



HAL
open science

Voiles diaphanes : la photographie comme enfermement, enfouissement, disparition du sujet

Mélanie Cartier

► **To cite this version:**

Mélanie Cartier. Voiles diaphanes : la photographie comme enfermement, enfouissement, disparition du sujet. Education. 2015. dumas-01264128

HAL Id: dumas-01264128

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01264128>

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.

VOILES DIAPHANES

La photographie comme enfermement, enfouissement, disparition du sujet

ESPE TOULOUSE

Mémoire pour le Master MEEF ARTS PLASTIQUES 2014-2015

Présenté par Mélanie Cartier

Sous la direction d' Emma VIGUIER et Isabelle LAFOND-LABARBE

SOMMAIRE

Avant propos :.....	P.5
Introduction :.....	P.7
Première partie : Le portrait photographique :.....	P.13
Deuxième partie : L'enveloppe :.....	P.37
Troisième partie : L'altération :.....	P.49
Conclusion :.....	P.63
Bibliographie :.....	P.67
Annexe :.....	P.75

AVANT-PROPOS

Depuis plusieurs années ma pratique artistique s'inscrit autour de la thématique du corps. Tout d'abord expérimentée avec la performance, elle s'est peu à peu déplacée vers les ornements corporels. Mes premières expériences se sont basées sur le *Body Art* et autres transformations de ce genre. Je recherchais déjà des moyens de transformations de l'identité, de la surface humaine montrée au monde extérieur.

Les années suivantes, j'ai essentiellement axé ma pratique sur la surface du corps et sa représentation en m'intéressant plus particulièrement à la peau. Ces expériences photographiques furent largement inspirées par l'ouvrage de Claude GUDIN, *Une histoire naturelle de la séduction*. Par mes travaux et un précédent mémoire pour le Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique, ma pratique s'est tournée vers les processus de séductions animaliers par la couleur et la peau. J'ai cherché à hybrider mon corps avec diverses substances organiques comme les fruits et les légumes. Par ce processus, des secondes peaux se sont créées, à l'images des habits de nudité de Nicole TRAN BA VANG dans ses *Collections printemps/ été 2000* et *Printemps/été 2001*. En m'inspirant de l'*Eloge du maquillage* extrait du *Peintre de la vie moderne* de Charles BAUDELAIRE et des *Métamorphoses* d'OVIDE, j'ai créé des personnages féminins aux attitudes extrêmement séduisantes bien que dérangeantes à l'exemple des sirènes de l'*Odyssée* d'HOMERE et des tableaux de John-William WATERHOUSE.

Au travers mes différents travaux et mon précédent mémoire, la question de l'identité était récurrente. Cela se confirma par mes références comme ORLAN, Cindy SHERMAN, Andy WARHOL, Claude CAHUN, certaines pièces de Sarah GARZONI ainsi que LADY GAGA et Michael JACKSON. Ce qui m'intéresse chez ces artistes ce sont les différentes approches de l'identité, aussi bien dans sa quête, sa présentation ou sa disparition. Mes réflexions se portent sur la perte, voire même l'annulation de celle-ci au travers différentes enveloppes, couches ou strates. Enveloppe charnelle modifiée par le maquillage, le grimage ou les masques. Ces surfaces arrivent de plus en plus à ressembler à des membranes étouffant le sujet de mes photographies. Après plusieurs expérimentations, j'en arrive aujourd'hui à l'annulation de l'identité de mes modèles, voire même à une perte de leur identification au travers du médium photographique, et non plus par le masque placé directement sur la peau. C'est la photographie elle-même qui devient masque. La matière à travers la photographie, ainsi que le voile, deviennent aussi important que l'identité sinon plus. Pour cela je me suis appuyée sur *Esthétiques du voile*, livre colloque dirigé par Dominique CLEVENOT. C'est donc de cette évolution que je souhaite diriger ma réflexion.

INTRODUCTION

D'après Paul ARDENNE dans *L'image corps*, « mettre le corps en gloire. L'entreprise, pour l'artiste, n'est pas nouvelle. Elle a ses usages immémoriaux, usages hétérogènes et variables en fonction des époques, des cultures, des conceptions de l'homme. Avec cette règle première, suggérée par Hegel dans son *Esthétique* : on ne représente jamais un corps pour lui-même mais en fonction de l'idée que l'on en forme.¹ » Qu'il soit personnification d'une puissance divine ou simple représentation de ses pairs, l'homme a toujours été fasciné par son apparence. Esquissé, dessiné, peint, sculpté, photographié, ou en action, « ces représentations, par surcroît, distingue l'homme comme le sujet privilégié, comme cette figure par excellence dont on ne saurait faire l'économie plastique, tôt appelée à prendre le dessus sur celles de l'animal, des plantes, des paysages. Développée dès le paléolithique, intensifiée durant l'antiquité, cette *obsession* figurative a l'air d'aller de soi, de se nourrir d'un vouloir général.² » Pour cela nous pouvons prendre des exemples extrêmement opposés comme la *Vénus de Willendorf*, créée entre 24000 et 22000 AV-JC, retrouvée en Autriche en 1908 et une représentation plus futuriste comme les corps robotisés de France CADET que l'on retrouve dans l'exposition *Robot mon amour* qui a eu lieu du 31 Janvier au 8 Mars 2014 à l'espace Vallès de Grenoble.



Venus de Willendorf
Vers 23000 AV-JC
Musée d'histoire naturelle de Vienne



Affiche de l'exposition de France CADET
Robot mon amour

¹ Paul ARDENNE *L'image corps*, édition du regard, Paris 2001, page 12

² Ibid.

Dans l'exercice de la représentation, beaucoup d'artistes se sont intéressés à un détail, le visage. Toutes ces représentations du visage entrent dans la tradition du portrait. Reconnu plus tard comme genre en peinture, il est déjà présent dès la préhistoire. En statuette, en pierres gravées ou dessiné sur des parois, il se développe parmi les premières civilisations en Perse et en Egypte. « Le portrait, genre majeur pour dire la gloire du corps ? Sans doute, quoique le souci de l'idéalisation, qui y préside de manière durable, dès l'antiquité [...] en fasse longtemps un exercice répétitif, sans valeur autre que glorificatrice.³ » La Renaissance élisant bientôt le principe d'un portrait réaliste entraîne dans son évolution un portrait qui engage « beaucoup plus la représentation abstraite du moi, elle voit ce dernier traité en fonction d'une réalité humaine personnelle⁴. » Avec cela apparaît un sous genre du portrait, l'autoportrait. Réellement affirmé au milieu du XV^{ème} siècle, grâce au perfectionnement des techniques de miroiterie. Les miroirs deviennent plus accessibles. De nombreux peintres, sculpteurs et graveurs s'essayaient à l'autoportrait. A l'exemple d' Albrecht DÜRER, REMBRANDT, ou bien VELASQUEZ. Le portrait de *L'homme au turban rouge* de Jan VAN EYCK réalisé en 1433 pourrait bien être le plus ancien autoportrait.



Jan VAN EYCK
L'homme au turban rouge, 1433
Huile sur panneau
25,5X19cm



Albrecht DÜRER
Autoportrait à la fourrure, 1500
Huile sur panneau
67,1X48,7cm

C'est dans cette tradition que mon travail s'inscrit. Comme nous le voyons depuis le XIX^{ème} siècle, la photographie a pris une part essentielle dans ce genre depuis les portraits de NADAR dans les années 1850. Je me suis tournée instinctivement vers celle-ci, car la photographie me permettait de faire des expérimentations mélangeant l'art, la science et les nouvelles technologies. En m'inscrivant dans la tradition du portrait et plus particulièrement ce dernier photographique apparu dans les années 1850, il me fallait retracer les grands axes de ce genre.

³Paul ARDENNE *L'image corps*, édition du regard, Paris 2001, page 18

⁴ *ibid.*, P.19.

« Le portrait, tout à la fois, désigne, identifie, inscrit. Il est non seulement un reflet (le moi au miroir), non seulement un acte de personnalisation (moi, modèle, qui suis cette figure), non seulement un acte d'affirmation de l'identité (moi, modèle peint, je me reconnais parce que je ressemble à mon portrait), non seulement une forme de guerre opposée au temps (la durée de l'oeuvre, qui maintient le corps en l'état, contre le dépérissement physique), non seulement cette mise en figure de mon visage qui engage ma relation à l'autre (le visage, "sens à lui seul", dit Emmanuel Levinas, mais aussi moi face à autrui, cet autrui qui est preuve de mon humanité, rendant nécessaire une morale partagée⁵), il est encore, surtout, un *double*, un être parallèle, second visage dont on sait bien qu'il est, pour le sujet se faisant portraiturer, le premier de ses visages. Ce double de soi auquel est demandé la représentation de la gloire même. Ce double de soi que l'on exposera encore tandis que le visage réel, une fois avalé par la mort, aura depuis longtemps intégré le territoire de la non-image du corps.⁶ »

Nous avons tendance à croire que nous connaissons une personne par son visage, ses attitudes, sa façon de s'habiller et pourtant, cela n'est qu'une illusion. Ce sont des identités construites de toutes pièces. Nous nous présentons au monde comme nous souhaitons que celui-ci nous perçoive. Cette enveloppe ne reflète rien ou peu de ce que nous sommes vraiment⁷. Les artistes que j'ai évoqués dans l'avant-propos, de mon point de vue, reflètent l'excellence de ce propos. Ils se présentent à nous sous différents masques⁸, représentant ainsi une somme considérable de clichés ou de stéréotypes, en dissimulant leurs propres identités. Pourtant comme c'est le cas chez Andy WARHOL, celle-ci peut être livrée au compte de goutte aux spectateurs. « Si vous voulez tout savoir sur Andy Warhol, contentez-vous de regarder la surface de mes peintures, de mes films, et de moi même. C'est là que je suis. Il n'y a rien derrière⁹. » Claude CAHUN affirme sa véritable identité, en ne choisissant pas de genre masculin ou féminin, en effet elle avouera : « neutre est le seul genre qui me convienne toujours¹⁰ ». Sa véritable identité n'est pas "conforme" à la pensée généralisée sur l'identité. Car il est difficile d'admettre qu'elle soit double ou neutre. Elle perd alors le spectateur dans les diverses présentations d'elle même (androgynous). Par ces exemples nous sommes en présence d'une stratification autour de l'identité. Nous pouvons le comprendre par la phrase suivante : « sous ce masque, un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages » inscrite dans un collage de Claude CAHUN en 1920.

En continuité de mes projets plastiques, autour de la représentation du corps et sa transformation, je m'intéresse de plus en plus au portrait. Cette image de soi ou d'un autre figé par la captation photographique¹¹, glacée et aplatie par son impression. Elle est censée présenter, représenter cette personne. Cette image créée par la lumière, ne serait-elle pas mensongère ? Présente-t-elle réellement cette personne ? L'"identité" photographique serait-

⁵ Emmanuel Lévinas, *Ethique et infini*, édition Fayard, Paris, 1982, P.102

⁶ Paul ARDENNE, *L'image corps*, édition du regard, Paris 2001, page 18

⁷ Mélanie CARTIER, *La peau, la couleur et moi*, Mémoire de DNSEP, Aix en Provence, 2013, in *La peau de Narcisse*, P.89 à 93

⁸ Roland BARTHES, *La chambre claire, note sur la photographie*, cahier du cinéma, Edition de l'Etoile, Gallimard, seuil, Paris, 1980, P.60 à 65

⁹ Biographie d'Andy Warhol

¹⁰ A l'occasion de sa collaboration pour *Aveux non avendus*, Edition du Carrefour, Paris, 1930

¹¹ Roland BARTHES, *La chambre claire, note sur la photographie*, cahier du cinéma, Edition de l'Etoile, Gallimard, seuil, Paris, 1980, p. 24 à 27

elle réalité ou simulation ? Le portrait nous apprendrait-il quoi que ce soit sur le sujet à identifier ?

Ces portraits ne nous permettent pas de connaître quelqu'un. Ils permettent seulement d'identifier¹² le référent par un jeu de ressemblances formelles¹³.

Par le portrait photographique, je tente de questionner les notions de présentation, représentation, d'enfermement, d'enfouissement et de perte d'identification du référent. Pour cela je prends en compte l'action de la lumière, le temps et le support, qui sont les principales notions que l'on retrouve en photographie. Ces notions peuvent être mises au regard des classes de quatrième, de seconde et de première concernant les processus de création. Au travers différents dispositifs de prise de vue et de présentation, je cherche à perdre l'identification du sujet allant jusqu'à son annulation. Le spectateur se trouve face à des photographies, presque abstraites, lui présentant plus un sujet devenu matière qu'un sujet réel. Cela étant dû au travail des différentes strates de la photographie aussi bien argentique que numérique.

J'aborde cette perte d'identification selon trois axes : l'enfermement, l'enfouissement et l'altération.

L'enfermement du sujet est multiple. Tout d'abord, celui de sa représentation par une image qu'il souhaite donner au monde au quotidien. Il prépare cette image devant un miroir chaque matin afin que celle-ci lui convienne. C'est ce qu'il souhaite renvoyer aux autres. Il s'enferme dans une identité qu'il a choisi de donner. Dans un cas de transexualité, l'enfermement est le corps de naissance, le genre premier. La tentative de s'en libérer enferme le sujet dans une catégorie, le "trans".

Le portrait au travers la photographie est aussi enfermement. C'est celui-ci qui nous intéressera plus particulièrement. En photographie, l'enfermement est double. Le premier se fait par la captation du sujet. Son image est enfermée, prisonnière du temps, révélée par la lumière et arrêtée par la machine. Par cet autre miroir, l'image du modèle est enfermée, figée au moment T dans l'espace et dans le temps de la prise de vue. Il est bloqué par l'image de ce moment et ne peut plus rien faire pour y revenir, c'est irrémédiable. En référence à Roland BARTHES, dans *La chambre claire, note sur la photographie*, le moment irréversible s'est passé, « ça a été ». Le sujet perd alors le contrôle de son image. Comme un prisonnier, le sujet est enfermé par la captation, il devient objet¹⁴ par le rapt de son image à cet instant¹⁵. Sa liberté, son pouvoir de contrôle est perdu à jamais et appartient dorénavant au photographe. Le second enfermement est celui de la fixation sur papier photosensible ou par impression. L'image du modèle est alors enfermée par les barreaux de la 2D ne pouvant plus sortir de son aplatissement. Il est aplati, perdu et peut subir la manipulation de toutes mains, à commencer par celles du photographe. Il sera à l'épreuve de l'action du temps sur la matière papier. La perte de contrôle est une nouvelle fois appréhendable.

C'est cette perte de contrôle de l'image de mon modèle que je tente de travailler au travers l'enfouissement.

Proche de l'enfermement, l'enfouissement étouffe le sujet sous la matière. C'est par différents processus d'enfermement du sujet au moment de la prise de vue et à la suite de

¹² Roland BARTHES, *La chambre claire, note sur la photographie*, cahier du cinéma, Edition de l'Etoile, Gallimard, seuil, Paris, 1980, P.103 à 105

¹³ Ibid. P.157 à 160

¹⁴ Ibid. P. 27 et 29

¹⁵ Ibid. P.32

manipulations que j'enfouis mes modèles qui perdent alors leurs identifications. Les sujets de mes photographies se trouvent enfouis sous différentes strates de matière à la base translucide. Par accumulation de ces couches, leur opacité fait perdre l'identification du sujet portraituré. L'enfouissement rentre donc dans le processus d'altération que j'apporte à mes images.

L'altération peut être multiple et ouvre un champ large de possibilités. On pense tout d'abord à l'altération comme processus de dégradation par le temps sur une surface quelconque. Dans le cas des images photographiques, l'altération peut se faire par griffures, déchirures, perforations, collages, peinture et de multiple autres possibilités plastiques comprenant aussi celles offertes par les outils numériques. Ces moyens entraînent une perte plus ou moins forte de la reconnaissance du sujet représenté. L'altération du sujet et sa perte d'identification au moment même de la prise de vue reste pour moi le plus important. L'image créée par la lumière peut être aussi détruite par celle-ci. Cette dernière manipulation prend en compte le temps et le papier photosensible dans le cadre d'une photographie argentique. Plusieurs autres procédés techniques sont possibles, à commencer par le flou. J'expérimente ces différents dispositifs de captation, allant même jusqu'à en inventer certains.

Mon travail compte trois axes de recherches essentiels dans mon processus de création : le portrait, l'enveloppe et l'altération. Ces derniers sont placés sous un intérêt certain pour la lumière, le temps, la matière, le support et le mélange des techniques photographiques. Ces axes sont inséparables car tous sont liés à travers mes principales préoccupations que sont l'enfermement et l'enfouissement du sujet. Nous pouvons dire qu'avec le portrait, l'image première du sujet est enfermée dans le temps et dans sa (re)présentation bidimensionnelle. Le corps du sujet (l'enveloppe, l' image) est son premier enfermement. Cette enveloppe fait en permanence office de contenant. On peut penser dans ce cas que celle-ci est une sorte d'enfouissement. Cette enveloppe plus ou moins épaisse et opaque peut être attachée à la pellicule dont l'étymologie latine, *pelis*¹⁶, proche du mot peau, met en relation le corps et la photographie. Par cette dernière, nous en revenons à l'enfermement. L'enveloppe disposée à plusieurs niveaux sur la photographie entraîne logiquement une altération. Ces actions sur la peau de la photographie ou sur le sujet, l'enfouissent sous une membrane qui l'enferme à jamais sous elle.

Dans ce mémoire, je présenterai ma recherche sur la perte d'identification en trois parties. Je commencerai dans une première partie par aborder l'art du portrait. Je ferai tout d'abord le portrait du portrait en développant les notions particulières à la photographie qui m'intéresse dans le cadre du portrait. Nous verrons dans un second temps le portrait sous l'axe de l'enfermement pour finir sur l'enfouissement de celui-ci. Dans une seconde partie je traiterai la notion d'enveloppe à travers des notions plus particulières de l'enfermement et de l'enfouissement par différents moyens de traitements proposés par le médium photographique. Dans la troisième partie, je parlerai de l'altération toujours sous les axes de l'enfermement et de l'enfouissement. Pour mon développement je prendrai appui sur l'histoire de l'art et en particulier la photographie ainsi que mon expérience personnelle de la photographie. Finalement, nous verrons comment expérimenter les théories exposées dans des prolongements pédagogiques. Nous ferons par la suite le constat des séances proposées en situation avec les élèves.

¹⁶Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Dictionnaire LE ROBERT, Paris, 1992, P.375

PREMIÈRE PARTIE

LE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE

1: PORTRAIT

1.1 PORTRAIT DU PORTRAIT :

« Le mot “portraire” apparaît autour de 1200, en particulier dans l’*Album* de Villard de Honnecourt, et semble désigner des méthodes de dessin en train de renaître, comme le relevé d’architecture ou le dessin d’après nature. C’est l’application de ce type de dessin à la figure humaine, à partir du XIV^e siècle, qui détermine le sens actuel du mot “portrait”. Il serait plus conforme à l’étymologie et à l’usage de réserver le terme à la désignation d’une image ressemblante et, par conséquent, de l’image d’un individu existant ou ayant existé dont les traits sont reproduits, mais nous ne saurions plus comment désigner l’image de l’individu en général. En effet, le portrait au sens large était l’image par excellence et ce qui désignait normalement *imago* lorsque ce mot était employé sans déterminant»¹⁷. « Le latin possédait pour dénommer le portrait le mot *imago*, sur la même racine que le verbe *imitari* “reproduire par imitation, être semblable à” »¹⁸. « Nous entendons donc par “portrait” la représentation d’un individu déterminé, existant ou ayant existé, réel ou imaginaire »¹⁹.

Ce genre, apparu dès la préhistoire, s’est développé parmi les premières civilisations pour représenter leurs chefs. Le portrait a connu des évolutions, aussi bien dans les techniques que dans son usage. Représentation officielle, d’agrément, d’orgueil, de narcissisme ou de mécénat, le portrait ou l’autoportrait peuvent être la représentation d’une personnalité ajoutée à la représentation physique. Cela montre que les problématiques liées au portrait vont au-delà d’une simple ressemblance formelle.

Les portraits réalisés au cours de l’histoire permettent aujourd’hui, de visualiser les grands personnages qui l’ont construite. Lors de la découverte du monde ils ont aussi permis de faire la connaissance d’autres civilisations, coutumes et moeurs. Les portraits sont sources

¹⁷ Jean Wirth, introduction de *Le portrait. La représentation de l’individu*. Micrologus’library, edizioni del Galluzzo. Sismel, 2007. P.9

¹⁸ Dominique NEYROD, première partie de *Le portrait champs d’expérimentation*, sous la direction de Fernando COPELLO et Aurora DELGADO-RICHET, coll interférences, presses universitaire de Rennes, 2013. P.15

¹⁹ Jean Wirth, introduction de *Le portrait. La représentation de l’individu*. Micrologus’library, edizioni del Galluzzo. Sismel, 2007. P.9

de créations et de rémunération pour les artistes à l'exemple de REMBRANDT. Aujourd'hui, cette pratique est devenue une mine de renseignements pour les historiens, surtout en ce qui concerne les us et coutumes. Prenons pour exemple les gravures de Jacques CALLOT ainsi que les peintures de genre Hollandaise du XVII^{ème} siècle. Au delà de la volonté de perpétuer le souvenir d'une personne et de vouloir créer une image historique du commanditaire, le portrait a souvent une fonction immédiate de représentativité. En effet, le portrait sert d'abord à identifier un individu de manières différentes. Tout d'abord, l'identification se fait par l'apposition d'un nom sur l'image d'un être humain²⁰, ensuite vient la description d'un individu, puis « la troisième manière d'identifier l'individu, celle que nous associons le plus spontanément à la notion de portrait, est la ressemblance physique que l'image transmet bien mieux que la plus longue description verbale.



Dessin d'un chef Maori, 1784, par Parkinson
suite au premier voyage du capitaine James COOK
en Nouvelle Zélande



Hyacinthe RIGAUD
Louis XIV en costume de sacre, 1701
Huile sur toile
277X194cm

Cette représentativité se décline sous différentes formes et médiums. Nous l'imaginons toujours dans un premier temps comme peint. En effet, à travers les livres d'histoire et l'enseignement qui est fait aux élèves, la peinture reste la forme la plus couramment rencontrée et la plus diffusée. Cette diffusion connut ses débuts au XV^{ème} siècle par la gravure. Cette représentation commence pourtant en trois dimensions dès l'Antiquité romaine²¹. Elle concerne surtout des représentations officielles. Sous le règne d'Auguste, le portrait officiel est un élément important de la politique impériale et les représentations sont strictement codées. Sous Caligula, le portrait devient un outil de propagande. Sous la dynastie des Sévères, une recherche de virtuosité et de réalisme est prégnante. Plus tard, la stylisation marque la statuaire impériale en Orient après la séparation des empires d'Orient et d'Occident.

²⁰ Roland BARTHES, *La chambre claire, note sur la photographie*, cahier du cinéma, Edition de l'Etoile, Gallimard, seuil, Paris, 1980, P.103 à 105

²¹ Véronique DASEN, *Autour du portrait Romain : marques identitaire et anomalies physique de Le portrait. La représentation de l'individu*. Micrologus'library, edizioni del Galluzzo. Sismel, 2007. P.17 à 33

Dans l'Antiquité, les hommes de pouvoir avaient parfaitement compris l'importance de leur représentation au sein du peuple, ce qui influença leurs descendants. La peinture prenant de plus en plus d'essor depuis le Moyen-Âge, les artistes proposent toujours plus de représentations picturales. Le portrait se répand essentiellement à la Renaissance. Grâce à l'émergence de la peinture à l'huile les personnes de pouvoirs (Rois, nobles et bourgeois) peuvent se faire représenter. Au XVII^{ème} et au XVIII^{ème} siècles, c'est sous les mouvements Baroque²² et Rococo que les portraits prirent une importance croissante. Dans une société largement dominée par la bourgeoisie, la représentation d'individus luxueusement vêtus à côté de symboles de puissance et de richesse contribuait de manière efficace à l'affirmation de l'autorité. A travers les problématiques que j'ai soulevé précédemment, nous pouvons constater que l'image que nous renvoyons au monde, importante pour l'affirmation du sujet parmi ses pairs est déjà présente à cette époque. Elle est essentielle à l'affirmation de sa place dans une société. Enfermé dans une représentation parmi des codes, elle affirmera cette image dans la postérité.

A ces mêmes époques, nous trouvons en parallèle des portraits dessinés et gravés. Le premier se distingue par la diversité de ses techniques, qui vont du fusain au crayon, en passant par le lavis et le pastel. Le dessin permet une plus grande liberté des formes et une plus grande expressivité. Il fait aussi passer entre la peinture de portrait officiel et leur diffusion permise par la gravure. De nombreux artistes pratiquent la gravure. Dans le portrait, surtout l'autportrait, deux artistes sont incontournables Albrecht DÜRER et REMBRANDT.

Au XIX^{ème} siècle, bien qu'abordé par REMBRANDT et ses autoportraits au XVII^{ème} siècle, un intérêt est porté sur la compréhension des sentiments humains engendrant des artistes soucieux de la physionomie des émotions. Les impressionnistes comme Claude MONET, Edgar DEGAS, ou Mary CASSATT, ont souvent pris leur famille ou amis comme modèles, peignant des individus en plein air, en atelier ou en maison close. Caractérisés par la luminosité de leur surface et la richesse des teintes, ces portraits sont loin du caractère officiel et prestigieux des siècles précédents. Ils nous représentent le quotidien et l'intimité.

Au XX^{ème} siècle, l'art se libère. La représentation de portraits ne reste pas en marge des courants Cubiste, Fauviste, Dadaïste et Surréaliste qui se libèrent des contraintes de ressemblances visuelles. Henri MATISSE simplifia la ligne et la couleur pour s'attacher à la force expressive. Pablo PICASSO s'attacha à la déconstruction des portraits de ses modèles. A la croisée de la peinture et de la photographie, au XIX^{ème} siècle, les mouvements Dada et surréaliste ont imaginé une hybridation entre ces deux médiums.



REMBRANDT
Autoportraits aux yeux hagards, 1630
Pointe sèche 41X41cm



Pablo PICASSO
Portrait de la femme en pleur
Huile sur toile, 1937

²² Victor I. STOICHITA, *Le portrait de « l'autre ». Portrait Baroque et rhétorique de l'illusion dans Le portrait. La représentation de l'individu.* Micrologus'library, edizioni del Galluzzo. Sismel, 2007. P.169 à 181

1.1.1 DETOUR VERS L'AUTO PORTRAIT :

« La représentation de soi »²³

Un autoportrait est la représentation dessinée, peinte²⁴, sculptée, ou photographiée par l'artiste lui-même. Ce sous genre du portrait émerge à la Renaissance avec le perfectionnement de la miroiterie. Au-delà de la représentation de l'artiste et de son introspection, ce fut une manière commode d'exercer sa pratique du portrait dans les divers médiums. Les premiers autoportraits seraient apparus au XII^{ème} siècle dans des enluminures²⁵. Ils pourraient correspondre à une sorte de signature de la part des artistes se peignant parmi les personnages de leurs scènes. Plusieurs artistes ont poursuivi cette pratique. On peut retrouver VELASQUEZ parmi ses modèles dans le tableau des *Ménines* vers 1656.

Ce qui m'intéresse dans l'autoportrait, ce sont les portraits des artistes qui prennent leur image comme thématique de travail mettant le contexte au second plan. Nous pouvons prendre comme exemples Jan Van EYCK au XV^{ème} siècle, Albrecht DÜRER au XVI^{ème} siècle, puis REMBRANDT au siècle suivant, comme nous pouvons le voir parmi les planches repenties de la gravure, *Rembrandt gravant ou dessinant à une fenêtre*, de 1648²⁶. En suivant la chronologie précédente et les mêmes intérêts, nous glissons vers le XIX^{ème} et XX^{ème} siècle. Ici se mélangent peinture et photographie qui s'influencent mutuellement. Nouvelles thématiques, nouveaux cadrages, importance de la construction par la lumière. Une nouvelle perception apparaît. Nous le voyons dans les autoportraits de Van GOGH fondés sur l'exploration méthodique du Moi. Signalons que dans ce sens, nombreux sont les artistes s'inscrivant dans cette démarche, Edvard MUNCH, Egon SCHIELE, Max BECKMANN, Frida KAHLO et bien d'autres. L'autoportrait est un moyen privilégié pour enregistrer sa personnalité sans aucun regard d'un créateur extérieur. Il est une représentation de soi sincère, exprimant une grande part de la psychologie de l'artiste tout en restant sous son contrôle.

Avec l'apparition de la photographie et les nouveaux médias, les genre du portrait et de l'autoportrait se sont considérablement développés²⁷. Ces nouvelles technologies usant d'un miroir furent comme créées pour ce genre, je développerai cet aspect dans la suite de mon exposé.

²³ Daniel RANDO, *L'(auto)portrait dans les apostilles : La bibliothèque de Johannes HINDERBACH (1418-1486)* dans *Le portrait. La représentation de l'individu*. Micrologus'library, edizioni del Galluzzo. Sismel, 2007. P.145 à 153

²⁴ Luc BERGMANS, *Quelques fonctions de l'autoportrait au pinceau dans la tradition Flamande et Néerlandaise* dans *Le portrait champs d'expérimentation*, sous la direction de Fernando COPELLO et Aurora DELGADO-RICHET, coll interférences, presses universitaire de Rennes, 2013.P.133 à 147

²⁵ Michel JEANNERET, *L'homme dans le livre, portraits d'auteur au XVI^{ème} siècle* dans *Le portrait champs d'expérimentation*, sous la direction de Fernando COPELLO et Aurora DELGADO-RICHET, coll interférences, presses universitaire de Rennes, 2013.P. 29 à 46

²⁶ *Au quatre vents de l'estampe*

²⁷ Jean Wirth, introduction de *Le portrait. La représentation de l'individu*. Micrologus'library, edizioni del Galluzzo. Sismel, 2007. P.11 et 12

1.2 LE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE :

« Le brouillard qui s'étend sur les débuts de la photographie n'est pas aussi dense que celui qui recouvre l'apparition de l'imprimerie ; peut-être faut-il reconnaître que, par rapport à celle-ci, l'heure de son invention était venue et que plus d'un l'avait pressentie, des hommes qui, chacun dans leur coin, poursuivaient le même but : fixer les images de la *camera obscura*, connues au moins depuis Léonard. Lorsque Niépce et Daguerre y parvinrent au même moment, au bout de quelques cinq années d'efforts, l'Etat, profitant des difficultés liées au dépôt de brevet, s'empara du procédé. Et, après dédommagement des inventeurs, le fit tomber dans le domaine public. »²⁸

La photographie inaugure une nouvelle ère dans la représentation du corps, entre autre le portrait.

La photographie est apparue au milieu du XIX^{ème} siècle lorsque Arago la présenta à l'Académie des sciences en 1839. « Quand le monde apprit, en janvier 1839, qu'il était possible de *fixer l'image* vue dans une chambre noire (instrument d'optique utilisé par les dessinateurs pour reproduire la réalité), il sembla que l'ingéniosité humaine n'avait plus de limites. Le daguerréotype – mis au point par le Français Jacques Louis Mandé Daguerre (1787-1851) – donnait une image extrêmement détaillée sur une petite plaque de métal préparé, comme si l'on avait tendu un miroir devant le réel. »²⁹ Nous sommes à présent capables d'obtenir une représentation du réel "objective". L'homme ne représente plus le réel tel qu'il le voit, le réel impressionne "seul" le support.

Depuis le XX^{ème} siècle, cette forme du portrait est la plus courante et la plus diffusée.³⁰ L'invention de la photographie, tout en bouleversant l'art et l'économie du portrait peint, n'a néanmoins pas entraîné sa disparition. Elle a mis en relief l'importance de l'éclairage, de la perspective et du matériau.³¹ Tout d'abord, les portraits photographiques au daguerréotype³² s'inspiraient de la peinture classique (poses³³, accessoires³⁴).

La photographie s'est ensuite affranchie du modèle pictural, inventant et affinant son propre vocabulaire. Par la suite elle a peu à peu influencé la peinture. Ce jeu de question réponse fut en perpétuelle évolution allant même jusqu'à hybrider les médiums entre eux.

Une dizaine d'années après son apparition au grand public, les photographes se sont intéressés au portrait. Les premiers portraits photographiques, daguerréotypes, étaient figés et formels car ils nécessitaient de longues et laborieuses séances de pose. En 1842, Louis-Auguste BISSON a portraituré Honoré Balzac qui considérait le procédé comme "magique"

²⁸ Walter BENJAMIN, *Petite histoire de la photographie*, édition ALLIA, Paris, 2012, P.7

²⁹ sous la direction de Juliet HACKING, *tout sur la photo, panorama des mouvements et des chefs-d'oeuvre*, Flammarion, Paris, 2012-2013, P. 8

³⁰ Jean Wirth, introduction de *Le portrait. La représentation de l'individu*. Micrologus'library, edizioni del Galluzzo. Sismel, 2007. P.11 et 12

³¹ sous la direction de Juliet HACKING, *tout sur la photo, panorama des mouvements et des chefs-d'oeuvre*, Flammarion, Paris, 2012-2013, P. 18 à 25

³² Ibid. P. 34 à 41

³³ Roland BARTHES, *La chambre claire, note sur la photographie*, cahier du cinéma, Edition de l'Etoile, Gallimard, seuil, Paris, 1980, P.122 à 125

³⁴ Ibid. P. 25 et 26

faisant des émules. Suivant l'exemple de celui-ci, Théophile Gautier et Gérard de Nerval le considéreront comme "surnaturel"³⁵.

En 1840, Hippolyte BAYARD réalisa le premier portrait ou plutôt autoportrait, *Hippolyte Bayard en noyé*³⁶, pour revendiquer sa création. La première figure du portrait fut NADAR³⁷ avec son célèbre atelier ouvrant ses portes dans les années 1850³⁸. Il a exécuté des portraits aux poses très étudiées se voulant révélatrices de la psychologie ou de la position sociale de ses modèles. On peut prendre l'exemple du portrait de Victor HUGO en *Penseur*, accoudé à des livres pour évoquer sa condition d'homme de lettres influent. Nous retrouvons ici le procédé des peintures classiques de portraits, définissant un homme par son image, ses attributs. Le portrait prenant de plus en plus d'ampleur, sa forme s'est approchée de la carte de visite par économie de moyens mais aussi de connaissance pour les hommes influents³⁹. En 1854, Disdéri fut le premier à réaliser ce format, faisant ainsi sa réputation.



Paul NADAR
Victor HUGO, 1884

Dans le portrait photographique, nous pouvons retrouver le fichage⁴⁰ à partir des années 1870 par Ernest APPERT puis par Alphonse BERTILLON⁴¹ (nous le verrons lorsque nous parlerons de l'enfermement de l'identité par l'image photographique). Dans un même temps, avec l'évolution technologique, le portrait photographique devient plus "naturel". Les artistes peuvent aborder le portrait d'une façon beaucoup plus poétique, à l'image des photographies de Julia-Margaret CAMERON du courant Victorien au XIX ème siècle.

Au XXème siècle, les artistes photographes ont eu un penchant pour une dimension plus documentaire. Des artistes comme Dorothea LANGE ou Walker EVANS se sont intéressés à la condition des hommes⁴² et nous présentent des portraits ioniques comme *Mère migrante* de Dorothea LANGE en 1936 ou *Mrs Burroughs* de Walker Evans la même année.

³⁵ Serge TISSERON, *le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient*, Flammarion, Paris, 1992, P.60 à 63

³⁶ sous la direction de Juliet HACKING, *tout sur la photo, panorama des mouvements et des chefs-d'oeuvre*, Flammarion, Paris, 2012-2013, P.20

³⁷ Ibid. P.100 à 107

³⁸ Roland BARTHES, *La chambre claire, note sur la photographie*, cahier du cinéma, Edition de l'Etoile, Gallimard, seuil, Paris, 1980, P.84

³⁹ Ibid. P.101

⁴⁰ Ibid. P. 140 à 142

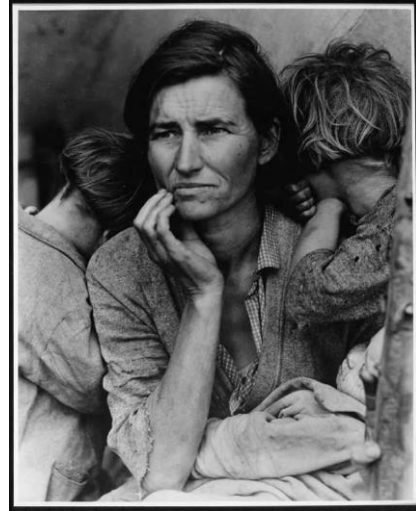
⁴¹ Ibid. P.146

⁴² Ibid. P.304 à 311

En même temps en Europe, les Dadaïstes⁴³ et Surréalistes ont expérimenté les portraits photographiques en jouant avec le médium, voire même en l'hybridant⁴⁴. La photographie évolue et de nombreuses formes de portraits apparaissent, qu'il soit de la plus simple représentation de son sujet ou une représentation plus complexe, transformée et même hybridée.



Julia-Margaret CAMERON
My niece Julia Jackson now Mrs Herbert Duckworth
1867



Dorothea LANGE
Mère migrante
1936



Wanda WULZ
Le chat et moi
1932

⁴³ Ibid. P.192 et 193

⁴⁴ Ibid. P.246 à 251

1.3 MA PRATIQUE PHOTOGRAPHIQUE

Nous allons pouvoir observer au XXI^{ème} siècle l'apparition des nouvelles technologies dans le portrait qui disparaît peu à peu pour faire place à la virtuosité technologique des artistes. Le portrait des artistes ou leurs modèles s'hybrident, se transforment et délaissent la représentation au sens le plus strict du terme. C'est dans cette idée que ma pratique s'inscrit.

Ma pratique photographique entre dans cette tradition du portrait photographique. Je m'intéresse par l'expérimentation des anciennes techniques photographiques⁴⁵ et des nouvelles technologies, à faire disparaître progressivement mes modèles. La perte de mes sujets photographiés se fait selon deux axes principaux : L'enfermement⁴⁶ et l'enfouissement. L'identité comme prisonnière d'un corps enveloppe et d'un support en deux dimensions. Pour cela, je m'inspire des principes fondamentaux de la photographie. « PHOTOGRAPHIE⁴⁷ », de part son origine latine, veut littéralement dire « écrire par/avec la lumière »⁴⁸. Cette traduction montre clairement le rôle majeur de la lumière dans la création d'une image (photographique) « mécanique »⁴⁹. Mon intérêt pour la lumière, tient de sa fonction paradoxale en photographie. Elle crée l'image, elle piège le référent dans et sur un support 2D⁵⁰. Elle est maîtresse de la création en deux dimensions, mais aussi maîtresse de sa disparition, voire même de sa destruction. Une mauvaise manipulation et le sujet est effacé à jamais. Il est brouillé, flou, fantomatique, silhouetté, allant même jusqu'à « l'immatérialité » dans les manipulations des surréalistes. La lumière est une magicienne impitoyable lorsque celle-ci n'est pas contrôlée par le temps.

Le temps est tout aussi important que la lumière. Il est même déterminant dans la création d'une photographie « réussie ». On compte un temps de pose, si celui-ci est faussé, il en résultera une image non exploitable. Il y a aussi le temps du développement et des manipulations. Le temps agit aussi sur la matière qui peut être altérée par le jaunissement, les diverses manipulations de l'entourage (enfants, petits enfants, arrière petits enfants) et les conditions de conservation.

Avec un sténopé fabriqué⁵¹ maison, je tente à travers ces deux éléments fondamentaux de la photographie de jouer sur la trace de mes sujets capturés. Avec une prise de vue en contre jour, j'essaie de capturer des silhouettes fantomatiques de mon entourage. Pour cela il est important de bien gérer la lumière, le temps d'exposition ainsi que les différents bains de révélation de l'image. Je les révèle sur le papier photosensible en cherchant à les faire disparaître seulement par le processus photographique (lumière et temps). Tout se passe au moment de la pose et des manipulations entre négatif et positif.

Ces images sont comme des tentatives de représentation, de mise en image de mes souvenirs, de ces moments tout juste passés que je cherche à saisir. Par les silhouettages je

⁴⁵ <http://fr.m.wikipedia.org/wiki/Sténopé>

⁴⁶ Serge TISSERON, *le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient*, Flammarion, Paris, 1992 P.30 à 34

⁴⁷ Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Dictionnaire LE ROBERT, 1992, P.384

⁴⁸ <http://fr.m.wikipedia.org/wiki/Photographie>

⁴⁹ Roland BARTHES, *La chambre claire, note sur la photographie*, cahier du cinéma, Edition de l'Etoile, Gallimard, seuil, Paris, 1980, P. 23

⁵⁰ Ibid. P.25

⁵¹ <http://www.france5.fr/emissions/on-n-est-pas-que-des-cobayes/experiences/experience-2-peut-on-fabriquer-son-propre-appareil-photo>

refuse de remémorer ces moments dans les moindres détails mais j’aspire à faire appel aux souvenirs des autres sens de mon corps (ouïe, odorat, vue, toucher). Je ne veux pas que le souvenir se fasse par la photographie couleur et détaillée mais à travers les sensations qu’elle dégage et le silhouettage. J’essaie aussi d’apporter une certaine netteté au contexte, au décors, plus pérenne que les modèles eux même qui meurent et disparaissent un peu plus à chaque instant de leurs vies. Leur image actuelle ne sera jamais réellement capturée car toujours mouvante et changeante.



Mélanie CARTIER
Sans titre, Négatif
 Octobre 2014



Mélanie CARTIER
Sans titre, Positif
 Octobre 2014

Ces images ne peuvent exister sans supports, sans matières. Pour mes photographies au sténopé j’ai choisi un papier perlé. La matière de ce papier au large grain laisse peu de place au petits détails lorsqu’il est de petite taille. Il capte alors la forme la plus globale. De cette manière je peux m’approcher de formes presque fantomatiques. Malgré cela de beaux jeux de matières se créent par des contrastes intéressants. Même si l’image est “ratée”, il y a toujours un intérêt à la révéler pour constater les effets obtenus. Cette image peut quand même être montrée aux spectateurs en les dirigeant, grâce au titre, sur ce qu’ils doivent voir ou peuvent y voir, leur imaginaire fera le reste. Ils se créent une vague image mentale appuyée par la photographie. Ils ne distinguent aucun détail et pourtant arrivent à “identifier” le sujet. Comment peuvent-ils y arriver alors que j’ai créé une perte d’identification ? Avec ceci nous voyons que le titre d’une oeuvre joue un rôle dans sa réception.



Mélanie CARTIER
Autoportrait sans visage
 Sténopé, Octobre 2014

Avec mon travail numérique je recherche plus un effet de matière. J’essaie de faire ressurgir de la photographie numérique des effets de matières, car pour moi celle-ci paraît plus froide, par un manque de “matérialité”, de grain, de la présence du support même au

moment de la création. Par un jeu de scans et de stratifications je tente de capter les effets de matière produit par la lumière, en créer de nouveaux et ainsi faire disparaître mes sujets. La seconde tentative est d'illusionner le spectateur sur le processus de création. J'essaie de lui faire croire à un photomontage numérique, créé à partir de logiciels de transformation d'image, alors qu'il n'en est rien.

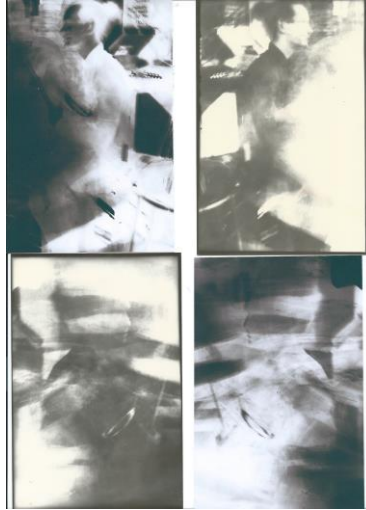
Par le titre, je cherche toujours à diriger les spectateurs dans leurs compréhensions de l'image et leurs réceptions émotionnelles. Les titres de ces photographies numériques renvoient à des photographies argentiques manipulées pour créer l'illusion comme la *Nébuleuse* de Raoul UBAC.



Mélanie CARTIER
Nébuleuse
2014

A ce jour, mes pratiques se distinguent entre la photographie argentique et numérique. Pourtant en poursuivant ces expérimentations, l'avancement de mon travail arrive aujourd'hui à une rencontre entre ces deux pratiques de la photographie.

Je commence à travailler sur des négatifs créés en photographie numérique afin de pouvoir tirer des images dans la plus pure tradition argentique. Cela me permet un champ plus large de prise de vue évitant ainsi les contraintes du sténopé à recharger dans le noir, une vision presque aveugle du champs à capter. La photographie numérique me permet plus de déplacements et de modèles. De cette manière je peux capturer des événements quotidiens dans leur réalité la plus immédiate, sans les recréer et ainsi me rappeler le plus exactement possible les sensations et émotions liées à ceux-ci. Les images en positifs captées sur place sont par la suite modifiées en négatifs via des logiciels de transformations d'images, puis imprimées. Ce négatif est par la suite réutilisé comme tous mes autres négatifs de sténopé dans l'impression positive de l'image finale. Au moment de ma prise de vue numérique, je travaille de la même manière qu'avec un appareil photographique réflex argentique. Je crée tous les effets au moment de la prise de vue afin de ne pas avoir à le faire sur le logiciel, hormis le passage en négatif. Je pourrais éviter cette transition (du négatif) en imprimant directement l'image pour m'en faire un négatif de négatif et reprendre ainsi la manipulation. Mais ceci est un processus long, bien qu'intéressant car la perte de mes modèles et la dégradation de l'image se ferait dans les multiples manipulations.



Mélanie CARTIER

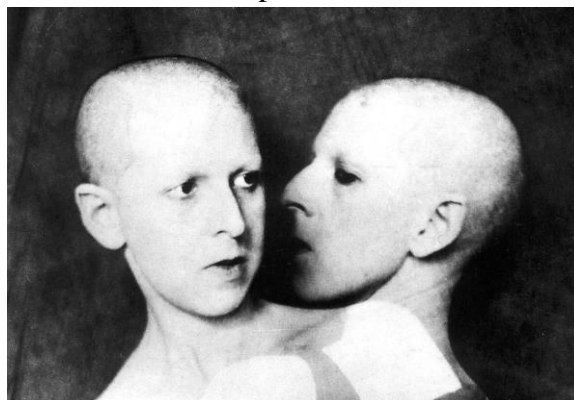
Entre deux

Photographies numériques et tirages argentiques, 2014

2: L'ENFERMEMENT

2.1 L'IMAGE L'ENVELOPPE DE SOI

Comme j'ai pu l'évoquer précédemment, le sujet est triplement enfermé lorsque celui-ci est pris en photographie. C'est là-dessus que se base la réflexion de mon travail plastique, après des questionnements menés sur le corps humain à travers un précédent mémoire et l'ouvrage de Claude GUDIN *Une histoire naturelle de la séduction*. Par un système d'ornementation, l'être humain se construit une image, une enveloppe, qu'il souhaite renvoyer à ses pairs comme étant son identité. Cette image peut lui correspondre de près ou de loin, voire mentir. Elle est préparée au travers un miroir et s'inspire de divers stéréotypes. Elle s'appuie sur des codes de beauté ou d'appartenance à un groupe. Par exemple, nous identifions clairement une personne portant une casquette, des baskets, et un pantalon *baggy* comme étant quelqu'un qui écoute de la musique *hip hop*. Ce n'est pas une vérité absolue. Il est vrai que nous avons du mal à imaginer cette personne écoutant de la musique classique alors que c'est possible. Chacun de nous construit son apparence par rapport à ses propres goûts mais aussi à ce qu'il veut dégager de lui même. Le choix d'un style vestimentaire ou autre compose notre personnalité aux yeux des autres. Lorsque nous changeons d'apparence, tout le monde pense que nous avons changé d'état d'esprit, il ne s'agit pourtant que de nos goûts. Seule l'apparence est modifiée et c'est pour cela que je parle d'enfermement. Nous nous enfermons dans une image que nous construisons de toute pièce afin de refléter nos fantasmes de personnalités. Roland BARTHES⁵² ne dit-il pas qu'il voudrait que son « image, mobile cahotée entre mille photos changeantes, au gré des situations, des âges, coïncide toujours avec son moi » ? Des artistes ont travaillé sur ce point à partir du genre. Les genres masculin ou féminin sont déterminés à notre naissance, il existe pourtant des personnes qui n'en sont pas satisfaites. Ils recréent, façonnent leur image pour en construire une autre qui leur convienne mieux. Nous pouvons prendre l'exemple de Claude CAHUN. Comme nous l'avons vu précédemment, le genre qui lui convient le mieux est le « neutre ». C'est-à-dire ni femme, ni homme. Tous ses portraits photographiques et collages tentent d'exprimer et de dévoiler au mieux cette personnalité. Les photographies montrent un être androgyne et brouillent notre capacité d'identification du genre. Dans ce cas, nous avons tendance à penser que ce portrait photographique est menteur et cherche à nous duper, ce qui n'est pas le cas. Cette captation est bien réelle et l'image dévoilée par le papier photosensible est entièrement l'image souhaitée par l'artiste et donc sa personnalité.



Claude CAHUN, *Que me veux-tu ?*, 1928

⁵² Roland BARTHES, *La chambre claire, note sur la photographie*, cahier du cinéma, Edition de l'Etoile, Gallimard, seuil, Paris, 1980, P. 26

Dans le portrait photographique comme dans le portrait pictural, l'idée de représenter l'image que l'on a de soi, que l'on idéalise, entre toujours dans cette définition ou enfermement par son image. Nous souhaitons alors nous mettre en valeur en allant même jusqu'à user d'attributs, à l'image des dieux grecs ou romains. C'est ce que nous pouvons observer dans la photographie précédente représentant Victor HUGO. Lorsque le portraitiste est un ami, il souhaitera nous représenter dans toute notre splendeur. Il tentera de représenter notre image comme il la perçoit. Pourtant, cette image lui appartient. Même si la photographie restitue parfaitement notre enveloppe, ce que nous cherchons à montrer, quand bien même le photographe tentera d'être fidèle, il imposera forcément son point de vue à notre sujet⁵³. Cela se confirme pour tout portrait, même lorsqu'un photographe part d'un principe scientifique. Ernest APPERT, précurseur du fichage photographique, prend l'initiative de filmer des prisonniers. Ce travail est restitué en 1871. Même s'il cherche l'objectivité, nous trouvons des modèles incarcérés posant. Ils sont ainsi prisonniers à jamais d'une image. Pour l'Etat et les citoyens, ces prisonniers sont ainsi et ne changeront jamais. Les photographies d'Ernest APPERT ont une esthétique particulière et créent un doute quand à l'identité de leurs sujets. Cela est différent dans les photographies d'Alphonse BERTILLON. En effet, il impose une certaine idée du fichage photographique. Les photographies sont froides et lisses de toute personnalité. Ce lissage étant sans doute dû à la volonté du photographe.

Cette esthétique précédemment évoquée provient du moment photographique. C'est donc de ce deuxième point de l'enfermement que j'évoquerai ici.



Ernest APPERT
Louise Michel
1871

⁵³ Serge TISSERON, *le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient*, Flammarion, Paris, 1992
P.54 à 60

2.2 L'ENFERMEMENT DANS LA « BOITE NOIRE »⁵⁴

L'acte photographique et son impression enferme deux fois le sujet représenté. Comme nous avons pu le constater, il enferme tout d'abord son image, son enveloppe. La captation au moment T enferme le sujet dans le temps. Ce moment à jamais révolu fait référence au « ça a été » développé par Roland BARTHES dans *La chambre claire, Note sur la photographie*. Lorsqu'un sujet se fait photographier et en l'occurrence portraiturer, il abandonne complètement son image au photographe⁵⁵. « Le photographe le sait bien, et lui-même a peur (fût-ce pour des raisons commerciales) de cette mort dans laquelle son geste va m'embaumer »⁵⁶. C'est ce dernier qui décidera à quel moment il déclenchera le processus d'enfermement à travers le miroir. « Pour moi, l'organe du Photographe, ce n'est pas l'oeil (il me terrifie), c'est le doigt : ce qui est lié au déclic de l'objectif, au glissement métallique des plaques »⁵⁷. Il a le contrôle absolu sur l'image qu'il va donner du sujet, ne serait-ce que par le cadrage et le point de vue. Le sujet fait enfermer son image au moment T et en perd le contrôle. Comme l'évoque Serge TISSERON dans *Le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient*⁵⁸, nous avons tendance à choisir les images de nous mêmes en choisissant celles qui nous mettent en valeur ou celles qui évoquent le meilleur moment. Par expérience de travail avec des modèles, celles qui leurs plaisent et celles qui plaisent au photographe sont rarement les mêmes. Inconsciemment, le modèle aura tendance à choisir une photographie où son image lui plait, car il pense que c'est celle qui le représente le mieux. Formellement et « mentalement », il s'idéalise.

Le photographe ne cherche pas à montrer le côté idéalisé de son modèle, il le manipule par la pose, le cadrage et le point de vue pour exprimer par l'image ce qu'il perçoit de lui. Parfois, les artistes se trouvent dans une démarche inverse. Le photographe souhaite annuler la singularité de son sujet représenté. Comme pour les photographies d'identité, le sujet ne laisse percevoir aucune expression ni distinction. Il est simplement représenté. Ces images sont souvent présentes pour une identification formelle, mais en aucun cas pour connaître la personne. Ici, nous ne cherchons pas à reconnaître le modèle en tant que personnalité et individu à part entière, mais comme un individu parmi tant d'autres. C'est le cas d'une série de photographies de Thomas RUFF à l'exemple de *Portrait (Rupert Hubert)* de 1988. De cette représentation, nous ne pouvons faire qu'une description physique de la personne, nous ne pouvons rien dire de plus. Pourtant, cette photographie est très forte. Ayant des dimensions monumentales, elle met le spectateur face à ce sujet. Le point de vue frontal et l'inexpressivité du sujet perturbe toute projection possible dans ce visage. Cette froideur annule l'identité du sujet pour faire place à la simple représentation de son enveloppe vide. Il crée donc un double enfermement, celui du sujet, personne enfermée dans une enveloppe inexpressive, et enfermée et aplatie dans la bidimension.

⁵⁴ Ibid. P.30 et 31

⁵⁵ Roland BARTHES, *La chambre claire, note sur la photographie*, cahier du cinéma, Edition de l'Etoile, Gallimard, seuil, Paris, 1980, P. 143 à 147

⁵⁶ Ibid. P. 30 et 31

⁵⁷ Ibid. P.32

⁵⁸ Serge TISSERON, *Le mystère de la chambre claire, photographie et inconscient*, Flammarion, Paris, 1992 P. 151 à 155



Thomas RUFF
Portrait Rupert Hubert
1988
Photographie couleur, Laminée sous Plexiglas
206X167cm

Nous verrons dans un troisième point la notion de 2D et d'enfermement. Le médium photographique offre une simple représentation bidimensionnelle du modèle. Cette image que nous soignons chaque jour, en un clic⁵⁹, est aplatie à tout jamais. C'est aussi à travers cette phase d'aplatissement et dans sa restitution sur un support que le photographe détient encore les pleins pouvoirs. Le photographe manipule cette image. Le sujet de cette représentation perd le contrôle de cet instant dans la phase d'impression. Il devient alors un objet⁶⁰. Objet photographique et matière, mais aussi objet de débat concernant le travail de l'artiste. On ne le juge plus comme personne mais comme sujet représenté égal à tout objet quelconque. Au fil des étapes, il perd sa personnalité et son identité pour devenir une simple représentation, une image. Il est enfermé dans cette représentation de lui même. De cette perte d'humanité survient la méconnaissance de ce dernier. Enfermé derrière plusieurs strates de l'image bidimensionnelle, sa personnalité et donc son identité est peu à peu enfouie.

⁵⁹ Roland BARTHES, *La chambre claire, note sur la photographie*, cahier du cinéma, Edition de l'Etoile, Gallimard, seuil, Paris, 1980, P. 32

⁶⁰ Roland BARTHES, *La chambre claire, note sur la photographie*, cahier du cinéma, Edition de l'Etoile, Gallimard, seuil, Paris, 1980, P. 30

3 : L'ENFOUISSEMENT

Comme nous pouvons l'observer dans la performance de Gina PANE, *Enfoncement d'un rayon de soleil*, en 1969, enfouir signifie « mettre en terre », sous terre après avoir creusé le sol. Mais comment peut-on enfouir en photographie ? La seconde définition du verbe enfouir peut y répondre. C'est aussi « mettre sous, dans, enfoncer, ou cacher ».

Comme mon travail est dans la perspective d'annuler l'identité de mes sujets à travers la matière et le processus de prise de vue, je peux parler d'enfouissement. Dans mes références comme dans mon travail, je cherche à enfouir l'identité du sujet, ce qui fait sa personnalité, non pas comme Thomas RUFF où une simple transparence du sujet face à l'objectif annule tout indice de personnalité. Je cherche à effacer le sujet de toute identification jusqu'à devenir abstraction. Comment peut-on enfouir le sujet d'une photographie ? Par mon travail, deux réponses se sont offertes à moi. L'hybridation et la disparition par la machine.

3.1 L'HYBRIDATION

Lorsque je parle d'hybridation, je la visualise de deux manières. L'hybridation du modèle dans la photographie et sa transformation. Les principes de transformation peuvent se faire de la manière la plus simple comme le maquillage, le grimage mais aussi de la plus sophistiquée et futuriste via les nouvelles technologies.

Dans le premier cas, nous pouvons visualiser l'oeuvre intégrale de Cindy SHERMAN. Dans son travail, le sujet SHERMAN disparaît au profit des multiples enveloppes stéréotypées qu'elle présente⁶¹. Le meilleur exemple vient de sa série des *Stills* de la fin des années 1970. Le grimage crée une couche supplémentaire derrière laquelle le sujet peut se cacher, s'enfouir. Comme au théâtre, il permet d'inventer un personnage et l'interprète laisse le temps d'un instant sa véritable personnalité de côté. Ces jeux de portraits multiples éclatent l'identité du sujet. Nous ne savons plus très bien quelle est l'identité première. Enfouis sous différentes strates, ces portraits perdent le spectateur.



Cindy SHERMAN
Untitled Film Still # 3, 1977

Dans le second cas, les nouvelles technologies apportent un appui supplémentaire à l'hybridation du sujet. Que cela passe de la simple transformation numérique à une vision futuriste de celui-ci. Pour illustrer mon propos je choisirai deux exemples. Tout d'abord, ORLAN avec ses *Self-Hybridation* de la fin des années 1990 au début des années 2000. Ici

⁶¹ http://fr.m.wikipedia.org/wiki/Cindy_Sherman

ORLAN hybride son propre corps avec des références de canons de beautés Amérindienne, Africaine et Précolombienne. Le sujet ORLAN disparaît au profit d'une identité fantasmée et idéalisée. La personnalité s'enfouit à nouveau sous les codes de beauté de multiples civilisations. Nous ne sommes plus en mesure d'identifier ORLAN comme Mireille Suzanne Francette PORTE. Comme vous le pressentez, cette artiste décline peu à peu son identité au profit de son enveloppe, son oeuvre et aussi sa reconnaissance artistique singulière. Le fait de choisir un pseudonyme lui fait perdre une partie de ce qui fait son identité. Ses multiples opérations chirurgicales et ses hybridations numériques déclinent ce processus d'enfouissement du sujet PORTE au profit de celui d'ORLAN.



ORLAN

Self-Hybridation africaine, 2003

Si nous allons plus loin dans l'hybridation du corps de l'artiste, nous pouvons nous pencher sur le travail de France CADET précédemment évoqué. A travers ses robots, elle propose une vision sur leur féminité et leur sensibilité. A leur aspect métallique extrêmement exagéré se mélange le portrait de l'artiste. Son visage est collé sur la tête des robots. L'enfouissement se crée ici par la déclinaison de tous ces robots aux mêmes visages. Nous ne pouvons les distinguer. Le sujet est enfouit dans la masse.

Hybrider un sujet peut se faire encore de diverses manières. Que ce soit par le grimage sur le corps réel du modèle, par le médium utilisé ou par le visuel donné à ces productions. Si nous prenons les photographies de Maurice TABARD⁶² comme une *composition (surimpression)* de 1931. L'enfouissement est clair, mais le procédé laisse perplexe. Le sujet se retrouve hybridé avec une tête aux multiples facettes grâce à différentes strates de la photographie. Sous les voiles des couches, le sujet premier de la photographie disparaît et devient comme évanescent. Il s'agit ici de ma seconde idée de l'enfouissement. Le sujet disparaît avec l'appareil photographique et ainsi, les défauts de la machine peuvent devenir des principes de création.

⁶² sous la direction de Juliet HACKING, *tout sur la photo, panorama des mouvements et des chefs-d'oeuvre*, Flammarion, Paris, 2012-2013, P.226



Maurice TABARD
Composition, 1931
Surimpression

3.2 PROCEDES TECHNIQUES DE DISPARITION

C'est dans cette axe que s'inscrit ma pratique photographique. Je développerai ceci selon trois axes : le flou expression de la disparition, la déformation du sujet par la prise de vue et les strates successives et disparition du sujet.

Par la disparition progressive des sujets se créer l'enfouissement. Avec l'effet d'évanescence, nous voyons un sujet s'enfouir dans la matérialité et dans l'immatérialité. Nous pouvons aussi constater que de l'enfouissement peut naître la disparition. Ces deux notions sont liées. Lorsque les artistes s'inspirent de la photographie ou la pratiquent, ces notions sont inlassablement exploitées par les divers processus photographiques. Que se soit au moment de la prise de vue, de la manipulation, du tirage ou même de la présentation, il y a toujours des moyens pour enfouir et faire disparaître le sujet à tout jamais.

3.2.1 Le flou expression de la disparition

Qu'il soit volontaire ou non, le flou sous entend toujours le temps et l'action. L'artiste peut donc user de ce moyen pour évoquer la disparition, celle-ci se déroulant dans un temps plus ou moins court. Le flou signifie plus dématérialisation qu'enfouissement, pourtant, à travers les propos de Roland BARTHES⁶³ je les ai rapprochés de l'idée de mort. Le sujet disparaît après sa mort ce qui sous entend sa dématérialisation qu'elle soit par l'enfouissement ou l'incinération. Nous pouvons observer ce phénomène avec la *Nébuleuse* de Raoul UBAC de 1939 où nous sentons, par l'intervention sur le négatif, le sujet disparaître sous les flammes.

⁶³ Roland BARTHES, *La chambre claire, note sur la photographie*, cahier du cinéma, Edition de l'Etoile, Gallimard, seuil, Paris, 1980, P. 31

En ce qui concerne ma pratique personnelle sur la dématérialisation (l'immatérialité de mes modèles par le flou), l'artiste américaine Francesca WOODMAN⁶⁴ est une référence majeure. Elle est pour moi l'artiste qui évoque le plus cette disparition. « Appartenant au genre de l'autoreprésentation ou de l'autoportrait, l'oeuvre de Francesca WOODMAN touche aux questions de l'identité, de l'intime, aux rapports qui se nouent entre le sujet et l'image⁶⁵ ». Nous voyons un sujet qui se dérobe par le flou. Nous pouvons constater que l'artiste cherche à se cacher dans ses autoportraits. « La femme-fantôme y est pensée comme une figure de résistance : ses mouvements de transparence, de translucidité et les degrés de l'effacement rendent la chair des femmes-fantôme intouchable et insaisissable par les forces extérieures de domination, par le regard médusant et par l'image saisissante. La femme-fantôme à toute prise et à toute emprise⁶⁶ ». La photographie qui me frappe le plus est son *Autoportrait à 13 ans* de 1972. Elle enfouie son visage sous sa chevelure en utilisant partiellement le flou pour se dissimuler. « L'« autophotographie » voilée de l'artiste met en scène un sujet qui se dérobe en se montrant. Elle témoigne d'une double instabilité persistante, d'un corps qui hésite dans l'épreuve de sa « mise en vue », d'un sujet qui flotte sans cesse entre mise en oeuvre de soi dans le visible et dissimulation voire disparition⁶⁷ ». Elle se sert de son corps pour disparaître et enfouir son Moi.

Mon travail recoupe la même démarche que celui de Francesca WOODMAN. Esthétiquement mes photographies se rapprochent de celles de l'artiste, mais l'approche y est différente. Ce qui m'intéresse c'est la disparition lente de notre corps ou de notre âme se rapprochant à chaque seconde un peu plus de la mort. Le sujet est donc en permanence insaisissable dans la réalité. Il est en permanente mutation et sa disparition est imminente et incontournable. Lorsque je ne travaille pas sur la silhouette je tente de faire disparaître, tout comme Francesca WOODMAN, le visage, comme si il était la zone la plus identifiable du sujet humain permettant de le différencier des autres. En le faisant disparaître je tente de sensibiliser le spectateur à son devenir anonyme dans la mort. Celle qui guette à travers les ombres envahissant mon image. Le fait de ne pas délimiter les contours de ma photographie est pour moi une expérience semblable à celle des rêves. Ces photographies sont donc en quelque sorte une projection, un rêve, de son futur funeste, de sa disparition.



Mélanie CARTIER
Son portrait sans visage,
 photographie numérique et tirage argentique, 2014

⁶⁴ sous la direction de Juliet HACKING, *tout sur la photo, panorama des mouvements et des chefs-d'oeuvre*, Flammarion, Paris, 2012-2013, P.467 à 469

⁶⁵ Emma VIGUIER *les jeux de voiles de Francesca Woodman* in *Esthétiques du voile* sous la direction de Dominique CLEVENOT, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2014, P.123

⁶⁶Ibid. P.134

⁶⁷ Ibid. P.123



Mélanie CARTIER
Il dis-parait...
Sténopé 2014



Mélanie CARTIER
Je le suis
Sténopé 2014

3.2.2 La déformation du sujet par la prise de vue

Cette déformation m'intéresse particulièrement. Dans la déformation à la prise de vue, suivant l'option choisie par le photographe, le sujet peut se confondre avec son environnement et peut être enfoui sous lui. J'ai pour exemple la photographie de Marianne BRANDT, *autoportrait dans la boule* de 1929. N'oublions pas non plus les photographies surréalistes du Hongrois André KERTESZ⁶⁸ comme *Nu déformé #40* de 1933.

Une partie de mon travail est basée sur la recherche de processus déformant à la prise de vue. Je ne souhaite pas faire intervenir les nouvelles technologies pour déformer mon image. Je suis à ce jour encore en période de test en ce qui concerne la tentative de prendre des photographies au travers des Kaléïdoscopes.

En attendant la réussite de ce processus de prise de vue, les photographies au sténopé ont eu un rendu intéressant quand au procédé de déformation. En fabriquant mon sténopé dans une boîte circulaire en aluminium (type boîte de chicorée) j'ai réussi à obtenir des déformations convexes à partir de négatifs ou l'image fût imprimée de façon concave. Pour accentuer cette effet j'ai choisi des fonds, des décors comportant des lignes horizontales. La partie la plus convexe se retrouvant au centre là où est placé le corps. Cette déformation occupant toute l'attention du spectateur fait disparaître le sujet de la photographie, rendant ainsi la déformation sujet principale de la photographie. Cela n'est pas sans rappeler les visions oniriques, ces visions déformées que l'on peut avoir d'un espace connu lorsque l'on rêve. J'aimerais pratiquer cette expérience sur un gros plan de visage, mais il est difficile avec

⁶⁸ sous la direction de Juliet HACKING, *tout sur la photo, panorama des mouvements et des chefs-d'oeuvre*, Flammarion, Paris, 2012-2013, P.255

ce matériel très archaïque de pratiquer cela. Malgré tout, ma tentative reste celle de faire disparaître le visage à travers la déformation.



Mélanie CARTIER
Moi Accoudée
Sténopé, 2014

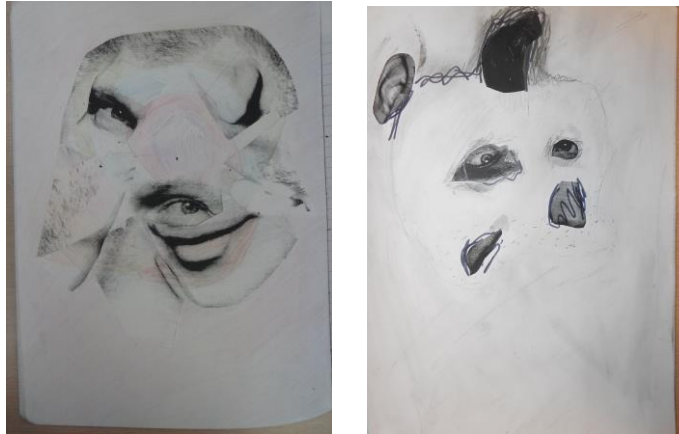
3.2.3 Expérimentation en classe de quatrième

Avec deux classes de quatrième, lors de mon stage au Collège Jean Moulin de Toulouse, j'ai tenté de faire expérimenter aux élèves la déformation du sujet à travers le flou. La notion de mouvement fait partie de leur programme « Image, oeuvre et réalité », dans l'image et sa relation au temps. Ceci sous entend la notion plus particulière du flou en relation avec les images photographiques et filmiques. Je leur ai ainsi donné l'incitation suivante "OUPS j'ai bougé". Mon objectif était d'amener les élèves à comprendre les aspects esthétiques et poétiques du filtre, du brouillage, du flou et de l'inachevé dans une production bidimensionnelle graphique et picturale. Le flou fut abordé dans sa matérialité picturale et ces processus de création. A partir d'une photocopie de portrait, les élèves devaient trouver les opérations plastiques adéquates nécessaires à leurs productions. L'objectif pour les élèves était la déformation et la non reconnaissance ou identification du sujet représenté. Les élèves avaient la possibilité de pouvoir travailler directement ou non sur la photocopie. Comme vous pouvez l'observer sur les images ci-dessous, les productions furent graphiques et picturales sur photocopies et non photographiques. Le temps très court de ce stage et l'impossibilité d'avoir un matériel photographique m'ont empêché de traiter ces notions à travers le médium que je développe. Cependant, les productions effectuées se sont approchées du résultat souhaité lors de la création de cette séquence. Après réflexion sur cette séquence, pour que le résultat soit optimal et les processus concernant les aspects esthétiques et artistiques des notions de mouvement et de flou soient comprises des élèves, il faudrait traiter d'avantage cette séquence à partir d'outils numériques offrant la possibilité de capturer des images. Il serait aussi possible de refaire cette séquence sans choisir de travailler à partir des photocopies qui bloquent un certain nombre d'effets d'estompage à cause de leur fort contraste de noir et de blanc.

Après réflexion j'aurais dû être plus précise dans ma commande, la réduire et mettre moins de vocabulaire au tableau. En décalquant le portrait sur une feuille blanche, les élèves seraient restés dans une production entièrement graphique et donc plus simple à manipuler. En effet, je souhaitais que les élèves effacent, retirent les contours trop prononcés des

portraits, ce qui s'avéra difficile lorsque les morceaux de photocopies étaient introduits dans la production.

Il aurait été intéressant de travailler cette séquence en peinture. Mais par manque de temps je ne pus m'y résoudre. Avec ce médium, les effets auraient été plus variés et l'on aurait pu aussi aborder rapidement la technique picturale. « De quelle manière pouvons nous travailler la peinture pour obtenir tel ou tel effet ? » (C'est ce que j'ai pu observer au Collège René Cassin, lors de mon second stage. Les élèves d'une classe de quatrième avaient à produire des images picturales à partir photographies documentaires.)



3.3 STRATES SUCCESSIVES ET DISPARITION DU SUJET

Dans la pratique photographique, les artistes peuvent faire disparaître leurs modèles sous différentes strates. Comme premiers exemples formels, nous pouvons observer les surimpressions photographiques des Dadaïstes et Surréalistes. Le corps se déconstruit pour se reconstruire dans une nouvelle vision dont le résultat est spécifique au médium photographique. Nous voyons cela grâce aux photographies de Maurice TABARD. Beaucoup d'artistes ont travaillé ce processus de feuilleté ou strate de la photographie le mêlant ainsi avec le flou. Lorsque je parle de strate je comprends aussi le photomontage que j'essaie d'éviter dans mon travail. Cette dernière partie comprend un grand nombre d'artistes, aussi bien des photographes du courant Victorien du XIX^{ème} siècle que ceux de la photographie spirite et des surréalistes pour aller vers des artistes du XXI^{ème} siècle qui hybrident avec la technologie leur pratique. De nombreux exemples peuvent être évoqués comme les *Substrat* de Thomas RUFF du début des années 2000 ou la série des *Le soi dormant* de Gabriela MORAWETZ de 2008.

Cette idée de couche, d'enveloppe ou de membrane qui interfère sur le sujet photographié m'intéresse pour ma pratique des strates. C'est cette idée d'enfouissement derrière cette membrane mais aussi celle de mue, de cocon où la notion de changement y est irréfutable, celle du mystère derrière l'enfouissement qui stimulent cette recherche. Pour ces

questionnements, j'ai comme références les photographies de Roni HORN de la série *Cabinet of* de 2001, les artistes AZIZ et CUCHER pour l'idée d'une membrane altérant l'identité du sujet avec la série *Dystopia* des années 1990. Et l'artiste Wes NAMAN pour les portraits de ses modèles déformés par le scotch.



Roni HORN
Cabinet of
Série de 26 Photographies, 2001



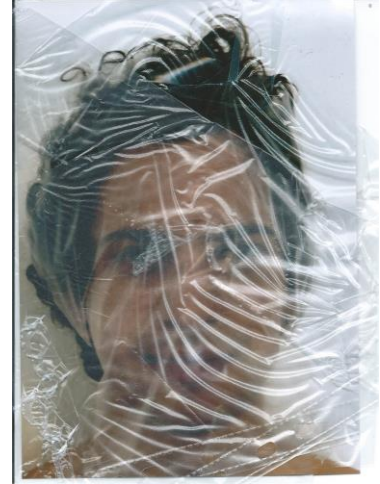
Wes NAMAN
Scotch tape

3.3.1 Ma pratique photographique, prémices de l'enveloppe

Mon travail s'inscrit parmi l'ensemble de ces dernières références. En effet pour cette série je prends un modèle que je couvre d'une matière transparente ou translucide. Cette membrane sur le corps de mon modèle déforme un peu celui-ci comme un masque. La déformation dépend de la matière utilisée. Je choisis ces enveloppes en fonction de leur potentiel réflecteur de lumière. Au moment de la prise de vue, la matière renverra de la lumière, brouillant ainsi la vision globale du visage. Nous aurons des zones partiellement surexposées. J'imprime cette photographie que je passe à son tour au scanner. Entre la photographie et le scanner je mets à nouveau une pellicule de la matière utilisée. Cela crée un nouveau voile⁶⁹ faisant encore un peu disparaître le sujet sous la matière. J'imprime à nouveau cette photographie et recommence cette expérience jusqu'à arriver à la disparition la plus totale du modèle. Comme dans mes photographies argentiques la disparition du modèles

⁶⁹ Dominique CLEVENOT, *La constellation des voiles in Esthétiques du voile* sous la direction de Dominique CLEVENOT, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2014, P.13 à 15

se fait par la surenchère de lumière. La lumière créatrice de la photographie devient sa destructrice par la réflexion de celle-ci sur une matière propice. Sous les étapes successives liées au scanne l'image du modèle se détériore. Le sujet de la photographie fait à nouveau l'expérience de la mort et aussi son enfouissement sous une terre de matières transparentes.



Mélanie CARTIER
Sans Titre
2014

DEUXIÈME PARTIE

L'ENVELOPPE

Dans ce deuxième axe, nous nous intéressons à l'enveloppe. L'enveloppe comme une chose souple, couvrant tous les côtés de son contenu. Nous pouvons ainsi la décrire comme une peau, une membrane ou une pellicule. J'ai choisi cet aspect de l'enveloppe en rapport avec l'aspect charnel du corps humain, la peau. Du latin *Pellis*, son étymologie met en rapport le corps et la photographie argentique. En effet, la photographie argentique a besoin d'une pellicule pour collecter puis imprimer les images. Du latin *Pellicula* « petite peau », diminutif de *Pellis* « peau », le corps et la photographie sont étymologiquement liés. Pour la suite de cet exposé je définirai l'enveloppe dans son rapport avec la peau. Nous commencerons alors par parler de ce que peut être la peau.

1 : LA PEAU

1.1 DEFINITIONS DE LA PEAU

Le corps communique avec le monde qui l'entoure par sa peau, son enveloppe colorée. Dans cette idée « la peau est le premier livre de l'homme, son reflet immédiat, son décalque, son témoin en quelque sorte. Mesure du temps personnel, message à soi et aux autres, interface entre soi et le monde, signe et enveloppe, la peau fait l'homme, comme l'homme fait de sa peau une destinée, une histoire, une aventure⁷⁰ ». L'idée d'une histoire marquée à

⁷⁰ Philippe DI FOLCO, *Peau*, Paris Edition Evene, 2004, P.8

travers la matière. Ici la peau, est parfaitement illustrée par les photographies de Sophie RISTELHUEBER comme dans la série *Every One* de 1994.



Sophie RISTELHUEBER
Every One # 14
1994

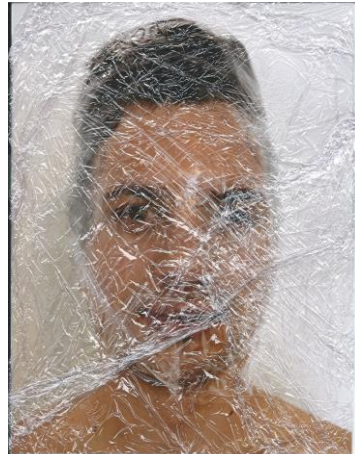
La peau, nom féminin, se définit selon quatre axes : « 1 : Tissus résistant et souple qui recouvre le corps des vertébrés ; cuir. 2 : Epiderme de l'homme. 3 : Enveloppe d'un fruit. 4 : Pellicule à la surface d'un liquide⁷¹ ». La peau est une surface qui constitue une frontière particulière entre le monde qui nous entoure et nous même. Cette surface fine, fragile et résistante à la fois, protège notre corps⁷². Elle est tout d'abord un organe. Cette surface de 2 mètres carrés et 'un poids de 4kg est composée de deux mille milliards de cellules et épaisse de 1 à 4 millimètres comprenant plusieurs couches successives.

1.2 MA PRATIQUE DES STRATES EN PHOTOGRAPHIE

C'est l'ensemble de ces strates qui m'intéresse lors de la représentation photographique que je fais de mes modèles. Comme la série *Sans Titre* présentée précédemment, leurs corps sont recouvert d'une enveloppe comprenant déjà plusieurs strates, la peau, faisant ainsi leurs apparences. Malgré cette succession de couches, la peau de l'être humain reste lisse à la surface, ce qui rappelle la surface des photographies. Mon travail s'inscrit dans la surenchère de ces strates présentées parfaitement lisse. Cette surenchère de matières est destinée à faire disparaître l'identification du sujet pour en arriver à son abstraction. Toute cette matière restera pourtant parfaitement lisse et étouffera le sujet. Je pratique cette accumulation de couches aussi bien physiquement sur le modèle que dans le processus de prise de vue. Ceci change l'aspect du modèle dès la première prise de vue photographique et s'en trouve accentué par le processus. Dans une première vision c'est le sujet qui est modifié et dans une seconde, c'est la photographie de ce sujet qui est modifiée.

⁷¹ Dictionnaire *Hachette de poche*, Paris 2000

⁷² Philippe DI FOLCO, *Peau*, Paris Edition Evéne, 2004, P.8



Mélanie CARTIER
Sans Titre 2
2014

L'Enveloppe peut se définir comme peau, membrane ou même pellicule avec plusieurs degrés d'opacité et d'épaisseur qui enferment son sujet. Enveloppe vivante ou non, le modèle et la photographie sont indétachables de cette notion.

2: L'ENFERMEMENT PAR LES PEAUX

2.1 SOUS LA PEAU, UNE AUTRE PEAU

La peau de l'être humain se compose de plusieurs couches successives pour construire une seule et même enveloppe sensible et protectrice. Contrairement à l'enveloppe apportée par les vêtements, le sujet ne pourra jamais s'en défaire. Elle marque donc l'histoire d'une personne. Une artiste a travaillé sur cette notion de peau vêtement. Nicole TRAN BA VANG avec ses habits de nudité questionne cette notion d'enfermement par son propre corps, la peau, et par les vêtements que nous lui attribuons. Avec sa *Collection printemps/été 2000* et sa *Collection printemps/été 2001*, elle montre un corps en train de muer, une peau qui s'ouvre pour en présenter une autre, un modèle qui se déshabille de sa peau. Sous une peau une autre peau, nous pouvons rattacher cette idée à celle de Claude CAHUN précédemment évoquée « sous ce masque, un autre masque. Je ne finirai pas de soulever tous ces visages ». Nous pouvons comparer ces photographies au processus de la mue des peaux reptiliennes à chaque changement de saisons. Cette peau abîmée et inadaptée se change, ce qui est impossible chez l'être humain. Il est enfermé dans ce corps, dans cette enveloppe et ne peut réellement changer son apparence que par

l'enfouissement sous un grimage. Dans tous les cas, le sujet restera enfermé ou enfouit sous un tas de matière.



Nicole TRAN BA VANG
Collection Printemps/été 2001, Sans Titre n°6
Photographie couleur, 2001
120X120 cm

2.2 QUAND LA PEAU DEVIENT MATIERE DE CREATION

Je cherche à montrer dans mes photographies cet aspect inévitable de l'enfermement ou de l'enfouissement de l'être humain dans sa présentation et sa représentation en m'appuyant toujours sur le travail de Roni HORN, *Cabinet Of* de 2001, que je trouve juste dans la représentation de l'étouffement par l'enveloppe, cette membrane de laquelle on tente de sortir mais qui nous étouffe, nous rendant ainsi prisonnier de notre propre corps. Toujours à propos de cette idée, l'exemple d'Oliver GOULET⁷³ me semble aussi pertinent. Avec ses *SkinBags*, il joue avec la peau comme matière d'accessoires pour le corps humain à l'image de vestes ou de masques. Voici ce que nous pouvons trouver sur le concept des *SkinBags* : « Les SkinBags sont des extensions corporelles sans coutures en peau synthétique, reconnaissables à leur texture plissée et leur aspect organique. (...) Les SurVêtements offrent une nouvelle forme de nudité au corps social. Cette seconde peau définit les contours élargis des identités contemporaines, incluant nos habits et nos extensions communicationnelles de tout ordre...⁷⁴ » Les peaux artificielles se mélangent à la peau du porteur, ce qui laisse une impression étrange à la vue voire même dérangeante. L'aspect dérangeant des travaux de Nicole TRAN BA VANG et Olivier GOULET fonctionne sur le même principe que celui de toute séduction. Un jeu d'attraction et de répulsion développé par Claude GUDIN dans *Une Histoire naturelle de la séduction*⁷⁵.

⁷³ Concept Olivier GOULET : <http://www.skinbag.net/code/concept.php>

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Claude GUDIN, *Une histoire naturelle de la séduction* Science ouverte, Edition Seuil, P51.



Olivier GOULET
SkinFace
Peau Synthétique, 2005

2.3 LA MEMBRANE, VOILE ET FRONTIERE

L'enveloppe peut être aussi vue comme une membrane. Une membrane est un tissu organique animal mince et souple qui enveloppe un organe ou tapisse une cavité. C'est un tissu formant une cloison, une couche différenciée qui constitue une limite. Cette limite crée aussi l'enfermement. La membrane joue presque de transparence mais elle forme pourtant une barrière. En ce sens, elle peut être comparée au voile tel qu'il peut être développé dans l'ouvrage dirigé par Dominique CLEVENOT, *Esthétiques du voile*. « La thématique du voile se pose cependant plus fondamentalement en terme de structure. S'interposant entre un sujet et un objet, le voile définit un espace sous-tendu par la directionnalité du regard. Selon cette structure spatiale du « regard barré », le voile est un seuil, entre l'ici et l'ailleurs, entre l'extérieur et l'intérieur, entre le public et le privé, entre le masculin et le féminin, entre le profane et le sacré, entre le visible et l'invisible⁷⁶ ». Ces notions sont pertinentes dans la série *Dystopia* de 1995 du duo d'artistes AZIZ et CUCHER. Ces membranes créées par ordinateur montrent l'enfermement des sujets dans l'ère du virtuel. Dans cette nouvelle ère, nous n'avons plus besoin de nos sens et nous sommes devenus de simples entités. Cette membrane crée ainsi une sorte d'écran, de voile⁷⁷ entre soi et le monde. Il reste cependant notre ouverture au monde et même si nous pouvons « communiquer » avec notre peau, nous échangeons complètement avec le monde que grâce à eux. Quand cette membrane occulte les sens, l'homme se retrouve enfermé sur lui-même. C'est un peu ce que je recherche dans la série dont les exemples ont été précédemment évoqués avec *Sans Titre* et *Sans Titre 2*. Les membranes d'AZIZ et CUCHER perturbent aussi l'identification des sujets, ce qui les caractérise, comme la couleur des yeux, la forme de leurs bouches ou de leurs nez. C'est un axe que j'ai traité précédemment dans mon travail en éliminant le visage à la prise de vue par la surexposition de la lumière ciblée à cet endroit, la lumière devenant ainsi voile ou membrane. L'enfermement et la perte d'identification par une membrane sont les axes que

⁷⁶ Dominique CLEVENOT, *Le voile comme structure* in *Esthétiques du voile* sous la direction de Dominique CLEVENOT, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2014, P.15 et 16

⁷⁷ Jean ARNAUD, *Les métamorphoses du voile/écran* in *Esthétiques du voile* sous la direction de Dominique CLEVENOT, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2014, P.71 à 83

j'aimerais poursuivre pour la série que je vous ai présenté ci-dessus, mais à travers la lumière, avec cette membrane poussant le corps dans l'enfouissement.



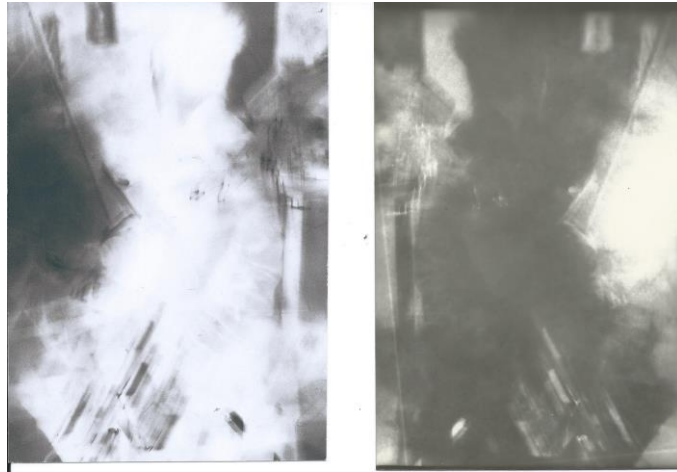
AZIZ et CUCHER
Série Dystopia, Maria
C-print 1994-1995
50X40 cm

3: LA REPRESENTATION A TRAVERS L'ENFOUISSEMENT

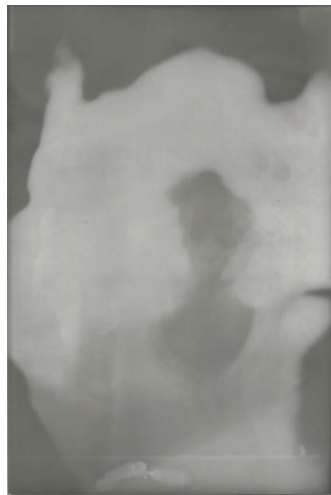
3.1 L'ENFOUISSEMENT PAR LE MASQUE

A l'égal des cocons de chenilles, l'enveloppe enfouit son sujet sous un tas de matière à l'opacité variable. Malgré leur apparentes fragilités, les cocons protègent leur contenu, ils l'enfouissent, l'enferment pour que se développe sans crainte l'être vivant à l'intérieur. L'enveloppe joue entre les notions de protection et de conservation de la vie et de la mort. Elle peut étouffer le sujet jusqu'à sa perte, sa disparition voire même sa mort. A l'époque de l'Egypte Antique, le visage des morts n'était-il pas enfouit, dissimulé sous un masque mortuaire ? Le masque fige à jamais une expression et l'enferme dans une seule et même représentation. La dialectique vie et mort par l'enfouissement sous l'enveloppe est intéressante. J'essai de transmettre cette ambiguïté dans mon travail où le spectateur doit se perdre entre les bras rassurant de l'enveloppe protectrice (la reconnaissance du sujet) et se débattre sous son étouffante impression de mort (le voile photographique⁷⁸ et son impression sur papier.)

⁷⁸ Sous la direction de Dominique CLEVENOT, *Le voile photographique*, in *Esthétiques du voile* sous la direction de Dominique CLEVENOT, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2014, P.119 à 175



Mélanie CARTIER
Dans la disparition sonore
Photographie Numérique / Tirage argentique, 2015



Mélanie CARTIER
Prenez la barque et venez de l'autre côté
Sténopé 2014

3.2 L'ENFOUISSEMENT EN PHOTOGRAPHIE

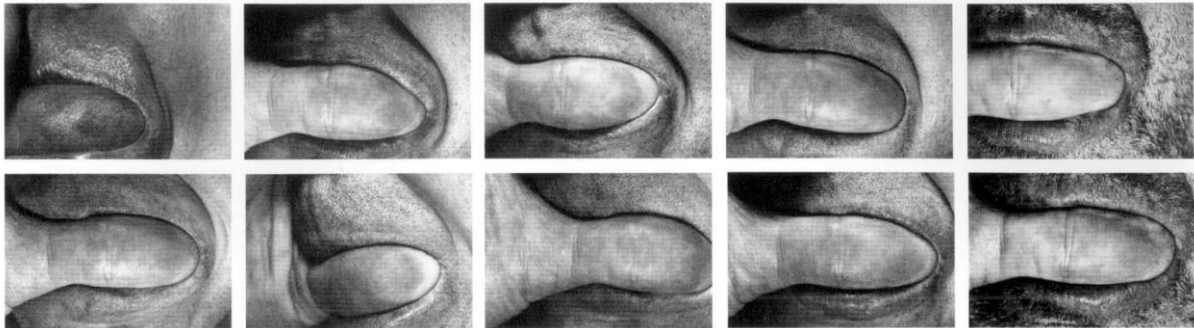
Dans la photographie, l'enfouissement peut être représenté par plusieurs procédés.

Il y a tout d'abord la simple captation formelle de l'acte d'enfouir. Le photographe peut aussi jouer avec la prise de vue dans le choix du cadrage et du point de vue. D'une autre manière, la présentation de la photographie et du choix d'un support spécifique d'enfouissement peut tout autant se créer à partir de la manipulation du traitement photographique que pendant le tirage ou une post production numérique. Il peut aussi

apparaître grâce au système de présentation de la photographie et du choix d'un support spécifique.

3.2.1 La captation de l'enfouissement

Les photographies de Dieter APPELT font parties des deux premières catégories. Dans *Canto # 1* de 1988, nous voyons ce qui peut être un pouce pris dans le coin d'une bouche. Du fait de la présence d'un gros plan nous avons l'impression d'entrer dans son corps et d'être attiré à l'intérieur par l'enfouissement du pouce. Le choix du cadrage nous fait perdre toute identification du sujet et de l'exactitude de ce qui est représenté. Ce n'est qu'après une longue observation que nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il s'agit d'un pouce. La très grande précision dû à l'appareil photographique perd le spectateur dans les détails de la peau et l'enfouit dans l'épiderme voire le derme.



Dieter APPELT
Canto #1
1988



Dieter APPELT
Détail

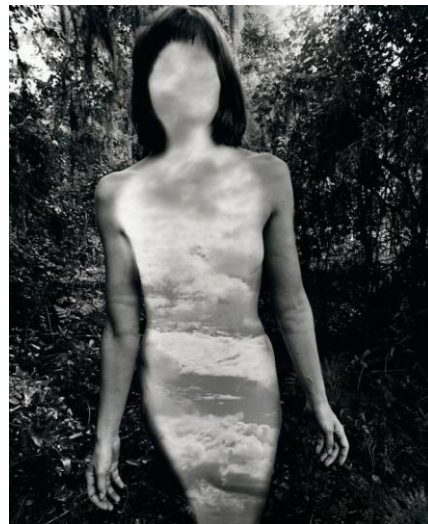
3.2.2 L'enfouissement de la surimpression

Pour illustrer la troisième possibilité d'enfouissement via le médium photographique, j'ai choisi de vous présenter les photomontages ou plutôt les surimpressions de Jerry

UELSMANN⁷⁹. Dans *Symbolic Mutation* de 1961, le photomontage créer un être étrange mi main, mi tête. Nous pouvons y réfléchir différemment. Il s'agit d'une tête enfouie dans une main comme pour cacher ses émotions ou faire face à une situation difficile. Ce geste qui paraît commun est un appel à l'aide à soi même, un besoin de retour sur soi, un enfouissement dans son inconscient afin de trouver des solutions à un problème. Ici, l'enfouissement est de l'ordre du psychologique. Dans *Untitled* de 1977, le modèle humain ne s'identifie que par sa forme, sa silhouette, comme dans l'exemple précédent d'AZIZ et CUCHER où le corps est recouvert d'une enveloppe qui lui fait perdre tous détails d'identification. Cette enveloppe créée par le photomontage montre un paysage de ciel. Cette accumulation de couches et de surexpositions rend le personnage évanescent en pleine apparition ou disparition. Nous pouvons comparer cela à la série des *Le soi dormant* de 2008 de Gabriela MORAWETZ où l'aspect tout entier est évanescent dû à la présentation des photographies. En effet les photographies sont imprimées sur voiles. Chaque élément de la photographie étant une impression, nous nous retrouvons en face d'un feuilleté photographique. Ce type de présentation nous renvoie évidemment à la peau. Ce dernier exemple nous éclaire sur les procédés d'apparition par la présentation de la photographie et du choix du support spécifique.



Jerry UELSMANN
Symbolic Mutation
Photomontage, 1961



Jerry UELSMANN
Untitled
Photomontage, 1977
33,5X27,1 cm

⁷⁹ sous la direction de Juliet HACKING, *tout sur la photo, panorama des mouvements et des chefs-d'oeuvre*, Flammarion, Paris, 2012-2013, P.337

3.2.3 L'enfouissement dans ma pratique photographique

Ceci est une partie de ma pratique que je tente de développer. A partir de mon sténopé fabriqué maison, j'essaie de créer des surimpressions. Les premiers essais ne furent pas concluents. En effet je recherche le même effet que la photographie de *Max Ernst* par Frederick SOMMER de 1946⁸⁰. Ainsi, je réalise de nouvelles tentatives en mêlant numérique et argentique. La surimpression est à ce jour un élément moteur de ma pratique photographique. Je la recherche tout en la mêlant avec l'aspect incontournable du voile. Je me rapproche en quelque sorte de la photographie spirit du début du XXème siècle comme nous avons pu le voir précédemment à travers mes projets photographiques.

Dans une seconde phase de cette recherche, je tente à recréer des images par et avec la transparence. En effet, j'imprime deux photographies sur des feuilles Rhodoïds transparentes que je place tout comme Gabriela MORAWETZ en feuilleté créant ainsi une nouvelle image à partir d'images déjà existantes en prenant en compte la réflexion de celui-ci à la lumière. Cette réflexion perturbe, contrairement aux feuilletés de voiles de Gabriela MORAWETZ, la lecture complète des images assemblées en une, en une seule vision. La lecture de la photographie dépend donc de l'espace dans lequel nous sommes et de notre mouvement. Suivant les points de vues que nous choisissons, nous n'avons qu'une vision parcellaire, fragmentée de l'image. Elle inclue donc le mouvement pour pouvoir la lire dans sa totalité ce qui ne permet pas de réaliser un cliché photographique "correct" pour la restitution de ce travail.



Mélanie CARTIER
Nouvelle Porte

Photographies numériques imprimées sur rhodoid,
rehaussées aux feutres sur papier Canson noir, 2014

⁸⁰ Ibid. P.338 et 339

3.3 L'ENFOUISSEMENT PAR LE SUPPORT

Pour terminer sur cette possibilité d'exprimer l'enfouissement à travers la photographie, je vais vous présenter un dernier artiste qui servira de passerelle vers le prochain axe. Il s'agit de Paolo GIOLI. Ses différents types d'impressions sur plusieurs supports sont intéressants. Il mêle ainsi dans ses oeuvres différents matériaux qui entraînent des strates successives dans les photographies. Avec l'accumulation de ces strates, l'identification du sujet photographié devient complexe. Ceci est aussi produit par le cadrage, souvent en gros plan, qui représente, comme Dieter APPELT des morceaux de corps. Nous comprenons que ces processus créent alors l'enfouissement. L'enfouissement passe aussi par les matériaux. En effet, nous avons tendance à faire plus attention aux différents supports qu'aux sujets représentés. La photographie devient exposition de la matière. Les multiples strates qui s'entrecroisent nous font perdre le sujet dans son intégralité qui devient alors un fragment. Ce système de représentation altère notre vision du sujet et notre capacité à l'identifier.

Contrairement à Paolo GIOLI mes supports peuvent être ceux de la photographie argentique, à savoir le papier perlé que j'ai choisi, ou des feuilles transparentes. Pour moi, la transparence supporte mieux le propos de l'évanescence et le renforce. La disparition du sujet étant mon axe principal, il disparaît et est altéré de plusieurs manières : la transparence, la surimpression, mais aussi le reflet sur cette matière plastique transparente.



Paolo GIOLI
Dietro il grigio II
Polaroid polacolor optique, peinture acrylique sur papier à dessin, 1994
50X50 cm

TROISIEME PARTIE

L'ALTERATION

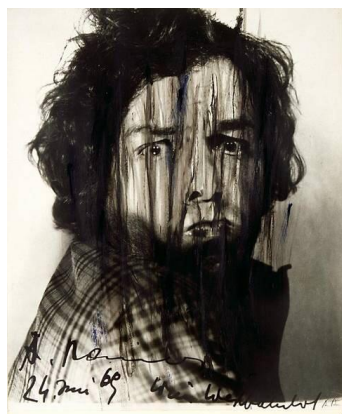
1 : L'ALTERATION COMME PROCESSUS

1.1 LA DIALECTIQUE DE L'ALTERATION

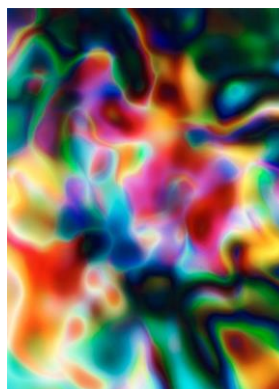
La particularité de toutes ces enveloppes accumulées créer une altération formelle sur le référent représenté en photographie. Elle modifie la vision et l'identification du référent en les troublant. L'altération se produit dans la matière par soustraction ou addition. Elle a, comme l'enveloppe, les notions de perte, disparition, mort mais aussi la vie. Cette idée de vie apparaît souvent par le geste de l'artiste intervenant sur la photographie. L'ajout ou le retrait de matière sur ce support trouble, modifie, dégrade la représentation et peut s'apparenter à la mort de l'image photographiée. Pourtant, certains artistes ont travaillé avec des ajouts pour augmenter l'expression de leurs photographies. Pour illustrer ce propos nous pouvons parler des autoportraits d'Arnulf RAINER. Ses photographies appelées *Surpeintures* sont dotées d'une grande expressivité apportée par les gestes exprimés à travers la peinture. La photographie fige le modèle tandis que la peinture lui créer du mouvement et lui donne vie. Une dialectique vie et mort se fait donc par la tension photographie et peinture.

Suivant leur utilisation les altérations dénaturent, déforment, dégradent ou détériorent allant même jusqu'à appauvrir le sujet représenté. Par conséquent, elle fausse la réalité représentée dans d'autres cas, ces modifications peuvent renforcer, accentuer le sujet et même renforcer le message que l'artiste veut faire passer. Comme la lumière lors de la création de la photographie, son altération peut détruire ou créer l'oeuvre. Afin d'éclairer ce que j'avance, j'ai choisi de vous mettre en avant des *Substrat* de Thomas RUFF du début des années 2000. Les *Substrat* sont des oeuvres issues d'Internet. Il utilise des images de Mangas japonais et dessins animés. Accumulés sous des couches successives, les illustrations disparaissent pour devenir une totale abstraction.

Cette altération pratiqué sur les images amène les artistes vers des démarches opposées. Certains s'en servent pour faire ressortir l'expression en opposition à la photographie, d'autres altèrent leurs supports pour l'expression d'un message, de valeurs, afin de faire prendre conscience de certains problèmes et parler ainsi du quotidien vivant. D'autres artistes sont plus dans une optique d'enfermement du sujet, d'enfouissement et de disparition au profit de la matière.



Arnulf RAINER
Autoportrait
Acrylique noire sur photographie, 1969



Thomas RUFF
Substrat 2 II
2003

1.2 PRATIQUE DE L'ALTERATION EN CLASSE DE COLLEGE

Afin d'aborder le processus d'altération de l'image de façon la plus complète possible, je l'ai traité de deux manières différentes en classe de quatrième. Le programme «Image, oeuvre et réalité » prend en compte la nature et les modalités de production des images. Nous pouvons donc aborder avec ce niveau le processus de création des images et leur faire comprendre que l'altération, souvent pour eux synonyme de dégradation voire destruction d'une image, peut être pris en compte dans la création d'une oeuvre, et donc d'une nouvelle image terminée.

A travers les questionnements que j'ai poursuivis dans ma pratique, j'ai pu aborder avec les élèves les modalités de productions d'une image dont l'identification du sujet est altéré de deux manières différentes mais complémentaires. Tout d'abord, l'intervention sur une "photographie", un support photocopique d'une image photographique par des outils graphiques et picturaux, tout comme les *Surpeintures* d'Arnulf RAINER. Puis par le processus de prise lui même et les stratégies que l'on peut utiliser pour brouiller une image (photographique, documentaire ou dessinée) préexistante seulement par sa captation, comme dans mon image *Nébuleuse* précédemment présentée. En effet, il m'est important de trouver les moyens de prise de vue adéquat pour troubler l'identification du sujet que je représente.

Ma première expérimentation de l'altération en classe de collège s'est déroulée lors de mon premier stage au collège Jean Moulin de Toulouse. Ici, j'ai abordé avec les élèves de quatrième l'altération dans sa pratique graphique sur photocopie à travers l'incitation « en voie de disparition ». En effet, j'ai distribué aux élèves différentes photocopies de portraits sur

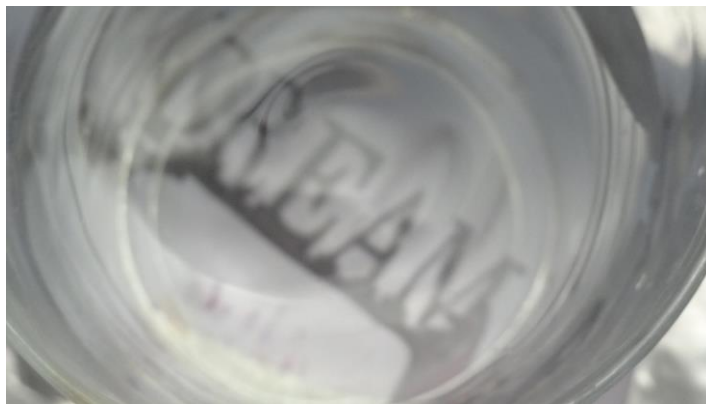
lesquels ils allaient intervenir. Au départ je souhaitais qu'ils interviennent de façon picturale et graphique afin d'avoir une pluralité de réponse à cette problématique. Par des soucis techniques et de temps, il fut convenu avec le professeur référent de les faire intervenir au pastel gras, ce qui offre certaines qualités plastiques comme l'opacité et sa saturation, l'estompage, la couleur, mais aussi un manque de précision car je ne souhaitais pas réellement que les élèves travaillent dans le détail. L'objectif de cette séance était de faire comprendre aux élèves que l'altération contrôlée d'une image pouvait en faire apparaître une nouvelle tout aussi intéressante. Amener les élèves à comprendre les aspects esthétiques et poétiques du filtre, du brouillage dans une production 2D graphique et picturale, le filtre étant abordé dans sa matérialité picturale et ses processus. Lors de la lecture de l'image, cette altération pouvait donner une nouvelle compréhension de la matrice initiale, raconter une histoire et créer des émotions. Par les outils et peut-être une approche pas assez précise sur la commande, les résultats ne furent pas ceux escomptés par les premières classes avec lesquelles j'avais travaillé. J'ai donc décidé pour les classes suivantes, de rebondir sur le caméléon et donc le camouflage. Je développerai cette séquence dans la sous partie suivante sur la notion d'enfermement par l'altération.



Pour ma seconde expérience, j'ai entièrement revisité ma problématique. Au collège René Cassin (81) lors de mon second stage, j'avais à ma disposition des appareils photographiques. Avec l'accord du professeur référent, il a pu être convenu de constituer des petits groupes et créer un espace de travail propre à la prise de vue photographique au sein des locaux afin d'optimiser au mieux les productions d'élèves. J'ai donc pu traiter la notion d'altération à travers le médium photographique. Sous l'incitation « ma vision se trouble comme dans un rêve » j'ai pu aborder avec les élèves de quatrième la notion d'altération d'une image par sa captation photographique et les dispositifs mis en place au moment de la prise de vue. L'objectif était d'amener les élèves à comprendre les aspects esthétiques et poétiques du filtre et du brouillage dans une production visuelle en deux dimensions. Le filtre fut abordé dans sa matérialité lors de la production d'une image photographique ce qui obligea les élèves à trouver des moyens techniques matériels pour créer un filtre sans faire passer l'image dans des logiciels de transformation. Pour cela j'ai demandé aux élèves d'apporter une ou plusieurs images de leur choix ainsi que des matériaux pouvant troubler la vision ou réagissant à la lumière. Lors de la séance, par petits groupes, ils ont testé différents dispositifs de filtre permettant de troubler la vision de leur image initiale seulement à la prise de vue. La complexité pour les élèves de cette séance était d'arriver à imaginer les effets que leurs filtres pouvaient créer et se projeter dans le projet de leur image photographique. La

verbalisation que nous avons fait en approche de cette séance ainsi qu'au début de celle-ci à permis de mettre l'accent sur la création d'une image de type onirique voire presque fantastique.

La présentation d'oeuvre comme *autoportrait dans la boule* de Marianne BRANDT ou la série des *soi dormant* de Gabriela MORAWETZ les ont éclairé quant aux type d'images à produire. C'est une séquence difficile à mettre en place seule, bien qu'avec une bonne organisation cela reste possible. C'est une séquence qui fut fortement intéressante pour moi et je pense qu'elle le fut aussi pour les élèves dans la compréhension d'effets d'altération, de transformation et de déformation d'une image à partir de matériaux simples et quotidiens sans avoir recours à des logiciels de transformation d'image parfois difficilement accessible ou compréhensible pour les élèves lorsque ceux-ci n'ont pas forcément accès à un ordinateur. Les résultats de cette séance furent très intéressants et proches de mes attentes, ce qui m'encourage à renouveler l'expérience.

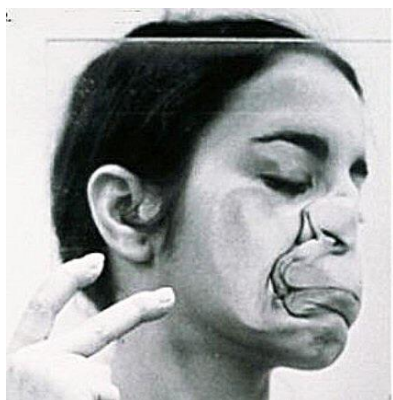


En photographie l'altération peut se pratiquer à travers plusieurs procédés. Nous pouvons remarquer qu'elle se fait lors du traitement des images via une post production numérique ou par un travail direct sur le support photographique. Ces altérations du référent se font ici, post prise de vue. Pourtant, d'autres artistes altèrent la représentation de leurs modèles pendant la prise de vue. Dans la partie suivante nous verrons par quels procédés de prise de vue ou posts productions les artistes enferment ou enfouissent leurs modèles.

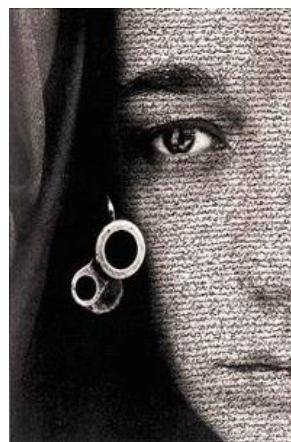
2: L'ENFERMEMENT PAR L'ALTERATION

2.1 : L'ENFERMEMENT DE LA PHOTOGRAPHIE ARTISTIQUE FEMININE

L'altération est présente dans de nombreux travaux d'artistes, surtout en photographie. Cette même action est utilisée pour différentes significations. Pour mon travail personnel, je me suis essentiellement penchée sur les artistes qui usent de l'altération comme enfermement. En effet, ces ajouts ou ces retraits dans leurs travaux peuvent créer un enfermement. D'autres artistes traduisent à même la photographie cet enfermement comme si le sujet prisonnier de la photographie se heurtait à une vitre ou à l'objectif écrasant du photographe.⁸¹ Afin d'illustrer formellement cette idée de présentation de la photographie et du choix d'un support spécifique, nous pouvons parler de la série *Facial Cosmetic Variations* d'Anna MENDIETA du début des années 1970. Cette série de photographies nous présente le visage de l'artiste s'écrasant sur une vitre. La pression de son visage sur cette surface transparente altère la représentation de son autoportrait dès la prise de vue. Elle dénature et déforme complètement son visage. La pression de son support transparent et son manque de reflet donnent l'impression que l'artiste s'écrase sur le support photographique comme si la bidimension l'enfermait, l'écrasait, ce qui altère sa représentation. Cette représentation déformée du portrait peut aussi faire penser aux photographies de Wess NAMAN précédemment évoquées.



Anna MENDIETA
Facial Cosmetic Variation
1972



Shirin NESHAT
Speechless
B/W RC Print et encre 1996

A la suite du travail sur l'enfermement à travers la prise de vue, nous pouvons approcher l'altération post production par l'intervention picturale et graphique de l'artiste. Nous avons vu précédemment le travail d'Arnulf RAINER. Contrairement à ce dernier, Shirin NESHAT enferme son autoportrait sous l'écriture dans *Rebellious Silence* et *Speechless* du milieu des années 1990. Ce graphisme qui apparaît sur son portrait joue le rôle de voile,

⁸¹ Roland BARTHES, *La chambre claire, note sur la photographie*, cahier du cinéma, Edition de l'Etoile, Gallimard, seuil, Paris, 1980, P. 145

d'enveloppe, ce qui nous met à distance de la représentation de son portrait. En lien avec les tenues des pratiquantes musulmanes⁸², ce voile fait référence à leur tenue qui dissimule et enferme leurs visages. Dans ses photographies, nous ne sommes pas loin de la notion d'enfouissement, même si pour moi la notion d'enfermement est prédominante.

2.2 L'ALTERATION ET L'ENFERMEMENT DANS MA PRATIQUE

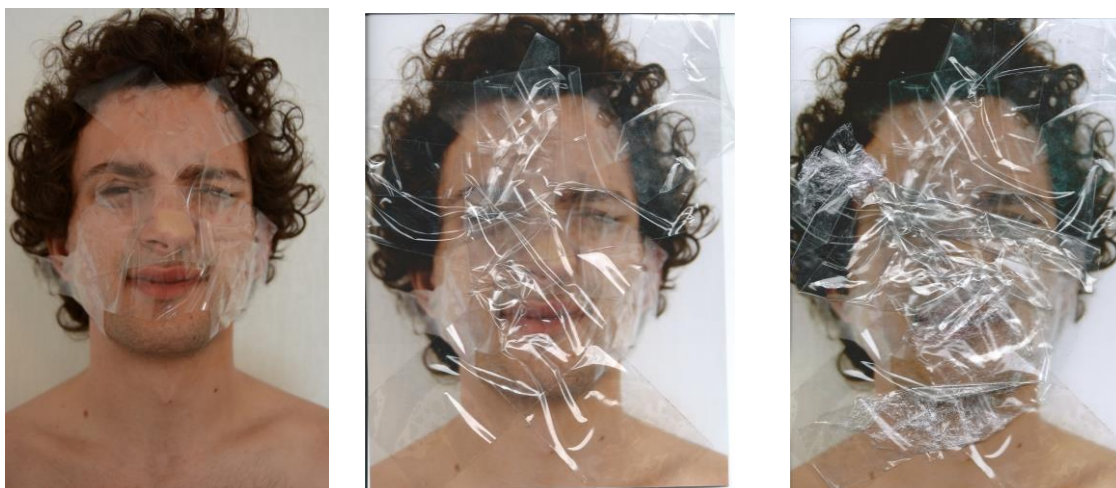
Avec la série *sans titre* que je développe à partir de strates successives de matières transparentes, translucides sur le visage de mes modèles puis sur les photographies imprimées et scannées avec ces mêmes matières, mes modèles s'en trouvent autant de fois enfermés qu'il y a de strates, prenant aussi en compte l'enfermement par la photographie. Cette série développe l'idée selon laquelle nous sommes enfermés dans notre propre corps qui renvoie une certaine image de nous par l'enfermement d'accessoires et vêtements censés définir notre identité. Les strates de matières transparentes montrent à quel point nous sommes contraints et enfermés par l'idée de nous-même que peut donner la surface. Cette superficialité est si étouffante qu'il est impossible de s'en échapper, le seul moyen est de crever la membrane qui se crée. Cette membrane, ce cocon représenté par les strates de matières translucides, devenant ainsi opaque, montre qu'il est difficile d'en sortir, ce qui est encore accentué par la captation photographique du corps à cet instant, que j'ai développé précédemment.

Tout cet enfermement s'est produit par l'altération directe du sujet. Le fait de scotcher son visage. Scotcher le visage de mes modèles tout comme peut le faire Wes NAMAN apporte une altération, une déformation de l'identité du sujet, son visage, ce par quoi il est reconnaissable. Il en devient presque "monstrueux". Par la photographie, son altération, sa monstruosité, est montrée, exposée à tous. Le modèle perd de nouveau le contrôle sur son apparence et son devenir et ainsi perd son apparence humaine. Cette disparition s'amplifie lorsque il se trouve de plus en plus recouvert de matière dans le dispositif de prise de vue que j'ai mis en place. Il devient une forme évanescence, disparaissant de notre mémoire, comme dans un devenir mort de son image. La monstruosité du mort, celui que l'on enferme sous un linceul, suaire⁸³, voile⁸⁴ pour le conserver. Le conserver ? Ou le cacher de nos yeux naïfs ne souhaitant pas se confronter à son altération naturelle lorsque celui-ci devient poussière ? Voilà les questions que j'essaie de soulever avec cette série de photographies, enfermant le modèle sous des strates de matières.

⁸² Dominique CLEVENOT, *Esthétiques du voile* sous la direction de Dominique CLEVENOT, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2014, P.14

⁸³ Ibid. P.172

⁸⁴ Ibid. P.169 à 170



Mélanie CARTIER
Sans titre 3
 2014

2.2.1 L'altération et l'enfermement expérimentés en classe

Comme précédemment évoquée la séquence « en voie de disparition » n'a pas répondu aux attentes que je m'en faisais. Les productions d'élèves prenaient au piège les portraits distribués par le pastel gras. C'est alors qu'est ressortie cette notion d'enfermement, de camouflage du corps sous l'altération. Influencée par *Speechless* de Shirin NESHAT, j'ai décidé de faire évoluer cette séquence sous l'incitation du « caméléon ». Ici, j'aborde la relation du corps et du décor par la notion d'unicité. Les élèves ont traité cette relation par la multiplication du motif et l'invasion du support (une photocopie) par celui-ci. Ils ont dû porter une attention particulière aux reliefs donnés par le corps. L'objectif de cette séance étant d'amener les élèves à comprendre la relation du corps et de l'espace dans une production bidimensionnelle graphique en faisant disparaître le portrait sous l'invasion du motif qui lie le corps et le décor. En relation avec le motif, nous avons observé quelques oeuvres de Yayoi KUSAMA. Comme pour les incitations « en voie de disparition » et « ma vision se trouble comme dans un rêve », je cherche à faire comprendre que l'altération par l'invasion du motif donne une nouvelle lecture et compréhension à l'image première.



Le camouflage, la surabondance de motifs créés par les élèves à ouvert une nouvelle voie à cette séquence. Ici, la difficulté du relief en est ressortie. En effet les élèves ont eu des difficultés à prendre en compte les zones de creux et de reliefs du visage, déformant les motifs. Ainsi, je me suis souvent retrouvée face à des images plates. Le volume parfois disparaissant m'a ouvert une nouvelle perspective qui se trouve être l'enfouissement total ou partiel de la figure humaine lorsque celle-ci est confrontée à l'altération. Est-ce par ajout de matière ? Cela se produit-il aussi lors de la prise de vue ou du tirage photographique ?

La frontière entre l'enfermement et l'enfouissement est mince. Les travaux de certains artistes, ainsi que les productions des élèves précédemment évoqués peuvent nous perdre dans cette limite. L'enfermement peut se faire à partir d'une image qui semble être le portrait prisonnier de la bidimension, mais aussi via l'enfermement du corps lui-même représenté⁸⁵. C'est ce que nous avons vu auparavant lors de la convocation des travaux d'AZIZ et CUCHER avec *Dystopia*. Ces artistes serviront de passerelle pour notre dernière approche, l'enfouissement par l'altération.

3: L'ALTERATION COMME ENFOUISSEMENT

Nous avons déjà vu précédemment différents types d'enfouissements. Tous dépendent plus ou moins de la notion d'altération, processus qui dénature et trouble la vision du référent photographié. En dégradant la représentation ou le sujet représenté en photographie, les artistes font mourir par deux fois leurs modèles si nous prenons en considération la théorie de Roland BARTHES développée dans *La chambre claire, Note sur la photographie*. L'auteur sent que la photographie créer son « corps ou le mortifie, selon son bon plaisir »⁸⁶. Nous pouvons faire mourir le modèle par une intervention ajoutée à la captation, qu'elle soit soustractive ou additive, sur le sujet ou sur le support photographique.

3.1 : L'ENFOUISSEMENT PAR LA PRISE DE VUE PHOTOGRAPHIQUE

L'enfouissement du sujet est un peu comme son évanouissement, sa disparition fugace. Elle peut alors parfois ressembler à la captation de son âme plutôt qu'à celle de son corps en tant qu'enveloppe. Cela provient de la prise de vue photographique. Quelques artistes ont joué avec cette sensation, à commencer par ceux de la photographie Spirite, suivis des surréalistes. Prenons aussi l'exemple d'un photographe "marginal" qui a produit des années 1960 aux années 1990 de nombreuses images. Il fabriquait ses propres appareils photographiques donnant un résultat unique à ses productions. Les modèles de ses photographies sont comme floutés sous un léger voile. Dans ses images, plusieurs degrés d'altérations sont présents. Miroslav TICHY évanouit ses sujets par la simple captation

⁸⁵ Roland BARTHES, *La chambre claire, note sur la photographie*, cahier du cinéma, Edition de l'Etoile, Gallimard, seuil, Paris, 1980, P. 61

⁸⁶ Ibid. P.25

photographique. Les modèles photographiés sont comme des êtres errants, pourtant, la plupart d'entre eux sont dans une action la plus réelle possible, celle du quotidien. On pourrait croire à des fantômes, ces êtres morts qui ne le savent pas encore et qui poursuivent les activités qu'ils avaient au quotidien. Les productions de ce photographe sont pour moi une réelle inspiration dans l'ensemble de mes photographies numériques et au sténopé.



Miroslav TICHY
Série *City of Women, untitled*
Undated

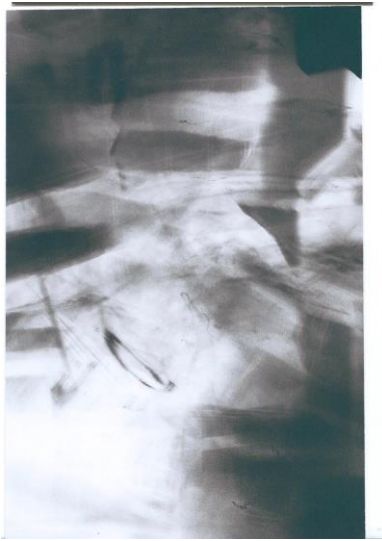
Toujours dans l'idée d'altération dès la prise de vue, les photographies que nous avons pu voir de Roni HORN, *Cabinet of*, seront encore citées. En effet l'enveloppe, le tissu contre laquelle le clown colle son visage altère sa représentation qui, à son tour, altère la représentation du modèle. Les strates successives ont un double effet d'enfouissement sur le sujet. Celui-ci devient flou voire même évanescent.

3.1.1 : L'enfouissement comme symbolique de la perte dans ma pratique photographique

L'enfouissement par l'altération est une partie de ma pratique qui est constante quelle que soit la série développée. Elle est comme le fil rouge de mon attachement à la perte du sujet et de son identification, que je décline sous diverses formes aussi bien à la prise de vue photographique qu'à son traitement post production. Vous avez pu le constater par les travaux précédemment évoqués.

La perte, à travers les différentes déclinaisons de l'enfouissement, fait partie intégrante de tous mes projets, en particulier celui qui traite du lien entre la prise de vue photographique numérique et l'impression argentique de ces images. En effet, je tente de perdre le sujet ainsi que sont identification sous des voiles de traînées lumineuses et de flou. Comme ces formes, le sujet devient abstrait. Il est comme un souvenir qui s'échappe, une forme évanescente et immatérielle que nous ne pouvons saisir, même par la captation photographique. Il est comme un souvenir trouble, un rêve, dont on ne peut se souvenir mais dont nous gardons la sensation

apaisante ou terrifiante au réveil. Ce souvenir que nous aimerions garder intact mais qui s'évanouit, se délite malgré nous.



Mélanie CARTIER
Sans Titre

Photographie numérique, tirage argentique, 2015

Je développe aussi cette idée de perte dans un projet récemment mis en place. Ce projet est dans la continuité de la série *Sans Titre* des photographies altérées par l'ajout de matières aux étapes successives. Par le scotch, le cellophane ou des pochettes plastifiées, mon modèle disparaissait sous les strates de plus en plus opaques.

Dans cette nouvelle série, mon modèle est capté sous la forme d'une photographie d'identité. Une fois cette photographie réalisée, je capte à nouveau son visage grâce à un moule en cellophane. Lorsque celui-ci est réalisé et consolidé, je l'appose sur la photographie d'identité, de sorte que le visage et l'identité reconnaissable se perdent par l'enfouissement sous ce masque. Nous pouvons alors faire référence au masque mortuaire ou au voile de Véronique à travers la captation d'un visage en trois dimensions. La trois dimensions, qui paraît plus réelle, fait alors disparaître sous l'enfouissement la représentation du sujet. La représentation du sujet dans son identification perd alors sa valeur informative.

Ce travail post prise de vue ajouté à la photographie imprimée enferme et enfouit le modèle sous la matière translucide. Il en devient donc pratiquement impossible de lire l'image. Elle n'est seulement visible que dans la fragmentation et dépend du point de vue. A l'image du souvenir, le spectateur doit faire un effort de reconstitution mentale pour tenter de percevoir le visage sous le masque.



Mélanie CARTIER

Sans Titre

Photographie numérique, papier Canson et cellophane, 2015

3.2: L'ENFOUISSEMENT LORS DE LA MANIPULATION PHOTOGRAPHIQUE

Comme dernier exemple d'altération, nous aborderons l'image photographique travaillée post prise de vue. Dans ce cas, l'altération se fait entre l'action photographique et le tirage de l'image. Le travail d'altération a comme matrice le négatif qui peut être une plaque de verre, un papier photosensible ou un film argentique. Sa manipulation produira une ou plusieurs images altérées mais imprimées comme une photographie. L'image captée est alors modifiée. Après cette opération, la photographie impressionnée sur le papier photosensible fait oeuvre.

Au tirage, l'altération et l'image matrice sont aplaties et unifiées. Le sujet représenté et l'altération sont présents dans une seule et même dimension, ce qui mêle la représentation du modèle à celle de l'altération. L'altération n'est pas une action post tirage car elle n'amène ici ni matière en addition, ni creux en soustraction. De cette manière nous n'avons pas de sensations tactiles sur la surface de la photographie. Elle est une altération lisse comme si elle avait été captée en même temps que le modèle. Nous pouvons alors nous approcher des photographies Pictorialistes ou Spiritistes. Mais l'exemple le plus explicite reste celui de la photographie Surréaliste de Raoul UBAC, *La nébuleuse* produite en 1939. Le négatif est attaqué par brûlage qui se délite car le film fond et se déforme. De cette façon nous avons l'impression que la forme féminine apparaît ou disparaît telle une nébuleuse. Comme dans mes tentatives photographiques, nous avons la sensation d'un sujet échappant à la représentation ce qui nous met en présence d'un surréel.



Raoul UBAC
La Nébuleuse
Brûlage de négatif, 1939

Ma pratique personnelle s'intéresse au passage bidimensionnel du sujet et de l'altération par son enfouissement à travers la captation photographique, mais aussi par l'instant entre la captation et le tirage. En revanche ces problématiques sont difficiles à traiter en classes de collège car trop abstraites. Pour les aborder avec les niveaux de cinquième et quatrième, il faut travailler d'avantage sur l'aspect matériel des images.

3.3: L'ENFOUISSEMENT PAR L'ALTERATION EN CLASSES DE COLLEGE

Les séquences pédagogiques créées à partir de ma pratique comportent les notions d'enfouissement et d'altération, comme vous l'avez remarqué avec les séquences précédemment évoquées. Ces séquences permettent aux élèves d'enfermer, d'enfouir ou de troubler la lecture d'une image donnée par le professeur ou choisie par eux avec de la matière, en actions graphiques ou photographiques.

Je n'ai pas eu l'occasion de créer une séquence entièrement dédiée à l'enfouissement. Mais cette notion a été implicitement traitée à travers les séquences que j'ai pu proposer aux élèves. Avec celles-ci j'ai incité les collégiens des classes de cinquième et quatrième à trouver différentes manières de transformer une image. De l'action graphique par recouvrement partiel ou total, aux dispositifs de prise de vue, les élèves ont pu faire des créations donnant un nouveau sens à leurs images premières.

Je constate que dans les créations où l'altération a été travaillée par graphisme sur photocopies, les réponses sont trop uniformes, la photocopie entraînant une certaine modélisation des réponses. Les productions d'élèves, en plus d'enfermer et d'enfouir l'image, arrivent, pour certaines, à une obstruction totale de la photocopie distribuée. Après réflexion, par rapport à l'objectif que je m'étais fixé, ce genre de dispositif n'était pas vraiment adapté. Comme je l'ai mentionné précédemment, il serait plus intéressant de travailler en peinture sur un support plus libre. Ainsi, j'obtiendrai des images variées et recomposées entièrement par les élèves.

Lorsque les élèves ont plus de libertés, j'ai remarqué que les processus de créations de leurs productions sont plus intéressants et permettent au professeur de rebondir d'avantage sur de nouvelles séquences.

Contrairement à cela, je constate que dans les créations où l'altération a été travaillée par productions photographiques, les réponses sont plus variées et permettent d'ouvrir des séquences sur des notions de production d'images, de flou, de net et de mouvement qui sont des effets propres au champ photographique mais aussi cinématographique et pictural. La séquence « Ma visions se trouble comme dans un rêve » permet une ouverture plus large sur des séquences de prolongement en lien à l'espace bidimensionnel. Certes, il est difficile d'organiser cette séquence mais elle permet aux élèves d'aborder plus librement l'altération en photographie. Dans cette séquence, l'enfouissement y est plus sensible est subtile et peut se rapprocher un peu plus de ma pratique. J'aimerais renouveler cette expérience en traitant d'avantage de l'enfouissement par l'altération.

Il serait intéressant en amont de cette séquence d'étudier quelques plans cinématographiques où l'enfouissement du sujet par l'altération est mis en image. Dès la classe de sixième, il est possible d'aborder la notion d'enfouissement dans sa matérialité par une séquence qui traite du recouvrement où les élèves seraient amenés à se mettre dans la peau d'un archéologue.

CONCLUSION

Ma pratique personnelle s'axant autour de la photographie depuis plusieurs années, j'ai pu mener de nombreuses manipulations, même les plus archaïques. J'ai aussi lu de nombreux ouvrages sur le fonctionnement des appareils photographiques afin d'approfondir mes connaissances sur ce médium qui met en perspective les notions de lumière et de temps.

Mes travaux faisant de plus en plus ressortir une certaine disparition du sujet représenté, par le flou ou la matière, j'ai recherché des moyens techniques pour amplifier ce phénomène. Les dispositifs techniques liés à la perte d'identification du modèle proviennent d'une longue série de manipulations et d'expérimentations. Ce projet lié à la recherche des matériaux adéquats et des techniques de prise de vue a été long. En effet, les processus de création ont été difficiles à mettre en place et à maîtriser. L'avancée de mon travail plastique et la matérialité qu'il a pu prendre ont permis d'éclaircir certains choix qui ont dirigé mes questionnements autour des notions d'enfermement et d'enfouissement d'un modèle à partir du portrait. Ces notions sont à mettre en relation avec la notion d'enveloppe.

Ma réflexion s'est construite sur l'expérimentation du médium, l'observation de mes artistes référents et la lecture d'ouvrages de photographes et de théoriciens. Les ouvrages de Roland BARTHES, *La chambre claire, note sur la photographie*, de Serge TISSERON *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient* et l'ouvrage collectif dirigé par Dominique CLEVENOT, *Esthétiques du voile* restent ceux qui m'ont le plus influencé. Ce dernier livre m'a éclairé sur les notions de voile propre à la pratique photographique.

J'ai remarqué que ma pratique photographique était en lien avec la mémoire et sa déperdition, ainsi que la mort. Mort du sujet par la photographie amplifiée par "la mort physique" symbolisée par sa disparition derrière des matériaux à l'opacité variable. La mort entraîne donc le souvenir, la mémoire d'un être dont les traits s'effacent peu à peu.

En photographie, comme dans la vie quotidienne, je suis en quête du moindre souvenir, du moindre détail. J'ai toujours pris beaucoup de photographies d'événements dont j'avais peur de perdre la trace. La déperdition du souvenir, de la mémoire, est comme sa mort lente qui mène à sa disparition. C'est ce qui m'inquiète, ainsi j'ai cherché à le problématiser dans ma production photographique. En revanche, je trouve que l'esthétique que nous pouvons apporter à cette perte de souvenir en photographie la rapproche d'une certaine esthétique onirique, celle dont les souvenirs reviennent à la surface par l'inconscient dans une phase de rêve. Dans ces rêves, nous ressentons des sensations liées à nos différents sens, pourtant ces moments "revécus" s'échappent dès notre réveil. Je tente de les récupérer dans mes productions. Mon travail se situe entre la récupération de ces personnes vues en rêve et le souvenir que je ne veux jamais oublier, même s'il se trouve dans mon inconscient.

Le travail sur l'enveloppe et sur le portrait rendent ainsi plus physique et moins abstrait ma quête perpétuelle du souvenir. Il s'agit d'un travail critique sur les apparences

physiques superficielles que nous pouvons donner à voir, mais aussi un travail qui révèle certaines peurs sans doutes inconscientes. J'ai remarqué avec l'avancée de ma pratique, que je porte un intérêt sur le phénomène de l'inconscient ne sachant pas encore le mettre en image, si ce n'est par des tentatives esthétiques et photographiques. Il est difficile de mettre en image ce phénomène abstrait, je me suis donc concentrée sur des notions plus simples et abordables en classes de collège.

Ma problématique s'étant précisée autour des notions de portrait, d'enveloppe et d'altération à travers l'enfermement et l'enfouissement, j'ai pu en ressortir des notions plus précises à développer en collège lors de mes stages.

A partir du développement précédent sur ma pratique personnelle et ses influences, je me suis aperçue qu'elle englobe beaucoup de notions. Afin d'avoir des pistes de propositions pédagogiques les plus justes possibles, j'ai choisi de les regrouper dans un tableau récapitulatif en les mettant en parallèles avec les programmes de Collège et Lycée. Ce tableau m'a permis de créer des séquences adaptées pour les classes dans lesquelles je pouvais intervenir lors de mes stages.

NOTIONS	CLASSES
Présentation	3 ^{ème} , 1 ^{ère} et Terminale option facultative
Représentation	5 ^{ème} , 4 ^{ème} , 1 ^{ère} option facultative
Identification	4 ^{ème} et 1 ^{ère} L option de spécialité
CORPS	Ensemble des classes du Collège et du Lycée
Portrait	5 ^{ème} , 4 ^{ème} , 1 ^{ère} L option de spécialité
Peau	Seconde et 1 ^{ère} option facultative, 1 ^{ère} L option de spécialité
Identité	4 ^{ème} , 1 ^{ère} option facultative et 1 ^{ère} L option de spécialité
Transformation	6 ^{ème} , 4 ^{ème} , 3 ^{ème} , seconde option facultative
Hybridation	5 ^{ème} , 4 ^{ème} et 1 ^{ère} L option de spécialité
MATERIALITE	Ensemble des classes du Collège et du Lycée
Surface	6 ^{ème} et 3 ^{ème}
Hétérogénéité	Ensemble des classes du Collège et du Lycée
Hybridation	6 ^{ème} , 5 ^{ème} , 4 ^{ème} , 1 ^{ère} option facultative et 1 ^{ère} L option de spécialité
Miroir	6 ^{ème} , 4 ^{ème} , 3 ^{ème} , et l'ensembles des classes du Lycée

NOTIONS	CLASSES
Altération	6 ^{ème} , 5 ^{ème} , 4 ^{ème} , 1 ^{ère} L option de spécialité et Terminale option de spécialité et facultative
ENVELOPPE	4 ^{ème} , 3 ^{ème} , et seconde facultative
Strate	5 ^{ème} , 4 ^{ème} , 3 ^{ème} , et l'ensembles des classes du Lycée
Couche	5 ^{ème} , 4 ^{ème} , 3 ^{ème} , et l'ensembles des classes du Lycée
Membrane	4 ^{ème} , 3 ^{ème} , et l'ensembles des classes du Lycée
Enfouissement	Ensemble des classes du Collège, Terminale option de spécialité et facultative et 1 ^{ère} option facultative
Enfermement	Ensemble des classes du Collège, Terminale option de spécialité et facultative et 1 ^{ère} option facultative
PROCESSUS	4 ^{ème} , 3 ^{ème} , seconde, Terminale L option de spécialité
Temps	Ensemble des classes du Collège et du Lycée
Multiple/ Unique	4 ^{ème} et Terminale option facultative
Série	4 ^{ème} et Terminale option facultative
Séquence	4 ^{ème} et Terminale option facultative

Au regard de ce tableau, de ma pratique personnelle et des stages en collèges, il était intéressant de développer des séquences pour les classes de quatrièmes en sachant que certaines d'entre elles pourraient s'adapter pour des classes de cinquièmes dans le cadre de l' « Image, oeuvre et fiction », en particulier dans la **construction et la transformation des images**.

Je me suis plus particulièrement intéressée à la classe de quatrième dont le programme « Image, oeuvre et réalité » m'offrait plus de possibilités d'interventions pour évoquer avec les élèves les notions d'identification, de portrait, d'hybridation, d'altération, d'enfouissement et d'enfermement à travers différents dispositifs de fabrication, de captation et de présentation des images. Tout d'abord par **la nature et les modalités de production des images** en rapport avec la photographie et la création de dispositifs ajoutés à la prise de vue.

J'aurais aimé les faire travailler d'avantage sur les notions de série, de séquence, et de multiple que je parcours aussi dans ma pratique. J'ai préféré me concentrer sur le processus de création et surtout celui de la prise de vue que nous pouvons mettre au point afin de créer un effet en particulier. Cela m'a permis de développer avec les classes de quatrième les notions d'altération, de disparition, de transformation et d'identification d'un modèle.

Par la suite et en lien avec mes intérêts précédemment présentés, j'ai abordé **les images et leurs relations au réel**. Comme ma pratique touche à la photographie et à

l'identification des sujets représentés j'ai trouvé intéressant de faire comprendre aux élèves les relations entre la création artistique et un référent réel par le biais de processus d'altérations matérielles, d'hybridations et de transformations d'une image physique par des moyens graphiques et picturaux.

A travers ces différentes approches, j'ai abordé la transformation d'une image aussi bien du côté physique, matériel que virtuel. Les élèves ont tenté de perturber l'identification d'un modèle par différents procédés de voiles, de strates de matériaux, mais toujours dans l'addition d'un procédé matériel à une image, que celui-ci soit graphique, pictural, ou photographique.

Les notions que j'ai commencé à aborder dans les classes de collèges peuvent être approfondies au lycée en classe de seconde et première option facultative et de spécialité. En effet la classe de seconde option arts plastiques facultative permet d'aborder **la relation entre la forme et l'idée** à travers **la matérialité** ou **le rapport entre la réalité et les qualités matérielles de l'oeuvre**. Ainsi, le processus de transformation est abordé dans l'idée que l'oeuvre est une conséquence de la transformation de matière par la pratique artistique.

Dans le cadre de ma pratique personnelle et des problématiques que je développe, il serait alors extrêmement intéressant de voir les notions précédemment évoquées plutôt en classes de première option arts plastiques facultative et de spécialité. Je pourrais approfondir avec les élèves, la question de la distance de l'oeuvre à son référent par les différentes techniques de prise de vue et de la manipulation des images, qu'elles soient artistiques ou non. En usant des mêmes notions que celles de la classe de quatrième je pourrais approfondir la question de la relation de l'image au temps par l'altération, la série, la séquence, la performance et la vidéo.

La classe de première option arts plastiques facultative permet d'approcher la notion de **la Re-Présentation**, tout d'abord par les procédés de représentation en lien avec les moyens techniques, médiums, matériaux et leurs incidences, puis via les processus de représentation s'appuyant surtout sur le cheminement de l'idée à la réalisation par la mise en oeuvre, les choix et le temps. Dans cette idée, je pourrais à nouveau développer la séquence autour des moyens employés à la prise de vue pour troubler une image. Pour terminer, nous pourrions voir la représentation à travers ses codes et approfondir les notions de modèle, d'écart et de ressemblance.

La classe de première littéraire options arts plastiques de spécialité, quant à elle, permet d'approcher les notions de **la figuration** et **la relation au référent**. Ce programme assez proche de la classe de quatrième et de cinquième en approfondit les connaissances autour de « l'image et son référent » et « les images et leur relations au réel ». Les élèves pourraient ainsi aborder la question de la figuration et de l'abstraction par la présence, la disparition ou l'absence du référent.

Poursuivant encore ma pratique photographique, celle-ci s'ouvre sur la notion d'inconscient en lien avec la disparition du souvenir. Je compte poursuivre mes recherches plastiques et photographiques autour de ce point. Ainsi, j'aborderai les ouvrages de Sigmund FREUD et me demanderai comment prolonger mes recherches dans le cadre de propositions pédagogiques adaptées en collège ou en lycée.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX :

- ARDENNE, Paul, *L'image corps, Figures de l'humain dans l'art du XXème*, Paris, Editions du Regard, 2001
- BAQUE, Dominique, *Photographie plasticienne, L'extrême contemporain*, Paris, Editions du Regard, 2004
- BARTHES, Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Cahier du cinéma, Editions de l'étoile Gallimard 1980
- BENJAMIN, Walter, *L'oeuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, 1935, in *Oeuvre III*, Paris, Gallimard Folio Essai, 2000
- BENJAMIN, Walter, *Petite histoire de la photographie*, 1931, texte traduit et annoté par André Gunthert, étude photographique n°1, Novembre 1996
- COUTURIER, Elisabeth, *L'art contemporain mode d'emploi*, Paris, Flammarion, 2009
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, Coll. Le temps des images, 2007
- DI FOLCO, Philippe, *Peau*, Paris, Edition Evene, 2004
- GUDIN, Claude, *Une histoire naturelle de la séduction*, Paris, Seuil, Coll. Science ouverte, 2003
- HOMERE, *L'Odyssée*, traduit, annoté et postfacé par Philippe Jacottet, Paris, Editions La Découverte, 2004
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduction de Joseph Chamonard, Paris, Flammarion, 2006
- POIVERT, Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010
- ROUILLE, André, *La photographie*, Paris, Gallimard, Coll. Folio Essais, 2005
- TISSERON, Serge, *Le mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, Coll.Champ art, 1996

OUVRAGES COLLECTIFS :

L'art moderne et contemporain, sous la direction de Serge LEMOINE, Paris, Larousse, 2007

Le corps de l'artiste, sous la direction de Tracy WARR, Paris, Editions Phaidon, 2005

Esthétiques du voile, sous la direction de Dominique CLEVENOT, Toulouse, Presse Universitaires du Mirail, Coll. L'art en oeuvre, 2014

Tout sur la photo, Panorama des mouvements et des chefs-d'oeuvre, sous la direction de Juliet HACKING, Paris, Flammarion, 2012-2013

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPEDIES :

Dictionnaire *Etymologique du français*, sous la direction de Jacqueline PICOCHÉ, Paris, 1992

Dictionnaire *Hachette de poche*, Paris, 2000

Dictionnaire *Le Robert poche plus*, Paris, 2014

La petite encyclopédie de la photographie, sous la direction de Brigitte, GOUIGNON, Paris, Edition de la Martinière, 2011

DOCUMENTS WEB :

Exposition France CADET : <http://alpes.france3.fr/2014/01/31/pres-de-grenoble-le-robot-devient-oeuvre-d-art-avec-france-cadet-406365.html>

Site Olivier Goulet : <http://goulet.free.fr/>

Concept Olivier Goulet : <http://www.skinbag.net/code/concept.php>

Wes Naman: <http://www.wessnamanphotography.com>

TABLE DES ILLUSTRATIONS

INTRODUCTION :

- p.7 : **Vénus de Willendorf**, vers 23000 AV-JC, statuette en pierre, 11 cm de hauteur, Musée d'histoire naturelle de Vienne.
- p.7 : France Cadet, **Robot mon amour**, 2014, affiche de l'exposition de France Cadet, Espace Vallès de Grenoble du 31 janvier au 8 mars 2014.
- p.8 : Jan Van Eyck, **L'homme au turban rouge**, 1433, huile sur panneau, 25,5X19 cm, National Gallery, Londres.
- p.8 : Albrecht Dürer, **Autoportrait à la fourrure**, 1500, huile sur panneau de tilleul, 67,1X48,7 cm, Alte Pinakothek, Munich.

PREMIERE PARTIE :

- p.14 : Parkinson, **Dessin d'un chef Maori**, 1784, in James Cook, **A journal of a voyage to the South seas**, Londres, 1984, p.16, The Amsterdam Tattoo Museum, Amsterdam.
- p.14 : Hyacinthe Rigaud, **Louis XIV, en costume de sacre**, 1701, huile sur toile, 277X194 cm, Musée du Louvre, Paris.
- p.15 : Rembrandt, **Autoportrait aux yeux hagards**, 1630, eau forte et burin, épreuve aux bords polis avec un très léger effet d'encrage, 50X43 cm, épreuve unique, BNF, estampe, Res.cb13a.
- p.15 : Pablo Picasso, **Portrait de la femme en pleur**, huile sur toile, 1937, 60X50 cm, Tate Modern Museum, Londres.
- p.18 : Paul Nadar, **Victor Hugo**, 1884, épreuve argentique sur papier albuminé contre collée sur carton, 8,5X5,2 cm, Musée d'Orsay, Paris.
- p.19 : Julia Margaret Cameron, **My niece Julia Jackson now Mrs Herbert Duckworth**, 1867, épreuve à l'albumine d'argent sur négatif en verre, Metropolitan Museum of art, New York.
- p.19 : Dorothea Lange, **Migrante Mother**, 1936, photographie noir et blanc, 33,1X26 cm, Oklahoma Museum, Californie.
- p.19 : Wanda Wulz, **Le chat et moi**, 1932, surimpression par montage de négatifs, épreuve argentique, 29,5X23 cm, Metropolitan Museum of art, New York.
- P.24 : Claude Cahun, **Que me veux-tu ? Autoportrait double**, 1928, épreuve gélatino-argentique, 23X18 cm, Collection particulière, Courtesy DR, Courty centre Georges Pompidou.
- p.25 : Ernest Appert, **Louise Michel**, 1871, tirage sur papier albuminé d'après négatif verre au collodion, Don Gérard Levy, 2003, Musée Canavalet, Paris.

- p.27 : Thomas Ruff, **Portrait Rupert Huber**, 1988, photographie couleur lamine sous plexiglas, 206X167 cm, courtesy, FRAC collection Aquitaine.
- p.28 : Cindy Sherman, **Untitled Film Still#3**, 1977, photographie noir et blanc, 18X24 cm, The Museum of Modern Art, New York.
- p.29 : Orlan, **Self-hybridation Africaine**, 2003, image numérique tirée sur papier photographique, 125X156 cm.
- p.30 : Maurice Tabard, **Composition**, 1931, photographie par surimpression de négatifs, in , Brigitte Gouignon, **La petite encyclopédie de la photographie**, Paris édition de la Martinière, 2011, p.277.
- p.35 : Roni Horn, **Cabinet of**, 2001, détail, série de 36 photographies, C-Print, courtesy Roni Horn et Yvon Lambert Paris, in Dominique Baqué, **Photographie plasticienne, L'extrême contemporain**, Paris, Editions du Regard, 2004, p.209.
- p.35 : Wes Naman, **Scotch Tape**, 2012, C-Print color, wesnamanphotography.com

DEUXIEME PARTIE :

- p.38 : Sophie Ristelhueber, **Everyone #14**, 1994, photographie noir et blanc marouflée sur praxil, 270X180 cm, exemplaire unique, Collection Victoria et Albert Museum, Londres.
- p.40 : Nicole Tran Ba Vang, **Collection printemps/été 2001, sans titre n°6**, 2001, photographie en couleur, 120X120 cm, collection particulière.
- p.41 : Olivier Goulet, **Skin Face**, 2005, peau synthétique, 100X80X10 cm, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Suisse.
- p.42 : Aziz et Cucher, série **Dystopia, Maria**, 1994-1995, C-Print, 50X60 cm, collection particulière Anthony Aziz et Samy Cucher.
- p.44 : Dieter Appelt, **Canto#1**, 1988, Tirage platine, Galerie Clairefontaine, Luxembourg.
- p.44 : Dieter Appelt, **Canto#1**, détail de la série, 1988, Tirage platine, Galerie Clairefontaine, Luxembourg.
- p.45 : Jerry Uelsman, **Symbolic Mutation**, 1961, photomontage par surimpression de négatifs, impression à la gélatine d'argent, 13,90X35,5 cm, fond : John L. Severance.
- p.45 : Jerry Uelsman, **Untitled**, 1977, photomontage par surimpression de négatifs, impression à la gélatine d'argent, 35,5X27,1 cm.
- p.47 : Paolo Gioli, **Dietro il grigio II**, 1994, polaroid polacolor optique, peinture acrylique sur papier à dessin, 50X60 cm.

TROISIEME PARTIE :

- p.49 : Arnulf Rainer, **Autoportrait**, 1969, acrylique noire sur photographie argentique noir et blanc, Musée des Beaux arts, Lauzanne, Suisse.
- p.49 : Thomas Ruff, **Substrat 2 II**, 2003, impression numérique sur papier photographique montée sur aluminium, 100X75,1 cm, collection Thomas Ruff.
- p.50 : deux productions d'élèves, 2014, photocopies et pastels gras, deux fois 21X29,7 cm, Collège Jean Moulin, Toulouse.
- p.52 : Anna Mendieta, **Facial Cosmetic Variation**, 1972, Photographie noir et blanc, 49X32,5 cm, Museum of Modern Art, New York.
- p.52 : Shirin Neshat, **Speechless**, 1996, B/W RC Print et encre, 167,6X133,4 cm, Galdstone Gallery, New York.

- p.56 : Miroslav Tichy, série **City of Woman, untitled**, entre 1960 et 1990, épreuve argentique, Reiss-Engelmann, Museum Zephyr, Manheim.
- p.59 : Raoul Ubac, **La Nébuleuse**, 1939, brulage de négatif, épreuve gélatino-argentique, 40X28,3 cm, Centre Georges Pompidou

Productions personnelles :

Première partie :

- p.21 : Mélanie Cartier, **Sans titre**, photographie au sténopé, négatif sur papier perlé, octobre 2014, 10X15 cm, collection particulière, Toulouse.
- p.21 : Mélanie Cartier, **Sans titre**, photographie au sténopé sur papier perlé, octobre 2014, 10X15 cm, collection particulière, Toulouse.
- p.21 : Mélanie Cartier, **Autoportrait sans visage**, photographie au sténopé sur papier perlé, octobre 2014, 10X15 cm, collection particulière, Toulouse.
- p.22 : Mélanie Cartier, **Nébuleuse**, 2014, photographie par projection sur écran d'un scan et impression numérique, 21,5X15,5 cm, collection particulière, Toulouse
- p.23 : Mélanie Cartier, **Entre deux**, 2014, photographies numériques et tirages argentiques scannés, 21X29,7, collection particulière, Toulouse.
- p.31 : Mélanie Cartier, **Son portrait sans visage**, 2014, photographie numérique et tirage argentique sur papier perlé, 10X15 cm, collection particulière, Toulouse.
- p.32 : Mélanie Cartier, **Il dis-parait...**, 2014, photographie au sténopé sur papier perlé, 10X15 cm, collection particulière, Toulouse.
- p.32 : Mélanie Cartier, **Je le suis**, 2014, photographie au sténopé sur papier perlé, 10X15 cm, collection particulière, Toulouse.
- p.33 : Mélanie Cartier, **Moi accoudée**, 2014, photographie au sténopé sur papier perlé, 10X15 cm, collection particulière, Toulouse.
- p.36 : Mélanie Cartier, **Sans titre**, 2014, photographie, scan et pochette plastique découpée, trois fois 21,5X15,5 cm, collection particulière, Toulouse.

Deuxième Partie :

- p.39 : Mélanie Cartier, **Sans titre 2**, 2014, photographie, scan et film plastique, trois fois 21,5X15,5 cm, collection particulière, Toulouse.
- p.43 : Mélanie Cartier, **Dans la disparition sonore**, 2015, photographie numérique, négatif sur papier photographique et tirage argentique sur papier perlé, 10X15 cm, collection particulière, Toulouse.
- p.43 : Mélanie Cartier, **Prenez la barque et venez de l'autre côté**, 2014, sténopé sur papier perlé, 10X15 cm, collection particulière, Toulouse.
- p.46 : Mélanie Cartier, **Nouvelle porte**, 2014, 3 photographies numériques identiques imprimées sur rhodoïd, rehaussées aux feutres et papier canson noir, 21X29,7 cm, collection particulière, Toulouse.

Troisième partie :

- p.54 : Mélanie Cartier, **Sans titre 3**, 2014, photographie, scan et scotch, trois fois 21,5X15,5 cm, collection particulière, Toulouse.

- p.57 : Mélanie Cartier, **Sans titre**, 2015, photographie numérique, négatif sur papier photographique et tirage argentique sur papier perlé, 10X15 cm, collection particulière, Toulouse.
- p.58 : Mélanie Cartier, **Sans titre**, Photographie numérique imprimée sur papier photographique, cellophane et papier canson, 42,2X49,7 cm, collection particulière, Toulouse.

Productions d'élèves :

- p.34 : deux productions d'élèves, 2014, photocopies et dessins aux crayons de couleur, deux fois 21X29,7 cm, Collège Jean Moulin, Toulouse.
- p.51 : production d'élève, 2015, photographie numérique à travers un verre d'eau 21X29,7 cm, Collège René Cassin, Vielmur-sur-Agout, Tarn.
- p.51 : production d'élève, 2015, photographie numérique de deux photographies imprimées sur calque, 21X29,7 cm, Collège René Cassin, Vielmur-sur-Agout, Tarn.
- p.54 : deux productions d'élèves, 2014, photocopies et pastels gras, deux fois 21X29,7 cm, Collège Jean Moulin, Toulouse.

TABLE DES MATIERES

Avant propos	5
Introduction	7
PREMIERE PARTIE : LE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE	13
1 Le portrait	13
1.1 Le portrait du portrait	13
1.1.1 Détour vers l'autoportrait	16
1.2 Le portrait photographique	17
1.3 Ma pratique photographique	20
2 L'enfermement	24
2.1 L'image l'enveloppe de soi	24
2.2 L'enfermement dans la « boîte noire »	26
3 L'enfouissement	28
3.1 L'hybridation	28
3.2 Procédés technique de disparition	30
3.2.1 Le flou expression de la disparition	30
3.2.2 La déformation du sujet par la prise de vue	32
3.2.3 Expérimentation en classe de quatrième	33
3.3 Strates successives et disparition du sujet	34
3.3.1 Ma pratique photographique, prémisses de l'enveloppe	35
DEUXIEME PARTIE: L'ENVELOPPE	37
1 La peau	37
1.1 Définition de la peau	37
1.2 Ma pratique des strates en photographie	38
2 L'enfermement par les peaux	39
2.1 Sous la peau, une autre peau	39
2.2 Quand la peau devient matière de création	40
2.3 La membrane, voile et frontière	41
3 La représentation à travers l'enfouissement	42
3.1 L'enfouissement par le masque	42
3.2 L'enfouissement en photographie	43
3.2.1 La captation de l'enfouissement	44
3.2.2 L'enfouissement de la surimpression	44

3.2.3 L'enfouissement dans ma pratique photographique	46
3.3 L'enfouissement par le support	47
TROISIEME PARTIE : L'ALTERATION	49
1 L'altération comme processus	49
1.1 La dialectique de l'altération	49
1.2 Pratique de l'altération en classe de collège	50
2 L'enfermement par l'altération	53
2.1 L'enfermement de la photographie artistique féminine	53
2.2 L'altération et l'enfermement dans ma pratique	54
2.2.1 L'altération et l'enfermement expérimentés en collège	55
3 L'altération comme enfouissement	56
3.1 L'enfouissement par la prise de vue photographique	56
3.1.1 L'enfouissement comme symbolique de la perte dans ma pratique photographique .	57
3.2 L'enfouissement lors de la manipulation photographique	59
3.3 L'enfouissement par l'altération en classes de collège	60
Conclusion	63
Bibliographie	67
Tables des illustrations	69
Table des matières	73
Annexe	75

ANNEXE

FICHES SEQUENCES ET PRODUCTIONS D'ELEVES

CLASSE DE QUATRIEME :

Les images et leurs relation au réel :

- Nature et modalité de production d'une image (moyen de production, geste, support)
- Les images et leurs relations au temps (le mouvement, le flou, la trame, rapprochement entre photographie et cinéma)

CLASSE DE CINQUIEME:

Images, oeuvre et fiction :

- La transformation des images (intervention, détournement)
- L'image et son référent (explorer le sens produit par la déformation)

Aborder une notion photographique et cinématographique dans une composition picturale et graphique : le flou

OBJECTIF : Amener les élèves à comprendre les aspects esthétiques et poétiques du filtre, du brouillage dans une production bidimensionnelle graphique et picturale. Le filtre sera abordé dans sa matérialité et ses processus picturaux. Les élèves devront trouver les opérations plastiques nécessaires à leurs productions.

SEQUENCE : 1 séance

INCITATION : « OUPS, j'ai bougé »

CONSIGNE : Vous êtes un photographe et vous avez bougé en prenant la photo

VERBALISATION : Que se passe-t-il ? -Le flou

-La déformation

-Le mouvement, implicite à la non netteté

Comment peut-on faire cela sur notre photocopie ? (on cherche à brouiller la photographie)

Qu'est-ce que brouiller ? (on voit encore des parties. Exemplification avec les oeufs brouillés et l'omette)

-remuer l'image (cinéma, transition en spirale)

-estomper

-travail de peinture diluée à l'éponge

-la trame

-gribouillage

-on élimine les contours

-trace (idée de mouvement)

-sortir des cadres

A la fin de la séance un bilan sera fait.

Exemplification avec *Le cri* de Munch, *Le pape Innocent X* de Francis Bacon

EVALUATION : Respects des consignes
Cohérence corps décor
Soin apporté à la production
Investissement



CLASSE DE QUATRIEME :

Les images et leurs relation au réel :

- Modalité de construction d'une image

- Comprendre les relations entre l'image et son référent réel comme source d'expression

Aborder la relation du corps et du décor à travers la notion d'unicité. L'élève traitera cette relation par la multiplication du motif et l'invasion de son support par celui-ci. Il devra faire attention aux reliefs donnés par le corps. Il devra faire disparaître le corps dans le décor.

OBJECTIF : Amener les élèves à comprendre la relation du corps à son espace dans une production bidimensionnelle à travers la disparition par le motif.

SEQUENCE : 1 séance

INCITATION : « Le caméléon »

CONSIGNE : Le motif envahit l'image

VERBALISATION : Qu'est-ce qu'un caméléon ?
Comment se fondre dans le décor ?
Qu'est-ce qu'un motif ?
Qu'est-ce qu'une trame ?

Fin de séance présentation des travaux de Yayoi Kusama

EVALUATION : Respects des consignes
Cohérence corps décor
Soin apporté à la production
Investissement



CLASSE DE QUATRIEME :

Les images et leurs relation au réel :

- **Nature et modalité de production d'une image** (moyen de production, geste, support)
- **Les images et leurs relations au temps** (le mouvement, le rythme, rapprochement entre photographie et cinéma)

CLASSE DE CINQUIEME:

Images, oeuvre et fiction :

- La transformation des images** (intervention, détournement)
- L'image et son référent** (explorer le sens produit par la déformation)

Aborder des notions photographiques et cinématographiques dans une composition picturale et graphique : la superposition, le fondu enchainé

OBJECTIF : Amener les élèves à comprendre les aspects esthétiques et poétiques du brouillage, de la superposition,, du recouvrement, de l'entremêlement dans une production bidimensionnelle graphique et picturale. La transition cinématographique et la surimpression photographique seront abordés dans leur matérialité picturale et ses processus. Les élèves devront trouver les opérations plastiques nécessaire à leurs productions.

SEQUENCE : 1 séance

INCITATION : « en voie de disparition »

CONSIGNE : votre modèle photo disparaît progressivement

VERBALISATION : Que se passe-t-il ?

- La superposition
- Le recouvrement
- La déformation
- L'entremêlement
- Le mouvement (implicite à la non netteté)
- Le rythme

Comment peut-on faire cela sur notre photocopie ? (on cherche à brouiller la photographie)
Qu'est-ce que brouiller ? (on voit encore des parties. Exemplification avec les oeufs brouillés et l'omette)

- mêler les images (cinéma, le fondu enchainé)
- superposer
- travail de peinture, pastel ou feutres
- la trame
- gribouillage
- on élimine les contours
- trace (idée de mouvement)
- rythme (composition, organisation, couleur)

A la fin de la séance un bilan sera fait.

Exemplification avec *Le cri* de Munch, *Le pape Innocent X* de Francis Bacon, *Le soi dormant* de Gabriela Morawetz

EVALUATION : Respects des consignes
Cohérence corps décor
Soin apporté à la production
Investissement



CLASSE DE QUATRIEME :

Les images et leurs relation au réel :

- **Modalité de construction d'une image en exploitant les stratégies de communication** (communiquer à l'intérieur d'un groupe, communication de l'image elle même)
- **Comprendre les relations entre l'image et son référent réel** (le réel comme source d'expression poétique, mise en regard de la matérialité dans le processus de production photographique)

Aborder la photographie dans sa matérialité.

OBJECTIF : Amener les élèves à comprendre les aspects esthétiques et poétiques du filtre dans une production visuelle bidimensionnelle. Le filtre sera abordé dans sa matérialité à travers une production photographique. L'élève devra trouver des moyens techniques matériel pour créer un dispositif de filtre brouillant l'image initiale qu'il aura choisi à travers la prise de vue photographique.

SEQUENCE : 2 séances

Première séance : présentation et recherches

INCITATION : « Ma vision se trouble »

CONSIGNE : « votre vision se trouble, l'image que vous voyez ne semble plus nette. Vous trouverez un dispositif pour rendre cette image onirique au moment de la prise de vue photographique.

VERBALISATION : -Définition d'onirique (ce qui appartient au rêve)
-Définition de dispositif (mise en place d'un ensemble de pièces)
Présentation des oeuvres de Gabriela Morawetz, *Le soi dormant*
de Marianne Brandt, *Autoportrait dans la boule*

REALISATION : Par groupe de deux ou trois les élèves choisissent une image. Puis ils réfléchissent au dispositif qu'ils peuvent mettre en place pour leur photographie en expérimentant plusieurs matériaux apportés ou sur place. L'attention sera portée sur des matériaux troublant la vision ou réagissant à la lumière.

Seconde séance :

Mise en place des dispositifs par groupe et prise de vue photographique. Leur attention sera portée sur le cadrage, la lumière et la mise en place du filtre

A la fin de la séance je sélectionnerai quelques photographie pour que l'on puisse faire un bilan de cette séquence et ouvrir sur la notion de mouvement.

