



HAL
open science

**Je est un autre : le reflet à travers la question du double.
Jeux de reflets et d'identités : du miroir peint à la
représentation de l'enfant**

Sarah Susini

► **To cite this version:**

Sarah Susini. Je est un autre : le reflet à travers la question du double. Jeux de reflets et d'identités : du miroir peint à la représentation de l'enfant. Education. 2015. dumas-01264113

HAL Id: dumas-01264113

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01264113>

Submitted on 28 Jan 2016

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

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

Ecole Supérieure du **P**rofessorat et de l'**E**ducation de Toulouse

Mémoire pour le Master des **M**étiers de l'**E**nseignement, de l'**E**ducation et de la
Formation (MEEF)

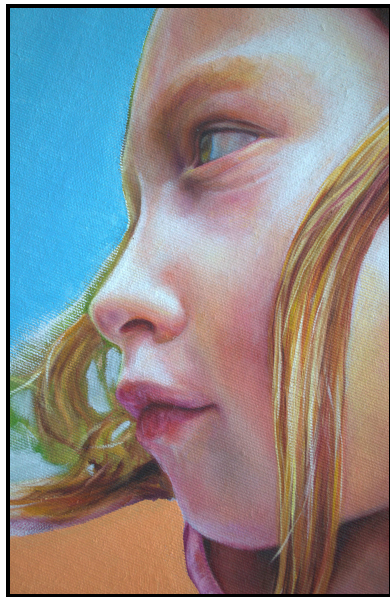
Spécialité : Arts Plastiques

Année 2015

« *Je est un Autre* »

Arthur Rimbaud

*Le reflet à travers la question du double.
Jeux de reflets et d'identités : du miroir peint à la représentation de
l'enfant.*



Présenté par SUSINI Sarah
Sous la direction de Madame LAFON LABARDE Isabelle et de Madame VIGUIER Emma

J'adresse mes remerciements à Madame VIGUIER Emma à Madame LAFON LABARDE
Isabelle pour m'avoir, durant l'intégralité de ce cursus, formée, accompagnée et écoutée.

Mes remerciements à toute l'équipe enseignante pour l'enseignement.

Sommaire

Sommaire	3
Introduction	4
I. Le miroir dans la peinture, des jeux de reflet aux jeux d'identités	6
A. Le miroir mimétique, de l'apparence à l'introspection	6
B. L'usage pictural du miroir : Confrontations et jeux de reflets.	17
C. La plasticité du reflet : Cadre, échelle et spécularité.	28
II. L'enfant peint et le double, entre unification et distorsion, ressemblance et dissemblance	35
A. Le petit adulte, entre innocence et gravité	35
B. Des modèles inatteignables travers le jeu	40
C. Soi même comme un autre	48
Conclusion	58
Annexes	59
Table des matières	64

Introduction

La conception que l'adulte a de l'enfance ne cesse d'évoluer selon les siècles, et nous sommes bien obligés d'admettre que la définition de cet âge de la vie reste floue.

Des historiens tels Philippe Ariès ou Bernard Jolibert ont su dégager des évolutions historiques qui se retrouvent dans la représentation picturale que l'artiste donne de l'enfant. Quand et comment l'enfant a-t-il été pensé et par conséquent représenté comme un être à part entière ? La représentation de l'enfance ne peut être qu'ambivalente, à l'image du regard que nous avons sur elle. L'enfant en devenir construit son être en partant de la reconnaissance de l'autre dans sa différence. Le modèle de l'adulte comme la vision qu'il a de lui-même, sont autant de reflets, d'images virtuelles, qui le posent dans la problématique du double, paradoxalement semblable et radicalement autre.

La représentation de l'enfant dans ma peinture, comme certainement la peinture en général, est à l'image du reflet spéculaire, puisqu'elle en porte le double paradoxe. D'une part, le reflet comme dédoublement pose la question du même; d'autre part, il donne à voir un espace qui se trouve et se prolonge au-delà de la surface. Tous les adultes ont été un jour enfant. La représentation de l'enfant nous met donc nécessairement dans une relation de face à face, que ce soit par ou pour un retour nostalgique, ou bien dans le portrait d'un enfant en devenir. « *L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire ment* »¹. Par ces propos, le narrateur proustien exprime ce moi, toujours le même, cette attestation du sentiment de notre identité qui demeure, malgré des changements continuels. Le reflet, parce qu'il est synonyme de double a à voir avec l'identité. Teinte, nuance lumineuse changeante, il est dépendant de la surface lumineuse réfléchissante. Son aspect « kaléidoscopique » sur le plan plastique répond au morcellement identitaire sur le plan sémantique. Ces deux aspects se retrouvent dans ma pratique artistique, ce qui amène à me demander ici, en quoi le reflet, dans ma peinture, est opérateur de jeux d'identités ?

Le peintre a besoin d'un miroir pour se tirer le portrait, et dans cette action, le paradoxe est qu'il ne peut suivre exactement les linéaments de son visage. Le profil, la face et dans une moindre mesure le trois quart, demandent une reconstitution imaginaire. A cause de la fugacité de l'image spéculaire, le va-et-vient du regard entre le modèle et le support est interrompu. Pour cet autoportrait réalisé à l'aide d'un miroir, j'ai expérimenté le suivi du reflet sans retour sur la toile. Il s'en suit, malgré cette attitude de copiste, des déformations et des fragmentations de touches et de proportions.

¹ PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu VI, Albertine disparue*, Paris, Gallimard, Folio Classique, 1990



Figure 1. *Autoportrait*, 2006, huile sur toile

Cet exercice m'a permis de constater que l'utilisation de l'image spéculaire par la peinture pouvait dépasser le simple instrument à l'autoportrait.

Dans un premier temps, je vais traiter le reflet d'une manière plus générale, en tentant de mettre en perspective la question du miroir dans la peinture, ainsi que les jeux de reflets et d'identités qu'elle induit. Par la suite, je me focaliserai plus spécifiquement sur le thème de l'enfant.

La mise en parallèle du miroir et de la peinture s'inscrit dans la tradition de la mimésis : le reflet du miroir, comme la matière picturale, interrogeant la restitution des apparences à travers une vision fidèle du monde. Mais le miroir se révèle être aussi un « *opérateur ambigu* »² qui produit des fragmentations, des distorsions. La conception de la peinture comme reflet du monde va alors « *s'estomper pour laisser place à la dissemblance et à l'altérité* ». ³ Aborder la puissance métaphorique du miroir à travers la peinture, c'est donc voir cette dernière comme représentation, restitution plutôt que reproduction. Dans un second moment, à travers la représentation de l'enfant, je développerai le reflet comme double. Avec l'idée d'identité, le double indique la présence de deux choses, deux éléments identiques ou

² NEYRAT, Yvonne, *L'Art et l'Autre, Le miroir dans la peinture occidentale*, Paris, Collection « Logiques Sociale », L'harmattan, 1999, p.46

³ Ibid.

analogues qui forment parfois un tout indissociable. La poupée, le jumeau, le clone, sont autant de doubles qui nous renvoient l'aspect inquiétant de notre désir d'éternité du même. Dans ce dernier, se révèle cependant, le pendant du désir d'altérité, et nous pouvons dire avec René Zazzo que « *de toute façon, pas d'unité sans dualité, pas d'identité sans duplicité* ». ⁴

I. Le miroir dans la peinture, des jeux de reflet aux jeux d'identités

A. Le miroir mimétique, de l'apparence à l'introspection

a. Définition du terme miroir et questionnement sur le rôle de l'imitation dans la production de l'élève

Le miroir, entouré ou non d'un cadre, est constitué d'une surface polie qui réfléchit la lumière. Il est de l'ordre de la connaissance parce qu'il est symbole de l'obstacle à franchir pour accéder à un monde différent et il se confond avec son reflet en raison de son rôle de révélateur. « *Que reflète le miroir ? La vérité, la sincérité, le contenu du cœur et de la conscience.* » ⁵ A la différence du verre, il possède une fine couche métallique qui lui permet la réflexion. Cette caractéristique physique d'opacité s'oppose à sa symbolique d'intelligibilité qui se rattache à la transparence. La transparence, opposée à l'opacité, symbolise « *une relation idéale au monde et aux autres* » ⁶. Le miroir est donc à la fois opaque et transparent et c'est certainement cette ambiguïté qui lui confère une si puissante richesse métaphorique. « *Dis-moi ce que tu vois.-Je ne vois que moi-même.-Tu as compris ? La fenêtre et le miroir, tous deux sont faits de verre. Mais celui du miroir est doublé d'une mince feuille d'argent. Une feuille d'argent mince, si mince, mais qui suffit à ne plus voir que soi-même, au lieu de voir le monde, et les passants qui passent.* » ⁷ Ces paroles dites par le personnage du messager dans le *Dibbouk*, pièce phare de la littérature Yiddish, témoignent, à l'instar de nombreux contes et mythes, de cette double fonction paradoxale du miroir : celle de révéler tout en cachant à celui qui se mire, le monde qui l'entourne. Loin d'entretenir un rapport complètement limpide au monde, le miroir est en réalité un agent d'ambiguïté. ⁸ Le regard introspectif ainsi que le dévoilement de la vérité intérieure qu'il permet, passant par le filtre de l'opacité.

⁴ ZAZZO, René, *Reflets de miroirs et autres doubles*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, page 205

⁵ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers et Ed. Jupiter, 1974, page 220

⁶ *A travers le miroir de Bonnard à Buren*, collectif, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, Les éditions Rmm, 2000, page 31

⁷ ANSKI Shlomo, *Le Dibbouk*, texte français de Xavier Maurel, Paris, Espace Rachi, Editions Le bruit des autres, janvier 2004, page 45

⁸ MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Hachette Littératures, Collection Pluriel, numéro 916, Poche, page 34

L'image spéculaire parce qu'elle est réflexion, se rattache depuis l'antiquité à la mimésis et à la fonction reproductrice de la peinture. La peinture comme miroir du monde ou imitation de la nature « a constitué la trame des doctrines esthétiques de la pensée occidentale »⁹. Cette pensée s'articule principalement autour « du couple de termes modèle/imitation, paradigme/mimésis ». ¹⁰ Sans tomber ici dans un résumé historique de l'évolution de la mimésis à travers les siècles et les disciplines, on peut simplement remarquer qu'elle oscille, à l'instar de l'objet miroir, entre une valeur positive et négative. Son mécanisme positif est souvent relevé pour ce qui concerne son rôle fondamental dans l'évolution, ainsi que pour la construction et l'apprentissage des comportements humains. Au point que René Girard fait de l'imitation, la structure de tous les rapports de réciprocité, qu'ils soient bienveillants ou malveillants. « *Personne ne peut se passer de l'hypermimétisme humain pour acquérir les comportements culturels, pour s'insérer correctement dans la culture qui est la sienne* »¹¹. Le constat est souvent effectué que cette imitation pourtant indispensable peut être négative voir hautement destructrice¹². Soko Pay-Vakalis nous rappelle également que la conception platonicienne est loin d'être manichéenne. Le philosophe ne condamne pas « *les copies (eikones) imitations reproduisant fidèlement les proportions et les couleurs du modèle, mais [il condamne] les simulacres (phantasmata) ou trompe l'œil, qui veulent faire prendre la copie pour l'original.* »¹³

Cette méfiance, face à une mauvaise imitation que l'on pourrait qualifier d'illusion, est familière des élèves qui ne confondent finalement pas l'image avec l'objet dont elle n'est que l'image. De plus, lorsque les élèves copient, il me semble qu'ils ont conscience de l'écart avec l'original, qui est inhérent à toute copie, aussi exacte soit-elle. Comme le synthétise Guy Rosolato : « *Toute imitation, aussi fidèle qu'elle le veuille, entraîne quelque différence, par défaut ou par excès, virant parfois à la discordance, ou libérant au mieux une démarche toute personnelle. Aussi l'acteur est d'autant plus lui-même qu'il se confond avec son personnage* »¹⁴. Face à cette conception, qui voit dans l'exercice spéculaire de la copie graphique une étape clef de l'évolution de l'enfant, Edward Gardner dégage une seconde école de spécialistes pour qui la phase réaliste, dans laquelle rentre l'élève à l'adolescence, est hautement regrettable. « *On voit les enfants sombrer dans le marasme de la représentation exacte : la préoccupation scolaire pour l'aspect photographique des dessins mine*

⁹ Rencontres de l'Ecole du Louvre, *L'IMITATION aliénation ou source de liberté ?*, collectif, Paris, La Documentation Française, 1985, page 29

¹⁰ Ibid.

¹¹ GIRARD, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978, page 99

¹² GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Edition Hachette, collection Pluriel, 2003

¹³ PHAY VAKALIS, Soko, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, Edition l'Harmattan, 2001, page 21

¹⁴ Rencontres de l'Ecole du Louvre, *L'IMITATION aliénation ou source de liberté ?*, collectif, Paris, La Documentation Française, 1985

l'implication de l'enfant dans le génie expressif du mode d'expression graphique »¹⁵. Sans ici entrer dans le débat, à savoir si il est bon ou pas que l'enfant copie ; je me suis surtout demandée, durant les différents stages effectués dans le cadre de ce master, comment et de quelle manière, il était préférable que l'éducateur oriente et travaille la copie avec l'élève ? En d'autres termes, quel pouvait en être les enjeux pédagogiques ? Alors que les professeurs autorisent et bien souvent encouragent même le calque, j'ai constaté que très peu d'élèves en éprouvaient le besoin et qu'ils lui préféraient une confrontation courageuse avec la représentation. Les élèves, me semblent avoir en général une vision assez orientée de la technicité en Art. Entre d'une part le réalisme absolu pour idéal et d'autre part la conviction que la technique ne fait jamais l'artiste. La fameuse question « Est-ce que c'est bien Madame ? » m'a d'abord dérouté, car elle était polysémique. Bien par rapport à quoi ? Les critères d'évaluation ? Des critères esthétiques de ressemblances ? Des goûts personnels ? La frontière m'a semblé fine entre ces deux écueils, académique et spontanéiste¹⁶. Pendant les stages d'observation, j'ai pu pleinement échanger sur le sujet avec les élèves et constater que seule une extrême minorité était passionnée par la technique pure et était demandeuse de corrections (des proportions pour le dessin par exemple). Lorsque les élèves me montraient leurs productions en me faisant remarquer le réalisme, en réalité, ils ne cherchaient pas à savoir si elles étaient fidèles au modèle. Il m'est apparu alors, que c'était l'approbation d'autrui qui était visée, plutôt que la ressemblance. Les conseils de corrections qui pouvaient être apportés dans ce sens, n'étaient dans ce cas pas appliqués, puisqu'ils demandaient inévitablement à l'élève de recommencer. Je pense sincèrement, que contrairement à ce qu'il est parfois analysé¹⁷, une heure d'Arts Plastiques par semaine est bien insuffisante pour former des techniciens et que pour cette même raison, il est improbable que les élèves apprennent dans cette matière à aller au-delà de la technique pour communiquer leur vision personnelle. En effet, comment dépasser quelque chose que l'on ne possède pas en état ? Bien souvent, l'artiste est mis en opposition avec l'artisan. Ce dernier serait à l'image du singe copiste, dans un processus unique de répétition, tandis que l'artiste serait seul capable d'expression. Cette vision globalement négative face à l'homme de métier, est symptomatique d'une perte de savoir-faire purement technique. Car il ne suffit évidemment pas d'avoir fait une fois une étude réaliste ou n'importe quel geste artistique pour être dans un savoir-faire qui nécessite la répétition dans son apprentissage. En ce sens, on peut dire que la technique en

¹⁵ GARDNER Howard, *Gribouillages et dessins d'enfants, Leur signification*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, page 174

¹⁶ MOREL Maia, *Vivre la créaActivité. Réflexions sur l'éducation artistique en arts plastiques*, Côte Saint Luc, Éditions Peisaj, 2011, page 108

¹⁷ *L'art pour l'art ? L'impact de l'éducation artistique*, collectif, Paris, Rapport du Centre pour la recherche et l'innovation dans l'enseignement pour l'Organisation de coopération et de développement économique (OCDE), 2014, page 154

collège est de l'ordre de la découverte. Pourquoi les artistes copient-ils ? En quoi l'imitation aiderait l'élève à rentrer dans une démarche artistique ? Voir, à mettre en place des capacités utiles pour sa vie d'adulte?

La question a été développée dans une étude approfondie de l'OCDE, portant principalement sur le transfert de connaissances. Les Arts Plastiques aideraient surtout à développer des compétences visuelles : la conception de formes mentales et l'expression d'une vision personnelle. Ces deux compétences peuvent être regroupées en une seule qui est l'observation. Au-delà de la vocation professionnelle et de l'exercice à l'attention, la discipline favoriserait « *aussi l'introspection* ». ¹⁸Lors de mon stage au collège Jean Jaurès à Castres, un élève de cinquième avait réalisé une plage de la manière suivante : une étendue jaune avec un palmier pour la plage, une surface bleue pour la mer et le ciel. Je lui demande, au regard du palmier, s'il s'agit d'une plage tropicale et pourquoi sa plage n'est pas peuplée ? L'élève me répond qu'il ne sait pas et qu'il ne s'était pas posé la question, qu'il n'aime pas ce qu'il a fait et qu'il souhaite tout recommencer. Je lui demande si il est déjà allé à la mer et nous discutons sur l'anatomie du crabe que cet élève avait déjà eu l'occasion d'attraper et qui représentait semble-t-il un merveilleux souvenir de vacances. A la fin de la séance, la plage était habitée des crustacés connus de cet élève. Cet échange m'a fait réfléchir sur le rôle du regard critique au sein de l'observation. Les élèves expliquent et réfléchissent sur leurs productions mais doivent aussi « *constamment évaluer leur travail et celui des autres (...)* On leur demande d'expliquer ce qui fonctionne et ce qui ne fonctionne pas dans leur projet et dans celui de leurs camarades » ¹⁹. La remise en cause de sa production par rapport à des critères internes est importante pour l'estime de soi ²⁰. L'écart que provoque l'imitation avec le référent (la plage que tu as faite ressemble-t-elle à une plage ?) est un moyen de travailler la relation entre le sens de l'observation et l'imagination (dissemblances et ressemblances entre le crabe du souvenir et celui représenté). Cette relation n'est pas de l'ordre de l'imitation servile mais d'un processus interne d'exigence propre à chaque élève, que le modèle soit effectivement présent ou réactualisé en pensée. Lorsque je suis revenue vers cet élève en lui demandant de faire attention à certains critères d'évaluations, j'ai senti qu'il y avait à nouveau un regard critique, mais cette fois-ci, de manière externe. Je me demande, dans quelle mesure les exigences et les contraintes imposées par l'enseignant se confrontent avec celles de

¹⁸ *L'art pour l'art ? L'impact de l'éducation artistique*, collectif, Paris, Rapport du Centre pour la recherche et l'innovation dans l'enseignement pour l'Organisation de coopération et de développement économique (OCDE), 2014, page 21

¹⁹ *L'art pour l'art ? L'impact de l'éducation artistique*, collectif, Paris, Rapport du Centre pour la recherche et l'innovation dans l'enseignement pour l'Organisation de coopération et de développement économique (OCDE), 2014, page 154

²⁰ JOLY, Christine, « *Connais toi toi-même* », Mémoire professionnel CAPA-SH option F, Académie de Nantes 2010-2011

l'élève ? Je remarque que de nombreux élèves utilisent cette confrontation pour enrichir leur production mais d'autres l'usent pour rester en quelque sorte dans un minimum d'investissement. La réponse à la consigne suffit alors à justifier le travail et à le stopper dès que les exigences scolaires sont atteintes. Un élève m'a un jour interpellé ainsi : Vous ne pouvez rien dire, je vais avoir une bonne note car même si je n'aime pas mon travail, il répond aux exigences. On tombe ici sur des questionnements qui ont été abordés avec le concept de métier d'élève qui peut se résumer par un rapport stratégique ou tactique à la scolarisation. Je renvoie ici le lecteur à des ouvrages de références sur la question.²¹

b. Une valeur symbolique double : Du reflet trompeur au reflet révélateur



Figure 2. Goya y Lucientes Francisco, *Le temps ou les Vieilles*, vers 1805-1812, huile sur toile, 181x125cm, Palais des Beaux Arts de Lille.

²¹ LA BORDERIE, René, *Le métier d'élève*, Paris, Hachette éducation, Collection Pédagogies pour demain, 1999

La symbolique du miroir est complexe parce qu'ambiguë. Elle oscille durant l'ensemble de son histoire, entre un versant positif et négatif²². Comme l'a démontré Sabine Melchior-Bonnet, du Moyen-âge à la Renaissance, le miroir, parce qu'il peut capturer les âmes est souvent mis en relation avec le diable. Il symbolise également les vices de la vue comme l'orgueil qui résulte d'un trop grand amour de soi que l'on nomme narcissisme.

Les vieilles est une œuvre de Goya qui illustre de manière emblématique cette fonction narcissique du miroir à travers la vanité féminine. Ici, le miroir est emblème de la coquetterie de la femme et l'outil d'une quête perpétuelle de la beauté et de l'apparence. Il renvoie au vice de la vanité, le sujet de la femme à sa toilette qui se mire, étant simple prétexte à dénoncer le caractère factice et éphémère des biens de ce monde. Seulement, pour cette œuvre, il manque ce qui est dévoilé par le miroir. Les vieilles sont absorbées dans la contemplation de leur image, au point de ne pas paraître en être troublées. Le regard porté sur le miroir reste aveugle à la réalité de sa vieillesse en entretenant l'illusion d'une jeunesse éternelle. C'est alors, au delà de la vanité, la futilité face à la mort qui est montrée par l'artiste au moyen de la représentation du miroir. « Que tal ? ». Cette phrase écrite au revers du miroir, apporte une troisième interprétation possible en suggérant l'introspection, le bilan face à la mort. Ce « Comment ça va ? » pourrait en effet être interprété dans le sens de la question : comment a été ta vie ? Par cet enchâssement de sens, le maître espagnol use de la nature double du miroir, outil de connaissance, autant que de dissimulation. Attribut possible de l'allégorie de la vérité et de la prudence, le miroir révèle en usant de sa promesse de transparence. Mais ce reflet révélateur peut se révéler très vite trompeur, comme le visage d'une société qui cache ses défauts et ses vices. L'objet miroir peut être inquiétant parce qu'il cache et dévoile, dissimule et révèle tout à la fois.

De nombreuses œuvres traduisent le risque du miroir, comme celui de la perte de conscience entre le dehors et le dedans. Cette confusion, avec et dans son reflet, est le travers des coquettes mais aussi celui de Narcisse qui en se laissant prendre au jeu de l'artifice, ne vit que dans un dédoublement réflexif. Néanmoins, le monologue du regard narcissique n'est heureusement pas aussi extrême que dans le mythe²³, et le regard sur soi demande bien souvent le regard d'autrui. La réciprocité du voir et de l'être vu et du « *sentant-sensible* »²⁴ développée par le philosophe Merleau-Ponty, fonde le regard sur soi dans un jeu indispensable du même et du radicalement autre. « *L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et*

²² MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Hachette Littératures, Collection Pluriel, numéro 916, Poche

²³ OVIDE, *Les Métamorphoses*, en ligne, www.litteratureaudio.com/livre-audio.../ovide-les-metamorphoses.html

²⁴ MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, Collection folio essais, 1964, page 21

reconnaître dans ce qu'il voit alors « l'autre coté » de sa puissance voyante. Il se voit voyant »²⁵.

Comme le rappelle Sabine Melchior Bonnet, l'image de soi était pendant très longtemps loin d'être une évidence et passait surtout par le regard d'autrui.²⁶ L'introspection et la connaissance de soi ne peuvent se passer du face-à-face avec ce double qui est l'autre; et l'image que l'on a de soi se trouve inévitablement en relation avec celle que l'on croit vouloir être dans le regard d'autrui. Le Courtisan, l'honnête homme et le dandy sont les symboles incarnés du rôle de l'image que l'on projette dans la construction de notre statut social. Monde où le miroir est là, pour rendre réelle une image que les autres attendent.

c. Analyse du portrait de *Suzanne*, entre reflet narcissique et singularité

Suzanne est un portrait réalisé à la peinture à l'huile sur un tondo de bois. Il donne à voir une jeune femme au visage ovale, orienté de trois quarts et regardant le spectateur. Cette peinture est inachevée, suite à des problèmes de couches picturales. Dans la mesure où il s'agit d'un repaint, il est préférable d'attendre un long laps de temps pour respecter la règle du gras sur maigre. L'étude réalisée en 2012, précise le détail de l'œil de droite que je souhaite ostentatoirement maquillé. S'agit-il d'une image spéculaire, d'un tableau miroir ?

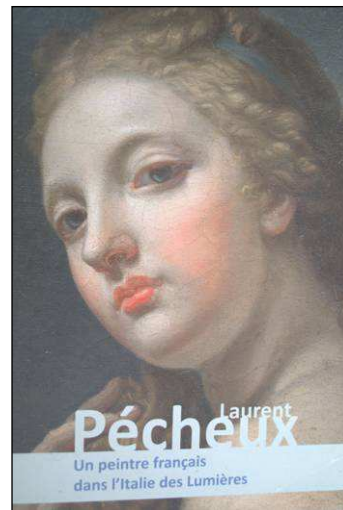


Figure 3. Etude à l'huile pour *Suzanne*, 2012, réalisation d'après un prospectus pour l'exposition Laurent Pécheux qui s'est tenue du 27 juin au 30 septembre 2012 au Musée des Beaux Arts de Dole.

²⁵ MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, Collection folio essais, 1964, page 18

²⁶ MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Hachette Littératures, Collection Pluriel, numéro 916, Poche « comment habitait-on un corps que, sans le secours du miroir, on connaissait surtout à travers le regard d'autrui. »

Le cadre circulaire permet de suggérer la présence d'un miroir convexe. Le format qui pourrait également recouvrir celui d'un miroir, renforce cette ambiguïté. Le tableau miroir possède une forte tradition qui a vu son aboutissement avec l'autoportrait du Parmesan. Avec cette œuvre, le Parmesan « *fait du tableau le miroir même, et réciproquement* »²⁷. Le peintre italien a restitué l'ensemble des effets, des « bizarreries » que pouvait produire le miroir convexe de barbier. Les déformations de la perspective mais aussi l'inversion de sa main. Ces déformations, comme le démontre Daniel Arasse font sens dans la conception maniériste et ce tableau miroir serait une des premières affirmations en Histoire de l'Art de « *l'autonomie de l'esthétique par rapport à la vérité* »²⁸.



Figure 4. Le Parmesan, *Autoportrait*, 1514, Vienne, Kunsthistorischen Museum

J'ai fait le choix de ne pas représenter les effets propres à l'image spéculaire, excepté pour l'œil maquillé qui est peint plus grand que les autres parties. Ainsi, l'œil se rattache au reflet par ce changement d'échelle. L'artifice du maquillage fait écho à la fonction traditionnelle dans l'art du portrait, de savoir enjoliver son modèle afin de le flatter. Le plaisir

²⁷ Rencontres de l'Ecole du Louvre, *L'IMITATION aliénation ou source de liberté ?*, collectif, Paris, La Documentation Française, 1985, page 78

²⁸ Ibid.

de l'illusion relie ainsi le maquillage, la peinture et le miroir. Le « *miroir est aussi le modèle mythique du plaisir premier que donne la peinture, plaisir d'illusion qui est à la fois le propre du miroir (attribut alors de la Vanité) et le plus ancien reproche porté contre les séductions trompeuses de la peinture* »²⁹. Cette puissance esthétisante et illusionniste de l'image est concentrée dans l'image de mode qui est photographique.



Figure 5. *Suzanne*, 2014, huile sur tondo en bois de chêne.

Le fragment de l'œil maquillé me permet de travailler plastiquement un contraste entre la peinture, qui dit de l'image qu'elle est image, et le poncif de la photographie de papier glacé, qui en cachant le plus possible ses processus de construction, réactualise le problème de l'illusion picturale. Ici, la forme de la pupille répond à celle du tondo, dans le but de renforcer la mise en abyme de la représentation dans la représentation. La représentation du fragment d'image de magazine et la représentation de la beauté individuelle de Suzanne (qui est par ailleurs le nom réel du modèle), sont toutes deux enchâssées à celle de l'image spéculaire. L'œil coloré traduit une beauté qui passe par un œil qui s'abîme dans la conscience d'être vu, tandis que l'œil qui apparaît flou dans le mouvement de tête, est pour moi, celui de la beauté singulière. La composition s'articule et tourne autour de l'œil maquillé, qui circonscrit le champ de vision. Le cercle peut servir, comme le miroir, à capturer notre regard. Cette exclusion du monde extérieur se retrouve dans le mythe de Narcisse et dans l'interprétation magistrale qu'en a faite le Caravage. Les bras de son Narcisse et leurs reflets forment un

²⁹ Rencontres de l'Ecole du Louvre, *L'IMITATION aliénation ou source de liberté ?*, collectif, Paris, La Documentation Française, 1985, page.68

cercle parfait qui en « *excluant le monde alentour* » illustre cette « *bulle de l'enfermement solipsiste* »³⁰. Dans ma peinture, j'ai tenté d'équilibrer cette composition circulaire, ainsi que ses effets, par le mouvement de la tête de la figure qui oriente le regard de l'intérieur vers l'extérieur.



Figure 6. Le Caravage, *Narcisse*, vers 1597-1599, huile sur toile, 110x92 cm, Galerie Nationale d'art ancien, Rome.

L'allusion à l'épisode biblique de *Suzanne et les vieillards*, selon moi, renforce ce mouvement, en instaurant une relation de va et vient entre la sphère privé interne et la sphère publique externe. Le miroir, outil d'embellissement du corps est de l'ordre de la sphère privée. Il est traditionnellement l'instrument de la coquetterie, les peintres le rattachent souvent à l'intimité féminine. Il dépeint, de part le jeu du caché montré, un corps qui oscille entre la conscience et l'inconscience, le consentement ou non d'être observé. Qu'il permette

³⁰ MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Hachette Littératures, Collection Pluriel, numéro 916, Poche, page 154

de montrer simultanément différentes facettes du corps féminin ou bien qu'il souligne l'ambiguïté du désir d'être vu, le miroir favorise l'offrande au regard. La figure biblique de Suzanne n'échappe pas à la règle et dans bien de ses représentations, comme l'écrit France Borel, « *l'étalage de son anatomie prédomine sur sa révolte* ». ³¹ On retrouve ici les jeux de regard propres au voyeurisme, qui sont particulièrement développés dans la peinture rococo du 18^{ième} siècle. Ils m'ont influencé pour ce portrait et la palette de teintes claires que j'ai utilisé se rattache à ce type de peinture. Le voyeur aime à regarder, aime à observer en se tenant à l'écart. Dans le tableau, il voit tout mais le spectateur ne voit rien. A travers le voyeurisme, la peinture autorise des jeux de reflets qui traduisent le plaisir de regarder mais également celui d'être regardé et de se voir regardé. Le mouvement de tête de *Suzanne*, outre d'apporter du mouvement, me permet d'interpeller le spectateur en tant que voyeur complice, qui aurait surpris la jeune femme en train de se regarder.

Le terme de voyeur induit l'attraction à observer l'intimité ou la nudité d'une personne, en cherchant à éprouver une jouissance ou une délectation. Le délectable se dit de ce qui ravit, séduit, puis attire et capture le regard. Et c'est pour ces merveilleuses capacités que la délectation est parfois définie comme but de la peinture. Point de jonction possible entre « *l'éclat du paraître et la puissance du désirable* » ³², la délectation va cependant de pair avec le versant du plaisir, qui est la peine rendue « *par la privation d'un objet que nous jugeons nécessaire à notre bonheur* » ³³. Le reflet se dérobe au regard, comme le modèle qui feint de ne pas être observé ou encore le plaisir de la peinture elle-même. Apanage du peintre, la délectation est relatée dans de nombreux écrits d'artistes. Salvador Dali est très certainement un de ceux qui l'a décrite dans son Journal avec le plus de précisions, aussi bien physiques que psychiques. Il y explique longuement, comment, en juillet 1952, une gerçure l'a aidé pour la représentation d'une nature morte composée d'un poisson symbolisant le Christ. Le peintre se fait un point d'honneur à ne pas détacher tout de suite sa gerçure car dit-il, « *ce serait gaspiller imprudemment les délices d'une laborieuse et patiente journée de travail pendant laquelle je jouerai avec* » ³⁴. Le plaisir du spectateur répond ici à la délectation du peintre dans l'exécution.

Pour Charles Baudelaire, « *il importe peu que la ruse et l'artifice* » ³⁵ du maquillage « *soient connus de tous* ». Le mouvement de *Suzanne* exprime la perpétuelle découverte que

³¹ BOREL, France, *Le Peintre et son miroir*, Tournai, Edition La Renaissance du Livre, Collection Références, 2002, page 157

³² ESCOUBAS, Eliane, *Imago Mundi : Topologie de l'art*, Edition Galilée, 1986

³³ BONNOT DE CONDILLAC, Etienne, *Traité des sensations, traité des animaux*, Paris, Fayard, Corpus des oeuvres de philosophie en langue française, 1984

³⁴ DALI, Salvador, *Le Journal d'un Génie*, Paris, Edition l'Imaginaire, Collection Gallimard, 1994

³⁵ BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne*, Paris, Mille et une nuits, département de la librairie Arthème Fayard, 2010

tout un chacun expérimente avec son reflet et ses artifices. Le miroir permet alors l'immersion du spectateur dans le tableau, entre le rejet et l'intégration. Pour moi, ce travail questionne la confrontation entre la beauté singulière et la beauté standardisée des magazines. Au delà de la simple dénonciation de l'artificialité de l'art du paraître, *Suzanne* invite peut être à ne pas être dupe de « *la haute spiritualité de la toilette* »³⁶ ainsi que de la fascination de l'homme pour sa propre image.

B. L'usage pictural du miroir : Confrontations et jeux de reflets.

a. Le tableau miroir

Dès le 14^{ème} siècle, le miroir est un outil important de l'atelier du peintre. Il facilite sa tâche, essentiellement pour la correction des proportions et les graduations de teintes. Nous ne développerons pas ici son rôle dans l'élaboration de la perspective³⁷; plus qu'un précieux « Redresseur de torts », selon la fameuse expression de Robert Damish, le miroir est depuis la *République*³⁸ de Platon mis en comparaison avec le tableau, au point d'être parfois considéré comme son équivalent. Dans ses *Carnets*, Léonard de Vinci souligne la parenté du tableau et du miroir, qu'il affirme être le maître de la peinture³⁹. Le miroir et l'œuvre peinte redoublent le monde en une image virtuelle; surfaces lisses et en deux dimensions, ils suggèrent tout deux le prolongement d'un espace « impalpable » et hors champ. Cependant, Léonard de Vinci cesse l'analogie lorsqu'il en vient à évoquer la couleur : « *Et comme tu sais que le miroir te montre des objets distincts grâce à des contours, des ombres et des lumières et qu'en outre tu disposes parmi tes couleurs d'ombres et de lumières plus puissantes que les siennes, il est certain que ta peinture, si tu sais bien la composer, fera également l'effet d'une chose naturelle vue dans un grand miroir* »⁴⁰. Comme le tableau, le miroir nécessite de la lumière qui est condition à sa visibilité et comme lui, il est surface plane qui peut se définir par sa seule matérialité.⁴¹ La phrase citée si dessus, laisse supposer que pour Léonard de Vinci, si le miroir est le maître de la peinture, il se laisse néanmoins dépasser par son élève en ce qui concerne l'intensité lumineuse. Plus qu'une imitation qui fait illusion, la peinture est un art spéculatif et comme le développe le penseur Jacques Darriulat, « *Le miroir sur le modèle*

³⁶ Ibid.

³⁷ DAMISH, Robert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993

³⁸ PLATON, *La République*, Paris, Editions Gallimard, Collection Folio Essais, 1993

³⁹ DE VINCI, Léonard, *Les Carnets*, éditions Gallimard, 1942

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ « *Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.* » Maurice Denis dans *Art et Critique*, 1890

duquel Léonard de Vinci souhaite que le peintre travaille, c'est celui de l'esprit. »⁴² Avant le 16^{ième} siècle, le miroir était déjà la métaphore de la conscience et l'on nommait au Moyen-âge Speculum des traités exhaustifs (la Bible étant le miroir des miroirs (Speculum speculorum)). Il est presque sous-entendu, que le miroir à l'instar de la peinture, joue un rôle d'interface de la lumière divine. La figure du miroir est couramment utilisée dans les essais de théologie⁴³ afin d'illustrer la puissance de cette dernière et pour la nécessité de son appréhension indirecte. Dieu, comme dans un miroir se présente au genre humain, mais c'est à la peinture qu'il revient d'établir une mise en relation. « *Et puisque le tableau lui-même est miroir, il ne faut pas nous étonner si les peintres cherchaient à imaginer une image maximale qui serait comme le reflet de la science infinie qui est en Dieu.* »⁴⁴. De même qu'un tableau, le miroir essaie de nous faire oublier son rôle d'intercesseur. « *Il s'abstrait, s'éclipse derrière ce qu'il représente* »⁴⁵. Seulement, à la différence de l'image spéculaire, la représentation persiste une fois que nous ne lui faisons plus face. Avec le tableau, l'illusion s'incarne et « *persiste dans le rêve d'éternité* »⁴⁶.

Tout comme le reflet dans le miroir, la peinture nous absorbe : on peut avoir le sentiment de faire corps avec elle. Elle appartient, elle aussi, au monde de l'illusion puisqu'elle donne corps à ce qui ne peut se toucher et promet un dévoilement sur la nature cachée des choses qu'elle donne à voir. Cependant, le reflet n'est pas la peinture. Il se trouve y avoir une différence sur la qualité de l'illusion. A la différence de l'image spéculaire, la toile est en effet de l'ordre de la transformation. Le peintre peut métamorphoser les traits de son modèle et créer par la composition l'illusion d'un surcroît de réalité. Ces notions de vraisemblance et de choix sont absentes du reflet spéculaire. « *Nous savons tous que l'art n'est pas la vérité. L'art est un mensonge qui nous fait comprendre la vérité, du moins la vérité qui nous est donnée de comprendre. L'artiste doit connaître la meilleure manière, pour convaincre les autres de la véracité de ses mensonges.* »⁴⁷ Ces propos de Pablo Picasso expriment l'épaisseur de la réalité de la peinture qui ne peut se contenter de l'illusion de l'apparence des choses. La différence fondamentale entre le miroir et la peinture étant alors, que cette dernière, de l'ordre de l'artifice, n'imité pas mais représente.

⁴² DARRUILAT, Jacques, en ligne, www.jdarriulat.net

⁴³ FONTAINE, Nicolas, *Le dictionnaire chrétien où sur différents tableaux de la nature, l'on apprend, par l'Écriture et les saints Pères, à voir Dieu peint dans tous ses ouvrages et à passer des choses visibles aux invisibles*, Paris, Édition Josset, 1691

⁴⁴ DARRUILAT, Jacques, en ligne, www.jdarriulat.net

⁴⁵ MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Hachette Littératures, Collection Pluriel, numéro 916, Poche, page 9

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Picasso, *Propos sur l'art*, Édition de Marie-Laure Bernardac et Androula Michael, Collection Art et Artistes Gallimard, 1988

b. « L'icône indicielle »

« *Le reflet est un indice qui désigne un référent tout en se donnant comme icône à voir* »⁴⁸ Cette définition du reflet comme *icône indicielle*, donnée par Michel Thévoz, porte à questionnement. Si il est aisé de comprendre que le reflet est un indice qui désigne un référent, il est plus difficile de voir son aspect iconique. Ce « statut hybride »⁴⁹ de l'image spéculaire est-il applicable à la peinture ?

Pour Charles Sanders Peirce, l'icône est un signe dont le signifiant a une relation analogique avec ce qu'il représente. Par conséquent, un signe renvoie à son objet de façon iconique lorsqu'il lui ressemble. Si l'on se base sur cette définition, pour Michel Thévoz, l'écart avec l'objet est donc intrinsèque à l'image spéculaire, qui est plus de l'ordre de l'air de famille que de la fusion ou de la confusion. Il y a certainement alternance entre ces deux pôles : entre fonction indicielle et fonction iconique. Quoi qu'il en soit, la fusion n'est pas totale et on peut dire que le reflet est iconique parce qu'il est « analogique »⁵⁰. On peut alors également questionner cette ressemblance du reflet icône. « *Iconique en ce qu'elle est plus ressemblante que toute image* »⁵¹. De quelle nature est cette ressemblance ? N'est-elle que visuelle ? « *Depuis Courbet, on croit que la peinture s'adresse à la rétine, ça a été l'erreur de tout le monde. Le frisson rétinien ! Avant, la peinture avait d'autres fonctions, elle pouvait être religieuse, philosophique, morale.* »⁵² Si l'on en croit les propos de Marcel Duchamp, les artistes des temps passés étaient loin du jeu de dupe de la mimésis et ne se perdaient pas plus que maintenant dans le simulacre des apparences. La peinture est-elle pour autant indifférente à la fonction indicielle ? La présence du miroir dans la peinture n'est-elle pas un bon moyen de rappeler la fascination d'enregistrer le réel ?

L'image spéculaire est un signe iconique dans la mesure où c'est le signe qui renvoie à l'objet, et non l'inverse⁵³. Elle se trouve donc dans un rapport asymétrique. A la différence du reflet, pour le tableau, on peut parler d'une relation symétrique : le tableau renvoie à nous même, autant que nous renvoyons au tableau. L'œuvre reste physiquement présente dans la pièce après que le regardeur l'ait quitté. Cette existence indépendante du regard, côtoie l'état inverse. Comme pour l'image spéculaire, c'est aussi notre regard qui donne vie à l'image ; c'est parce que l'on projette dans l'œuvre que cette dernière existe. Cependant, l'impression persiste que l'œuvre nous regarde bel et bien indépendamment de nous. Si le tableau est le

⁴⁸ THEVOZ, Michel, *Le miroir infidèle*, Paris, Editions de minuit, Collection « Critique », 1996, page 25

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Dictionnaire de l'académie française de 1835, Institut de Paris : « *Se dit d'une sorte de rapport, de ressemblance, de similitude qui existe à certains égards entre deux ou plusieurs choses différentes* ».

⁵¹ THEVOZ, Michel, *Le miroir infidèle*, Paris, Editions de minuit, Collection « Critique », 1996, page 25

⁵² CABANNE, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Pierre Belfond, 1967, page 74

⁵³ VAILLANT, Pascal et BORDON Emmanuelle, *Le statut du signe iconique entre iconicité et intertextualité*, VISIO, revue de l'Association Internationale de Sémiotique Visuelle, 2001, pp. 57-74

reflet de la projection du spectateur, la peinture comme reflet de nous même dans le monde, pose le problème du sujet, c'est-à-dire ce que donne à voir une œuvre dans sa représentation. Au delà de la pure copie ou de la stricte picturalité, on peut se demander si le reflet en peinture ne serait pas davantage, le rapport, la mise en communication entre la projection du spectateur et celle de l'artiste. A la vue d'une œuvre peinte, le sujet peut nous renvoyer à une foule d'éléments reconnaissables ou encore nous évoquer une anecdote. Même sans sujet apparent, on ne peut échapper à notre capacité à effectuer dès que possible de lointaines associations avec notre expérience. Cette création de signification que provoque la représentation de formes objectivement reconnaissables peut-elle être niée ? Dans ses écrits sur l'Art, édités par son fils sous le titre *la réalité de l'artiste*⁵⁴, Marc Rothko a surpris par sa position sur la question. On pouvait s'attendre à ce que le maître de l'abstraction lyrique prône une qualité picturale résidant seulement dans la manière dont le sujet est traité mais il n'en est rien. Pour Mark Rothko le contenu ne peut être uniquement la manifestation de la plasticité. L'abolition du sujet par l'émotion n'en est pas vraiment une, car c'est justement par cette abolition même que le sujet fait acte d'existence. En d'autres termes, le sujet qui ne serait que le sujet comme objet d'émotion, reste de l'ordre de l'existence par la négation. Le lien entre la représentation et l'expérience humaine est nécessaire pour que l'idée plastique devienne manifeste.

Ce premier sens du terme sujet, comme ce qui est reconnu par le spectateur est inévitable. Une œuvre picturale ne peut en effet exister sans le mélange d'éléments plastiques à des formes reconnaissables. La plasticité n'est donc pas dissociable du sujet. Nous pouvons aussi appréhender le sujet comme moyen de compréhension des intentions artistiques. Le sujet est dans ce sens, ce que Etienne Gilson appelle la « *forme germinale* » ou plutôt « *les formes germinales* »⁵⁵, c'est-à-dire pour faire court, l'ensemble des possibilités à l'existence d'une œuvre qui vient à naître dans l'esprit de l'artiste. La forme germinale est donc en quelque sorte l'objectif du tableau, ce qu'il essaie d'exprimer. Si l'on revient à la définition du dictionnaire, le sujet, puisqu'il désigne « *la matière sur laquelle on écrit, on parle, on compose* »⁵⁶ évoque toujours un moyen par lequel la peinture se rend intelligible, pouvant toute aussi bien désigner le modèle extérieur que la forme germinale intérieure. Sauf bien sûr dans le cas d'un réalisme littéral, les deux types de sujets, celui comme intention et celui comme ce qui est donné à voir et à ressentir, ne peuvent pas être dissociables. Comme nous l'explique Mark Rothko, l'un est inconcevable sans l'autre et l'artiste pense leurs existences de manière simultanée. On peut ici faire un parallèle entre la forme germinale qui est floue et

⁵⁴ ROTHKO, MARK, *La réalité de l'artiste*, Paris, Editions Flammarion, Collection Champs arts, 2004

⁵⁵ GILSON, Etienne, *Peinture et réalité*, Vrin, 1972

⁵⁶ Dictionnaire Universel d'Antoine Furetière, en ligne, <http://www.furetière.eu/>

indéfinie parce qu'elle se trouve à l'état de possibilité et le reflet peint. La forme germinale n'est pas une idée qui s'oppose à l'exécution mais elle est plutôt de l'ordre de l'expérience.

Il ne s'agit pas pour Etienne Gilson de définir une psychologie du créateur qui cernerait une impossible genèse de l'œuvre, mais plutôt de se questionner sur la pensée plastique des peintres. D'emblée, le philosophe pause la pensée du peintre comme non conceptuelle. L'idée comme représentation abstraite élaborée par la pensée est avant tout visuelle. « *Même si le sujet de son tableau peut se définir en termes d'idées, aucun artiste peut effectivement le peindre sans que ces idées ne prennent d'abord la forme d'une image de l'œuvre à faire. Cette image initiale, chargée d'éléments affectifs et moteurs, est ce qui importe vraiment* »⁵⁷. La forme que prendra le tableau, son sujet, c'est donc avant tout l'ensemble des images à la fois floues et précises qui naissent des données évocatrices du réel. De plus, la forme germinale comme le reflet présentent un rapport analogique qui suppose l'écart. L'artiste ne suit pas un modèle intérieur intelligible. Il ne possède pas dans son esprit une image arrêtée de l'œuvre achevée. L'idée a très communément ce sens de modèle projeté que le peintre se propose de copier. Dans ce cas, l'idée devient ennemie de l'exécution, puisqu'en peinture, comme le remarquait Eugène Delacroix, « *le but quel qu'il soit, quand il est connu borne et gêne l'imagination* »⁵⁸. La pensée de l'œuvre n'est pas exclusivement préliminaire car elle se fait avec et par l'exécution. Comme l'explique Etienne Gilson, l'exécution et la conception sont confondues. La conception des éléments plastiques comme par exemple les effets de lumière jaillissent simultanément avec l'idée de sujet avant et pendant l'acte même de peindre. Une peinture une fois créée est bien souvent dans son essence très différente de l'œuvre rêvée dans le projet initiale. Etienne Gilson nous explique à plusieurs reprises que les peintres souffrent constamment de cet écart. Une peinture qui n'incarne pas le sujet dans le sens précisé plus haut d'une « forme germinale » est en effet pour bien des artistes, une peinture ratée ou avortée. La peinture est donc une œuvre lorsqu'il y a interpénétration entre la forme germinale et l'exécution. On pourrait dire que la forme germinale se ressent par l'exécution et l'exécution par la forme germinale. Le spectateur dans ce cas voit le monde par les yeux de l'artiste. Comme l'explique Eugène Delacroix, ce qui est ressenti devant l'œuvre ne peut être vague. Il n'y a pas interprétation sur l'essentiel, c'est-à-dire sur les émotions réelles qui s'adressent « *à la partie la plus intime de l'âme* »⁵⁹. L'artiste nous dit par exemple à propos du tableau de Jacques Louis David intitulé *Léonidas aux Thermopyles* « *Qui cacherait dans les Thermopyles la figure du jeune homme qui attache ses*

⁵⁷ GILSON, Etienne, *Peinture et réalité*, Vrin, 1972

⁵⁸ DELACROIX Eugène, *Journal : 1822-1863*, Plon, Les mémorables, 1996

⁵⁹ Ibid.

sandales ne trouverait dans tout ce tableau que le travail d'un homme d'école »⁶⁰. Pour Eugène Delacroix il y a évidence, le tableau manquerait de chaleur sans cette figure. Qu'apporte t-elle ? Des trois personnages qui sont au repos sur le même plan, peut-on nier que c'est le seul qui paraît occupé à son acte avec tout son être, sans être posé ?



Figure 7. Jacques Louis David, *Léonidas aux Thermopyles*, 1814, huile sur toile, Louvre

Cette conception d'une émotion communicable démonte l'idée que l'art ne serait qu'une histoire de goût. C'est d'ailleurs ce qui explique que les peintres se trouvent généralement d'accord dans l'appréciation de ce qui est œuvre. Lorsque Francis Bacon explique par exemple dans son entretien avec Michel Archimbaud, qu'il n'aime pas les toiles de Sir Joshua Reynolds ou encore celles de Paul Klee, il reconnaît évidemment qu'il y a œuvres, seulement elles ne le touchent pas, ne lui disent rien. Le fait qu'une œuvre nous parle à l'âme est une évidence qui s'opère malgré nous. L'indifférence émotionnelle est là en même temps que le sentiment de passer à côté de quelque chose. Parler avec les peintres et il ressort souvent qu'une incompréhension totale de l'œuvre d'un maître reconnu n'est absolument pas perçue comme une défaillance intellectuelle ou émotive. L'accès est simplement différent de la perception d'un possible. C'est pour cela que l'évocation par un peintre de cet état de non compréhension est déjà bien souvent une forme de reconnaissance. Ce n'est ni la richesse et la diversité de ces images ni la dextérité technique à représenter les formes germinales qui

⁶⁰ Ibid.

déterminent l'œuvre. On pourrait alors avancer la qualité à leur donner vie, comme le disait Paul Cézanne, la capacité à rendre la « *pommité* »⁶¹ de la pomme. Mais si l'incarnation d'une forme germinale ne suffit pas, que faut-il de plus ? A cette question, il y a mystère.

Pour conclure, nous pouvons dire que la peinture comme reflet du monde n'est pas un signe iconique comme l'image spéculaire, car elle n'est pas de l'ordre de la ressemblance mais de la représentation. Et si il y a reflet en tant que jeux de correspondances, nous pouvons plutôt parler d'échos entre la forme germinale de l'artiste et l'ensemble des projections du spectateur.

c. De l'insertion « auctoriale » à la métapeinture

Dans son ouvrage⁶², Phay-Vakalis Soko élabore la théorie d'une évolution de la représentation du miroir en peinture. Pour l'auteur, l'illusion du reflet est au cœur de celle de l'Art. Parce que le miroir permet l'enchâssement des espaces dont il démultiplie la profondeur, pour le peintre, il est particulièrement intéressant et fascinant d'y voir la métaphore de la peinture elle-même. En amenant la peinture à montrer comment elle se réfléchit, le miroir lui permettrait d'échapper aux griffes de la mimésis. Ce n'est qu'à l'époque contemporaine que le miroir devient « *un instrument essentiel* »⁶³.

Auparavant, les surfaces réfléchissantes pouvaient très bien servir de support. On pense par exemple à la diffusion de la peinture sur cuivre au 16^{ième} siècle. Cependant, ce métal était utilisé comme fond pour sa couleur et son lustre, et non pour ses qualités réflexives.⁶⁴ Au 15^{ième} et au 16^{ième} siècle, le miroir peint témoignait déjà du processus de la création de l'image au sein du tableau. Néanmoins, l'autoréflexivité n'en était pas le thème principal, comme en témoignent les emblématiques époux Arnolfini de Jan Van Eyck.

Selon Soko Phay-Vakalis, c'est avec la modernité et à partir de l'œuvre d'Edouard Manet *Le Bar aux Folies Bergères* que le miroir passif de la mimésis devient agent actif de la métapictorialité. (Daniel Arasse fait remonter ce changement à la peinture vénitienne⁶⁵). La métapeinture se définit comme un Art qui se prend lui-même pour objet.

Le miroir devient alors l'outil permettant la représentation d'une représentation, il est « *à la fois instrument et signe de la métapeinture* »⁶⁶. « *Le reflet dans un miroir apparaît*

⁶¹ CEZANNE, Paul, *La peinture couillarde ; lettres et propos choisis par Jean-Paul Morel*, Mille et une nuits, Paris, 2006

⁶² PHAY VAKALIS, Soko, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, Edition l'harmattan, 2001

⁶³ PHAY VAKALIS, Soko, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, Edition l'harmattan, 2001, page 11

⁶⁴ GENEREUX, Arine, *Les huiles sur cuivre en Nouvelle-France au XVIIIème siècle : circulation et usage*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en Etudes des Arts, Sous la direction de Laurier Lacroix, Université du Québec à Montréal, mars 2010.

⁶⁵ Rencontres de l'Ecole du Louvre, *L'IMITATION aliénation ou source de liberté ?*, collectif, Paris, La Documentation Française, 1985, page 72

⁶⁶ PHAY VAKALIS, Soko, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, Edition l'harmattan, 2001

comme un indice de la vérité que vise le tableau et, en pointant du doigt les opérations qui président à la construction du tableau, permet à celui-ci de se prendre lui-même pour objet et pour modèle de réflexion. »⁶⁷ Le miroir permet donc de révéler l'illusion de l'image en montrant le processus de réalisation. Les artistes modernes, en rupture avec la conception classique, se servent du miroir comme écart et outil de transformation. Comme le remarque également Daniel Arasse, afin de distinguer le miroir au sein de la toile, l'artiste instaure « une différence dans son faire pictural, en mettant donc en évidence, au sein d'un même tableau, une double modalité de sa pratique »⁶⁸. Flou, déformations des proportions, jeux de transparences et d'opacité, les moyens plastiques pour signifier le décalage entre le reflet et le reflété sont nombreux. De plus en plus visible dans la peinture moderne, cet écart, qui signifie que ce qui est peint n'est pas artifice, affirme « l'expression individuelle de l'artiste »⁶⁹. En témoigne alors, le développement de la thématique du miroir vide qui entérine la rupture avec la Renaissance en confirmant l'intérêt pour la picturalité et pour l'acte pictural qui accompagne la perte du sujet⁷⁰.

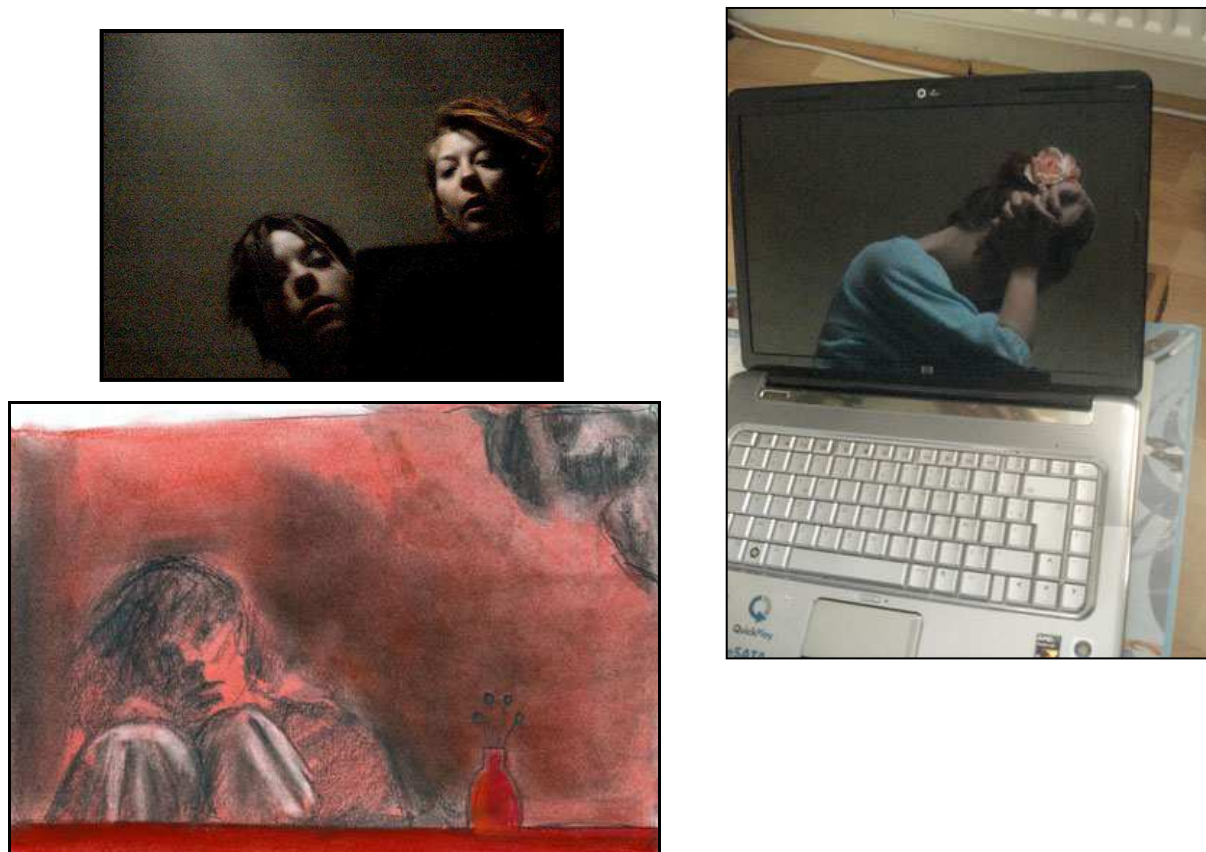


Figure 8. *Anna et moi dans un écran d'ordinateur*, 2007, techniques mixtes et *Anna*, 2007, photographies numériques.

⁶⁷ PHAY VAKALIS, Soko, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, Edition l'harmattan, 2001, page 14

⁶⁸ Rencontres de l'Ecole du Louvre, *L'IMITATION aliénation ou source de liberté ?*, collectif, Paris, La Documentation Française, 1985, page 74

⁶⁹ PHAY VAKALIS, Soko, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, Edition l'harmattan, 2001

⁷⁰ Ibid.

Travailler le reflet amène plastiquement à explorer les limites de la forme. Comme l'écrit Daniel Arasse, le paradoxe est que le miroir « *maître du peintre pour sa pureté qui renvoie impeccablement (sans tâche, sine macula) l'exact reflet de l'objet, (...) devient dans le tableau le règne de la tâche, c'est à dire par la même l'emblème de la peinture.* »⁷¹

Dans ma pratique picturale, j'ai abordé ce questionnement du reflet comme tâche, au moyen du médium photographique. Ma recherche a débuté avec une série de portraits, pris dans l'écran d'un ordinateur. Ces photographies sont pour moi des documents de travail. Ce qui m'intéressait alors, était la mise en relation du grain du fusain avec celui de l'écran photographié. Très vite, le cadre de l'image reflétée a disparu pour laisser place à des images de reflet, portant à confusion, puisqu'elles questionnent la nature de l'image spéculaire. La peinture *Mec-lumière* a été techniquement sur ce plan, un tournant dans mon travail.



Figure 9. *Mec-Lumière*, 2008, huile sur carton.

Une histoire de tâche....

L'objectif de ce cours est d'amener l'élève à questionner le passage de l'abstraction à la figuration, en travaillant le lien entre la plasticité et la signification. Cet objectif correspond à la première entrée du programme de cinquième : La construction, la transformations des images.

⁷¹ Rencontres de l'Ecole du Louvre, *L'IMITATION aliénation ou source de liberté ?*, collectif, Paris, La Documentation Française, 1985, page 74

Lorsque les élèves entrent en classe, deux feuilles de papier sont fixées au sol et l'espace central de la classe est dégagée (nécessité d'une organisation spatiale particulière: tables empilées, poussées sur le coté). Sur le tableau est projeté un détail agrandi du *Dessin de la déprogrammation n°23* de Jean-Olivier Hucleux. Par la suite, ce zoom aura pour but de montrer la cohérence voulue par l'artiste, entre les détails et l'ensemble de l'oeuvre. Le cours débute par une phase d'effectuation durant laquelle, je demande aux élèves de faire des tâches variées dans leurs formes. La contrainte étant de recouvrir le moins possible les tâches des autres. Il est ensuite demandé aux élèves de regarder, pendant quelques minutes, leur production. Ils devront retravailler au feutre noir la partie choisie, en faisant émerger un animal, un végétal et/ou une figure.

« Peindre, c'est transmuier l'image et en faire une vie ». Cette citation de Jean-Olivier Hucleux pourrait être un point de départ à la Verbalisation. Est-ce que vous pensez que votre image est « vivante » ? Si oui, pourquoi ? L'est-elle davantage que lorsqu'il y avait seulement les tâches ? Aviez-vous une intention précise lorsque vous avez travaillé ? Est-ce que l'on pourrait raconter une histoire à partir de votre production? Transmuier signifie transformer totalement. Les élèves seraient amenés à constater que l'oeuvre peinte et l'image en général, sont constituées d'unités (pixel, tâches..) qui sont signifiantes par leur association.

Le peintre et dessinateur Jean-Olivier Hucleux est mort en mai 2012. Ses oeuvres sont considérées comme hyperréalistes, bien que pour lui, elles n'avaient rien à voir avec l'anecdote ou la représentation. Qu'elle soit abstraite ou figurative, l'image, pour Jean-Olivier Hucleux n'est toujours rien qu'une porte vers un univers qui échappe à la représentation. L'artiste donne l'exemple d'une rencontre avec quelqu'un. On voit l'image de la personne et non ce qui se passe derrière cette image. L'extrême minutie des oeuvres hyperréalistes se retrouve dans les *Déprogrammations*, derniers travaux de l'artiste. Il s'agit du même processus de réalisation que pour les oeuvres réalistes. La surface de l'oeuvre est lieu d'un mélange incompréhensible de souvenirs visuels qui opèrent par association, de formes, d'éléments écrits...

FICHE DE SEQUENCE : Une histoire de tâche –Cinquième

Proposition / incitation : Détail agrandi et projeté au tableau d'une déprogrammation de Jean-Olivier Hucleux.

Consigne(s) : Faites des tâches !

1. Vous devez (le moins que possible) recouvrir la tâche de votre voisin.
2. Variez la forme, la taille, la couleur, la texture de vos tâches.

Vous choisissez (dans votre tête) un détail, qui sera soit : un végétal/ un animal/ une figure. Puis vous faites apparaître ce dernier en retravaillant la tâche au stylo feutre noir.

- **Matériel** : Deux grandes feuilles de papier blanc épais. Elles sont scotchées au sol et déjà installées, lorsque les élèves entrent en classe.
- Peintures gouaches ou acrylique, pinceaux, pigment et caparol.
- **Travail individuel /groupe** : Deux groupes , d'environ quinze d'élèves, cela dépend des effectifs.

- **Durée de l'effectuation** : Première effectuation : 10 minutes, deuxième effectuation : 15 minutes.

- **Lien avec le programme** :

- Attitude : amener l'élève à travailler en équipe, à respecter et à comprendre la production des autres. (Compétence 7)
- Savoir choisir un élément en fonction du sens et de l'intention.
- Connaître et pratiquer diverses formes d'expressions. (Compétence 5)

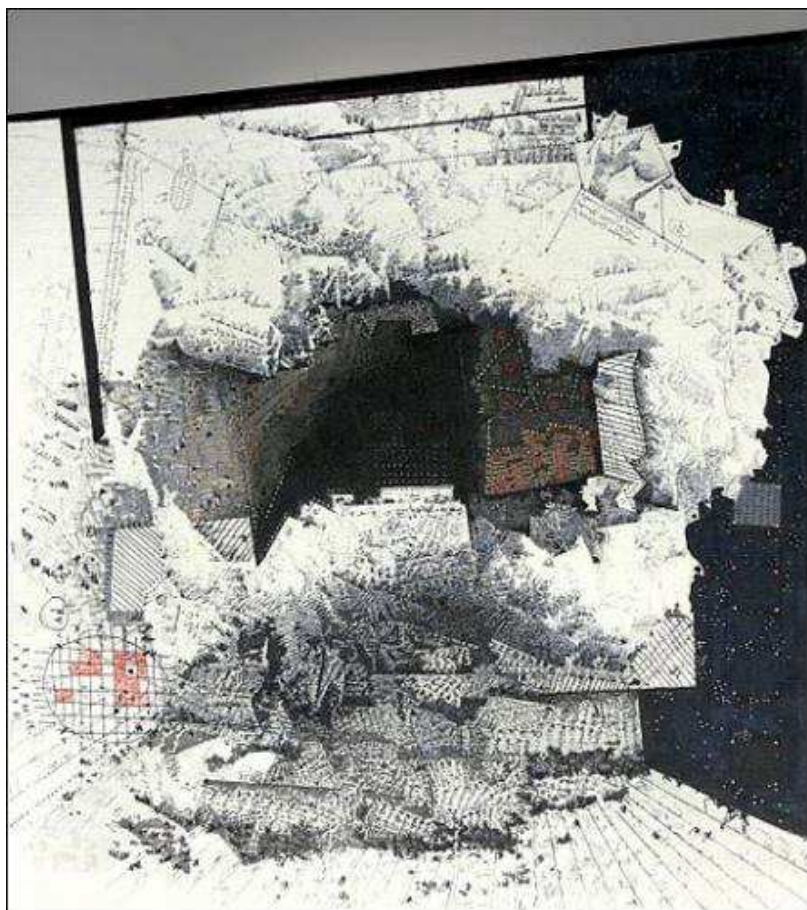
Notion(s) travaillée(s) :

Figuration et Abstraction /Matérialité de l'oeuvre

Vocabulaire introduit :

Microcosme et macrocosme, détail, forme et informe, hyperréalisme, geste

Références artistiques :



Jean-Olivier Hucleux, *Dessin de déprogrammation n°23*, 1992. Dessin sur papier, Courtesy, Centre d'art de l'Yonne, Château de Tanlay



Jean Olivier Hucleux, *Portrait des Ehepaars Ludwig*, 1975-1976, Cologne, Musée Ludwig.

C. La plasticité du reflet : Cadre, échelle et specularité.

a. Le cadre comme signe de la spatialité

Comme le miroir, la peinture possède fréquemment un cadre qui sépare l'espace picturale de l'espace environnant. Le cadre est alors un indicateur de l'image puisque qu'il trouve sa raison d'être par la confirmation qu'il ne s'agit que d'une image. Victor Stoichita relève que cette séparation du cadre et de l'image est « *essentielle dans tout mécanisme de dédoublement de l'image* »⁷². Au sujet de la peinture hollandaise, l'auteur donne l'exemple de ce qu'il nomme « *une image opérante* »⁷³. Cette dernière est une oeuvre faite pour un lieu qu'elle reflète au moyen du cadre. Les intérieurs de Johannes Vermeer ou encore de Vilhelm Hammershoi, grâce à l'usage du cadre dans le cadre, reflètent autant l'espace qui les renferme que cet espace se reflète en eux. Un miroir peint dans un tableau est donc « *tout à la fois une ouverture et une clôture de l'espace* »⁷⁴, puisqu'il fait entrer le monde réel dans l'oeuvre. Le cadre constitue la coupure qui permet de comprendre qu'il s'agit d'une peinture. Dans le cas contraire, on parle de trompe l'œil. TROMPE-L'OEIL. s. m. T. de

⁷² STOICHITA Victor, *L'instauration du Tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, 1993 page 63

⁷³ STOICHITA Victor, *L'instauration du Tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, 1993 page 175

⁷⁴ Ibid.

*Peinture. Il se dit d'une sorte de tableaux où des objets de nature morte sont représentés avec une vérité qui fait illusion. Un trompe-l'oeil. Des trompe-l'oeil.*⁷⁵

Le trompe-l'œil désigne au départ un sous-genre de la nature morte puis un « monde illusoire »⁷⁶ qui ne se justifierait que par sa ressemblance avec la réalité. Sans se lancer ici dans l'histoire du trompe-l'œil, nous pouvons néanmoins affirmer que ce dernier est de manière générale, un dépassement du cadre, puisque le propre du trompe-l'œil est de permettre l'invasion de l'espace du spectateur par l'image. De plus, ces attrapes regards ne se font pas sans le consentement du regardeur. Comme le reflet spéculaire, le trompe-l'œil alterne entre idéalisation et déception. Une représentation picturale très réaliste ne peut que tromper qu'un fragment infinitésimal de temps, et le paradoxe du trompe-l'œil se trouve dans cette chute qui renforce d'autant plus la matérialité de l'œuvre qu'elle en détruit l'illusion. Enfin de compte, comme l'écrit Louis Marin « *La mimésis ouvre par le trompe-l'œil un espace qu'elle déserte* »⁷⁷. Le jeu de séduction et de confusion du trompe-l'œil semble avoir été porté à son acmé avec l'utilisation du miroir comme matériau.

En témoigne, par exemple, les installations aux miroirs de Yayoi Kusama dans lesquelles les effets de reflets permettent de maintenir cet état, éphémère et déstabilisant, entre réalité et illusion. La mise en abyme des mécanismes de l'illusion n'est pas nouvelle, qu'elle se concrétise plastiquement par l'utilisation du cadre dans le cadre, ou bien par la tentative de cacher ce dernier. L'artiste a choisi de ne pas mettre de cadre à ses miroirs, ce qui favorise le ressenti d'immersion qui est, dans de nombreuses œuvres, également exacerbé par le recouvrement du champ visuel. L'inclusion maximale du spectateur que permet le miroir-matériau, amène à se questionner sur le dépassement possible de la représentation⁷⁸ (c'est-à-dire un mode d'exposition qui situe l'œuvre devant nos yeux). Les miroirs permettent de jouer du proche et du lointain. C'est justement en multipliant les espaces, souvent à l'infini, que l'artiste sonde les limites du corps à corps avec l'installation. La peur que provoque la perte des repères spatiaux frustre le désir de fusion avec l'œuvre, et en révèle l'illusion. On retombe ainsi dans la définition de cet art du trompe-l'œil, dont Yayoi Kusama semble vouloir proposer une interprétation ultime.

Le cadre est l'attribut qui permet de signifier l'image et son pouvoir d'illusion. Arnaud Maillet souligne les propos du peintre Pierre-Henri de Valenciennes, car ils illustrent tout particulièrement cette capacité qu'ont miroir et œuvre peinte à condenser le visible dans une

⁷⁵ Dictionnaire de l'académie française de 1835, Institut de Paris

⁷⁶ Rencontres de l'Ecole du Louvre, *L'IMITATION aliénation ou source de liberté ?*, collectif, Paris, La Documentation Française, 1985, page 181

⁷⁷ Rencontres de l'Ecole du Louvre, *L'IMITATION aliénation ou source de liberté ?*, collectif, Paris, La Documentation Française, 1985, page 194

⁷⁸ *A travers le miroir de Bonnard à Buren*, collectif, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, Les éditions Rmm, 2000, page 41

surface. « *On peut copier la nature dans ce miroir comme on copierait un tableau* »⁷⁹. Outil fabuleux de synthèse, le miroir permet la capture du monde dans un espace réduit. Ses « *qualités essentielles de totalisation* »⁸⁰ lui valent les faveurs des peintres qui l'ont longtemps considéré comme un instrument essentiel de leur atelier. En effet, le miroir peut être très précieux pour celui qui n'est pas encore assuré de sa perspective ou qui cherche encore à mieux composer⁸¹. Cependant, la totalité du monde visible qu'il propose est un leurre. Soit disant vouée à la reproduction fidèle des apparences, la séduction du reflet est en réalité paradoxale parce que « *fondée sur la déception, c'est-à-dire l'insaisissable* »⁸².

Le miroir propose donc, au delà d'une vision cohérente du monde par la réduction, une vision fragmentaire⁸³. Des artistes comme Yayoi Kusama ou encore Michelangelo Pistoletto, en faisant du miroir le matériau même de leur œuvre, tentent le dépassement de cet usage de simple instrument de synthèse du visible, et développent le poncif du tableau comme fenêtre ouverte sur le monde, en travaillant à partir du prolongement de l'espace de représentation.

b. L'écart du reflet : entre déformation et recréation

Le miroir, parce qu'il permet de montrer à la fois plusieurs faces d'une même figure, est un instrument merveilleux pour représenter différents points de vue. En plus de son pouvoir de synthèse, les artistes se sont appropriés cette capacité à fragmenter et par conséquent à montrer au-delà de ce qui est directement observable. C'est pourquoi, dans un tableau, le miroir permet à la fois d'ouvrir l'espace et de le sceller. Comme le relève France Borel, au sujet des figures féminines de Jean-Auguste Dominique Ingres : « *le miroir les enferme dans une bulle close, il scelle l'espace plutôt qu'il ne l'ouvre* »⁸⁴. Le spectateur a accès aux dos de la Vicomtesse de Senones, de la comtesse d'Haussonville et de Madame Moitessier grâce au miroir. Le reflet permet alors un écart riche en sens qui sert la puissance expressive de l'œuvre ainsi que la force de la composition. Ingres introduit le reflet de la tête de la comtesse d'Haussonville dans le miroir de la cheminée, ce qui lui permet de montrer la nuque du modèle ainsi que le chignon retenu par un peigne et un ruban de velours rouge. Cependant, au vu de la position de la jeune fille, le reflet ne peut être vu de la sorte. Pour être exacte, il devrait être de biais et plus proche de la figure. Les doubles spéculaires de ces

⁷⁹ MAILLET, Arnaud, *Le miroir noir : Enquête sur le côté obscur du reflet*, Editions de l'Eclat, Kargo, 2005, page 37

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

⁸² *A travers le miroir de Bonnard à Buren*, collectif, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, Les éditions Rmm, 2000, page 47

⁸³ PHAY VAKALIS, Soko, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, Edition l'harmattan, 2001

⁸⁴ BOREL, France, *Le peintre et son miroir, regards indiscrets*, La renaissance du livre, 2002

figures féminines, à peine floutés, nous apparaissent presque plus palpables que les corps dont ils sont les reflets. Les miroirs d'Ingres renvoient des figures devenues intouchables tant elles sont parfaitement lisses et glacées, au point où l'on peut se demander, si ce ne sont finalement pas elles qui seraient des reflets ?



Figure 10. Jean-Auguste Dominique Ingres, *La Comtesse d'Haussonville*, 1845, New York, Frick Collection.

« *L'art du maître moderne consiste plutôt dans la franchise avec laquelle il reproduit l'unité caractéristique de la teinte répandue sur chaque objet, ce que dans le vocabulaire des ateliers on nomme « la teinte locale »* »⁸⁵ Henri Delaborde, par cette remarque sur la technique du peintre, nous incite à avancer cette ressemblance avec la surface réfléchissante. Le miroir est un auxiliaire à l'unification, mais aussi à la graduation des tons. Comme le développe Arnaud Maillet, le miroir noir permettait d'augmenter les contrastes sans pour autant perdre une unité de tons médians et donc de teintes locales. « *Comme gelés à la surface du miroir* »⁸⁶, la peinture d'Ingres ne laisse pas voir la touche. Elle serait une histoire de glacis mais aussi de coloris. Les teintes locales de la peinture renvoyant à celles du miroir instrument des peintres, on est ici au cœur de cette double intimité de l'œuvre dont parle

⁸⁵ DELABORDE, Henri, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*, Paris, Henri Plon, 1870

⁸⁶ BOREL, France, *Le peintre et son miroir, regards indiscrets*, La renaissance du livre, 2002, page 67

Daniel Arasse, permise par le miroir enchâssé dans le tableau: « *l'intimité qui lie la figure au miroir où elle se mire, et l'intimité qui lie le tableau au processus même de sa création* »⁸⁷.

Dans un miroir, nous contemplons l'ensemble sous une seule mise au point. Ce n'est évidemment pas le cas de la peinture, puisque le peintre peut choisir du degré de netteté de son image et faire cohabiter différentes échelles. L'image spéculaire dans la peinture permet d'alterner le net et le flou et par conséquent de jouer de l'ambiguïté entre la proximité et la distance. Le peintre compose l'espace, et pour ce faire, il balise le chemin que prendra l'œil créé par les lignes de forces mais surtout par la lumière. La norme classique veut qu'il utilise les rehauts pour mettre en avant le sujet principal. La lumière doit paraître sans surprise c'est-à-dire que les effets d'ombres et de lumières doivent être logiques et facilement calculables. Le tout, en vue que l'observateur saisisse du premier coup d'œil le message exprimé. Les jeux d'intensité et d'orientation qui sont alors possibles sur la toile, sont parfois complètement improbables, voir impossibles dans la réalité. Diderot relèvera par exemple des écarts dans l'orientation lumineuse pour les figures de la mère et l'enfant dans le Corésus et Callihoré de Jean Honoré Fragonard.⁸⁸ Cet exemple montre que la matérialité du reflet en peinture passe nécessairement par la graduation de la lumière. Cette dernière est souvent réalisée par un surplus de matière : l'empâtement restant la manière la plus directe de traduire la vivacité du reflet lumineux. Cependant, le rehaut n'est qu'un aspect du reflet, qui englobe en réalité toutes les réflexions lumineuses et colorées ; comme en témoignent le dictionnaire Furetière, ou encore les définitions des nombreux traités pratiques.⁸⁹ *REFLET. s. m. La réflexion de la lumière ou de la couleur d'un corps sur un autre. Il est particulièrement d'usage en Peinture.*

La définition du reflet est loin d'être arrêtée, et de manière générale, nous pouvons dire qu'elle se trouve au cœur de la technique picturale et des débats entre couleur et dessin. La difficulté est alors de conserver l'intensité sans perdre la couleur locale, de préserver la luminosité, sans perdre le modelé.⁹⁰ Clair, brillant, froid, lisse, transparent sont des termes que l'on rattache au reflet ainsi qu'au glacis. La surface spéculaire et la peinture s'expriment avec le même langage plastique du reflet. Mais tandis qu'elle est sans vie pour la glace, l'extrême perfection de la peinture passe par la déformation et la recreation. La réalité reflétée (marquée par le cadre, des brisures ou encore des décalages...) afin de se distinguer de celle qui est peinte, a le pouvoir d'être déformée (flou, distorsion...). L'écart du reflet, nous dit Soko

⁸⁷ Rencontres de l'Ecole du Louvre, *L'IMITATION aliénation ou source de liberté ?*, collectif, Paris, La Documentation Française, 1985, page 73

⁸⁸ DIDEROT, Denis, *Salon de 1765*, édition critique et annotée présentée par Else Marie Bukdahl et Annette Lorraine. Paris, Hermann, 1984 : « *La beauté de cet enfant, et plus peut-être encore l'effet singulier de la lumière qui les éclairait sa mère et lui, les ont fixés dans ma mémoire* ».

⁸⁹ DE MONTABERT, Paillot, *Traité complet de la peinture*, Tome Septième, Paris, Bossange Père, P413 : « *Les reflets étant des réverbérations colorées renvoyées sur certaines couleurs par d'autres couleurs* ».

⁹⁰ MILLIN, Aubert, Louis, *Dictionnaire des Beaux Arts*, Paris, De l'imprimerie de Crapelet, chez Desray, 1806 : « *La force de la lumière principale influe beaucoup sur la force ou la faiblesse des reflets.* »

Phay-Vakalis, parce qu'il donne à voir la peinture « *comme corps physique* »⁹¹, « *marque la présence du peintre en peinture* »⁹². Amorcé, dans des œuvres comme le portrait de *La Comtesse d'Haussonville*, l'écart va peu à peu se réduire entre l'objet et son référent, jusqu'à ce que l'on ne puisse plus les distinguer. Le miroir dans le travail de René Magritte ou encore d'Henri Matisse se révélera ainsi, être bien souvent, « *un double parfait et autonome* »⁹³.

c. Le reflet d'un reflet comme présence spectrale

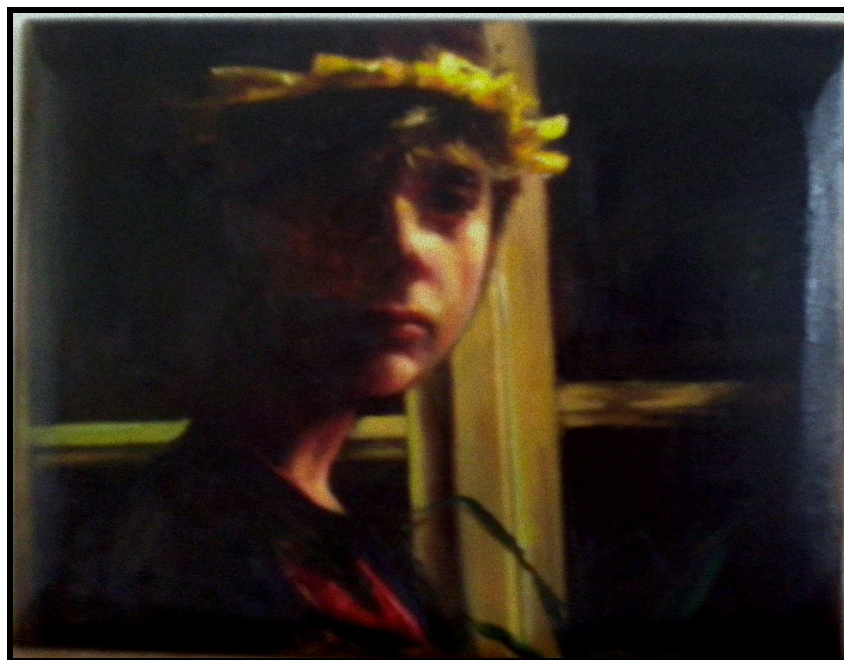


Figure 11. *Le petit christ*, 2014, huile sur panneau de chêne.

Le petit Christ est une peinture à l'huile réalisée sur panneau de chêne. J'ai peint à partir de la photographie, prise lors d'un nouvel an, d'un jeune garçon qui s'était déguisé et maquillé. J'ai tenté de capter son regard dans la vitre. Il s'agit donc de la peinture de la photographie d'un reflet. En raison des reflets, il a d'ailleurs été difficile de prendre la photographie de cette peinture. Et il est intéressant de constater, que même avec un appareil de haute qualité, le flou demeure. Il n'y a pas de cadre à cette peinture, car pour moi, ce sont les linteaux de la fenêtre qui font figures d'encadrement et la croix qu'ils dessinent évoque de manière formelle l'iconographie christique. De même, le maquillage rouge sur les joues et la couronne d'épingles à linge renvoient aux stigmates et à la couronne d'épine. Ces attributs ainsi que le puissant clair-obscur, renforcent la gravité du regard de l'enfant. J'ai pris cette photographie lorsque j'étais adolescente et elle est pour moi symbolique de la prise en charge

⁹¹ PHAY VAKALIS, Soko, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, Edition l'harmattan, 2001, page 59

⁹² Ibid.

⁹³ PHAY VAKALIS, Soko, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, Edition l'harmattan, 2001, page 62

par l'enfant de ce que les adultes ne voulaient pas confronter. Le déguisement et le maquillage de cet enfant, en permettant de « jouer » à être autre que soi, fonctionnent dans cette image comme une armure qui protège. L'identité mouvante du garçon, qui n'est ni tout à fait le Christ, ni tout à fait enfant, ni tout à fait adulte, se retrouve dans la matérialité de la peinture, puisqu'il s'agit de la peinture d'un reflet photographié, et donc du reflet d'un reflet. Le support est visible dans les ombres pour tenter d'accentuer ce sentiment d'avoir à faire à une figure qui apparaît dans sa disparition. On peut penser ici à la définition du spectre par Jacques Derrida : « *Or un spectre, c'est quelqu'un ou quelque chose qu'on voit sans voir ou qu'on ne voit pas en voyant, c'est une forme.* »⁹⁴. La photographie a permis ici de capter l'instant d'une réalité fugace et d'en garder la mémoire. Fantomatique, l'image spéculaire a quelque chose de spectrale que j'ai tenté de retranscrire dans cette peinture. Si Merleau-Ponty évoque le sentiment qu'ont les peintres « *que les choses les regardent* »⁹⁵, c'est certainement également le cas de leurs toiles, qui possèdent comme une existence propre. Cette existence, comme le reflet spéculaire, est à la fois réelle et irréelle puisqu'elle est obligée pour être perçue, de passer « *par ce point virtuel qui est là-bas* »⁹⁶.

Cependant, on peut dire que le reflet, grâce à la photographie et à la peinture, n'est plus ici un index⁹⁷. Et la figure est d'autant plus spectrale, que le référent est perdu. Entre apparition et disparition, le visage du garçon se fond dans l'ombre des carreaux de la fenêtre sans pour autant se confondre avec eux. Puisque la disparition de l'enfant dans le fond n'est pas totale, il serait plus juste de parler de dissémination. L'absence de trumeaux encadrants est aussi un moyen d'ouvrir l'espace du tableau et de renforcer le sentiment de la perte de profondeur et de toute chair de la figure. De plus, plastiquement, toutes les couleurs du visage se retrouvent dans le fond, participant à cette diffusion.

Les artistes usent de la richesse métaphorique du miroir dans leurs œuvres.

Multiplicateur de points de vue, créateur et condensateur d'espace, les réflexions du miroir peint amènent la peinture de se dire elle-même. Les reflets en peinture, offrent une vision fragmentaire, faite d'écarts, qui permet de ne pas prendre la représentation pour la chose. Les reflets spéculaires sont à l'image de l'identité, à la fois unité et multiplicité. Nous allons maintenant aborder, plus spécifiquement, à travers l'enfant peint, la question du double.

⁹⁴ DERRIDA, Jacques, *Penser à ne pas voir*, Paris, Editions de La Différence, Les essais, page 58

⁹⁵ MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, Collection folio essais, 1964 :

« *Il lui semble qu'ils émanent des choses mêmes, comme le dessin des constellations. Entre lui et le visible, les rôles inévitablement s'inversent. C'est pourquoi tant de peintres ont dit que les choses les regardent.* »

⁹⁶ *A travers le miroir de Bonnard à Buren*, collectif, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, Les éditions Rmm, 2000, page 50

⁹⁷ PHAY VAKALIS, Soko, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, Edition l'harmattan, 2001

II. L'enfant peint et le double, entre unification et distorsion, ressemblance et dissemblance

A. *Le petit adulte, entre innocence et gravité*

a. De quoi l'enfant est-il le reflet

Dans une posture qui est souvent hiératique, l'enfant est traditionnellement représenté comme un double en réduction de l'adulte. Une nouvelle considération pour l'enfance, comme âge de la vie, se développe au milieu du 18^{ième} siècle⁹⁸. C'est à cette époque que l'on aurait commencé à s'intéresser à l'enfant comme individu à part entière et non plus comme un être miniature vivant dans l'unique projection des adultes. Cependant, dans le cadre de sa représentation, il faudra attendre le 20^{ième} siècle, pour que l'enfant trouve sa place dans la grande peinture « *comme un être dont on peut peindre l'âme.* »⁹⁹ Auparavant, l'image de l'enfant est utilisée pour dire non ce qu'il est mais pour signifier ce que les grandes personnes veulent qu'il soit. Elle est étroitement rattachée au lignage, à la prospérité et au bonheur familial. Philippe Ariès pose la thèse d'un développement du concept d'innocence infantile. On va petit à petit considérer l'enfance comme moment essentiel à la formation de l'adulte. Cette conception qui fait de l'enfance un monde à part, ira de pair avec le souci de préserver la moralité et les « *références aux choses sexuelles* », les gestes et les allusions, vont perdre leur neutralité.¹⁰⁰ Cette reconnaissance tardive de l'innocence infantile est parcourue par une contradiction que l'on retrouve dans la représentation de l'enfant. Il convient à la fois de préserver l'enfant des "souillures" de la vie, tout en évitant le mensonge que constituerait l'acte de les lui cacher. Dans ces conditions, l'image de l'enfant devient d'autant plus ambivalente que l'innocence accompagne l'empêchement de l'éclosion des mauvais penchants. Les attributs (rose, oiseau..) qui accompagnent l'enfant peint symbolisent alors autant les péchés (paresse, lubricité, mensonges..) que leur maîtrise. Il n'est donc pas étonnant de constater, qu'avec la notion d'innocence infantile, se développe la littérature pédagogique qui vise en grande part à redresser et à rectifier. Cette formation d'une conception de l'enfant en une société distincte de celle des adultes est visible à travers l'évolution vestimentaire ou celle du jouet. Philippe Ariès note par exemple, qu'au début du 17^{ième} siècle, l'enfant noble à un costume réservé à son âge et que ce n'est que progressivement, que les jeux des enfants et

⁹⁸ ARIES, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Edition du Seuil, 1973 : « De très petit enfant, on devenait tout de suite un jeune, sans passer par les étapes de la jeunesse (...) qui sont devenues des aspects essentiels des sociétés évoluées d'aujourd'hui. »

⁹⁹ ALARD Sébastien et al., collectif, *L'enfant dans la peinture*, citadelles et Mazenod, 2011

¹⁰⁰ ARIES, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Edition du Seuil, 1973

des adultes vont se distinguer.¹⁰¹ Pour Bernard Jolibert, la « *fraîche vitalité insouciant et rieuse et la gravité de secrets mélancoliques* »¹⁰² qui paraissent exacerbés chez l'enfant, ne lui sont pas propres. Miroir de l'adulte, la représentation de l'enfant ne peut qu'en être la projection. Que ce soit l'enfant méchant dont il faut réprimer les instincts qui ne sont pas encore éclairés par la raison, ou le petit ange sans artifice, ces deux aspects ne sont clairement opposés que dans les œuvres des adultes qui restent la référence unique à laquelle l'enfant se pense et se construit. L'enfance n'est alors « *qu'un miroir dans lequel l'adulte contemple ce qu'il vaudrait lui-même être* »¹⁰³. Il manque des choses à l'enfant pour devenir un adulte. Pour l'auteur, c'est dans cette image incomplète que réside paradoxalement la construction d'une conception d'une enfance qui ne se pose comme totalité que pour l'adulte. La représentation de l'enfant est d'autant plus ambivalente qu'elle nous échappe. L'enfant comme adulte miniature est un double inachevé qui est à la fois même et autre. Faiblesse qu'illustre l'innocence qui lui est rattaché.¹⁰⁴

b. Le christ enfant

Du Moyen-âge jusqu'à nos jours, ce sont exclusivement les vierges à l'enfant qui représentent le petit enfant. Pour Marie Morel, ces représentations ne constituent pas des preuves convaincantes permettant d'analyser l'évolution du *sentiment de l'enfance*¹⁰⁵. Selon elle, l'aspect conventionnel du thème empêche de considérer les vierges à l'enfant comme de simples représentations réalistes. L'enfant Jésus en tant que Dieu incarné répond à des impératifs théologiques que l'on ne peut écarter. Dans sa représentation enfant, le christ est déjà Homme par sa puissance fécondante, non sexuelle, mais spirituelle, même si la mise en avant de sa sexualité (L'ostentatio genitalium) et de son appétit (Maria Lactans) est la marque de son incarnation. Les vierges au chardonneret sont un autre merveilleux exemple de l'image d'un enfant qui porte déjà en lui les responsabilités de l'adulte à venir. Le chardonneret annonce le sacrifice futur du Christ : « *le chardon épineux dont il se nourrit, et qui se lit de façon transparente dans son nom — du moins en latin, en italien (cardellino) et en français — évoque (...) la couronne d'épine, alors que les taches rouges de sa tête renvoient au sang versé.* »¹⁰⁶ En littérature comme en peinture, on a su reprendre cette ambivalence entre innocence et gravité, inscrite au cœur de l'iconographie du Christ enfant. François Mauriac

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² JOLIBERT, Bernard, *L'enfance au XVIIe siècle*, Paris, Vrin, 1981

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid. : « *La faiblesse de l'enfant fait qu'on commence à le tirer non plus du côté de la bestialité, mais du côté de l'innocence* ».

¹⁰⁵ Concept développé par Philippe ARIES dans son ouvrage : *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Edition du Seuil, 1973

¹⁰⁶ Wikipédia, Vierge au chardonneret, http://fr.wikipedia.org/wiki/Vierge_au_chardonneret, consulté le 11 février 2015

évoque une enfance qui peut à chaque instant ressusciter, dans la mesure où il y a une part d'elle-même qui n'a pas encore connu la corruption. « *Malheur au garçon dont les clous, l'éponge de fiel, la couronne d'épines furent les premiers jouets* »¹⁰⁷. Le travail de certains artistes contemporains a également traité à la redécouverte de cette thématique. Helnwein Gottfried la dirige vers l'enfant martyr, victime d'une société consumériste marquée par son histoire, tandis que Mark Ryden ou encore Nicoletta Ceccoli, dans un langage se réclamant à la fois du surréalisme et du pop art américain, développent un univers ambigu et dérangeant par la cohabitation de la douceur et de l'horreur, de la gravité et de la pure innocence.



Figure 12. Gottfried Helnwein, *Lichtkind*, 1972, Silverprint, grattage.

Cette photographie de l'artiste Gottfried Helnwein montre une fillette allongée sur un planché, le visage bandé. La lumière de la fenêtre qui semble illuminer ses genoux, ses mains et ses yeux fait référence aux stigmates. L'enfant est ici en souffrance puisqu'il est marqué, comme le christ, dans sa chair. Les enfants, omniprésents dans l'œuvre de l'artiste, incarnent la projection du manque d'humanité du monde qu'ils portent à la manière des prophètes. Ici, l'artiste est-il aussi un double qui reflèterait la réalité du spectateur, de la même manière que l'enfant nous renvoie le paradis perdu et le sacrifice inutile de notre propre enfance ? Les protagonistes mis en scène par Gottfried Helnwein ont les traits inexpressifs. Cette absence de réponse à la souffrance présumée, renforce l'aspect froid et clinique de leurs blessures. La violence, autant physique que psychologique, silencieuse et intérieure, est rentrée dans la sphère de l'habitude et tout semble se passer comme si elle allait de soi. Cette banalisation du mal est au cœur du travail de cet artiste qu'il soit photographique, pictural ou performé (*Aktion Café Alt Wien*, actions performatives 1976). Cette possibilité de l'inhumain qui est

¹⁰⁷ SIMON, Pierre-Henri, *Mauriac*, Paris, Seuil, Ecrivains de toujours, 1953

présent en chacun de nous renvoie à la pensée de la philosophe Hannah Arendt¹⁰⁸. L'Homme se rapproche de l'animalité dans la mesure où il se détache de ses actes et n'en porte plus la responsabilité. L'œuvre de Gottfried Helnwein dérange, d'autant plus qu'elle paraît faire le procès de l'animalité comme versant négatif de l'iconographie infantile et de l'injuste projection sur l'enfant de ce que l'Homme peut porter de plus sombre.

c. Le mutisme

« Pendant notre enfance, nous sommes comme des bêtes privées de raison, de discours et de jugement. »¹⁰⁹

Dans ma peinture, j'essaie de créer une distance avec une certaine image de l'enfance, si bien décrite par Jean Jacques Rousseau dans son ouvrage *Emile ou de l'éducation*. Période où « le rire est toujours sur les lèvres »¹¹⁰ et où « l'âme est toujours en paix », l'enfance est souvent associée à une insouciance qui passe par l'absence de regard réflexif. Sans discuter ici le moment historique qui marque la naissance du sentiment de l'enfance, nous pouvons dire que ce sentiment porté nécessairement par l'adulte sur l'enfant, est toujours marqué par une ambivalence entre un état de silence et un état de raison. Cela fait sens de constater que le terme *infans* signifiait celui qui ne parle pas, qui est condamné au silence. Il est étonnant de voir que ce silence attribué à l'enfant perdure après le siècle des Lumières et se retrouve dans les analyses contemporaines sur le sujet. Dans un entretien télévisuel avec Bernard Pivot, la psychanalyste Françoise Dolto résume en quelque sorte la situation en des termes qui peuvent paraître choquants : « Il (l'enfant) a un statut d'animal domestique, d'animal à domestiquer » ou « On parle beaucoup de lui, mais à lui, on ne parle pas ». Si on en croit la directrice du collège André Malraux, établissement dans lequel j'ai eu la chance d'effectuer un stage d'observation en première année de master, ce n'est que récemment que le silence n'est plus considéré comme synonyme de manque de pensée. Madame Miniagne nous a expliqué que certains comportements émanant des enfants sourds et muets, nombreux dans l'établissement, étaient à considérer à la lumière de l'histoire des malentendants, qui jusqu'à peu étaient perçus comme idiots et par conséquent, très largement exclus du système scolaire. En classe, nous constatons que les enfants sourds sont très bavards et qu'il est souvent difficile d'obtenir le silence. Le travail de Françoise Dolto semble avoir été un des jalons nécessaires à une autre compréhension du silence de l'enfant. L'enfant, en tant qu'être humain est sujet et « tout son comportement est langage ». « L'enfant était une petite chose drôle », « on s'amusait avec lui

¹⁰⁸ ARENDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, Gallimard, 1991

¹⁰⁹ Saint François de Sales

¹¹⁰ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Emile ou De l'éducation*, Garnier Flammarion, 1962

comme un animal, un petit singe impudique »¹¹¹. Cette relation à l'enfant que l'historien Philippe Ariès qualifie de *mignotage*, a-t-elle pour autant disparue ? Sans répondre ici à la question qui relève davantage de la sociologie que des Arts plastiques, il me semble que de manière générale, en classe, nous ne pouvons pas laisser assez de temps à la parole de l'enfant. L'heure de cours se résume bien souvent à une quarantaine de minutes. Lors des verbalisations, de nombreux enfants éprouvent des difficultés à exprimer leur pensée. Je pense que le travail de professeur passe par une reformulation qui énonce ce qui a été communiqué. Il ne s'agit pas de dire à la place de l'élève, mais de lui permettre d'éprouver le décalage qu'il peut y avoir entre la complexité de sa pensée et celle de sa parole. Je trouve qu'il y a un écho profond entre ce silence présumé de l'enfant et celui de la peinture, poésie muette. C'est par le geste que les enfants que je peins ne sont pas dans le silence. Dans mon travail, je souhaiterais arriver à une absence d'opposition entre une image picturale classique qui serait comme « *une pose éternelle* »¹¹² et l'image en mouvement cinématographique. Par là même, les figures que je peins, doivent en quelque sorte posséder en elles une potentialité de mouvement. Je trouve que les dessins préparatoires de Jean Auguste Dominique Ingres traduisent à merveille cette hypothèse d'un mouvement physiquement absent mais néanmoins bien présent dans sa potentialité. C'est pour cette raison que la copie de certains de ses dessins, constitue une part importante de mon travail préparatoire à la réalisation de plusieurs toiles. Un parallèle peut être effectué entre l'être en devenir qu'est l'enfant et la potentialité de mouvement de l'image. Pour Françoise Dolto, il serait bon que la société cesse de percevoir cet état en devenir comme un non accomplissement. Il serait plus juste de parler d'« *une partie qui n'est pas encore jouée* »¹¹³. Selon la psychanalyste, cet état en devenir n'est pas une source de pauvreté de penser, mais une source de pureté qui se rattache alors à la fameuse innocence enfantine. « *Je pense que nous réalisons les choses que nous avons méditées inconsciemment avant de les vivre. Je pense que celui qui en est encore à l'état de penser sa vie sans l'avoir réalisé est très riche car il n'a pas encore été gêné par les empêchements à la réaliser et qu'il a tout ça à l'état pur.* »¹¹⁴

¹¹¹ ARIÈS, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Edition du Seuil, 1973

¹¹² AGAMBEN Giorgio, *Moyens sans fins : Notes sur la politique*, Paris, Rivages, Rivages Poches, 2002

¹¹³ DOLTO Françoise, PIVOT Bernard, *Les grands entretiens de Bernard Pivot – Françoise Dolto*, Gallimard/Ina, Collection Grands Entretiens, 2004

¹¹⁴ DOLTO Françoise, PIVOT Bernard, *Les grands entretiens de Bernard Pivot – Françoise Dolto*, Gallimard/Ina, Collection Grands Entretiens, 2004

B. Des modèles inatteignables travers le jeu

a. Barbie et la femme enfant, des modèles inimitables

Claire Barbillon conclut son ouvrage sur l'évolution des canons du corps humain, en nuancant la place du calcul dans la représentation d'un Homme archétypal.¹¹⁵ Dans la pratique, l'imitation d'un type éternel considéré comme universel, n'était pas aussi absolu au 19^{ième} siècle que l'on voudrait le croire. Les approches sensibles et l'originalité donnaient naissance à des écarts et on peut dire que le modèle est atteignable, car comme le développe Adolphe Quételet, c'est l'homme moyen qui doit être l'idéal de l'artiste. Il s'agit en effet d'exprimer les traits dominants d'un groupe et non d'un idéal surnaturel. Il y a alors danger à ce que la notion de moyenne, glisse vers celle de norme.¹¹⁶ Dans mon travail pictural, la poupée Barbie est récurrente. Comme pour les canons en vigueur au 19^{ième} siècle, Barbie est un modèle normé du corps. Les poupées vivantes, en grandes vogues sur le web, comme Valeria Lukyanova ou encore Anastasiya Shpagina n'atteignent l'idéal physique qu'en passant par le "bistouri", confirmant les dires de l'historien Georges Vigarello sur le pouvoir créatif de la chirurgie¹¹⁷. Cependant ce rôle de modèle est profondément paradoxal, dans la mesure où il doit rester inatteignable.¹¹⁸ Avec Barbie, nous explique Marie-Françoise Hanquez-Maincent, on ne doit pas pouvoir faire mieux. L'image faussée du corps et les mensurations surréalistes ne sont qu'un moyen radical de catalyser l'ultime (l'ultime féminité, l'ultime beauté, l'ultime richesse...). La Barbie, comme le mannequin, doit échapper à une trop grande individualité¹¹⁹ si elle veut donner l'illusion d'être intemporelle. La biographie de Barbie est floue et contrairement aux autres poupées, elle n'est pas directement associée à un programme de télévision : « *elle n'existe que dans l'imagination des petites filles* »¹²⁰. Idole fuyante, Barbie n'est ni maternelle, ni enfantine. Dans mon travail, elle illustre cet « *acte d'apparence* »¹²¹ qui ne se soucie ni de l'être, ni du regard d'autrui et que Jean Baudrillard désigne sous le concept de "look". Le look, comme l'idée de beauté, ne doit pas faire l'affaire de tous et être laissé à l'appréciation de chacun, sinon il ne serait pas un critère discriminant et on assisterait à l'affaiblissement de la volonté effrénée d'embellir¹²². Les critères qui

¹¹⁵ BARBILLON Claire, *Les canons du corps humain au XIXe siècle : l'art et la règle*, Paris, Editions Odile Jacob, Sciences Humaines, 2004, page124

¹¹⁶ Ibid. « *L'homme moyen fournirait aux artistes sinon le modèle normal de la figure humaine, du moins un modèle normé.* »

¹¹⁷ VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir*, Paris, Points, Points histoire, 2014

¹¹⁸ HANQUEZ-MAINCENT, Barbie, *Poupée Totem, Entre mère et fille, lien ou rupture ?*, Paris, éditions Autrement, 1998

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ BAUDRILLARD, Jean, *La transparence du mal*, Paris, Galilée, 1990

¹²² Référence ouvrage sur le manequinat

définissent le système de valeur et le modèle à suivre sont flous pour conserver intacte l'espoir possible de correspondance. Dans ma peinture, Barbie résume cette indétermination nécessaire qui enferme l'existence à la surface de l'image.¹²³



Figure 13. *Fillette à la Barbie*, 2013, Etude à l'huile sur contreplaqué et papier peint. (Détail du visage et vue d'ensemble)

Fillette à la Barbie est un travail qui traite de la relation de l'enfant au jouet. La fillette a accroché sa Barbie à la ceinture de sa robe, comme un revolver. L'absence de jambes de la poupée et le parallélisme de l'axe des bras créent une ambiguïté visuelle entre les deux corps. L'identification possible de la fillette à sa Barbie est contrebalancée par le démembrement supposé de la poupée. Cette action présumée témoigne de l'investissement de Barbie dans des histoires imaginaires. Maquillée, cheveux coupés, mutilée, Barbie n'est qu'un jouet. Marie-Françoise Hanquez-Maincent nous explique, que si Barbie possède une telle longévité, c'est grâce à la multiplication des accessoires complémentaires et spécifiques qui font de la poupée en elle-même un article secondaire. La stratégie commerciale vise à rendre le jeu impossible sans ces derniers. Barbie n'est donc jamais complète, que ce soit matériellement et

¹²³ BAUDRILLARD, Jean, *La transparence du mal*, Paris, Galilée, 1990, page 31 : « Non pas : j'existe, je suis là, mais je suis visible, je suis image. »

physiquement. Ma peinture tente d'aborder ce prêt à jouer ¹²⁴ qui pose l'enfant dans la position de consommateur et non plus de créateur. ¹²⁵ Le démembrement présumé de la Barbie est ici à interpréter comme une réponse constructive, face aux accessoires qui fonctionnent en fin de compte comme des extensions corporelles. Cet aspect créatif du jeu est contrebalancé par le regard grave, les mèches blondes ainsi que les paillettes roses du bandeau et du rouge à lèvres. Ces attributs de la féminité renforcent le sentiment que la fillette s'est identifiée au modèle de représentation féminine que propose Barbie. Ce portrait pourrait très bien être celui d'une enfant devenue femme avant l'âge. A la différence du poupon qui fonctionne pour la fillette, comme un miroir qui lui renvoie son image d'enfant, la poupée Barbie facilite « *la projection imaginaire dans le monde adulte* »¹²⁶. Barbie fonctionne à « *la manière des mannequins omniprésents dans la grande presse féminine* », puisque c'est son aspect extérieur qui est mis en avant, renforçant l'idée « *que la beauté physique est la clé de la popularité et en conséquence du bonheur* »¹²⁷. Avec cette toile, je n'ai pas voulu stigmatiser la poupée Barbie mais sa réduction dans le jeu, à des scénarios pré-établis. Comme l'écrit Marie-Françoise Hanquez-Maincent, il est naturel que l'enfant exprime son désir d'être grand à travers Barbie et il est parfois dangereux que l'adulte confonde ce désir avec le risque de le devenir réellement.



Figure 14. Dessins préparatoires pour l'accouchement, 2011 et 2015.

¹²⁴ HANQUEZ-Maincent, Barbie, *Poupée Totem, Entre mère et fille, lien ou rupture ?*, Paris, éditions Autrement, 1998, page 230 : « *L'enfant n'a plus le temps de créer un univers seul.* »

¹²⁵ Ibid. « *L'enfant ne peut se constituer qu'en propriétaire, en usager, jamais en créateur.* »

¹²⁶ HANQUEZ-Maincent, Barbie, *Poupée Totem, Entre mère et fille, lien ou rupture ?*, Paris, éditions Autrement, 1998

¹²⁷ HANQUEZ-Maincent, Barbie, *Poupée Totem, Entre mère et fille, lien ou rupture ?*, Paris, éditions Autrement, 1998, page 133



Figure 15. *L'accouchement*, Première et seconde version, 2012 et 2015, huile sur toile et sur bois.



Dans la continuité du travail amorcé avec *La Fillette à la Barbie*, je travaille actuellement sur une peinture intitulée *l'accouchement*. Dans la première composition la petite fille qui accouche de deux Barbie était allongée, tandis que dans la dernière version, elle est assise. Cette position me permet de réduire l'aspect charnel et clinique de l'accouchement et de créer une certaine distance entre l'image et ce qu'elle représente. Cette peinture dénonce l'hypersexualisation¹²⁸ des fillettes dans le cadre d'un diktat de jeunisme¹²⁹. Le concept de femme-enfant n'est pas récent puisqu'il se définit avec le surréalisme et il est parfois analysé comme indissociable de ce mouvement qui l'aurait fait naître. Le terme de femme-enfant, mouvant, serait apparu pour la première fois sous la plume d'André Breton : « *Je choisis la femme-enfant non pour l'opposer à l'autre femme, mais parce qu'en elle et en elle seulement me semble rester à l'état de transparence absolue l'autre prisme de vision dont on refuse obstinément de tenir compte* »¹³⁰. Cette première femme-enfant surréaliste, médium, semble conserver de la petite fille une pure intuition et un imaginaire au féminin. Gérard Legrand nous explique qu'elle n'est pas à confondre avec une enfant-femme, telle Lolita, les poupées d'Hans Bellmer ou encore les jeunes filles de Balthus. La première femme-enfant surréaliste, dont Gisèle Prassinos est la figure emblématique n'est pas érotisée et secouée par un désir sexuel encore inavoué qui lui permettrait de quitter le monde de l'enfance. Elle représente une puissance de subversion¹³¹ qui est absente de l'image de la fillette que j'ai peinte. « *Le modèle sexuel en ce moment, non seulement il est pornographique, mais il est pédophilique. L'autre jour, je regardais un catalogue de vêtements pour fillettes et si je n'avais pas su que c'était un catalogue de mode, j'aurais pensé que c'était de la pornographie soft pour pédophile.* »¹³² Ces propos de la sexologue québécoise Jocelyne Robert illustrent particulièrement bien le phénomène que je dénonce à travers ma peinture. Pour le portrait de la fillette, je me suis inspirée des traits de la célèbre enfant mannequin Thylane Lena-Rose Blondeau et l'ensemble de la peinture est composé de fragments d'images de magazines de mode. Le rideau relevé sur la droite évoque le trompe-l'œil ; il renforce la mise en scène ainsi que l'artificialité que constitue la révélation de la genèse de l'image et il se réfère par ce biais, au making-of de rigueur dans le milieu de la mode et de l'Art en général. La dénonciation de la glorification du

¹²⁸ Capsules vidéos sur l'hypersexualisation, YWCA Y des femmes de Montréal, en ligne : <http://capsule.dev.ydesfemmesmtl.org/#french>, consulté le 20 mars 2015

¹²⁹ ARIES, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Edition du Seuil, 1973, page 51 : « *L'idée technologique de conservation se substitue à l'idée à la fois biologique et morale de vieillesse.* »

¹³⁰ *La femme surréaliste*. Obliques numéro 14-15, collectif, sous la direction de Roger Borderie, Paris, 1977.

¹³¹ JEAN, Marcel et al., *Genèse de la pensée moderne dans la littérature française*, Paris, Editions L'âge d'homme, 2001

¹³² Capsules vidéos sur l'hypersexualisation, YWCA Y des femmes de Montréal, en ligne : <http://capsule.dev.ydesfemmesmtl.org/#french>, consulté le 20 mars 2015

corps sexuel de l'enfant passe par la déformation des proportions de certains membres et l'érotisation grotesque des jambes entrouvertes de l'accoucheuse. Je me suis ici inspirée de la figure féminine du premier plan de *La Chambre d'Amis* de Dorothea Tanning. L'artiste a créé au moyen de subtiles disproportions, un contraste entre l'enfance et le monde des adultes. Les mains et les pieds de la fillette sont ceux d'un adulte, tandis que son visage exactement formé, sérieux et réfléchi, évoque une gravité précoce. Ma peinture est engagée contre l'accent sexuel qui est distillé dans la sphère médiatique de manière gratuite et inopportune « *au point où l'on finit par ne plus s'en rendre compte.* »¹³³ Selon Jocelyne Robert, ce «matraquage» crée un univers hypersexuel qui est néfaste à l'estime de soi des adolescents qui sont amenés à croire que leur seul pouvoir de séduction réside dans leur apparence. « *Il me regarde, j'existe dans le regard de l'autre, donc je suis* »¹³⁴. Ce phénomène qui découle directement d'intérêts commerciaux, n'est pas uniquement la source de problèmes alimentaires comme l'anorexie. Il amène selon la sexologue, une dépendance affective qui se traduit par une incapacité croissante à « *s'émouvoir.* »

b. Le Jeu et le Je

Le jeu est étroitement lié aux mécanismes du désir et l'enfant qui joue exprime sa volonté d'être « comme ». Il est communément admis que plus le désir est exprimé de la manière la plus spontanée possible, plus il est considéré comme l'affirmation de l'être. Dans cette condition, la transgression est le moyen le plus efficace de remettre en cause cette vérité en permettant au sujet d'affirmer sa liberté¹³⁵. Dans le triangle de l'apprentissage mimétique¹³⁶ chez l'enfant, la remise en question du modèle est nécessaire. Mais dans le cas de l'image de la femme, véhiculée dans les magazines, le modèle est inimitable et fait subir à l'enfant une double injonction : imite moi, ne m'imites pas. Le modèle doit alors suggérer que l'objet est porteur d'une grande valeur cachée. L'objet investi d'un aspect magique procurera à celui qui le possède un prestige particulier, d'autant que la valeur accroît en fonction de la résistance que rencontre cette acquisition. « *Le modèle possède semble-t-il une autosuffisance et une omniscience dont le sujet rêve de s'emparer. L'objet est plus désiré que jamais. Puisque le modèle en barre l'accès, c'est la possession de cet objet qui doit faire la différence entre la plénitude de l'autre et son vide à lui, entre l'insuffisance et l'autosuffisance* ». ¹³⁷ Le prêt à jouer permet de laisser en suspens cette logique de l'aggravation. L'enfant ne peut

¹³³ Capsules vidéos sur l'hypersexualisation, YWCA Y des femmes de Montréal, en ligne : <http://capsule.dev.ydesfemmesmtl.org/#french>, consulté le 20 mars 2015

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ DE SMEDT, Evelyn et DUSSAUSOY Dominique, *L'amour, du sacrifice à l'éveil*, Paris, Editions Cesare Rancilio, 1982

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ GIRARD, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset, 2001, page 320

qu'être déçu car il ne possède jamais vraiment l'objet, puisque le prestige du modèle est en quelque sorte toujours réactualisé. Le sujet fait alors, bien souvent, porter le poids de sa déception par l'objet et le modèle, non par le désir.

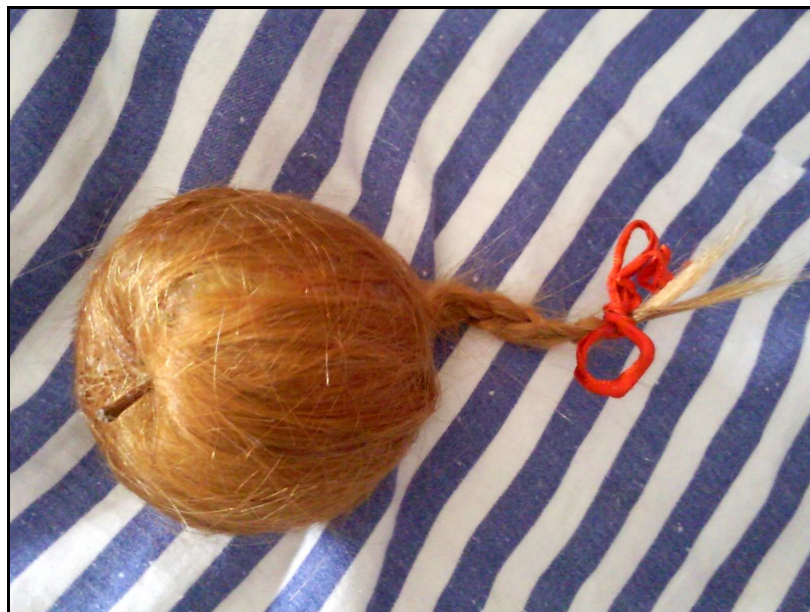


Figure 16. *Tête réduite*, pomme, colle, cheveux et ruban, 2012.

« Ce n'est pas tant d'ailleurs, l'imitation qui est signe d'abdication, que la littéralité : le jouet français est comme une tête de Jivaro, où l'on retrouve à la taille d'une pomme les rides et les cheveux de l'adulte. »¹³⁸

Cet extrait des *Mythologies* de Roland Barthe rejoint merveilleusement bien l'autoportrait que j'ai nommé *Tête réduite*. Simple, cet objet tridimensionnel est composé d'éléments organiques : une pomme, un morceau de tissus et des mèches de cheveux. Facilement préhensible, il ressemble à une balle. Cet aspect ludique est contrebalancé par le titre qui renvoie aux têtes Jivaro miniaturisées. Mystérieuse, cette tête pourrait très bien avoir fait partie d'un cabinet de curiosité. Le jeu est également présent à travers la texture des matériaux et le détournement d'une pomme, en tête. Sans queue ni tête, j'ai souhaité que cet objet soit à la fois ludique et sérieux, intime et accessible. La relation à l'enfance est marquée par la natte qui est constituée de mes véritables cheveux d'enfant. Le réalisme des cheveux, derniers vestiges du corps, de la pomme qui est vouée à la décomposition, contraste avec l'aspect insolite et fantastique de leur association. Il s'agit d'un autoportrait, néanmoins on ne distingue aucun visage. Pour moi, cet objet est un autoportrait symbolique qui fonctionne à la manière du doudou transitionnel décrit par Donald Woods Winnicott. L'art, comme le jeu, est pour l'auteur une aire intermédiaire d'expérience qui permet de soulager la tension « *suscitée*

¹³⁸ BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957, page 59

par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors. »¹³⁹ A l'image de la première « possession non-moi », cette tête est personnelle tout en étant complètement impersonnelle. Elle est pleinement investie de mon individualité sur le plan symbolique mais aussi physique puisque mes cheveux contiennent mon ADN. Pourtant, elle ne dit absolument rien sur moi. J'ai essayé avec cette pomme poilue de créer un objet en mouvement, c'est-à-dire qui échappe à la définition et à cette « littéralité » dont parle Roland Barthe. S'agit-il d'une vanité ? D'un jouet ? D'un objet magique ?

c. « Jouer, c'est faire »

Pour Winnicott, le jeu créatif permet de sortir du « fantasme » c'est-à-dire, de cette capacité que nous avons à rêver notre vie. Cet état particulier se traduit par le fait que nous nous sentons comme extérieur à nous même et que nous nous voyons agir. Le jeu et l'art, pour l'enfant comme pour l'adulte, est un moyen efficace de nous incarner par l'action. « Pour contrôler ce qui est en dehors, on doit faire des chose et non simplement penser où désirer, et faire des chose, cela prend du temps. Jouer, c'est faire. »¹⁴⁰

J'ai pris pour point de départ cette citation afin de réaliser une séance destinée à des élèves de Troisième. Les quinze premières minutes du cours se dérouleraient (dans la mesure du possible) au gymnase. Durant cette phase d'effectuation, les élèves seraient amenés à impliquer leurs corps (gestes, mouvements, positionnement dans l'espace). L'objectif serait de réaliser une « Machine cacophonique ». Un élève commence par faire un geste de son choix, (rotation des bras...) qu'il associe à un son (tac-tac, conconchic..). Il est demandé à un second élève de faire de même, avec la contrainte de rentrer en contact physique avec son camarade, ce qui va amener les élèves à varier leurs positions (debout, allongé..). La machine cacophonique est photographiée par le dernier élève.

La suite de la séance, se déroule en classe. Durant le temps que demande l'impression de la photographie de la machine, les élèves visionnent un extrait des performances locutoires d'Hugo Ball au quai Voltaire ainsi que le solo d'Yvonne Rainer *Trio A*. Le corps de l'artiste fait partie de l'œuvre, comment ? Les références choisies mettent l'accent sur le geste comme œuvre. Est-ce qu'une action peut être artistique ? *Trio A* est une œuvre chorégraphique qui emprunte au quotidien des gestes, réalisés sans y penser, qui n'appartiennent pas au registre du mouvement dansé. Par cette référence au corps quotidien, par l'absence de finalité, les gestes de la danseuse et du dadaïste, revendiquent l'inscription de l'art dans la vie.

¹³⁹ WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, Connaissance de l'Inconscient, 1971

¹⁴⁰ WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, Connaissance de l'Inconscient, 1971

FICHE DE SEQUENCE : La machine Cacophonique- Troisième.

Consigne(s) : Votre machine est cacophonique, représentez le !

- 15 minutes : Réalisation de la machine cacophonique au gymnase : Contrainte : un son pour un geste/geste de chaque élèves qui rentre en relation avec le corps de son camarade.
- 15 minutes : Visionnage, présentation des extraits et verbalisation.
- Explication de la consigne : Comment traduire plastiquement le son ? Sa propagation dans l'espace ?
- Collez la photographie sur une feuille canson pour plus de rigidité.
- Effectuation et seconde Verbalisation : Comment représenter la propagation du son dans l'espace bidimensionnelle de la feuille ?

Contraintes:

- **Matériel** : Appareil photographique, feuilles, colle, ciseaux, feutre, stylo, encre, pastel...(techniques sèches)
 - **Travail individuel /groupe** : La première effectuation est collective (15 minutes), la seconde individuelle.(15 minutes)
- **Lien avec le programme** : L'œuvre et le corps.

-L'élève est amené à appréhender à la fois, l'espace littéral du support et l'espace en trois dimension.

-Il s'agit de « mettre l'élève en situation d'expérimenter différents modes de traduction de l'espace. »

-Etre confronté à la difficulté de traduire une expérience sensorielle (le son)

Notion(s) travaillée(s) : Performance,

Verbalisation : - Y-a-t-il un but à cette machine ? Est-ce que cela est important qu'il y en est un ?
Comment représenter la propagation du son dans l'espace bidimensionnelle de la feuille ?

Vocabulaire introduit : Espace, geste, rythme, propagation, saturation, répétition, diffusion, amplification.

Références artistiques :

Yvonne Rainer, *Trio A*, solo réalisé en 1966 et filmé en 1978.

Poésie sonore d'Hugo Ball lors de l'inauguration du Cabaret Voltaire le 5 février 1916.

Evaluation :

Travail graphique cohérent qui traduit l'invasion de l'espace par le son (sa propagation) 10pts

Travail de composition (point de vue..) et diversité des manières de travailler(coller, griffer, tracer...) 7 pts

Originalité de la proposition 3pts

C. Soi même comme un autre

a. Une histoire de jumeaux

La jumeauté incite à réfléchir sur la problématique de l'identité dans sa double acceptation : l'identique et le semblable. En questionnant l'illusion du double, les jumeaux

amènent à se pencher sur la dialectique du moi et de l'autre. Ce désir d'en finir avec la différence comme fondement identitaire est sujet à discussion dans *Le Banquet* de Platon : « L'objet de vos vœux n'est-il pas de vous rapprocher autant que possible l'un de l'autre, au point de ne vous quitter ni jour ni nuit ? »¹⁴¹ A l'image du reflet spéculaire, la gémellité conjoint l'identité à la différence; chaque jumeau pouvant voir en l'autre le reflet de sa propre incapacité à accéder à une existence autonome. Ce « *conflit gémellaire* » se traduit par le fait qu'en moyenne, les jumeaux mettent plus de temps à nommer les différentes parties du corps et à faire usage du pronom « je » qui annonce la double conscience, individuelle et gémellaire¹⁴². Le thème de la gémellité est présent depuis longtemps dans mon travail. Cette représentation du couple gémellaire a su évoluer et les corps flous que l'on peut observer dans mes anciennes productions ont gagné en précision anatomique. Je vais donc me concentrer pour cette analyse sur une peinture récente qui fait figure de synthèse.



Figure 17. *Hannah*, 2014, huile sur panneau de bois et étude préparatoire et documents de travail.

¹⁴¹ PLATON, *Le banquet*, Paris, Flammarion, GF, 2007

¹⁴² ZAZZO René, *Les jumeaux, le couple et la personne*, Paris, Presses Universitaires de France, novembre 1996

Les deux visages de *Hannah* sont exécutés à partir de deux photographies d'Anna qui est ma sœur jumelle. Elles ont été prises lorsque nous étions encore petites filles. Pour les corps, je me suis inspirée de vieilles cartes postales peintes à la main. Ce travail fonctionne comme un collage composé de fragments de corps anonymes, s'intégrant tant bien que mal au visage familier de ma jumelle. Cette peinture s'appuie de manière plus ou moins consciente sur des souvenirs et des relations affectives. Pour moi, il s'agit de réaliser une expérience artistique me permettant de sortir de la manière dont j'appréhende habituellement un sujet. C'est la première fois que je peins à partir de photographies de famille. Je dois alors composer avec un sujet qui n'est plus extérieur mais qui est intérieur et radicalement intime. C'est un double portrait puisque les deux fillettes sont Anna, sans que ni l'une ni l'autre ne le soit véritablement. Cette identité fuyante entre en relation avec l'usage que je fais de la photographie. De la même manière que le narrateur de *La chambre claire* n'arrivait pas à retrouver tout à fait sa mère dans les images qu'il possédait d'elle¹⁴³, j'ai souhaité que l'image d'Anna oscille entre l'absence et la présence. La gémellité, parce qu'elle met en jeu le double est ici une métaphore de l'incapacité de la photographie et de la peinture à saisir une identité.

Des couples de jumeaux de dix à trente-trois mois, se trémoussent et font des bisous et des léchouilles à leurs doubles. Le court documentaire réalisé par Jean Pierre Dalle pour la recherche scientifique est loin de traiter à la légère la reconnaissance de l'image de soi que l'on nomme stade du miroir chez le petit enfant. L'image de notre corps passe par celle imaginée dans le regard d'autrui. L'enfant vérifie donc à travers l'image spéculaire sa propre identité corporelle et ce stade est essentiel dans la formation du Je puisqu'il permet d'extérioriser une image unifiée du corps. Des psychologues comme René Zazzo ont étudié les difficultés avec laquelle « *l'être en deux exemplaires parvient à l'image de soi* »¹⁴⁴. En effet, Les jumeaux éprouvent souvent des difficultés à passer le stade du miroir et chez la plupart des monozygotes, note René Zazzo, « *la réaction à l'appel différencié n'apparaît guère avant deux ans (alors qu'il apparaît entre six mois et neuf mois chez l'enfant ordinaire)* ». ¹⁴⁵ Le portrait d'*Hannah* traduit la vision de cette image corporelle à la fois double et unifiée qui serait l'apanage de l'état gémellaire. Il s'agit davantage pour moi de montrer comment Hannah se voit, que ce qu'elle est effectivement. Le spectateur perçoit que cette unité corporelle peine à se réaliser en raison des légères mais toutefois significatives, disproportions qui creusent les distances entre le corps et la tête, le buste et les jambes. Par ce moyen, je donne à voir une image que l'enfant avait d'elle même, déformée en plus d'être

¹⁴³ BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980

¹⁴⁴ ZAZZO René, *Les jumeaux, le couple et la personne*, Paris, Presses Universitaires de France, novembre 1996

¹⁴⁵ Ibid.

hétérogène. La carte postale répond parfaitement à ces critères de distorsion par sa frontalité et sa spatialité. Elle ne montre qu'une seule face du sujet alors qu'en vérité « *l'enfant se sent tout entier dans son être* »¹⁴⁶.

b. Le double monstrueux



Figure 18. Peinture sur le thème de l'écho dans le cadre de la préparation au CAPES 2014, techniques mixtes.

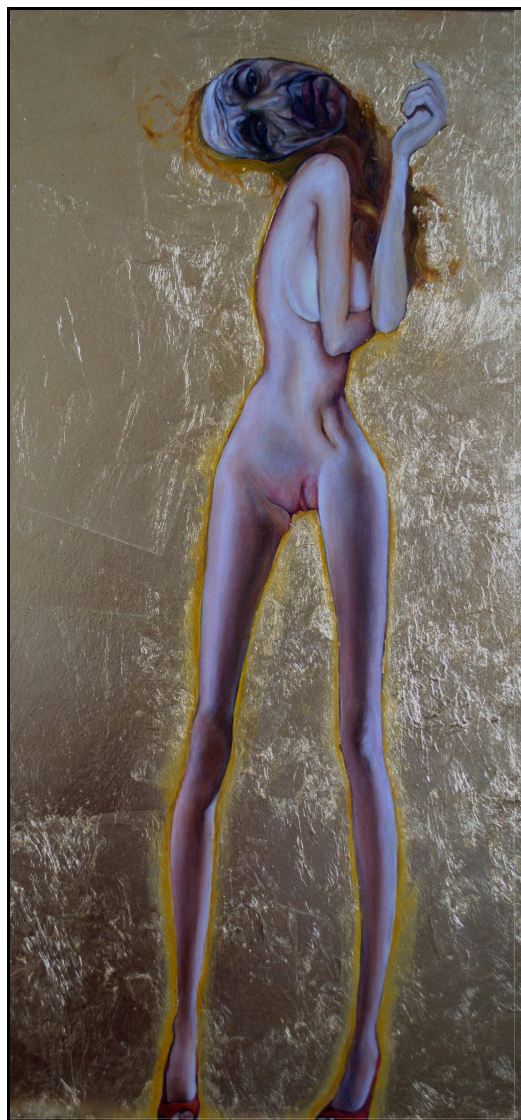
Sans surfaces réfléchissantes, nous serions probablement « *acéphales* »¹⁴⁷. Sabine Melchior-Bonnet nous rappelle que ce n'est que depuis peu que l'homme est maître de son image et que dans cette évolution, la multiplication des miroirs en pied au 18^{ème} siècle constitue une révolution. Reflet physique et direct de soi même, le jumeau intrigue et surprend car il semble enfin en finir avec l'impossibilité de se mettre dans la peau de l'autre. Objet de curiosité, les jumeaux partagent avec les monstres, une indéniable anormalité¹⁴⁸. Si nous avons vu qu'ils interrogent la correspondance de l'image que l'on a de nous même avec celle

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Hachette Littératures, Collection Pluriel, numéro 916, Poche

¹⁴⁸ WRIGHT Lawrence, *Les jumeaux et leur jumeau*, traduction française de Laurent Mulhensein, Paris, Editions Odile Jacob, 1998

que l'on renvoie effectivement, ils interrogent aussi notre « *désir d'éternité du même* ». Pour Jean Baudrillard, le clone est le meilleur représentant de ce rêve de gémellité éternelle, puisque qu'avec les jumeaux, il traduit la fascination pour la répétition du même. Cependant, tandis que le clone est de l'ordre de « *l'industrielle reproductibilité* », les jumeaux sont « *deux d'emblée, et n'ont jamais été un* »¹⁴⁹. « *Ni enfant, ni jumeau, ni reflet narcissique, le clone est la matérialisation du double par voie génétique, c'est-à-dire l'abolition de toute altérité* »¹⁵⁰. Pour l'auteur, il représente « *l'ère de gloire du même* »¹⁵¹, là où il n'y a plus de place à l'autre, ni dans sa différence ni dans sa similitude. Cette présence du même dans l'état gémellaire est souvent abordée dans mon travail. Elle se traduit plastiquement à l'aide de liens plus ou moins distendus, par une confusion des corps à l'aide de la couleur ou encore par la répétition d'une même figure.



¹⁴⁹ BAUDRILLARD, Jean, *La transparence du mal*, Paris, Galilée, 1990

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid.

Figure 19. *Nu I*, 2014-2015, Peinture à l'huile et feuille d'or sur contre plaqué.

Nu I est composé de fragments d'images de modes extraites de magazines et du Web. Il s'agit d'un essai d'interprétation du modèle de la beauté féminine contemporaine. Icône parodique des mensurations indispensables pour espérer accéder aux métiers de la beauté, *Nu I* se définit par un corps fragmenté. Je me réfère à l'histoire de Zeuxis, qui ne trouvant pas de modèle dont la beauté atteigne celle d' Hélène de Troie, avait choisi les cinq plus belles jeunes filles de la ville de Crotona, afin de créer une beauté idéale à partir de leurs beautés particulières. La perfection de *Nu I*, à la manière de la déesse composite de Zeuxis, est obtenue au moyen de la fragmentation et de l'assemblage. La figure est nue et frontale, elle ne cache rien et ne révèle rien. Cette icône, au lieu de donner à voir un monde transcendantal ou encore une vérité cachée derrière les apparences, ne propose qu'une perfection physique inatteignable. Cette absence de profondeur est perturbée par la matérialité du fond qui est recouvert de feuilles d'or. L'or, par sa capacité particulière à réfléchir la lumière, dématérialise l'espace du tableau et donne une impression d'infini.

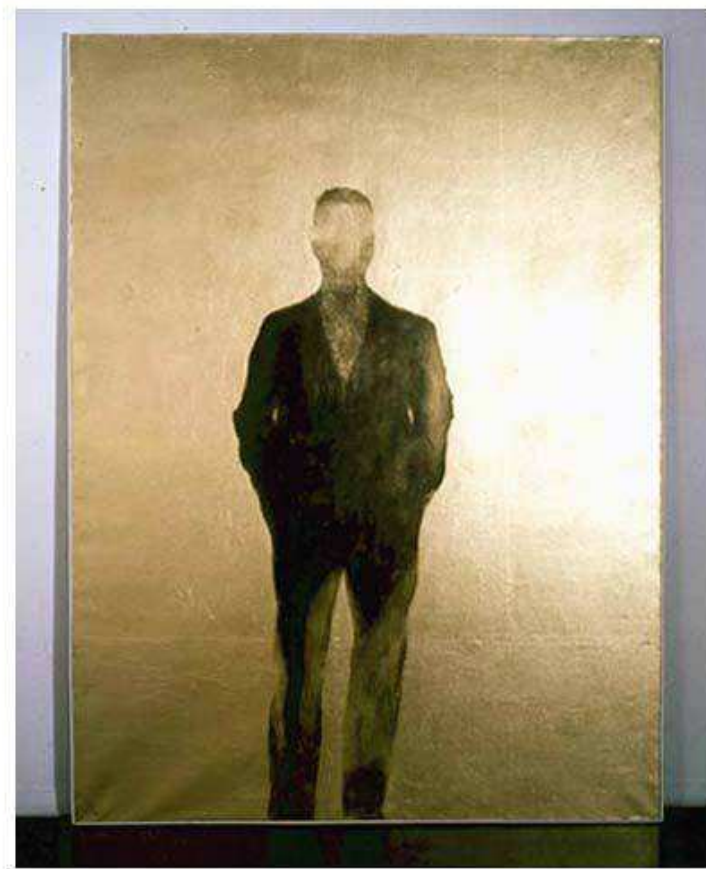


Figure 20. Michelangelo Pistoletto, *Portrait d'or*, 1960, huile, acrylique et or sur toile, 200x150, Fondation Pistoletto.

L'artiste italien Michelangelo Pistoletto a également usé de la feuille d'or pour son autoportrait intitulé *Autoportrait or*. Le spectateur participe à l'œuvre, dans la mesure où il s'y reflète. Le reflet que permet la feuille d'or est intéressant pour l'artiste, car il nous renvoie au rapport que nous entretenons avec le monde. Selon lui, le dédoublement n'est pas une forme d'isolement ou de narcissisme¹⁵² puisqu'il permet un dialogue avec l'environnement qui lui aussi, se reflète. Dans le fond de Nu I, le reflet du spectateur est flou et spectral, en raison des plissures des feuilles d'or qui évoquent la peau vieillie et ridée du visage. La peau flétrie du fond doré contraste avec celle lisse et sans défaut du corps féminin idéal. L'artiste Orlan a particulièrement analysé l'aspect plastique de l'esthétique uniforme que réclame le désir de conservation corporelle. « *Notre époque déteste la chair. Regardez les magazines dont les photos nous montrent des corps et des visages surexposés où ne subsistent que les orifices : bouches, yeux et narines sur un aplat de couleur* »¹⁵³. Dans ma peinture, j'ai laissé voir le fond de la partie du visage ridé et je l'ai traité en grisaille afin qu'il contraste davantage avec les aplats du corps.

Le corps que la société encourage à développer et à améliorer est sans aspérités. Je tente d'aborder l'aspect inquiétant de ce corps toujours imparfait, puisque perpétuellement inachevé. Dans mon travail, l'illusion d'une totale souveraineté sur soi que promet la chirurgie esthétique, est plastiquement présente à travers l'assemblage d'images et les jeux de disproportions. L'hybridité de *Nu I* est volontairement caricaturale pour mettre en avant l'absurdité de la perfection qu'elle incarne. Son corps, qui s'affirme dans une unité fragmentaire, présente quelque chose de monstrueux dans son artificialité, parodiant la pression sociale qui pousse à conserver les traits lisses de l'adolescence¹⁵⁴.

c. Le double et l'altérité

Dans le cadre d'un stage en responsabilité, réalisé au collège Emile Zola, sous la direction de Madame Banabera Virginie, j'ai été amené à construire une séquence sur la Caricature. Cette dernière souhaitait s'inscrire dans la continuité des échanges pédagogiques qui ont eu lieu dans l'établissement, à la suite des attentats de Janvier. Il ne s'agissait pas de lancer un débat, ni de parler à nouveau des ces événements aux élèves. En accord avec ma tutrice, l'objectif était de proposer une séquence qui aborde de manière plus approfondie les

¹⁵² GJINALI, Egest et al., *Le miroir dans l'œuvre de Michelangelo Pistoletto*, Projet SHS de 1^{ère} année Master, Lausanne, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2008

¹⁵³ Site officiel d'Orlan, <http://www.orlan.eu/>, consulté le 14 décembre 2014

¹⁵⁴ Capsules vidéos sur l'hypersexualisation, YWCA Y des femmes de Montréal, en ligne : <http://capsule.dev.ydesfemmesmtl.org/#french>, consulté le 20 mars 2015

questions de la déontologie de la caricature, à travers une approche de sa pratique et de son histoire.

En lieu de proposition, j'ai choisi d'effectuer la lecture d'un extrait de la *Potachologie*, qui est une petite histoire naturelle du potache écrite et illustrée par Goscinni et Cabu. La lecture de cet extrait me permettait d'aborder les termes de satire, de caricature et d'esquisse. Après avoir défini le mot de potache avec les élèves, j'ai leur ai demandé de réaliser, en un quart d'heure et sans gomme, une esquisse de la caricature d'un collégien. S'en suivait, une courte verbalisation, puis une seconde effectuation durant laquelle ils devaient retravailler leur esquisse à l'encre. Je finissais le cours par la présentation des références avec distribution de fiche de cours. J'ai réalisé ce cours avec plusieurs quatrièmes, ce qui m'a permis de l'ajuster en ce qui concerne la manière d'expliquer le vocabulaire et le rythme des effectuations.

Durant les deux premières heures de classe, je n'ai pas eu le temps d'aborder avec les élèves la déontologie de la caricature, ce qui m'a amené à retravailler ma gestion du temps. Je me suis rendue compte, après la lecture de l'extrait, qu'il y avait une grande hétérogénéité en ce qui concernait la manière et le rythme de compréhension. Ce qui paraît évident au professeur (conscience historique, geste technique...) ne l'est pas nécessairement pour l'élève. C'est le point que j'ai le plus travaillé durant ce stage, qui m'a amené à accompagner mes explications par des exemples concrets (ici pour « l'humour potache » par exemple) et à développer la méthodologie de la partie pratique.

En résumé, il s'agissait de proposer aux élèves une synthèse de l'ensemble des connaissances sur le sujet, que j'ai pu acquérir personnellement ou dans mon cursus scolaire. J'ai constaté que la vulgarisation était chose difficile et qu'elle n'était pas du tout synonyme de réduction. Ce qui paraît évident en pratique, c'est révélé complexe à transmettre de manière juste et précise. J'ai fait l'expérience de cette complexité lors d'interventions en classe. Ma tutrice m'a demandé de parler de la technique de la fresque aux élèves de sixièmes qui étudiaient les peintures de la villa des Mystères. Il était alors important de distinguer les informations essentielles, de celles spécialisées, que j'avais pu acquérir dans le cadre d'une formation professionnelle de peintre en décor. Il est difficile de comprendre la technique de la fresque sans passer par l'explication de certains termes (ce qu'est par exemple, du mortier, de la chaux..) et il est judicieux de ne pas se perdre dans l'explication du vocabulaire spécifique (carbonatation, différence entre chaux éteinte et vive...). J'ai constaté qu'il était essentiel de passer par la base pour arriver, éventuellement par la suite, à des approfondissements. Brûler des étapes, équivaut à perdre une très grande partie de son auditoire.

Extrait de la *Potachologie, histoire Naturelle du Potache* écrite par Goscinny et illustrée par Cabu.

« *C) Les improvisateurs.* Ils n'étudient pas, mais négligent de faire appel aux Souffleurs. Ils préfèrent compter sur leur sens de l'improvisation, d'où ils tirent leur nom. Avec quelques souvenirs personnels, quelques connaissances glanées à gauche et à droite au cours de leurs pérégrinations, ils bâtissent un exposé sur n'importe quel sujet, sans jamais entrer dans des détails fastidieux. Questionné sur le Danube, par exemple, l'improvisateur déclarera qu'il s'agit assurément d'un fleuve, qu'il est muni d'une source et d'une embouchure relativement éloignées l'une de l'autre, qu'il a inspiré une valse, qu'il traverse de nombreuses villes, mais qu'on le trouve surtout à la campagne, et... »

Extrait du power point : Qu'est ce qu'un potache ?



Qu'est qu'un potache ?

Définition :

1. Qui a les caractéristiques des collégiens, des lycéens, en particulier relativement à l'humour.
2. Le mot potache vient très certainement du terme pot à chien, qui désignait le chapeau rond des collégiens. Par extension, il désigne parfois le collégien lui-même.

FICHE DE SEQUENCE : La caricature

Proposition / incitation : Lecture d'un extrait de la *Potachologie*. Leçon deux, page 22-23.

Consigne(s) : *Vous réaliserez la caricature d'un potache., en vous inspirant de vous-même ou/et de vos camarades.*

Contraintes: 1-Réaliser dans un premier temps, une esquisse au crayon à papier (sans gomme !)
2-Vous la retravaillez, dans un second temps, à l'encre (stylo plume, bic...)

- **Matériel** : feuille (blanche ou cadrillée), crayon à papier, stylo
- **Travail individuel /groupe** : Il s'agit d'un travail individuel
- **Durée de l'effectuation** : Deux effectuations d'un quart d'heure.

Lien avec le programme : 4^{ième} Images, œuvres et réalité

- Deuxième entrée : « Les images et leurs relations au réel. Cette entrée s'ouvre au dialogue entre l'image et son référent réel qui est source d'expressions poétiques, symboliques, métaphoriques, allégoriques »

Notion(s) travaillée(s) : Déformation, écart, ressemblance

Verbalisation : Il est demandé aux élèves de proposer une caricature du collégien. Peut-on être réaliste par la déformation qu'induit la caricature ?

Vocabulaire introduit : *Satire, caricature, déontologie, esquisse*

Références artistiques :

Le Pressoir, 1789, Estampe satirique anonyme

La caricature du pape Innocent XI tracée par Gian Lorenzo Bemini dans les années 1676-1680

Nasrudin sur son âne, miniature persane, date et auteur non renseignés

Conclusion

Le reflet, dans sa dimension plastique et sémantique, est omniprésent dans ma peinture. Etudier ce sujet dans le cadre de recherches théoriques m'a amené à m'intéresser, de manière plus approfondie, à l'évolution de la représentation de l'image spéculaire.

Nous avons vu que les jeux de reflets au sein de la représentation, permettaient à la peinture de parler d'elle-même. Cette autoréflexion est pour moi une métaphore du recommencement qui a lieu dans le processus artistique. La peinture demande au peintre de se mettre comme à l'extérieur de son ouvrage, pour mieux le critiquer, mais aussi l'apprécier. Cette mise à distance est, comme l'image spéculaire, à la fois interne et externe, à l'espace du tableau et à soi-même. L'enseignement des Arts Plastiques contribue selon moi, à développer chez l'élève cette analyse critique, cette autoréflexion qui le place dans une démarche artistique. Etudier la matérialité des œuvres mais aussi celle de sa propre production, le comment de leur fabrication, permet de mieux appréhender comment on perçoit le monde et de ressentir, qu'il en est de même pour Autrui.

L'élève apprend à composer avec des imprévus. Comme l'artiste, il est confronté à des décalages entre ce qu'il souhaite réaliser et ce qui l'est effectivement. Pour moi, cet écart entre le dessein et la réalisation, entre la réalité et son reflet, est passionnant car il est créateur de transformations. Pourquoi ce que j'ai représenté ne traduit pas ce que je veux exprimer ? Comment puis-je mieux y arriver ? Puis-je partir de ce que je viens de réaliser ? Les questions que les élèves peuvent se poser sont de l'ordre de l'expérience et les écarts entre l'idée et la réalisation favorisent, à l'image du reflet en peinture, la multiplicité des points de vue.

Les programmes amènent à étudier le fonctionnement de l'image. Le détournement, la transformation, la déformation sont producteur de recreation. Ce travail des écarts, qu'il existe entre l'objet et sa fonction, l'image et ce qu'elle symbolise, l'image et son référent réel est très important ; si l'on désire éviter la méprise, qui consiste à prendre l'image pour un reflet et à l'identifier à l'être. Les dangers traditionnellement adjoints à la mimésis et le désir de l'éternité du même, qui sont étudiés par des penseurs comme Jean Baudrillard ou encore Walter Benjamin, sont ici plastiquement abordés. Travailler avec les élèves, sur la relation que l'image entretient avec la réalité, c'est alors également travailler la réalité de l'image.

Annexes

La Caricature

La satire : œuvre dont l'objectif est une critique moqueuse de son sujet.

La caricature: Une caricature est un portrait peint, dessiné ou sculpté qui charge certains traits de caractère souvent drôles, ridicules ou déplaisants dans la représentation d'un sujet.

Une esquisse est le premier jet d'une œuvre dessinée, préalable à un travail ultérieur, peint par exemple.



La caricature du pape Innocent XI tracée par Gian Lorenzo Bernini dans les années 1676-1680
Le Pressoir, Estampe satirique anonyme, 1789
Illustration représentant le Mulla Nasrudin

Cette caricature du **Bernin**, célèbre artiste baroque, montre le pape Innocent XI. L'artiste représente son principal commanditaire à demi nu et alité. Coiffé de la mitre qui fait de lui l'évêque de Rome, il adresse du fond de son lit une bénédiction fébrile. Le trait est épuré et le dessin a été réalisé sur le vif. En Italie, la caricature est alors cantonnée au divertissement et reste dans le monde restreint des ateliers. Dans le cadre du pouvoir alors en place à la renaissance, c'est l'aspect ludique et fantaisiste qui est développé. **Les portraits à charge** des puissants doivent rester dans le domaine privé et la diffusion est restreinte. Bien que l'imprimerie existe, il faudra attendre la révolution française pour que la caricature devienne un art à part entière.

C'est à partir du 18^{ième} siècle, que l'estampe satirique se développe, permettant la montée de l'opinion publique et une plus ample circulation de l'information. Le gouvernement craint qu'on ne cherche **à parler aux yeux du peuple par des estampes politiques**. C'est vers 1750 que les premiers caricaturistes, au sens moderne, apparaissent en Angleterre. La caricature anglaise se distingue alors de celle française. Les estampes satiriques anglaises sont en générale plus acerbes et font moins appel au texte.

Il existe...

- **Le portrait à charge** : déformation physique comme métaphore d'une idée.
- **La caricature de situation** dans laquelle les évènements réels ou imaginaires mettent en relief les mœurs ou le comportement.

La figure du Mulla Nasrudin est issue de la tradition soufie (branche mystique de l'islam). Personnage emblématique, le Mulla Nasrudin permet la satire sociale, religieuse et politique. Il amène également à voir le rire comme chemin possible menant vers la sagesse.

Bibliographie

Ouvrages généraux

- AGAMBEN Giorgio, *Moyens sans fins : Notes sur la politique*, Paris, Rivages, Rivages Poches, 2002
- ALARD Sébastien *et al.*, collectif, *L'enfant dans la peinture*, citadelles et Mazenod, 2011
- ANSKI Shlomo, *Le Dibbouk*, texte français de Xavier Maurel, Paris, Espace Rachi, Editions Le bruit des autres, janvier 2004
- ARENDT, Hannah, *Eichmann à Jérusalem*, Gallimard, 1991
- ARIES, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Edition du Seuil, 1973
- BARBILLON Claire, *Les canons du corps humain au XIXe siècle : l'art et la règle*, Paris, Editions Odile Jacob, Sciences Humaines, 2004
- BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957
- BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne*, Paris, Mille et une nuits, département de la librairie Arthème Fayard, 2010
- BAUDRILLARD, Jean, *La transparence du mal*, Paris, Galilée, 1990
- BONNOT DE CONDILLAC, Etienne, *Traité des sensations, traité des animaux*, Paris, Fayard, Corpus des oeuvres de philosophie en langue française, 1984
- BOREL, France, *Le Peintre et son miroir*, Tournai, Edition La Renaissance du Livre, Collection Références, 2002
- CABANNE, Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Pierre Belfond, 1967
- CEZANNE, Paul, *La peinture couillarde ; lettres et propos choisis par Jean-Paul Morel*, Mille et une nuits, Paris, 2006
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers et Ed. Jupiter, 1974
- DALI, Salvador, *Le Journal d'un Génie*, Paris, Edition l'Imaginaire, Collection Gallimard, 1994
- DAMISH, Robert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1993
- DE MONTABERT, Paillot, *Traité complet de la peinture*, Tome Septième, Paris, Bossange Père
- DE SMEDT, Evelyn et DUSSAUSOY Dominique, *L'amour, du sacrifice à l'éveil*, Paris, Editions Cesare Rancilio, 1982
- DE VINCI, Léonard, *Les Carnets*, éditions Gallimard, 1942
- DELABORDE, Henri, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*, Paris, Henri Plon, 1870
- DELACROIX Eugène, *Journal : 1822-1863*, Plon, Les mémorables, 1996
- DERRIDA, Jacques, *Penser à ne pas voir*, Paris, Editions de La Différence, Les essais
- DIDEROT, Denis, *Salon de 1765*, édition critique et annotée présentée par Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau. Paris, Hermann, 1984

DOLTO Françoise, PIVOT Bernard, *Les grands entretiens de Bernard Pivot – Françoise Dolto*, Gallimard/Ina, Collection Grands Entretiens, 2004

ESCOUBAS, Eliane, *Imago Mundi : Topologie de l'art*, Edition Galilée, 1986

FONTAINE, Nicolas, *Le dictionnaire chrétien où sur différents tableaux de la nature, l'on apprend, par l'Écriture et les saints Pères, à voir Dieu peint dans tous ses ouvrages et à passer des choses visibles aux invisibles*, Paris, Edition Josset, 1691

GARDNER Howard, *Gribouillages et dessins d'enfants, Leur signification*, Liège, Pierre Mardaga éditeur

GILSON, Etienne, *Peinture et réalité*, Vrin, 1972

GIRARD, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Edition Hachette, collection Pluriel, 2003

HANQUEZ-Maincent, Barbie, *Poupée Totem, Entre mère et fille, lien ou rupture ?*, Paris, éditions Autrement, 1998

JEAN, Marcel *et al.*, *Genèse de la pensée moderne dans la littérature française*, Paris, Editions L'âge d'homme, 2001

JOLIBERT, Bernard, *L'enfance au XVIIIe siècle*, Paris, Vrin, 1981

LA BORDERIE, René, *Le métier d'élève*, Paris, Hachette éducation, Collection Pédagogies pour demain, 1999

MAILLET, Arnaud, *Le miroir noir : Enquête sur le côté obscur du reflet*, Editions de l'Eclat, Kargo, 2005

MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Hachette Littératures, Collection Pluriel, numéro 916, Poche

MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, Collection folio essais, 1964

MILLIN, Aubert, Louis, *Dictionnaire des Beaux Arts*, Paris, De l'imprimerie de Crapelet, chez Desray, 1806

MOREL Maia, *Vivre la créaActivité. Réflexions sur l'éducation artistique en arts plastiques*, Côte Saint Luc, Éditions Peisaj, 2011

NEYRAT, Yvonne, *L'Art et l'Autre, Le miroir dans la peinture occidentale*, Paris, Collection « Logiques Sociale », L'harmattan, 1999

PHAY VAKALIS, Soko, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, Edition l'Harmattan, 2001

Picasso, Propos sur l'art, Édition de Marie-Laure Bernardac et Androula Michael, Collection Art et Artistes Gallimard, 1988

PLATON, *La République*, Paris, Editions Gallimard, Collection Folio Essais, 1993

PLATON, *Le banquet*, Paris, Flammarion, GF, 2007

ROTHKO, MARK, *La réalité de l'artiste*, Paris, Editions Flammarion, Collection Champs arts, 2004

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Emile ou De l'éducation*, Garnier Flammarion, 1962

STOICHITA Victor, *L'instauration du Tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, 1993

THEVOZ, Michel, *Le miroir infidèle*, Paris, Editions de minuit, Collection « Critique », 1996

VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir*, Paris, Points, Points histoire, 2014

WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, Connaissance de l'Inconscient, 1971

WRIGHT Lawrence, *Les jumeaux et leur jumeau*, traduction française de Laurent Mulhensein, Paris, Editions Odile Jacob, 1998

ZAZZO René, *Les jumeaux, le couple et la personne*, Paris, Presses Universitaires de France, novembre 1996

ZAZZO, René, *Reflets de miroirs et autres doubles*, Paris, Presses universitaires de France, 1993

Ouvrages Collectifs, revues, actes de colloque

A travers le miroir de Bonnard à Buren, collectif, Paris, Réunion des musées nationaux - Grand Palais, Les éditions Rmm, 2000

L'art pour l'art ? L'impact de l'éducation artistique, collectif, Paris, Rapport du Centre pour la recherche et l'innovation dans l'enseignement pour l'Organisation de coopération et de développement économique (OCDE), 2014

La femme surréaliste. Obliques numéro 14-15, collectif, sous la direction de Roger Borderie, Paris, 1977.

Rencontres de l'Ecole du Louvre, *L'IMITATION aliénation ou source de liberté ?*, collectif, Paris, La Documentation Française, 1985

VAILLANT, Pascal et BORDON Emmanuelle, *Le statut du signe iconique entre iconicité et intertextualité*, VISIO, revue de l'Association Internationale de Sémiotique Visuelle, 2001, pp. 57-74

Usuels

Dictionnaire de l'académie française de 1835, Institut de Paris

Thèses et mémoires

GJINALI, Egest *et al.*, *Le miroir dans l'œuvre de Michelangelo Pistoletto*, Projet SHS de 1^{ère} année Master, Lausanne, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2008

JOLY, Christine, « *Connais toi toi-même* », Mémoire professionnel CAPA-SH option F, Académie de Nantes 2010-2011

Documents web

Capsules vidéos sur l'hypersexualisation, YWCA Y des femmes de Montréal, en ligne : <http://capsule.dev.ydesfemmesmtl.org/#french>, consulté le 20 mars 2015

DARRUILAT, Jacques, en ligne, www.jdarriulat.net

Dictionnaire Universel d'Antoine Furetière, en ligne, <http://www.furetiere.eu/>

OVIDE, *Les Métamorphoses*, en ligne, www.litteratureaudio.com/livre-audio.../ovide-les-metamorphoses.html

Site officiel d'Orlan, <http://www.orlan.eu/>, consulté le 14 décembre 2014

Wikipédia, Vierge au chardonneret, http://fr.wikipedia.org/wiki/Vierge_au_chardonneret, consulté le 11 février 2015

Table des illustrations

Figure 1. <i>Autoportrait</i> , 2006, huile sur toile _____	5
Figure 2. Goya y Lucientes Francisco, <i>Le temps ou les Vieilles</i> , vers 1805-1812, huile sur toile, 181x125cm, Palais des Beaux Arts de Lille. _____	10
Figure 3. Etude à l'huile pour <i>Suzanne</i> , 2012, réalisation d'après un prospectus pour l'exposition Laurent Pécheux qui s'est tenue du 27 juin au 30 septembre 2012 au Musée des Beaux Arts de Dole. _____	12
Figure 4. Le Parmesan, <i>Autoportrait</i> , 1514, Vienne, Kunsthistorischen Museum _____	13
Figure 5. <i>Suzanne</i> , 2014, huile sur tondo en bois de chêne. _____	14
Figure 6. Le Caravage, <i>Narcisse</i> , vers 1597-1599, huile sur toile, 110x92 cm, Galerie Nationale d'art ancien, Rome. _____	15
Figure 7. Jacques Louis David, <i>Léonidas aux Thermopyles</i> , 1814, huile sur toile, Louvre _____	22
Figure 8. <i>Anna et moi dans un écran d'ordinateur</i> , 2007, techniques mixtes et <i>Anna</i> , 2007, photographies numériques. _____	24
Figure 9. <i>Mec-Lumière</i> , 2008, huile sur carton. _____	25
Figure 10. Jean-Auguste Dominique Ingres, <i>La Comtesse d'Haussonville</i> , 1845, New York, Frick Collection. _____	31
Figure 11. <i>Le petit christ</i> , 2014, huile sur panneau de chêne. _____	33
Figure 12. Gottfried Helnwein, <i>Lichtkind</i> , 1972, Silverprint, grattage. _____	37
Figure 13. <i>Fillette à la Barbie</i> , 2013, Etude à l'huile sur contreplaque et papier peint. (Détail du visage et vue d'ensemble) _____	41
Figure 14. Dessins préparatoires pour l'accouchement, 2011 et 2015. _____	42
Figure 15. <i>L'accouchement</i> , Première et seconde version, 2012 et 2015, huile sur toile et sur bois. _	43
Figure 16. <i>Tête réduite</i> , pomme, colle, cheveux et ruban, 2012. _____	46
Figure 17. <i>Hannah</i> , 2014, huile sur panneau de bois et étude préparatoire et documents de travail. _	49
Figure 18. Peinture sur le thème de l'écho dans le cadre de la préparation au CAPES 2014, techniques mixtes. _____	51
Figure 19. <i>Nu I</i> , 2014-2015, Peinture à l'huile et feuille d'or sur contre plaqué. _____	53
Figure 20. Michelangelo Pistoletto, <i>Portrait d'or</i> , 1960, huile, acrylique et or sur toile, 200x150, Fondation Pistoletto. _____	53

Table des matières

Sommaire	3
Introduction	4
I. Le miroir dans la peinture, des jeux de reflet aux jeux d'identités	6
A. Le miroir mimétique, de l'apparence à l'introspection	6
a. Définition du terme miroir et questionnement sur le rôle de l'imitation dans la production de l'élève	6
b. Une valeur symbolique double : Du reflet trompeur au reflet révélateur	10
c. Analyse du portrait de <i>Suzanne</i> , entre reflet narcissique et singularité	12
B. L'usage pictural du miroir : Confrontations et jeux de reflets.	17
a. Le tableau miroir	17
b. « L'icône indicielle »	19
c. De l'insertion « auctoriale » à la métapeinture	23
C. La plasticité du reflet : Cadre, échelle et spécularité.	28
a. Le cadre comme signe de la spatialité	28
b. L'écart du reflet : entre déformation et recreation	30
c. Le reflet d'un reflet comme présence spectrale	33
II. L'enfant peint et le double, entre unification et distorsion, ressemblance et dissemblance	35
A. Le petit adulte, entre innocence et gravité	35
a. De quoi l'enfant est- il le reflet	35
b. Le christ enfant	36
c. Le mutisme	38
B. Des modèles inatteignables travers le jeu	40
a. Barbie et la femme enfant, des modèles inimitables	40
b. Le Jeu et le Je	45
c. « Jouer, c'est faire »	47
C. Soi même comme un autre	48
a. Une histoire de gémellité	48
b. Le double monstrueux	51
c. Le double et l'altérité	54
Conclusion	58
Annexes	59
Bibliographie	60
Table des matières	64
Table des matières	64