notre visage, la couleur et la qualité de la peau, les rides sont autant d'indices permettant avec plus ou moins de certitude de nous identifier.

Modelé par la génétique et par l'environnement, le visage se particularise.

Et même au fil des âges nous pouvons dire que notre physionomie évolue, nous dotant ainsi de différents visages, possédant tout de même un fil directeur tendu de l'enfance à la vieillesse.

Aucun homme n'est identique à un autre, cela dit : tous se ressemblent dans le fait qu'un visage reste un visage.

Nous nous reconnaissons tous, nous humains, comme appartenant à une même espèce, voire à une même famille grâce à notre apparence mais surtout grâce à notre visage, réceptacle premier du regard (ce point sera développé par la suite). En constatant nos similitudes dans les traits, dans les expressions et les réactions, nous créons de ce fait une connivence qui nous rassemble.

Le portrait est le genre artistique qui étudie par excellence et dans tous ses recoins la thématique du visage. Les artistes l'on visité et revisité en travaillant l'expression, la carnation, la symbolique à travers des iconographies variées.

Pour le professeur, travailler le portrait comme support théorique ou comme thème pour des séances de pratique et un moyen efficace d'aborder l'identité telle qu'elle se donne à voir (c'est à dire d'un point de vue plastique, visuel avant d'être théorique), et créer une connivence entre tous les membres d'une classe.

Pendant mes semaines de stage en collège lors de l'année de master 2, j 'ai pu observer un dispositif de cours plutôt intéressant concernant ces questions.

Les élèves travaillaient deux par deux et avaient pour consigne de dessiner le portrait de son binôme au crayon sur un format A4 de quatre manières différentes : de face, de profil, en plongée et en contre-plongée. Au delà de l'aspect d'exercice technique du dessin et d'observation de ce dispositif, celui-ci abordait de façon sous-jacente la question de la ressemblance : tous les élèves auraient à la fin leur livret A4 séparé en quatre feuillets avec leur visage sous différents angles représenté par un camarade.

Le fait de travailler deux par deux crée déjà une complicité, cela instaure une relation différente entre les deux élèves de celle habituellement établie en classe. Ceux-ci travaillent désormais l'un avec l'autre, voire l'un pour l'autre et cette fois-ci doivent étudier, décrypter,

mesurer, s'approprier le visage de l'autre pour le rendre le plus fidèlement possible. Grâce à un prétexte technique de représentation de la physionomie sous différents angles de vue (ce qui est en soi un contenu d'apprentissage, bien entendu), l'élève bénéficie d'une approche tout à fait différente de l'autre. Il n'aborde pas le visage de l'autre dans une simple logique de reconnaissance et de communication, il doit désormais l'étudier, l'observer attentivement, le reproduire à l'aide d'un outil plastique et de ce fait s'en fait en quelque sorte le possesseur.

L'élève aborde l'autre dans sa dimensions sociale, humaine, presque ontologique.

La question du face à face, la rencontre du visage et le déclenchement de la vocation éthique

Un autre élément résulte de ce type de travail avec des élèves : lorsque un élève se plonge dans le visage d'un camarde pour réaliser son portrait, l'on peut parler de « rencontre du visage », notion développée par le philosophe Emmanuel Lévinas dans *Ethique et Infini* et *Entre Nous.* Rencontrer un visage, lui faire face, c'est se trouver dans la proximité avec autrui, dans un échange particulier qui fait tomber de nombreuses barrières autant qu'il en crée. En effet, Lévinas développe plusieurs points à ce sujet.

Dans un premier temps, la rencontre du visage déclenche ce qu'il appelle une vocation éthique.

De tout notre corps, le visage est ce qui n'est pas habillé, ce qui reste nu. Lorsque l'on rentre en face à face avec autrui, c'est cette nudité, faite fragilité que l'on expose au regard de l'autre.

Le visage, ainsi, se dévoile sans interruption.

« *Il y a dans le visage une pauvreté essentielle ; la preuve en est qu'on essaie de masquer cette pauvreté en se donnant des poses, une contenance. Le visage est exposé, menacé, comme nous invitant à un acte de violence. En même temps, le visage est ce qui nous interdit de tuer.* »[32]

Ainsi, pour Lévinas, c'est cette fragilité qui nous parle et nous intime la maxime morale et religieuse « Tu ne tueras point. »

Ce principe peut être étendu à l'éducation, puisque l'on y enseigne aussi bien des contenus pédagogiques que les valeurs de la République qui contiennent nombre de règles morales.

L'éducation du futur citoyen est double : il se forme lui-même personnellement, l'adolescent

32 E. Levinas, *Éthique et infini*, op. cit., p.91.

acquiert des savoirs, apprends les humanités et forme son esprit, sa personnalité propre ; mais il apprend aussi à agir au sein d'une société, au sein d'un groupe, où il interagira avec d'autres personnes et devra avoir conscience de son individualité comme de celle des autres. Etre amené à travailler plus en profondeur sur le portrait en arts plastiques, c'est aussi avoir l'occasion de toucher du doigt cette vocation éthique, ce devoir qui découle du « vivre avec ». Ce devoir prend même le sens de « responsabilité » chez Lévinas : le visage d'autrui m'amène à me sentir responsable de lui, puisque me renvoyant en miroir à ma propre responsabilité.

Le fait de devenir responsable est un des apprentissage des adolescents en attente de devenir adulte. Savoir être responsable de soi-même, veiller à son intergrité physique et morale, puis être responsable des autres en veillant à leur bien. Enfin, l'adulte accompli doit pouvoir être pleinement responsable d'un autre être en devenant parent.

Dans un second temps, plus précisément se pose la question du regard très importante lorsqu'il s'agit du portrait. Ce qui attire l'œil dans un portrait c'est souvent le regard : lieu où la brillance sera la plus perceptible, la plus intense, et surtout lieu où la communication se crée immédiatement.

En effet, lorsque l'on se retrouve face à face avec autrui, ce que l'on regarde en premier sera presque toujours les yeux.

Rechercher le regard de l'autre c'est rechercher le concret, l'homme lui-même dans son dépouillement. Pour Lévinas, avoir accès, gratuitement, au regard de l'autre c'est avoir accès à son intériorité, à une proximité. Le regard appelle l'autre, exigeant presque une réponse. Le regard va « révéler la transcendance du visage, sa hauteur », étant comme une ouverture vers l'intérieur.

Grâce au regard, le visage devient parole pour Lévinas, il n'est pas que caractéristiques physiques (yeux, nez, bouche etc.).

Cette dimension est complémentaire de la précédente concernant les contenus d'enseignement : au niveau moral la question du regard va amener celle de la proximité avec autrui, de sa reconnaissance, et au niveau pédagogique le regard peut permettre d'amener des questions d'ordre métaphorique, poétique, qui dépasseront du simple cadre anatomique.

Lien avec les programmes de collège et lycée

Au collège, où l'appréhension de l'œuvre d'art comme objet spécifique et de ses processus de création se fait progressivement à travers des thématiques et pistes pédagogiques adaptées pour chaque cycle, la question du portrait peut être récurrente.
En regard des différentes acceptions philosophiques et psychologiques vues précédemment, le portrait est aussi un support d'exploration plastique et théorique fécond quant à la pratique des arts plastiques mêmes.

Puisque le programme de la classe de 6e est consacré à l'objet, à ses différents usages et à sa place dans le monde de l'art, nous allons commencer par étudier les pistes qui pourraient correspondre au portrait dès la 5e.
L'intitulé du programme d'arts plastiques pour la classe de 5e est le suivant : *Images, œuvres et réalité*, et nous allons nous concentrer sur l'entrée «*L'image et son référent »*.
Cette entrée, qui permet « *d'explorer le sens produit par la déformation, l'exagération (…) et d'ouvrir sur les questions de la ressemblance et de la vraisemblance, de la citation, de l'interprétation.* » Tout le vocabulaire spécifique à l'interprétation de l'artiste à partir d'un référent y est.
Dans tout processus de *mimesis*, que ce soit lorsque l'on reproduit un paysage, une nature morte, mais encore plus pour un portrait, les écarts par rapport au référent réel auront de l'importance. Si un léger écart de ressemblance ou une vraie liberté de réinterprétation du motif sera visible, voire évident sur un paysage, dans le cas d'un portrait ça le sera encore plus, car notre rapport au corps et au visage de l'autre est intime.
Les opérations de distorsions, de déformation peuvent produire de forts effets, souvent déstabilisants, lorsqu'elles sont appliquées au portrait. Ce serait le bon moment, alors en 5e, d'aborder par le biais du portrait des artistes majeurs de l'histoire de l'art comme Pablo Picasso ou Francis Bacon. Dans le cas de Picasso, il serait d'autant plus intéressant d'introduire à ce moment le cubisme dans le cadre de l'histoire des arts, et d'étudier les bornes chronologiques du mouvement, ses principes... Et ainsi les effets produits par la déformation des traits du visage dans les toiles de l'artiste, par l'aplatissement du nez, la géométrisation des yeux, de la bouche, de la forme du visage entre autres comme dans *Dora Maar* ou *Les demoiselles d'Avignon*.

Chez Francis Bacon, les effets produits par la déformation sont encore plus marquants car le traitement des portraits, moins dans la stylisation caractéristique des demoiselles, suscite une impression monstrueuse, de difformité qui met mal à l'aise.
C'est alors que le face à face avec l'œuvre se fait fécond : comment réagir face à une toile de taille moyenne qui nous présente un reflet déformé, hideux, écorché de l'apparence humaine ?

Avec la classe de 4e dont l'intitulé de programme est *Image, Œuvre et Réalité*, et plus précisément dans l'entrée « *la nature et les modalités de production de l'image »*, il est tout à fait opportun d'aborder le Pop-Art, le détournement des images de presse et de mass media à travers des mediums reproductibles. Le développement de l'entrée précise qu'elle « *permet d'interroger les relations entre la nature de l'image (image unique, multiple, sérielle), les moyens de production (estampe, impression, photographie, image numérique), le geste et le support. »* En effet, à l'heure où la photographie est le medium de prédilection pour la représentation de soi et où les adolescents se photographient et postent des images d'eux sur le net (réseaux sociaux, blogs...), la question de la reproductibilité des images dans la société comme dans le monde de l'art paraît importante. Un travail plastique à partir de cette entrée peut mettre en évidence l'importance du support choisi, de la technique, lorsqu'il s'agit de se représenter comme de représenter les autres, en regard du sens de l'image, de ses destinataires. Andy Warhol choisissait la technique de la sérigraphie justement pour associer son geste artistique à un geste mécanique lié à la société de consommation, presque industriel. Chez l'artiste, cette démarche visait autant à dénoncer cette société aux codes bien particuliers qu'à l'exploiter et s'en servir pour donner plus de visibilité à son œuvre. Ainsi, les *Marylin* de Warhol, œuvre majeure que l'on retient de l'artiste dans l'inconscient collectif, jouent sur cette dérision de l'image désincarnée, du « trop » lié à la reproductibilité effrénée et donc à la perte de l' « aura ». Sans forcément rentrer dans l'explication des théories de Walter Benjamin, le Pop-Art à ce niveau de classe paraît une très bonne piste pour étudier le sens de l'œuvre et le lien très fort et parfois polémique qui se tisse entre matérialité et sens.
Le portrait peint est un bon support théorique au collège car sa matérialité spécifique, sa force et sa présence permettent d'aborder de nombreuses questions primordiales dans la construction d'une culture artistique et dans le développement d'une pratique personnelle.

Cela dit, les questions vues précédemment peuvent être reprises et approfondies au lycée, dont certains aspects du programme sont très proches de ceux du collège, tout en engageant une réflexion plus grande sur le processus artistique et la place de l'œuvre d'art dans le monde.

Par exemple, l'entrée de la classe de 5e concernant le lien au référent réel est retravaillé en première obligatoire sous les intitulés *Figuration et image,* et *Figuration et abstraction.*

Ces deux entrées du programme sur la figuration permettent d'étudier toutes les questions de distance de l'image par rapport à son référent, et de présence ou d'absence de ce référent et donc de l'abstraction et de l'expressivité.

On rejoint alors Arnulf Rainer, dont l'œuvre est d'un niveau réflexif plus adapté à des lycéens, et dont les biffures retravaillent le statut de l'image et malmènent le visage, souvent celui de l'artiste lui-même. Ces deux entrées permettent aussi d'étudier plus profondément les différences entre support et de toucher du doigt la question : pourquoi faire du portrait en peinture à l'âge de la photographie et du numérique ?

L'entrée *Figuration et temps conjugués* peut quant à elle permettre d'aborder la dimension temporelle liée au portrait : celle du temps qui passe, de la survivance, de la mort.. Les portraits photographiques de Roman Opalka sont alors une bonne référence : la série, le noir et blanc et le format photo d'identité ajoutent un aspect anonyme, quotidien à ces autoportraits qui montrent sans détour le passage du temps de façon déroutante et accélérée. « *Temps réel, temps montré, temps exprimé* » sont des thématiques abordées dans ses œuvres.

Enfin, la terminale va être la classe qui va le plus remettre l'œuvre d'art dans son contexte historique, social, politique et l'aborder dans cette perspective, puisqu'elle se centre sur l'*œuvre* en tant que telle.

L'entrée *« Œuvre, filiation et ruptures »* interroge la pratique et ses « *résultats formels au regard des critères institués à différentes époques »*, les écarts entre tradition et rupture, les valeurs relatives au présent et à l'histoire.

Cela pourrait constituer une bonne stratégie didactique de choisir un genre artistique comme le portrait et d'étudier sa réception, son sens, son inscription dans le marché de l'art et des mouvements au fil des siècles. La différence est surtout flagrante entre le début du

XIXe siècle où il était encore le fruit de commandes privées et la période moderne où il est complètement devenu le support de recherches formelles sur la couleur, la ligne, la matière etc. Etudier un genre de façon synthétique et chronologique peut être, à mon sens, un bon moyen de parcourir l'histoire de l'art et les changements majeurs qui s'y sont opérés, au regard de l'Histoire réelle.

Une des entrées les plus intéressantes quant à la question du portrait, enfin, est la dernière du programme de terminale: « *l'œuvre, le monde »*.

Cette entrée permet d'aborder le dialogue entre l'œuvre et la diversité des cultures, élément qui me paraît primordial à l'heure où de nombreuses origines ethniques se côtoient au sein de l'École ; et particulièrement dans le cas du portrait qui investit avant tout le domaine de l'humain. Faire du portrait, voire de l'autoportrait : en quoi cela touche-t-il tout le monde ? Comment parler de soi ou d'un personne en particulier, tout en étant « universel » ? Cela pourrait être une bonne entrée en matière pour adapter cette question à n'importe quelle forme d'expression artistique en réalité.

Cette bipolarité entre local et mondial amènent en filigrane des « *enjeux éthiques et politiques »* qui pousseront les élèves à « *développer une pensée humaniste* ». Le photographe JR me paraît alors être l'artiste idéal a étudier avec cet aspect du programme, ses œuvres visant entre autres à fédérer les peuples en provoquant un regard esthétique et plutôt bienveillant sur des populations stigmatisées (pauvreté, ghettoïsation).

De cette façon, et surtout grâce au portrait on ouvre la conscience de l'élève à l'autre, à celui qui vit à côté de chez soi comme à celui qui vit à l'autre bout du monde.

Le portrait dans cette dimension universelle se révèle alors un bon moyen de toucher, d'interpeller, d'émouvoir l'élève, de lui donner envie de se mobiliser et donc de l'accompagner vers l'autonomie et l'âge adulte.

Ainsi, de la 6e à la terminale, que ce soit pour des enjeux psychologiques et philosophiques liés à la pédagogie et au développement de l'élève dans le milieu de l'école que des enjeux didactiques liés au développement d'une expression personnelle et d'un apprentissage culturel dans le cadre des programmes, la question du portrait me paraît pertinente. Elle fait toujours le lien entre « soi », « l'autre » et le monde, et est suffisamment transversale pour parcourir toute l'histoire de l'art et faire des ponts entre les arts : littérature, cinéma et arts plastiques.

CONCLUSION

Ainsi, le portrait contemporain tel que je le conçois dans ma pratique s'inscrit dans le prolongement d'une longue tradition et pousse plus loin certaines questions esthétiques actuelles.

A présent, le portrait ne fait plus que représenter des visages que l'on croirait pouvoir toucher, il rend le visage tangible, il le fait rentrer dans le domaine de l'haptique.

La matière peinte n'est plus seulement le moyen de représenter, de figurer, de créer l'illusion : il est devenu une fin de la recherche esthétique. Peindre en épaisseur pour pousser la peinture plus loin, l'apparenter à de la chair réelle.

Cette chair de la peinture, visible sur la toile, est ce qui fédère dans le portrait : c'est ce qui touche, ce qui réunit. Plus que l'image en elle-même, son traitement participe de la réception qu'en font les destinataires. De cette façon, l'on tente de retenir l'être peint ou l'instant représenté, de le faire revivre, de garder la mémoire tout en la prolongeant.

Le portrait se fait autant surface mouvant d'un visage que paysage dans lequel évolue des cultures différentes, qui se retrouvent dans des centres de convergence : l'émotion esthétique et l'émotion pure.

Comment faire évoluer cette pratique du portrait aujourd'hui ?

Peut-être en approfondissant ce qui est périphérique à la toile : je ne pense pas que je changerai ma manière de peindre mais j'aimerais en changer les modes d'exposition. Pourquoi pas faire voyager les toiles, les expédier aux destinataires, demander des clichés de la toile à destination. Peut-être approfondir l'appareil « à mémoire » : enrichir les histoires que je raconte de photographies, d'écrits, de sons, créer réellement des atmosphères visuelles et sonores qui plongent le spectateur dans une atmosphère.

Cela ne fait que quatre ans que je peins et ces pistes sont autant d'enrichissement de ma pratique au niveau personnel que de tentatives de cerner ce que sera l'art de demain.

Bibliographie

Ouvrages :

- BAQUE Dominique, *VISAGES. Du masque grec à la greffe du visage*, édition du Regard, Paris, 2007

- BAUDELAIRE Charles, *Le public moderne et la photographie*, Salon de 1859

- BONNEFOI Christian, *Ecrits sur l'art [1974-1981]*, Collection Diptyque, Editions La Part de l'Oeil, 1997

- CHALIER Catherine (et al.), *Le visage. Dans la clarté, le secret demeure,* Série Mutations n°148, édition Autrement, 1994.

- CHEVRIER Jean-François, *Des territoires*, édition L' Arachnéen, 2011

- DIDEROT Denis, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763,* édition Hermann, 2007

- GLISSANT Édouard, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV, c*ollection NRF, édition Gallimard, 1997

- LEVINAS Emmanuel, *Entre nous. Écrits sur le penser à l'autre*, LGF, Le Livre de poche, coll. Biblio-essais, 1993.

- SARTRE Jean Paul, *Qu'est ce que la Littérature,* Paris, Gallimard, collection *idées*, 1948

- TADDEI Frédéric et Marie-isabelle, *D'art d'art !*, édition du Chêne, 2011, Paris

- WILDE Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, collection « Les classiques de poche », édition Le Livre de Poche (première édition en 1890)

Catalogues et collectifs :

- *JR*, photographe, n°075 collection Design & designer, édition Pyramid, 2009, Paris

- *Le Dernier Portrait*, Musée d'Orsay, catalogue d'exposition (5 mars-26 mai 2002), édition de la Réunion des Musées nationaux, 2002

- *Le Portrait*, collectif sous la direction de Stefano Zuffi, Gallimard, Paris, 2001

- *Le portrait dans l'art contemporain. 1945-1992*, catalogue d'exposition, édition du Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice, 1992

Monographies :

- *Hélénon, Lieux de Peinture*, texte de Dominique Berthet, préface d'Édouard Glissant, Fondation Clément, HC éditions, 2006
- *Gerhard Richter : Textes*, notes et entretiens réunis par Hans Ulrich Obrist, traduit de l'allemand par Catherine Métais Bürhendt, édition les presses du réel, Dijon, 2012
- G*erhard Richter : images d'une époque,* Hirmer Verlag, Munich, 2011

Webographie :

http://edfairburn.com/

http://www.fraclimousin.fr/content/view/192/56

Filmographie :

- *Rivers and Tides*, *Andy Goldsworthy et l'œuvre du* temps, un film de Thomas Riedelsheimer, La Compagnie des Phares et Balises, 90min, 2005
- *WOMEN ARE HEROES, un film de JR*, Studio 37, DVD Zone 2. Pal, 85 min, 2011

Annexes

Glossaire

Corporéité : C'est ce qui a relation au corps. La corporéité est la dimension corporelle d'un élément, ses aspects organiques, vivants. C'est la constitution d'un élément en un « corps » propre, c'est à dire la constitution d'une entité mouvante et non statique. La possibilité d'une évolution, d'une respiration, d'un déplacement, d'une parole.

Matérialité : C'est la caractéristique matérielle de quelque chose.
C'est ce dont elle est constituée, son corps, son épaisseur. La matérialité ne se conçoit qu'en remplissage ; l'on ne peut parler de matérialité pour un élément impalpable ou volatile. La matérialité existe à partir du moment où les sens du toucher et de la vue sont sollicités.

Paysage : C'est ce qui constitue l'environnement de l'être humain. Le paysage, qui est un genre artistique également, peut se départager entre « urbain » et « rural » (auquel on préférera même le terme « champêtre »). Cela dit, pour moi le paysage reste foncièrement l'équivalent de la nature. Pour la ville l'on parlerait plus de « milieu » ou d' « environnement ». Le paysage est une ressource, c'est un agréable cadrage choisi par l'œil pour la contemplation de la nature.

Topographie : C'est la science de savoir établir des cartes. La topographie donne des repères, place des éléments de relief, des informations sur les réseaux routiers et ferroviaires par exemple, établit les distances entre les villes. La topographie permet à des liens de se créer visuellement sur la surface du papier. Elle permet aux humains de se repérer, de se déplacer, de se rejoindre ou de s'éloigner, de s'élever même, c'est à dire d'évoluer dans un espace commun à tous.

Globalisation : C'est une sorte de regroupement, d'assemblée sous un même drapeau.
Une globalisation va regrouper des éléments et des personnes en faisant intervenir des caractéristiques communes : même économie, même politique, même état d'esprit, même philosophie... C'est une occasion de créer du lien entre individus et entre peuples.

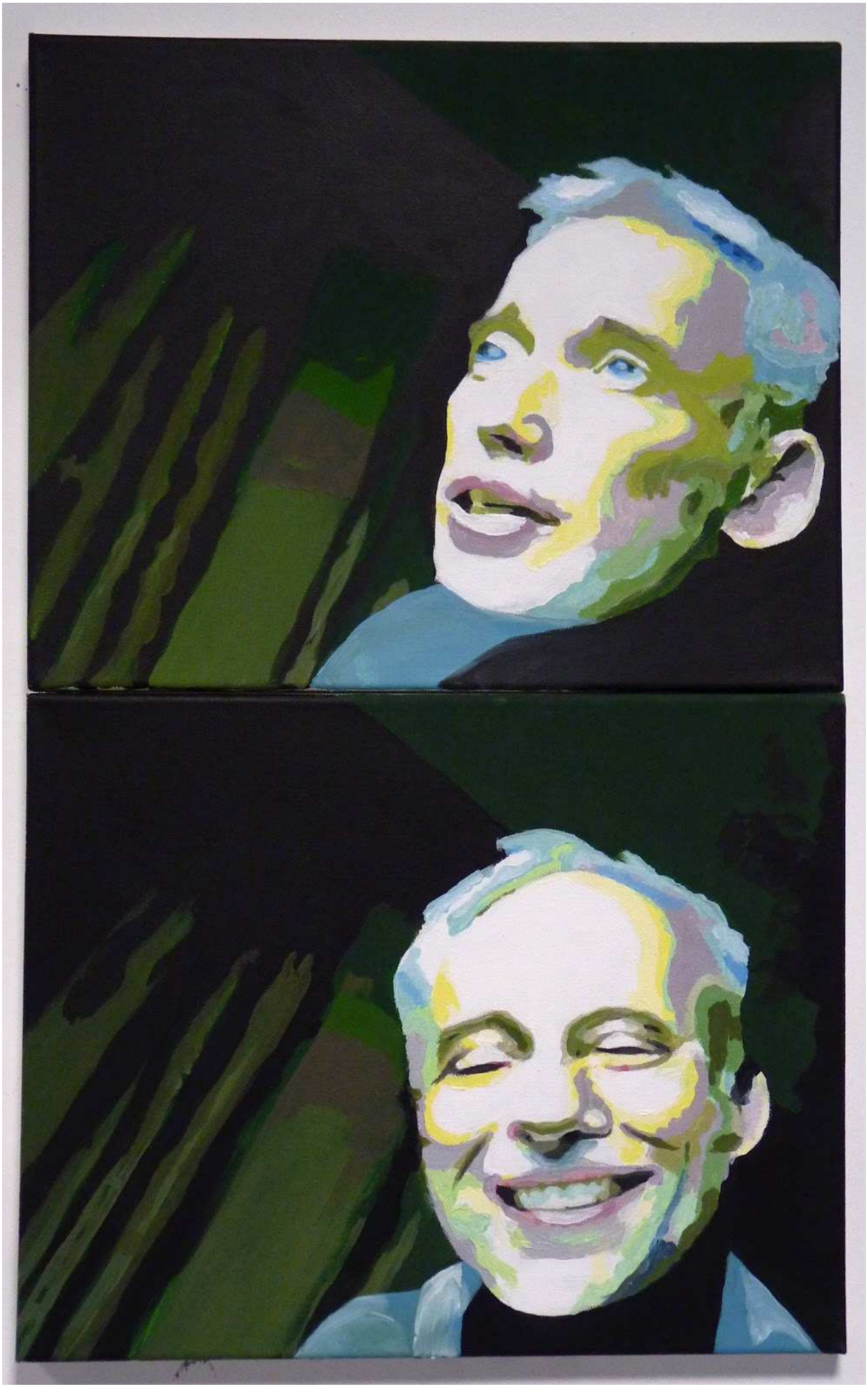
Travaux personnels



Enfants des rizières, acrylique sur toile, 70x100 cm, 2013



Paul & David, acrylique sur toile, 92x65cm et deux fois 41x32cm 2011 (détails ci-après)





Maman-Afrique, acrylique sur toile, 60x81 cm, 2012

Fragment de carte – Vietnam – Province de Lao Cai - Sapa


Natung
Dulong
Renhe
Jinping
Pa Nam Cúm
Ba.Pá Vùi Sử
Dền Thàng
Katang
Ba.Ngải Chồ
Tả Suối Cáu
bản Mạc
Khu Chu Din
Bát Xát
Chulinchai
Hekou
Lào Cai
bản Hàng
Ba.Mường Hun
Ba.Sín Chải
Trung Hồ Cao
Ba.Sín Sủi Hồ
Ba.Hồng Thu Mẩn
Lai Châu
Ba.Nà Bỏ
Sín Hồ
Ba.Nhiều Sáng
Ba.Chung Chải
Nậm Ô
Ba.Chiềng Chăn
Ba.Tủa Sín Trải
Nậm Chà
Nà Tăm
Ba.Lao Chải
Ba.Nà Lướng
Bình Lư
Ba.Ô Quy Hồ
Sa Pa
Hòa Si Phăn
Phan Si Pang 3143
HOÀNG LIÊN SƠN NATURE RESERVE
Ba.Nậm Cóng
Ba.Nậm Ma
Ba.Phăng Hồ Phình
Ba.Tủa Sín Trải
Ba.Nậm Tì
Ba.Nậm Pha
Ba.Nà Ngò
Ba.Kha Nội
Lương Khi
N.T.Than Uyên
bản Kha
Than Uyên
Hưổi Số
Hưổi Nữ Trong
Hang Xung Mọ
M.Đun
Tủa Chùa
Hẳng Chua
Quỳnh Nhai
Ba.Pắc Ma
Pha Din Pass
bản Mi
bản Mớ
Hưổi Ngà
Ba.Hưổi Ngan
bản Cùn
Ba.Xang Ka Ho
Mù Cang Chải
làng Si
làng Hẻm
Nậm Kang
Tằng Loỏng
Phố Lu
Cốc Xâm
Vũ Mà
Bắc Hà
Bac Ha Market
Sản Chư Ván
Phù Chư Ván
Đồng Căn
Mường Khương
Lò Suối Tòng
Xiaobazi
Xín Mần
Chay River
Vĩnh Quang
bản Díu
bản Phố
Thẩm Vẻ
Hot Mineral Spring
Tên Sao Phìn
Quảng Bạ
Quang Vinh
Ba.Tà Chải
Ba.Xuân Hồng
Vĩnh Ngọc
Việt Quang
Chùng
làng Mược
bản Lướng
làng Bạt
Nậm Đét
làng Bang
Tân Thắm
Phố Ràng
Hồng River
Con Voi Mountain Range
Nam Chân
Khánh Yên
xóm Đanh
Độc Lập
Phú Mậu
làng Cung
Nà Tiết
Tân Phong
Mậu A
Nước Nóng
Góc Quáng
Bản Mười
Tiền Thế
Nà Quang
Vĩnh Tuy
Hàng Cướm
Kinh La
Cộng Tâm
Cổ Phúc
Yên Bái
YÊN BÁI
Hoàng Liên Sơn Mountain Range
Ngòi Hạ
Ngòi Sài Lương
Mỏn Sài Lương
bản Tú
NT. Liên Sơn
bản Cóm
Poung Leung
Ngọc Chiến
làng Sáng
Ba.Xang Ka Ho
bản Cùn
Ba.Huổi Ngan
Du River
Huổi Ngà
Ba.Pắc Ma
Rạng Đông
Minh Thắng
Ba.Phiêng Hin
Pú Nhung Ho
bản Mường Lay
Mường Lay
bản Hin
Ba.Sa Lông
Ba.Pa Ham
Huổi Tông
Ba.Nậm Hẻ
Lai Châu
Ba.Nậm Tì
Ba.Chiềng Chăn
Ba.Chung Chải
Ba.Nhiều Sáng
Nậm Ô
Sín Hồ

Œuvres évoquées en note de bas de page



Portrait de Charles VII, Jean Fouquet, huile sur bois, 85x70cm, vers 1445-1450, Musée du Louvre



Anne de Clèves, Hans Holbein Le Jeune, 1939, huile sur velin, 65x48 cm, Paris, Musée du Louvre

Mails échangés avec la famille de David Martin.

Premier message, à l'intention de Dora :
Mon, 23 Jan 2012, 21:25:16 - Subject: a painting I made...

Hello Dora,

My name is Marie, and Paul kind of introduced us in his last e-mail.

I'm currently studying visual arts in France, in Paris, at the university. Last summer, I traveled for one month, alone, in Vietnam, and there, in Sapa, I met Paul. He has been very friendly to me, and we spoke about lots of things. Then he told me about your husband's story : how he created this art gallery, and how he passed away there.
I've been very touched by this story, probably because I was feeling lonely at this moment of my trip, and because it was striking. Paul was very moved while he was telling me about your husband David.
Then, when I came back in France I decided to make an art project based on this unexpected and moving encounter.
While he was still in Sapa, Paul sent me some pictures of your husband. So I decided to make a painting from it.
In his last message he asked me to send you the painting I made (it measures about 150 on 80 cm).
I feel quite embarrassed about it, because I never met your husband nor you, and I could really understand if you found my gesture inappropriate or improper.

I just hope you'll like it, it was made with the best intentions.
Please accept my deepest sympathy, I support you in this difficult moment.
Best Wishes,
Marie B.

[Bonjour Dora,

Je m'appelle Marie, Paul nous a en quelque sorte “présentées” dans son dernier mél.

Je suis actuellement étudiante en arts plastiques en France, à Paris, à l'université. L'été dernier, j'ai voyagé pendant un mois toute seule, au Vietnam ; et là-bas, à Sapa, j'ai rencontré Paul. Il a été très

amical avec moi et nous avons parlé de tout et de rien. Au bout d'un moment, il m'a raconté l'histoire de David, votre mari : comment il avait créé cette galerie d'art et de quelle façon il avait perdu la vie là-haut. J'ai été très touchée par cette histoire, peut-être parce que je me sentais seule à ce moment de mon voyage et parce que c'était très fort. Paul était tellement ému lorsqu'il me parlaient de votre mari David.
Alors, lorsque je suis rentrée en France, j'ai décidé de réaliser un projet artistique basé sur cette rencontre émouvante et inattendue. Quand il était encore à Sapa, Paul m'a envoyé quelques photos de votre mari. J'ai donc décidé de faire une peinture à partir d'une de ces images.
Dans son dernier message, il m'a suggéré de vous envoyer la peinture que j'avais faite (elle mesure à peu près 150 cm sur 80). Je me sens un peu gênée parce que j'ai jamais rencontré ni vous ni votre mari, et je pourrais très bien comprendre si vous trouviez mon geste inapproprié ou déplacé.

J'espère juste que vous l'apprécierez, elle a été réalisée avec les meilleures intentions.
Je vous prie d'accepter mes sincères condoléances, je me joins à vous dans ce moment difficile.
Amitiés,
Marie B.]

Réponse de Dora :

"cheung wai king" - 26/01/12 06:18

I like the painting. Paul is our best friend. Words cannot express my gratitude for your kindness. My tears could not hold. Thank you so much for picking the gallery & David as the subject. Yes, David had the passions for Sapa and its people. I still mourning for the loss. Please feel free to write to me and visit Hong Kong when you got the chance. Dora

[J'aime cette toile. Paul est notre meilleur ami. Je ne trouve pas les mots pour vous exprimer ma gratitude et qualifier votre gentillesse. Je n'ai pas pu retenir mes larmes. Mille fois merci d'avoir choisi la galerie et David comme sujet. Oui, David avait une réelle passion pour Sapa et ses habitants. Je suis toujours en deuil. Surtout, n'hésitez pas à m'écrire et à visiter Hong Kong quand vous en aurez l'occasion. Dora]

Réponses des soeurs et de la mère de David :

"Terry Karen Vreeland" - 27/01/12 03:52

Dear Marie, Dora, my sister-in-law in Hong Kong forwarded your e-mail and picture to me of my dear brother David. David was an amazing person and brother. I will forever miss our wonderful conversations, his stories, and those wonderful long phone conversations we shared. David was always behind the camera so your thoughtfulness is so appreciated and loved. I hope someday to see the original. It so touched Dora's heart and captured the love of life my brother had. I hope the best for you in your future endeavors. Thank You. David's sister, Karen Vreeland

[Chère Marie, Dora, ma belle-soeur qui vit à Hong Kong m'a transféré votre mél et l'image de mon cher frère David. David était un frère et une personne formidable. Je vais regretter pour toujours nos conversations, ses anecdotes, et ces très longues conversations téléphoniques que nous avions tous les deux. David passait son temps derrière son objectif et ainsi j'apprécie votre prévenance. J'espère un jour pouvoir voir l'original. Ca a tellement touché Dora, l'image a bien capturé cet amour de la vie qu'avait mon frère. Je vous souhaite le meilleur pour vos projets futurs. Merci. Karen Vreeland, soeur de David.]

“Sharon MacPherson” - 03/02/12 19:07

Hi Marie,

I am David's older sister. Dora forwarded your painting of him with your email on to me, his other sister and his mom. Dora was very touched by it, as will as myself. My brother had a unique way, special to himself, of touching other peoples' lives. I have never met Paul, but to my impression, what a wonderful friend he was to David and Dora and continues so with her. Probably she has already responded to you, but I assure you, she, and all of us, received it with the honest and kind intentions in which you sent it. Dora is an amazing human being in her own way, responded as is fitting to her nature, kindly and with sincere appreciation for your story and effort. Your painting was a true gift to all of us, his family here in the US, and his family in Hong Kong. Thank you! David was loved by all of us and he gave us Dora, whom we dearly love too. God bless you in all your life, most sincerely, Sharon McPherson

[Bonjour Marie,

Je suis la soeur aînée de David. Dora m'a transferé ainsi qu'à ma soeur et ma mère la peinture que vous avait faite de lui et votre e-mail. Dora a été très touchée, tout comme moi. Mon frère avait une

façon unique, bien à lui de toucher la vie des autres. Je n'ai jamais rencontré Paul, mais d'après ce que j'ai compris, il était un ami précieux pour David et continue à l'être pour Dora. Peut-être vous a-t-elle déjà répondu, mais je peux vous assurer qu'elle comme nous tous avons reçu la peinture avec autant de sincerité et de gentillesse que vous en avez mis dans votre démarche.
Dora est une très belle personne, à sa façon, et vous a répondu en accord avec sa nature, c'est à dire gentiement et avec un grand respect pour votre histoire et votre engagement. Votre peinture est un vrai cadeau pour nous tous, sa famille ici aux Etats-Unis et sa famille à Hong Kong. Merci ! Nous aimions tous David et il nous a apporté Dora, que nous aimons aussi tendrement.
Que Dieu vous bénisse pour la vie, toute ma reconnaissance,
Sharon McPherson.]

"Hazel Woodrum" - 09/02/12 22:59

Our Dear Marie, I wish to express my heartfelt appreciation to you for the wonderful life like painting you did of my dear son. In many paintings you have to look for the person-I was amazed how you captured the expression that I saw in my son's face so many times. I know he would be truly honored to know that you picked up the subject of the Sapa Art Gallery for your subject in art. My son was a very dedicated man to each endeavor he undertook and he took a great deal of pride in his passion of photography. He would be delighted to know that you share that passion with him. He was not a conventional type of person and pursued life with a passion from the time he was a little boy. He just wanted to live life to the fullest, to explore and examine it and then to pass on to others so they could also share with him. He and Dora took me to China for 3 months at my age then of 81. Their desire was just to share with me the sights and show me a trip of a lifetime. How I appreciate him and her for their thoughtfulness. Dora is a lovely lady and our family loves her dearly. I hope someday you will be able to meet her. We have shared a great love for David, her and I. I express my appreciation to Paul for his sharing with you and his devotion to my son. It would be my great pleasure to meet both you and Paul someday.
Thank You Marie, Hazel Marie Woodrum

[Notre très chère Marie, j'aimerais vous exprimer ma gratitude, du fond du cœur, pour la merveilleuse et vivante peinture que vous avez faite de mon cher fils. Dans beaucoup de portraits, on ne retrouve pas la personne – J'ai été très surprise de voir la façon dont vous avez capté cette expression que j'ai pu voir tant de fois sur le visage de mon fils. Je sais qu'il serait très honoré de savoir que vous avez choisi la galerie d'art de Sapa pour votre projet artistique. Mon fils était un homme qui se consacrait entièrement à chaque projet qu'il entreprenait et il était très fier de de sa

passion pour la photographie. Il serait ravi de savoir que vous partagez cette passion avec lui. Ce n'était pas une personne comme les autres et il a toujours vécu sa vie intensément depuis l'époque où il n'était qu'un petit garçon. Il voulait juste vivre sa vie à fond, l'explorer et l'analyser de telle façon qu'il puisse partager tout cela avec les autres. Dora et lui m'ont emmené en Chine pour 3 mois lorsque j'avais 81 ans. Ils désiraient par dessus tout me faire partager leur vision des choses et le chemin qu'ils avaient parcouru. J'ai beaucoup aimé cette prévenance. Dora est une femme adorable et notre famille l'aime tendrement. J'espère qu'un jour vous aurez l'occasion de la rencontrer.
Elle et moi nous retrouvions sur notre grand amour pour David. J'apprécie vraiment que Paul ait eu ces moments de partage avec vous et qu'il vous ai transmis la dévotion qu'il avait pour mon fils.
Ce sera un grand bonheur de vous rencontrer un jour tous les deux, Paul et vous.
Merci marie, Hazel Marie Woodrum.]