



HAL
open science

Dépeindre son temps : la picturalité à l'ère de la mondialisation

Manon Bessière

► **To cite this version:**

Manon Bessière. Dépeindre son temps : la picturalité à l'ère de la mondialisation. Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01264406

HAL Id: dumas-01264406

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01264406v1>

Submitted on 29 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.

DEPEINDRE

SON

TEMPS

La picturalité

à l'ère

de la mondialisation.



Manon Bessière

Mémoire de Master 2 Arts plastiques

Sous la direction de Mr. Yann Toma

2014/2015

Je remercie chaleureusement les personnes qui m'ont soutenue
et inspirée dans l'écriture de ce mémoire, particulièrement
Camille Paris, Victor Borja, Steve Hippocrate,
Alban Duc, Dorian Druar, Olivier Long, Michel Vanpeene,
Laurent Joliton, Christina Reiter, Ditte Ejlerskov et Yann Toma.

Sommaire:

Introduction.....p.1 à 3

Partie 1:

Le capitalisme ou les impacts d'un monde-fragment sur l'image et le peintre.

I) Le flot constant de clichés:.....p.4 à 16.

1. Pop art, à suivre.....p.4 à 8
2. Une culture de la vitesse.....p.8 à 12
3. Une certaine lassitude face aux images extrêmes.....p.12 à 16

II) Une histoire de dématérialisation:.....p.17 à 26.

1. L'omniprésence de l'écran, vers des clichés de plus en plus virtuels.....p.17 à 20
2. L'art digital, une tendance aseptisée?.....p.20 à 24
3. Lucy Lippard, ou 47 ans après la dématérialisation de l'art.....p.24 à 26

III) Une peinture figurative très fragmentée:.....p.27 à 37.

1. Peindre d'après photographie.....p.27 à 30
2. Dépeindre le Web.....p.30 à 33
3. La peinture de la Renaissance, un processus de création désormais « intenable ».....p.34 à 37

Partie 2:

Une peinture paradoxale qui s'inspire de la perversion des images
pour mieux s'en affranchir.

I) Un pouvoir iconique pervers ancré dans la pensée collective.....p.39 à 50.

1. L'addiction inconsciente aux images.....p.39 à 42
2. Les artistes face à l'imposition de stéréotypes de pensée.....p.43 à 47
3. Consommer les images.....p.48 à 50

II) L'image, la politique et la justice:.....p.51 à 62.

1. La censure et la manipulation de masse.....p.51 à 53
2. Lorsque la loi condamne la peinture d'image.....p.54 à 57
3. Peinture + politique= propagande?.....p.58 à 62

III) La mythomanie des images, une perte d'humanité:.....p.63 à 73.

1. La démocratisation des outils de retouche informatiques.....p.63 à 66
2. La désinformation.....p.67 à 70
3. L'univers People.....p.71 à 73

Partie 3:

La conscientisation comme nouvelle ère de l'image.

I) Réapprendre à regarder:.....p.75 à 87.

1. Rendre grâce à l'image par le biais de la peinture.....p.75 à 79
2. Une rencontre avec le corps et la couleur.....p.80 à 83
3. Empathie, douleur et transfert.....p.84 à 87

II) La mélancolie:.....p.88 à 104.

1. Une peinture poétique de l'invisible.....p.88 à 94
2. La solitude.....p.95 à 100
3. Symboles, allégories et psychanalyse.....p.101 à 104

III) L'intermédialité comme indice de conscientisation:.....p.105 à 116.

1. Les médias mixtes, un concept artistique post-moderne.....p.105 à 109
2. « *Des images d'images* », selon André Rouillé.....p.110 à 112
3. La commémoration.....p.113 à 116

Conclusion.....p.118 à 119

Documents annexes.....p.120 à 141

Table des matières.....	p. 142 à 148
Bibliographie.....	p.149 à 155
Index des noms propres.....	p.156 à 163
Glossaire.....	p.164 à 168
Table des illustrations.....	p.169 à 171

Introduction:

« *L'art, ou le talent, selon moi, ne saurait être, pour un artiste, que le moyen d'appliquer ses facultés personnelles aux idées et aux choses de l'époque dans laquelle ont vit.*¹ » proclame Gustave Courbet dans un écrit re-baptisé *La lettre sur l'enseignement de l'art.*² « *Aucune époque ne saurait être reproduite que par ses propres artistes, je veux dire que par les artistes qui ont vécu en elle.* » poursuit-t-il.³ Si une époque est le plus justement décrite par les artistes qui y sont nés, c'est qu'elle doit avoir une influence directe sur eux.

« Dépeindre* son temps ». Voici le titre d'un mémoire mettant en lumière la peinture du XXIème siècle sans en oublier ses racines. Cet exercice n'a pas pour vocation d'être aussi militant que Gustave Courbet, il fait simplement office de témoignage à travers mon travail. Il est également question de démontrer la manière dont les peintres s'acclimatent à leur temps: la peinture d'après modèle vivant se fait par exemple de plus en plus rare. Nous le verrons, la majorité des peintres contemporains travaillent par le biais d'outils informatiques, avec l'aide de rétroprojecteurs, ou d'après photographie. L'image est le centre d'intérêt de nombreux artistes. Quelle en peut bien être la raison? C'est probablement l'effet du spectacle* dans lequel ils vivent qui déteint sur elle et les intrigue. Le spectacle n'est autre qu'une société de la marchandise, or, celle-ci domine le monde. Le spectacle, dont le noyau originel n'est qu'aliénation, est étouffant et égoïste. « *Le capitalisme a fait de la planète son champs.*⁴ » explique déjà Guy Debord en 1992. Au XXème siècle, le monde est déjà profondément fragmenté. Une certaine valorisation de l'inachèvement, du morceau, de la brisure ou de la déchirure opère donc dans les arts: les écrits de Kafka l'illustrent, les cubistes le dépeignent parfaitement et le cinéma Godarien en est imbibé. En 2015, le spectacle semble s'être amplifié, et le monde paraît totalement disloqué. L'image est entièrement prisonnière du superflu médiatique. Andy Warhol est un artiste ingénieux qui a su créer un art intemporel en industrialisant ses oeuvres à l'aube des années soixante. La peinture figurative actuelle en est notamment imprégnée malgré elle. L'art Warholien, au même titre que celui de Jeff Koons, représente cependant l'effigie parfaite du capitalisme*. Comment se détacher de cela? Telle est la question que

¹ BRUYERON Roger, *Courbet, Ecrits, Propos, Lettres et Témoignages*, Paris, édition Hermann, 2011, page 60.

² Dans cet ouvrage, Gustave Courbet exprime sa méfiance envers l'enseignement artistique.: « *Chaque artiste doit être son propre maître* » annonce-t-il à la page 59.

³ *Ibid*, page 60.

⁴ DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, édition Gallimard, 1992, page 36.

je me pose constamment lorsque je joue avec les images et quand je peins à l'huile. A l'huile, dis-je ! Car c'est un fait réel: la peinture à l'huile se porte très bien aujourd'hui et par chance, la peinture d'images est très tendance. L'image possède de nombreuses définitions, celle qui est principalement ciblée ici est donc la suivante: «*Représentation d'une personne, d'une chose par la sculpture, de dessin, la photographie, etc.*»⁵ Etc? La peinture est aussi concernée et s'inquiète de la représentation depuis fort longtemps. Pourtant, elle est associée à une définition plutôt vaste et simplette: «*Couche de couleurs couvrant une surface, un objet.* » annonce le dictionnaire.⁶ Ma peinture coloriste rime avec passion, mélancolie... D'une certaine façon, elle est sociale et raconte des histoires sombres mais pleines d'espoir. Cependant, il ne s'agit pas d'évoquer uniquement la peinture dans cet exposé. De nombreux photographes et dessinateurs influencent mon travail et je compte bien les citer dans ce développement.

Aussi, je convoquerais des théoriciens de l'image comme Régis Debray et Marie-José Mondzain pour éclairer les interrogations suivantes: Comment l'époque actuelle influence t-elle les artistes? Comment certains s'affranchissent-ils de la permanence du spectacle évoquée par Guy Debord? Comment jouent-ils avec les codes de leur temps? Et plus précisément: Assiste t-on à une dictature irréversible des clichés? Comment réapprendre à visionner les images? Peut-on encore peindre d'après modèle vivant à l'ère informatique? La peinture est-elle politique, si oui, ne serait-ce pas une forme de propagande*?

Dans un premier temps, j'évoquerais les impacts du capitalisme sur l'image et le peintre, en insistant sur l'aspect fragmenté de la société actuelle. Il s'agit de se concentrer sur l'état de la peinture après le Pop art, puis de développer les effets du capitalisme sur la population, dont ses artistes. La dématérialisation sera au rendez-vous, afin d'évoquer cette constante recherche de transparence et d'invisibilité à travers les écrans. Je donnerais mon point de vue sur l'art digital et numérique, puis sur *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* de Lucy Lippard, maintenant que le monde tend à se virtualiser et que la population perd progressivement foi en l'art. Dans un second temps, j'aborderais le paradoxe de la peinture contemporaine: le fait qu'elle s'inspire parfois d'images médiatiques pour mieux s'en affranchir. Car en tant qu'enfants du capitalisme, plusieurs peintres et moi-même sommes de vrais boulimiques d'images. Nous verrons donc que les artistes se servent fréquemment de la perversion iconique ancrée dans la pensée collective pour tendre vers un rendu plus humain. J'expliquerais également l'engagement que

⁵ LABRO Cécile, *Dictionnaire Hachette*, Paris, édition Hachette, 2013, page 800.

⁶ *Ibid*, page 1215.

représente l'acte de peindre en m'attardant sur les conséquences que cela peut engendrer. Pour finir, je développerais ce que je pense être une nouvelle ère de l'image: la conscientisation*. Il est temps de rapprendre à visionner les images et cela, de nombreux peintres le font déjà en leur rendant grâce par le biais de la peinture et tout ce dont elle est chargée. Nous verrons ainsi que la peinture est une activité très humaine et qu'elle pourrait éventuellement sauver la commémoration collective, en particulier à travers l'intermédialité qui fait sens aujourd'hui.

Première partie:

Le capitalisme ou les impacts d'un monde-fragment* sur l'image et le peintre.

I) Le flot constant de clichés:

1. Pop art, à suivre...

« Les deux décennies qui suivirent la seconde guerre mondiale ont connu une prolifération saisissante d'images de publicités dessinées dans ce but précis, liées à une culture émergente dans laquelle l'aisance et le luxe apparaissent non comme le privilège exclusif d'une minorité mais comme l'objet auquel aspirent les masses.⁷ » Ainsi, Niépce aurait malencontreusement fait passer l'image de la rareté à l'abondance.⁸ Celle-ci est aujourd'hui le support de toutes les marchandises. Né en 1928, l'artiste américain Andy Warhol est une figure intemporelle de l'hypericône. Malgré sa mort en 1987, ses oeuvres les plus célèbres ont pratiquement un demi siècle et leur valeur économique ne s'éteint pas. En réalité, Warhol, drôle de personnage au summum de la provocation, souhaite toucher un public le plus vaste possible: « Si tu veux tout savoir sur Andy Warhol, regarde simplement la surface de mes tableaux et de mes films et moi, et me voilà. Il n'y a rien derrière cela.⁹ » s'exclame t-il. Ses images ne renvoient à rien d'autre qu'à leur propre superficialité lorsqu'il se réfère à la sphère People des années soixante ou à de simples objets. Si selon Walter Benjamin, « L'oeuvre d'art ne peut que perdre son aura dès qu'il ne reste plus en elle aucune trace de sa fonction rituelle.¹⁰ », alors Warhol s'en est donné à coeur joie, puisque celui-ci désacralise totalement les images en les répétant parfois jusqu'à épuisement. Les *Soupes Campbell* ne sont que de simples surfaces sans chair et sans matière, le motif n'est qu'un prétexte à reproduire. En ce sens, l'artiste-businessman s'émancipe des traditionnelles notions artistiques au profit d'une production

⁷ CROW Thomas, *Comprendre Warhol, Comprendre l'Art Contemporain*, Dijon, édition Les Presses du Réel, 2013, page 11.

⁸ DEBRAY Régis, *Vie & Mort de l'Image*, Paris, édition Gallimard, 1992, page 87.

⁹ CROW Thomas, *Comprendre Warhol, Comprendre l'Art Contemporain*, Dijon, édition Les Presses du Réel, 2013, page 20.

¹⁰ BENJAMIN Walter, *L'Oeuvre d'Art à l'Epoque de sa Reproductibilité Technique*, Paris, édition Allia, 2012. Première version en 1935, page 43.

industrielle. La simplicité des sérigraphies mécaniques d'Andy Warhol apporte les qualités photographiques au médium pictural. La peinture perd donc toute spiritualité et devient marchandise en devenant reproductible à souhait: n'importe qui peut créer une *Marilyn*. Charles Baudelaire s'en retourne probablement dans sa tombe, craignant déjà les impacts de la photographie sur la peinture au XIX^{ème} siècle. L'esquisse détrônant peu à peu la composition, ses propos sont virulents à l'égard d'une peinture devenue trop fragmentée depuis l'avènement de la photographie.¹¹ Walter Benjamin proclame quant à lui l'échec de la nouvelle objectivité photographique: « *Cette photographie est capable d'équiper entièrement n'importe quelle boîte de conserve mais non de saisir une seule des corrélations humaines dans lesquelles elle intervient.*¹² » Il cible le message des *Soupes Campbell* bien avant leur création. Ainsi, plusieurs théoriciens l'attestent: les images actuelles ne renvoient désormais à rien d'autre qu'à elles mêmes.¹³ L'oeuvre d'Andy Warhol reste tout de même paradoxale, car n'est-ce pas en désacralisant qu'il sacralise? En effet, les *Soupes Campbell* n'évoqueraient-elles pas de saintes reliques enfermées dans un espace abstrait? Les *Marilyn* psychédélices de l'artiste ne sont-elles pas devenues comme l'égérie d'une nouvelle religion? De toute évidence, la force de ses oeuvres et de ses scénographies réside dans l'idée de prolifération. Régis Debray rapproche par ailleurs cette abondance de l'image à l'ancien régime de l'idole. Il associe ce fétichisme de l'icône à une affaire de croyance, inconsciemment liée à la recherche d'éternité.¹⁴

Fortement influencé par le mouvement Pop art, Gerhard Richter s'est également montré curieux vis à vis du flot constant des images. Il explique dans une note comment l'idée de peindre d'après photographie lui est venue à l'esprit: « *Un jour, une photo de Brigitte Bardot m'est tombée entre les mains et je me suis mis à la copier en gris sur un de mes tableaux. J'en avais marre de cette foutue peinture et reproduire une photo me semblait être la chose la plus bête et la plus anti-artistique que l'on puisse faire.*¹⁵ » Né à Dresde en 1932, Gerhard Richter est une figure majeure de la peinture contemporaine. A l'époque où la photographie se démocratise grandement au détriment d'une

¹¹ ROUILLE André, *La Photographie, entre Document et Art Contemporain*, Paris, édition Gallimard, 2005, pages 325 et 326: Passage où Baudelaire critique Théodore Rousseau, le leader des peintres de Barbizon.

¹² BENJAMIN Walter, *L'Oeuvre d'Art à l'Epoque de sa Reproductibilité Technique*, Paris, édition Allia, 2012, page 358.

¹³ RANCIERE Jacques, *Le Destin des Images*, Paris, édition La Fabrique, 2003, page 11 et BELTING Hans, *Pour une Anthropologie des Images*, Paris, édition Gallimard, 2004, page 27.

¹⁴ DEBRAY Régis, *Vie & Mort de l'Image*, Paris, édition Gallimard, 1992, page 411.

¹⁵ RICHTER Gerhard, *Textes*, dans la partie "Notes de 1964", Dijon, édition Les Presses du Réel, 1995, page 19.

peinture vacillant dangereusement¹⁶, Richter tente de s'emparer de toutes les images médiatiques* sur la toile: *Mère et Fille* fait de l'artiste une sorte de peintre-paparazzi. D'influence Richterienne, ma peinture s'approprie des images noyées dans l'immense flux d'Internet. Des clichés documentaires, publicitaires, médiatiques, artistiques et de bien d'autres horizons sont convoqués dans une peinture de témoignage. A la recherche de sensualité, de matière et d'émotions, il s'agit donc de dépeindre cette société hypericônique* à travers mon écriture* picturale. L'origine de *La Mode* correspond notamment à une couverture de magazine H&M: la petite peinture à l'huile est expressive aux teintes criardes et aux formes totémiques, comme pour exorciser l'image de toute superficialité. La robuste machine capitaliste s'accapare les images pour servir son empire de consommation*.

« *I want to be a machine.*¹⁷ » déclare Warhol en son temps. Aussi, les premières peintures noires et blanches floues de Gerhard Richter paraissent comme fraîchement sorties d'une imprimante défaillante.¹⁸ En ce sens, nous assistons à une actuelle prolongation de l'esprit Pop. Si Andy Warhol et Gerhard Richter s'emparent déjà de la crise iconique des années soixante, celle-ci perdure et prend des proportions intrigantes pour de nombreux peintres contemporains comme Yan-Pei Ming, Laurent Joliton ou Philippe Cognée. D'ailleurs, Gerhard Richter travaille certaines peintures abstraites à la raclette avec des couleurs simples dans les années quatre vingt dix, un clin d'oeil certain au processus sérigraphique Warholien.¹⁹ Au XXIème siècle, la peinture figurative s'inspire majoritairement du domaine photographique et c'est aussi en cela qu'elle est Pop. Pour finir, « *J'ai commencé comme artiste commercial et je veux finir comme artiste d'affaires.*²⁰ » déclare Andy

¹⁶ SCHWEISGUTH Claude et WACOGNE Catherine, *Copie Conforme?*, Paris, édition Centre Georges Pompidou, 1979, page 9: « *Toutes mes études, on m'a enseigné que la figuration, c'était fini et on disait que la peinture, c'était fini, à cause de la photo.* » déclare Jean-Olivier Hucleux à Duncan Pollock dans une interview.

¹⁷ SWENSON Gene, *Interview avec Andy Warhol* dans *What is Pop Art*, Etats-Unis, revue Art News N°7, 1963.

¹⁸ BELZ Corinna, *Gerhard Richter Painting*, Allemagne, vidéo Pretty Pictures, 2011, de 1:08:50 à 1:08:55: Gerhard Richter explique que sa mère souhaitait qu'il soit imprimeur. L'artiste a beaucoup appris de ce milieu, même s'il ne l'aimait pas.

¹⁹ *Ibid*, d'environ 11 minutes 40 à 11 minutes 46: Gerhard Richter utilise des teintes comme le bleu outre mer ou le jaune citron pour ses peintures abstraites.

²⁰ SWENSON Gene, *Interview avec Andy Warhol* dans *What is Pop Art*, Etats-Unis, revue Art News N°7, 1963.

Warhol en son temps. Son ambition est précise et rappelle les ateliers de Jeff Koons aux allures de Factory.²¹



I. *La Mode*, huile sur toile, 40x50cm, 2012.



1. *It's Summer Time*, H&M, couverture de magazine, été 2012.

²¹ GENIES Bernard, *Ce que vous ignorez encore de Jeff Koons*, article visible sur le site tempsreel.nouvelobs.com, 2014, dernièrement visionné le 18/08/15: L'auteur affirme que Jeff Koons possède de nombreux assistants pour la création de ses oeuvres.



2. *Soupes Campbell*, A. Warhol, acrylique sur 32 toiles, 50x40cm, 1962.



3. *Mère et Fille*, G. Richter, huile sur toile, 180x110cm, 1965.

2. Une culture de la vitesse.

Dans ce flot constant de clichés, l'information est trop rapide et morcelée pour la mémoire humaine. Il est impossible de tout retenir: le quotidien *20 minutes* et les journaux télévisés illustrent parfaitement cette ère du fragment. « *Je suis un homme pressé* » chante d'ailleurs Bertrand Cantat avec hargne en 1998 où il décrit un véritable chaos planétaire lié au fonctionnement des médias.²² Le temps est bouleversé, comme si l'important n'était pas le message, mais le rythme de distribution de celui-ci. Le système de distribution frénétique des images est d'ailleurs précis, et Marie-José Mondzain l'a compris: « *Celles qui ont beaucoup rapporté doivent un jour être remplacées par d'autres plus récentes, plus fraîches et plus rentables.*²³ » explique t-elle. En réalité, le capitalisme

²² Les paroles de la chanson *L'homme pressé* se situe dans la partie « interviews » des annexes, page 120.

²³ MONDZAIN Marie-José, *Images, à Suivre*, Montrouge, édition Bayard, 2011, page 28.

établit une prostitution d'images dans le but d'instaurer une permanence du spectacle.²⁴ « *La politique économique des flux veut nous garder immobiles et sans voix, et cela sans interruption*²⁵. » insiste Marie-José Mondzain. C'est particulièrement à travers la publicité que l'image est l'actuel opium du peuple.²⁶ Plus le flot se presse, plus elle gagne en efficacité et rapporte à l'audimat: tel semble être le véritable slogan capitaliste. Dans un élan d'attendrissement, je pense aux enfants, aujourd'hui tous obsédés par les écrans. En tous points, ils représentent la cible majeure de ce système: les dessins animés et les jeux vidéo actuels sont très bruyants et agressifs, tant d'un point de vue graphique que scénaristique²⁷: les images et les mouvement s'enchainent très rapidement puis les angles sont omniprésents. Le calcul est simple, plus vite les futurs consommateurs sont contaminés, plus la bourse capitaliste gonfle. Ce système touche évidemment les peintres contemporains. Certains se sentent décontenancés par cet abrutissement visuel: « *Je passe mon temps à regarder des feuilletons débiles à la télé. Je suis influencé par des choses tellement minables, aléatoires. J'ai envie de sortir de cet univers, mais je suis prisonnier.*²⁸ » avoue Yan-Pei Ming. L'artiste contemporain chinois dépeint une humanité criminelle à grands coups de brosses et de rouleaux. Il ne s'embarrasse pas avec des problèmes de couleurs et ne se soucie guère de la matière ou de la lumière. C'est en allant droit au but que l'artiste s'exprime sur ses immenses peintures à l'huile.

Comme Yan-Pei Ming, je m'empare plastiquement de cette vitesse capitaliste. Plutôt esquisses peintes, mes créations sont réalisées rapidement: quelque soit le format, une demi-heure me suffit à peindre un visage. Ainsi, les brosses plates, les éponges et les chiffons sont généralement convoqués sur la toile, du moins c'est le cas pour *L'Enfant endormi*. Néanmoins, la rapidité n'est pas synonyme de violence ici: le visage du bébé a certes été rapidement esquissé, mais l'accent est porté sur une

²⁴ DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, édition Gallimard, 1992, cet ouvrage rejoint certains idéaux Marxistes en critiquant l'emprise du capitalisme sur le monde.

²⁵ MONDZAIN Marie-José, *Images, à Suivre*, Montrouge, édition Bayard, 2011, page 54.

²⁶ Il s'agit d'une parodie d'un dicton philosophique Marxien: Dans l'introduction de *La Critique de la Philosophie du Droit de Hegel* de 1844, Karl Marx évoque la religion comme l'opium du peuple.

²⁷ Les FPS (First Person Shooting) ont beaucoup de succès. Ce sont des jeux de réflexe sans aucune analyse: le but est d'aller vite et de tuer le plus de personnages. Le célèbre jeu *Call of Duty* en fait partie. Les jeux d'horreur connaissent aussi un véritable succès, notamment avec des musiques très rythmées et un scénario violent comme dans *The Evil Within*. Même les jeux plus doux comme les histoires de Marvel et les monde féériques sont touchés par une grande agressivité. Tous les jeux sont désormais très rapides, puis ils sont dotés d'un scénario et d'une musique stressants.

²⁸ MARCADE Bernard, *Yan Pei-Ming, Fils du Dragon*, Dijon, édition Les Presses du Réel, 2004, page 11.

texture caressante. Au final, la temporalité de l'oeuvre devient paradoxale, puisque la peinture à l'huile est connue pour sa lenteur. Sa texture demande des semaines voir plusieurs mois de séchage, selon les choix du peintre. Aussi, certains éléments sont volontairement moins travaillés que d'autres: lorsqu'il y a des visages, ils sont souvent plus aboutis car ils m'intéressent plus. Ils donnent du caractère à la peinture. Je reproduis rarement tous les éléments d'une image, d'une part car elle est souvent polluée d'informations superflues, d'autre part pour ne pas basculer dans une pratique machiniste. De ce fait, toute la surface de la toile n'est pas forcément recouverte. Généralement, le grain est encore apparent et évoque une certaine urgence de peindre. Philippe Cognée exerce d'ailleurs une énergie continue sur ses toiles. La matière a son importance: le peintre crée une tension du moment à travers un univers comme fondu, brûlé par une température fortement élevée. Aussi, l'urbanisme est au coeur de la démarche du peintre français orchestrée par la photographie. Il envisage les supermarchés comme des portraits de la société. Le fait que les magasins étalent leurs biens de consommation tout en cachant des montagnes de déchets l'intéresse: la perceptibilité est interrogée à maintes reprises d'une toile à une autre. Entre l'ordre et le désordre, les peintures floues de Philippe Cognée placent aussi la consommation rapide comme l'un des principaux vecteurs de la société capitaliste. Ainsi, cette vitesse continue se communique: elle a de réels impacts sur le comportement général de l'être humain, il suffit de le voir dans *99 Francs*.²⁹

D'autre part, Giorgio Agamben évoque l'utilisation du téléphone portable en Italie. Les gestes et les comportements des individus sont selon lui complètement refaçonnés par cette machine. Il dit d'ailleurs éprouver de la haine contre ce dispositif qui a rendu les rapports entre les personnes plus abstraits.³⁰ Aujourd'hui, tous les citoyens européens possèdent un téléphone portable. Les SMS³¹ permettent la fluidité et la rapidité d'une conversation. L'escalator illustre également la vie métropolitaine. A Paris, celui-ci est en réalité subtilement divisé en deux parties: la rangée de droite est destinée aux voyageurs qui se contentent de se laisser porter par la machine, tandis que la rangée de gauche est réservée aux nombreuses personnes pressées par le temps: comme moi, et sûrement comme vous aussi, elles escaladent à toute vitesse l'escalier mécanique. Comme tant d'autres, cette

²⁹ Le film *99 Francs* de Jan Kouenen, tiré du livre de Beigbeder, exprime le mal-être profond d'Octave. Celui-ci exerce la profession de rédacteur publicitaire dans l'une des plus grosses agences publicitaires. Dans ce monde où même l'homme est un produit de consommation, la cocaïne lui permet de tenir bon mais manque de le faire trépasser à plusieurs reprises. Octave finit par se rebeller contre le système publicitaire et sabote le système.

³⁰ AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un Dispositif?*, Paris, édition Payot & Rivages, 2007, pages 34 et 35.

³¹ « SMS » est le diminutif de Short Message Service.

machine existe pour faciliter la vie de ces usagers, pour leur faire gagner toujours plus de temps. Toutefois, ceux-là deviennent dépendants de ces dispositifs dont ils ne paraissent pas remarquer pas la perversion. Hormis l'aspect confortable de la machine, elle divise et ôte toute liberté. Elle participe à l'immense usine capitaliste de notre planète tachycardique* apocalyptique. Finalement, « *Nous n'accélérons pas, nous nous précipitons, tous, par peur de tomber.*³² » écrit Edouard Glissant avec sagesse. Au fond, le capitalisme utilise tous ses moyens pour nous promettre l'éternité.



II. *L'Enfant endormi*, huile sur toile, 80x115cm, 2013.

³² GLISSANT Edouard, *Poétique de la Relation*, Le Plessis-Trévisé, édition Gallimard, 1990, page 142.



4. *Supermarché*, P. Cognée, encaustique sur toile, 83x110cm, 2000.

3. Une certaine lassitude face aux images extrêmes.

« *Et sans doute notre temps... préfère l'image à la chose, la copie à l'originale, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être...*³³ » déplore Guy Debord en 1992. Puisque le capitalisme prône la superficialité avec ses images médiatiques abondantes, la population occidentale semble fatiguée. Les publicités* envahissent autant l'espace public que la sphère intime, en passant des affiches du métro aux paquets de corn-flakes. Cette perte d'éclat d'une image autrefois fabriquée dans un but d'éternité et de mémoire révèle une certaine déchéance de l'image telle qu'on la concevait jusqu'ici: de par leur cruel manque d'authenticité, les images désintéressent la population. Adoptées par les nouvelles technologies proliférantes, celles-ci s'égarer d'autant plus. Comme les oeuvres d'Andy Warhol, les images médiatiques actuelles renvoient difficilement à autre chose qu'à elles-mêmes. Si l'on se fie aux explications d'Hans Belting, le pont entre l'image intérieure et l'image extérieure serait en réalité rompu. Le théoricien conçoit l'image intérieure comme une production mentale que l'on se fait face aux images extérieures. Cela correspond à un automatisme, propre à tous, de désincarnation et d'appropriation d'une image. Un échange naturel s'établit alors entre notre corps et le médium-support. Or, la conséquence de cette rupture est fatale:

³³ DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, édition Gallimard, 1992, page 1, citation de Feuerbach.

l'attention portée à la relation entre la perception corporelle et iconique s'évanouie.³⁴ En d'autres termes, l'image laisse trop peu de place à l'imaginaire et à l'empathie*. De par cet écart, la puissante cacophonie des images ne s'entend plus: moi-même je ne perçois plus les images qui m'entourent. J'en arrive à utiliser involontairement des magazines publicitaires saturés comme palettes de peinture.

Aussi, la violence banalisée règne: l'image à la base choquante ne surprend plus et nourrit les nouvelles générations. Un cinéma plus violent chaque jour apparaît à l'écran, avec des films d'action et d'horreur aux effets spéciaux perfectionnés. Ceux-là annoncent certes une limite d'âge, mais elle n'est jamais vraiment respectée. Des vidéos et des photographies violentes réalisées à l'aide de portables à faible résolution reflètent aussi notre société: il est presque banale voir anecdotique de voir des animaux subir de mauvais traitements sur des sites aussi connus que Facebook. De plus, les informations quotidiennes nous annoncent toujours d'atroces nouvelles: des individus sont frappés, violés, de jour comme de nuit dans des espaces publics dont les témoins n'agissent pas.³⁵ Tout cela alimente les créations picturales de Yan Pei-Ming: « *Chacune des images qu'il montre est globalement connue, et même banale d'une certaine façon.* »³⁶ précise Lorand Hegyi lorsqu'il écrit sur le peintre chinois. *Petit Soudanais* représente un enfant souffrant de sous-alimentation, un cliché morbide universellement connu de nos jours. Comme dans ses paysages sombres et désolés, Yan Pei-Ming orne le visage squelettique de coulures comme signe de désespoir. *Laura* se rapproche du propos de cette oeuvre: tirée d'un article sur l'anorexie associée au mannequinat en Espagne, cette étrange peinture pâteuse a sa part de violence. Contrairement aux peintures de Yan Pei-Ming, les différentes teintes de la peau sont appliquées au couteau, de sorte à créer une certaine texture sur le corps féminin décharné. En faisant cohabiter des teintes vives aux traits grossiers, cela renforce l'image. *Laura*, entre la représentation christique et le morceau de chair, navigue alors entre *Le Boeuf écorché* de Chaim Soutine et *Autoportrait* d'Oskar Kokoschka. Le glauque est pour ainsi dire au rendez-vous avec *Laura* et *Petit Soudanais*, qui interpellent bien plus sous les effets de la peinture.

³⁴ BELTING Hans, *Pour une Anthropologie des Images*, Paris, édition Gallimard, 2004, page 31 à 33.

³⁵ leparisien.fr annonce les titres « *Paris-Melun, une étudiante viole devant des passagers dans le train* » et « *RER A: violée par deux hommes alors qu'elle s'était endormie.* », France, 2015. Articles dernièrement visionnés le 18/08/15.

³⁶ LEE John, *Yan Pei-Ming, Exécution*, Dijon, édition les Presses du Réel, 2006, avant propos de Lorand Hegyi.

D'autre part, la violence sexuelle explose: « *C'est fini l'ancienne époque, Louis XIV et compagnie, maintenant la vie c'est ça, à quatorze ans on baise, on suce, c'est ça la vie. Regardez un peu la télé, j'sais pas, mettez vous à jour!*³⁷ » proclame un jeune personnage féminin dans *Polisse*. Au plus grand désespoir de Régis Debray, les photographies cochonnes ne circulent plus sous les manteaux, mais elles sont bel et bien assumées dans les galeries d'art.³⁸ En effet, l'oeuvre pornographique se démocratise de jour en jour, valorisant un art contemporain à la hauteur de l'actuelle prostitution capitaliste: Thomas Ruff publie la série *Nudes* en 2003, des images pornographiques issues du Web numériquement modifiées. Antoine D'Agata exhibe quant à lui ses ébats avec des prostituées tandis que Jeff Koons confronte ses oeuvres aux allures de jouets à de gigantesques photographiques pornographiques kitsch au Centre George Pompidou. Evidemment, les réactions virulentes fusent: les visiteurs, lassés, se sentent exclus et arnaqués par cet univers artistique. Cependant, *Grosse Coquine* est une grande peinture à l'huile provenant du site pornographique « grossec coquine.com. » Le choix du cadrage est important puisqu'il efface la vulgarité de la photographie initiale. La peau est traitée comme différents paysages colorés sur un fond arc-en-ciel naïf: les bourrelets sont lisses et veloutés, tandis que la cuisse est plus expressive. La découpe et les couleurs redonnent un certain éclat à cette image désormais douce et sensuelle. *Grosse Coquine* est donc plus proche de *Benefits Supervisor Sleeping* de Lucian Freud, de *Full Beauty Project* du photographe italien Yossi Loloï et des *Nanas* de Niki de Saint-Phalle, que du cliché pornographique. Cette toile érotique prude laisse également plus de place à l'imaginaire: malgré leurs différences, *Laura* et *Grosse Coquine* ne révèlent pas tout... Car pour capter l'attention, les images d'aujourd'hui ont soif d'invisible, « *à suivre*.³⁹»



5. *Petit Soudanais*, Y. Pei-Ming, huile sur toile, 200x250cm, 2004.

³⁷ MAIWENN, *Polisse*, Paris, long-métrage du Studio Mars Distribution, 2011, d'1:31:22 à 1:31:32.

³⁸ DEBRAY Régis, *Vie & Mort de l'Image*, Paris, édition Gallimard, 1992, page 405.

³⁹ MONDZAIN Marie-José, *Images, à Suivre*, Montrouge, édition Bayard, 2011, pages 87 et 88.



III. *Laura*, huile sur toile, 92x73cm, 2012.



IV. *Grosse Coquine*, huile sur plaque boisée, 122x245cm, 2015.



6. *Benefits Supervisor Sleeping*, L.Freud, huile sur toile, 151,3x219cm, 1995.



7. *Full Beauty Project*, Y. Loloi, photographie couleur n°6 sur 16, 2012.

II) Une histoire de dématérialisation:

1. L'omniprésence de l'écran, vers des clichés de plus en plus virtuels.

La place du numérique est telle que les images sont de moins en moins palpables. Il y a peu, elles se possédaient uniquement sous la forme de peintures, d'affiches, de photographies développées ou de négatifs. Ce temps est cependant révolu: maintenant que la dématérialisation est à son comble, le toucher est délaissé au profit d'un visuel toujours plus puissant, comme si nous étions touchés par ce que nous ne toucherons jamais.⁴⁰ D'ailleurs, la photographie en perd pied: André Rouillé déclare ce médium désormais inapte à capturer le réel face aux nouvelles technologies.⁴¹ Ainsi, de nombreuses images matériellement absentes sont rattachées au système évanescent du Cloud*. En ce sens, les images sont à la disposition de communautés: « Facebook » est un site célèbre où les adhérents peuvent partager leurs photographies. L'image actuelle est donc envisagée comme une source de partage. Elle gagne alors une certaine autonomie: beaucoup d'entre elles font le tour de la planète alors qu'elles ne sont pas prédestinées à cela. En effet, si le Web n'a pas de véritables frontières, son flux d'informations non plus. Il est certain qu'un jour, plus aucune image ne sera matérielle tant les écrans prolifèrent et se montrent plus performants chaque jour: les nouveaux écrans d'Apple possèdent notamment une résolution trop performante pour que la rétine humaine ne détecte une once de pixellisation. Les écrans s'emparent même de la publicité en métropole: les images mouvantes hypnotiques de hautes définition se sont implantées dans les rues et les gares parisiennes, probablement pour capter davantage l'attention des citadins. D'ailleurs, les peintures numériques de Bill Viola rappellent cela: « *Je suis né avec la vidéo.*⁴² » assume l'artiste de la méditation. *The Dreamers* est donc à mi chemin entre l'ode à *Ophelia* de Millais, et un clin d'oeil à la nouvelle technologie.

D'autre part, John Brophy peint des images de synthèses. Il travaille toujours ses compositions sur Maya, Z-Brush et Photoshop.⁴³ Le résultat lui sert ensuite de base pour le tableau final. Il préfère

⁴⁰ MONDZAIN Marie-José, *Images, à Suivre*, Montrouge, édition Bayard, 2011, page 22.

⁴¹ ROUILLE André, *La Photographie, entre Document et Art Contemporain*, Paris, édition Gallimard, 2005, page 204.

⁴² Citation inscrite sur l'un des murs de l'exposition Bill Viola, au Grand Palais, Paris, 2014.

⁴³ BROPHY John, site officiel: www.jbrophy.com, dans la partie « About ». Dernièrement visionné le 18/08/15.

toutefois la peinture traditionnelle à l'imagerie virtuelle, même si elle apporte du relief à ses oeuvres. Cette dernière présente selon lui trop de défauts de qualité à l'objet peint.⁴⁴ Passionné par la peinture flamande du XV^{ème} siècle et le Surréalisme Pop, il tente ainsi de perfectionner l'image en trois dimensions à travers l'usage de la peinture à l'huile. *Valkyrie* souligne ce voyage pictural temporel: les valkyries sont des guerrières vierges dans la mythologie nordique. Comme l'illustrent *Valkyries* du norvégien Peter Nicolai Arbo et *The Valkyrie's Vigil* de l'anglais Edward Robert Hughes, elles sont souvent représentées dans la peinture du XIX^{ème} siècle. Ce sont aujourd'hui des personnages virtuels adulés par un public adepte de jeux vidéos. Elle apparaît dans *Valkyrie Profile*, *Valkyria Chronicles*, *Age of Mythology*, *World of Warcraft* et *Clash of Clans*. La Valkyrie est aussi l'une des héroïnes des bandes dessinées de Marvel. Celle de John Brophy est généralement exposée au mur, donc de manière traditionnelle, dans un cadre surchargé d'ornements. La peinture ovale démontre un personnage féminin auréolé sur un fond brumeux. Comme dans les portraits de Van Eyck, la jeune femme est représentée de trois quart. Elle porte de petites ailes sur le haut du crâne, rappelant alors Hermès. Son maquillage, ses cheveux et son visage excessivement lissés cohabitent avec une armure clinquante, sur laquelle sont inscrites une équation informatique et un signe asiatique. Autour du personnage flottent des cartes de crédit et des portraits de personnalités connues, dont celui d'Einstein. Elles rappellent le pixel, ou des écrans microscopiques. Ainsi, *Valkyrie* est sans aucun doute une peinture kitsch. John Brophy a probablement été influencé par le style « *kawaii* » et par le manga japonais lorsqu'il y a vécu.⁴⁵ Par ailleurs, Jeff Koons ayant développé une certaine esthétique du kitsch* dans les années quatre vingt, le post-modernisme semble avoir revalorisé cette notion.

Comme John Brophy et bien d'autres peintres, je suis moi-même en possession d'un site Web. Mon travail consiste à ne pas renier l'ère informatique à laquelle j'appartiens tout en réalisant un retour à l'objet d'art. Pour se faire, je crée une banque d'images dans laquelle sont rangées toutes celles que je souhaite transformer en peintures. La plupart ont été trouvées sur Internet, de manière volontaire ou involontaire. Elles sont généralement sélectionnées de manière impulsive, comme *Jeune Antillais*, une photographie appartenant à l'un de mes contacts sur Facebook. J'effectue ensuite le quadrillage virtuel de ces images sur Photoshop avant de peindre sur une toile ou sur une plaque cartonnée. La traditionnelle mise en carreau étant plus rapide et précise par ordinateur, cela me simplifie la tâche.

⁴⁴ BROPHY John, site officiel: www.jbrophy.com, dans la partie « *About* ». Dernièrement visionné le 18/08/15.

⁴⁵ *Ibid.*

Ainsi, l'écran n'est pas visible dans mes créations mais il a sa place dans ma pratique. D'ailleurs, la peinture à la base matérielle devient elle-même immatérielle une fois postée sur Internet et concerne de nombreux peintres contemporains. Le passage de l'écran à la toile, elle-même postée sur Internet par la suite est selon moi intéressant. Les proportions d'une oeuvre deviennent ainsi difficilement lisibles, reflétant l'étrange réalité-frictionnelle propre à notre époque. Car depuis l'explosion écranique*, ça n'est plus la fiction qui imite la vie comme le pensait Jean-Marie Schaeffer en 1999⁴⁶, mais l'inverse. L'écran devient une sorte de refuge adulé par la population du XXIème siècle, dans un temps de crise politique, économique et sociale.



V. *Jeune Antillais*, huile sur plaque cartonnée, 80x120cm, 2015.

⁴⁶ SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la Fiction?*, Paris, édition Seuil, 1999, page 261. Il s'agit de la fiction narrative.



8. *The Dreamers*, B. Viola, canal vidéo audio stéréo sur écran plasma, 2013.



9. *Valkyrie*, J. Brophy, huile sur toile, 50,8x60,96cm, 2012.

2. L'Art digital, une tendance aseptisée?

L'artifice est de plus en plus au coeur de notre environnement: l'art digital fleuri notamment dans les espaces d'exposition et me laisse dubitative. Catherine Ikam et Louis Fléri présentent d'ailleurs l'installation *Faces* à l'Espace des Blancs Manteaux de Paris en 2014. Celle-ci aborde le thème de l'identité à travers un espace de pensée immatériel. Le dispositif interactif permet une revisite du portrait dans l'art. Pour se faire, une caméra transforme instantanément les visages des visiteurs en avatars numériques, entre présence et absence humaine: des particules flottantes s'échappent de leurs visages virtuels proches d'échographies. Selon Catherine Ikam, la vidéo à multiples temps et espaces favorise davantage le processus artistique que le résultat⁴⁷: l'idée de déconstruction souligne une part évidente du *Nu descendant l'Escalier* Duchampien dans *Faces*.

⁴⁷ IKAM Catherine et FLERI Louis, *Catherine Ikam/ Louis Fléri, Digital Diaries*, Angers, édition Monografik, 2007, page 33.

D'ailleurs, les oeuvres Ikamiennes assumées comme des peintures numériques par Pierre Restany⁴⁸ détournent le célèbre « *ça a été*⁴⁹ » Barthesien, puisque la trace est en devenir. En effet, Pierre Restany qualifie Catherine Ikam de peintre, de photographe et de sculpteur.⁵⁰ Pourtant, l'artiste ne s'inscrit pas du tout dans un procédé peint selon moi. Elle n'a pas un regard de peintre. Elle semble plutôt s'intéresser au dispositif de représentation, dans sa généralité. Catherine Ikam étant connue pour placer l'humain au coeur de ses oeuvres numériques, les grandes sculptures virtuelles en trois dimensions de *Faces* ont pour but d'émouvoir le spectateur. Or, lors de ma visite à l'Espace des Blancs Manteaux, le public paraît bien plus amusé par le dispositif technique interactif que véritablement ému par une quelconque notion d'humanité.

Il est pour moi certain que l'immersion souhaitée par Catherine Ikam ne fonctionne pas comme dans l'oeuvre de Bill Viola. Les tableaux mouvants de ce vidéaste convoquent le théâtre, le cinéma, la méditation et la peinture. D'ailleurs, sa manière d'utiliser la palette digitale illustre son goût prononcé pour les plus grands maîtres, « *de Goya à Giotto, en passant par Jerome Bosch*.⁵¹ » comme l'atteste Jérôme Neutres. Bill Viola parvient donc à établir un lien fusionnel entre la peinture et la vidéo, sans pour autant se proclamer peintre. Son univers spirituel évoque une forme de sublime* difficile à retrouver chez d'autres artistes du numérique. Ainsi, l'artiste représente pour moi une exception à la règle, probablement parce qu'il a étudié la peinture et la musique avec passion. Il déverse cela avec générosité dans son oeuvre et c'est précisément ce qui est émouvant. En effet, l'artiste nous livre un morceau de lui-même contrairement aux travaux virtuels et interactifs de Catherine Ikam. Les tableaux vivants du vidéaste touchent les néophytes comme les professionnels de l'art à l'immense rétrospective qui lui est consacré au Grand Palais le printemps 2014. Sans doute parce que Bill Viola tente de « *sculpter le temps* » en nous confrontant à des questions d'ordre existentiel: « *Qui suis-je? Où suis-je? Où vais-je?*⁵² » Il s'agit d'un véritable voyage spirituel à travers l'immersion picturale. En ce sens, *Faces* comme *Oscar*, une autre

⁴⁸ IKAM Catherine et FLERI Louis, *Catherine Ikam/ Louis Fléri, Digital Diaries*, Angers, édition Monografik, 2007, page 50.

⁴⁹ BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Paris, édition Gallimard, 1980, page 176, l'auteur met en avant la photographie comme génie de l'histoire car ce que l'appareil a capturé a forcément existé selon l'auteur: « *ça a été.* »

⁵⁰ IKAM Catherine et FLERI Louis, *Catherine Ikam/ Louis Fléri, Digital Diaries*, Angers, édition Monografik, 2007, page 50.

⁵¹ NEUTRES Jérôme, *Bill Viola*, Paris, édition de la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, 2014, page 4.

⁵² *Ibid*, page 4.

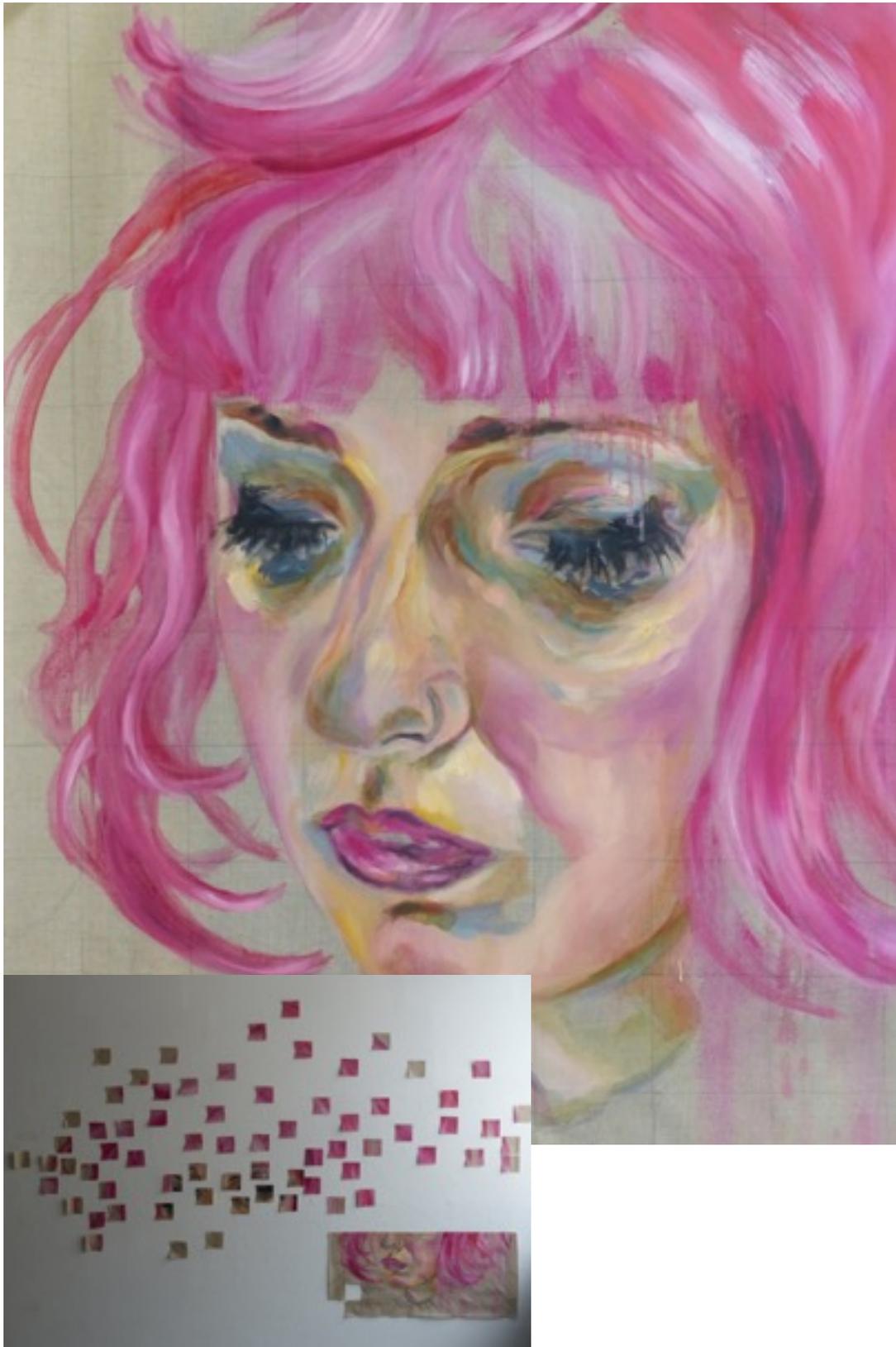
installation virtuelle interactive de Catherine Ikam, sont confrontées à une limite émotionnelle que Bill Viola dépasse très largement aujourd'hui. D'autre part, utiliser le médium vidéo pour évoquer principalement la dématérialisation me semble trop évident, celle-ci étant par définition ancrée dans le numérique. Il y a d'après moi d'autres façons plus subtiles de témoigner l'ère du virtuel: *Autoportrait* est une peinture qui évoque l'immatérialité. Elle rappelle le pixel et toutes les équations invisibles que porte une image en elle. Il s'agit de petits carrés de toile qui prolifèrent sur un espace mural. L'idée m'est venue à l'esprit lorsque je me suis interrogée sur l'aspect totalement irréaliste des réseaux sociaux, où tout nous échappe. Produire du matériel pour exprimer l'immatériel est selon moi un paradoxe intéressant à exploiter.

Dans son ensemble, l'art digital me paraît trop aseptisé. Le médium manque d'humanité car il se rattache trop à la télévision, aux tablettes tactiles, aux écrans plasma et aux autres technologies qui gèrent notre monde-marchandise. En d'autres termes, il est pour moi difficile d'émouvoir un vaste public en s'appuyant trop sur les supports digitaux. De plus, comme le précise Eric Troncy, c'est aussi une solution de facilité que de trop se reposer sur les arts numériques: « *Avec le temps (vidéo), l'espace (installations), la technologie (photo, vidéo) on s'en sort toujours, c'est ça la supercherie. Tandis qu'avec la simple surface de la peinture, c'est plus compliqué, il faut véritablement être bon.*⁵³ » affirme le commissaire d'exposition. L'art digital est en plein développement, ainsi que sa capacité à produire des œuvres froides, aseptisées. De plus, il semble que ce développement de l'image numérique semble se faire un détriment de la peinture traditionnelle: « *Mettez un écran dans un musée, et plus personne ne regarde les tableaux.*⁵⁴ » ajoute Gerhard Richter. Je ne peux donc m'empêcher de frissonner à l'idée que l'art numérique ait pour dessein de remplacer définitivement la peinture traditionnelle. Après tout, les peintures digitales offrent la possibilité de peindre avec des outils virtuels semblables aux originaux. À en voir certaines œuvres sur le Net, elles baignent toujours dans un univers fantastique proche du jeu vidéo: des elfes, des créatures en tout genre, des personnages Mangas et des protagonistes type Lara Croft sont au rendez-vous. La trace de la peinture semble toujours inexistante: aucune écriture plastique n'est apparente, tout semble extrêmement lissé et maîtrisé. De même, comme sur Photoshop, les peintres numériques peuvent utiliser plusieurs calques. Il leur est donc possible de défaire et de refaire une peinture, ce

⁵³ LAVRADOR Judicael, *Qu'est-ce que la Peinture Aujourd'hui?*, Boulogne- Billancourt, édition Beaux-Arts, 2008, page 32.

⁵⁴ MORINEAU Camille, BRILL Dorothee, SEROTA Nicholas et GODFREY Marc, *Gerhard Richter, Panorama*, Paris, édition Centre Pompidou, 2012, page 15.

qui les libère de toute contrainte plastique. Ces peintures, s'apparentant généralement à des fonds d'écran, me paraissent ainsi manquer de poésie et d'investissement social.



VI. *Autoportrait*, huile sur toile déroulée re-coupée, 113x113cm, 2015.



10. *Faces*, C.Ikam et L.Fléri, portrait interactif, 2015.

3. Lucy Lippard, ou 47 ans après la dématérialisation de l'Art.

Lucy Lippard écrit *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* en 1973.⁵⁵ Son but étant d'anéantir l'objet d'art contemplatif, elle y prône l'art en tant qu'idée et action. Cette forme de désintégration constitue selon elle une nouvelle forme attractive: le vide permet à l'artiste d'interpréter le monde avec plus de détachement, en s'inspirant de l'indifférence Duchampienne. La disparition de l'objet d'art a pour objectif d'entraîner la fin du matérialisme économique. Selon la critique d'art, l'art ne doit pas être un produit d'échange. Il ne doit pas non plus représenter l'indice de richesse d'un pays. En soit, la dématérialisation de l'art fut une idée à la fois provocante et engagée: elle est inévitablement liée à la guerre du Vietnam et à la contreculture de l'époque. Cette vision de l'art conceptuel fait donc sens durant cette crise mais quarante-sept ans

⁵⁵ LIPPARD LUCY, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Etats-Unis, édition University of California Press, 1973.

après la publication de cet ouvrage, la dématérialisation de l'art me semble discutable. Comme évoqué précédemment, notre société écranique s'est tant développée que le monde entier tend à se dématérialiser*. Les designers créent des écrans chaque jour plus minces, discrets et légers comme s'ils souhaitaient monnayer l'invisibilité au prix fort. Le public en redemande encore. On retrouve cette invisibilité dans l'art conceptuel, inaccessible pour une grande partie de la population. Un public de classe sociale élevé est fasciné par cela. La télévision et l'art tendent donc vers l'invisibilité, et pourtant, les classes basses comme les classes élevées applaudissent.

Toutefois, une certaine lassitude s'est faite ressentir vis à vis de ce phénomène globale et cela s'est propagé dans les espaces d'expositions: face aux performances, aux dispositifs auditifs et autres formes d'expressions artistiques conceptuelles, même les visiteurs les plus expérimentés sont fatigués d'un art élitiste. Si les cartels piégés d'Ultra Lab avaient été distribués en 2015 à une population artistiquement néophyte, cela n'aurait fait qu'accentuer le dégoût général actuel pour l'art conceptuel. Ils se seraient probablement sentis insultés par la culture. En effet, Ultra Lab forme une entité artistique qui n'oeuvre pas, mais déoeuvre: de fausses invitations sont envoyées en 1999 pour le vernissage de Vincent Corpet, au Jeu de Paume de Paris. Lorsque les invités, naturellement tous de profession culturelle ou artistique sont arrivés munis de leurs cartons d'invitation sur lesquels figuraient une image pornographique, ils s'aperçoivent rapidement qu'aucun évènement n'a réellement lieu. Plusieurs points de vues sont partagés suite à cette mascarade: si certains rient d'une fiction à connotation dadaïste, bien d'autres restent sceptiques. D'autre part, un grand nombre de personnes ne souhaitent pas qu'une oeuvre soit expliquée.⁵⁶ Ceux-là définissent le centre d'exposition comme un lieu de flânerie et de rêverie, une échappatoire au lourd quotidien austère où l'on peut s'approprier des oeuvres librement. Cependant, peu d'expositions d'art contemporain permettent un échange si chaleureux, car les médiateurs y ont souvent un rôle d'agrégateur nécessaire à la compréhension des oeuvres. L'exposition temporaire « Explore » est notamment organisée par Xavier Franceschi, le directeur du Fond Régional d'Art Contemporain de Paris. « Explore » invite l'art conceptuel sous ses projecteurs: elle est de suite jugée « aseptisée », « déplaisante », « inaccessible » et surtout « austère ».⁵⁷ Les visiteurs sont nombreux à dénoncer le manque de générosité de cette exposition. La déception est palpable: l'austérité étouffante qui semble dévorer la vie quotidienne de chaque français prend désormais place dans les centres d'art.

⁵⁶ J'atteste cela en m'appuyant sur mon expérience de médiatrice culturelle.

⁵⁷ Ces mots sont récurrents dans le livre d'or consacré à l'exposition « Explore ».

Le spectateur de notre écranocratie* est pourtant curieux: il a soif de sensations et il souhaite avant tout un retour à l'objet d'art. Car le questionnement remplace actuellement l'émotion entre les murs des centres d'art, comme si les deux éléments ne pouvaient pas s'accorder, comme si l'objet de délectation ciblé par Lucy Lippard était vierge de toute pensée. Est-ce vraiment le cas?

A travers ses écrits, la théoricienne couvre d'éloge le travail de Joseph Kosuth. D'ailleurs, celui-ci se réfère à Nietzsche dans l'exposition « Ni apparences, ni illusions. » au Louvres. En 2010, l'artiste fait allusion à l'aphorisme 201 de *Humain, trop humain* où Nietzsche évoque une véritable « maçonnerie » philosophique.⁵⁸ Ce dernier compare l'imbrication de pavés à l'addition de mots: l'un forme un mur, l'autre une phrase. Puis l'un devient une architecture, tandis que l'autre se transforme en livre composé d'idées. La principale erreur des philosophes selon Nietzsche est donc de penser la valeur de la philosophie en terme d'ensemble. En réalité, un morceau de philosophie est une porte ouverte sur d'autres. La réelle qualité d'une maison n'est donc pas son toit mais ses fondations, sur lesquelles pourront être construites d'autres bâtiments. Dans cet ouvrage, Nietzsche semble souligner le caractère infini de la philosophie. Joseph Kosuth, étant très attaché aux idéaux du philosophe, dispose des strates de textes en néon sur des rangées de pierres: « *Le mur est la surface de sa propre histoire enfouie.*⁵⁹ » proclame t-il. La question se pose encore: cette exposition est-elle réellement accessible aux visiteurs qui n'ont aucune notion philosophique? Un problème me paraît finalement survenir: n'est-ce pas égoïste de créer pour soi? Si l'art n'est plus compréhensible par tous, cela ne devient-il pas alarmant? Aussi, dans un monde de la dématérialisation divisant chaque jour un peu plus les individus, n'est-il pas important que ces derniers ne perdent pas foi en l'art?

⁵⁸ WELCHMAN John, *Ni Apparences Ni Illusions*, Tielt, édition Musée du Louvres, 2010, page 19.

⁵⁹ *Ibid*, page 19.

III) Une peinture figurative très fragmentée:

1. Peindre d'après photographies.

« *La photographie fragmente.*⁶⁰ » annonce André Rouillé. « *Alors que le peintre travaille par addition de matière sur la toile, alors qu'il construit, touche après touche, des ensembles, le photographe, lui, travaille par soustraction, il disloque la continuité du visible d'où il extrait ses images.*⁶¹ » ajoute-t-il, affirmant que le peintre peignerait en réalité sur des images déjà présentes.⁶² En ce sens, André Rouillé prolonge la pensée Benjamine associant le peintre au guérisseur puis le caméraman au chirurgien: dans *L'Oeuvre d'Art à l'Epoque de sa Reproductibilité Technique*, Walter Benjamin envisage le caméraman-chirurgien comme le plus à même à capter la réalité, puisqu'il « *pénètre l'intériorité du patient.*⁶³ » Le guérisseur, maintient quant à lui une certaine distance. En plus de remplacer le caméraman par le photographe, André Rouillé assure que ceux-là ne sont pas plus proches du réel que le peintre. Au final, le processus d'une peinture réalisée d'après photographie devient intéressant, puisque l'un soustrait et l'autre construit. Je ressens cette sensation lorsque je peins d'après photographie. Cet écart entre le visible et l'invisible captive Francis Bacon: contrairement à Andy Warhol, l'artiste souhaite dévier le monde rationnel. Connue comme peintre de la déformation et de la cruauté, il a dû « *arracher la figure au figuratif.*⁶⁴ »

Aujourd'hui les avancées techniques de la photographie obligent les peintres à réinventer un réalisme.⁶⁵ D'un autre côté, les artistes peignent aussi d'après des images photographiques de mauvaise qualité, « *vite prises et aussi vite téléchargeables, celles qu'on prend et qu'on fait circuler*

⁶⁰ ROUILLE André, *La Photographie, entre Document et Art Contemporain*, Paris, édition Gallimard, 2005, page 125.

⁶¹ *Ibid*, page 126.

⁶² *Ibid*, page 206.

⁶³ BENJAMIN Walter, *L'Oeuvre d'Art à l'Epoque de sa Reproductibilité Technique*, Paris, édition Allia, 2012. Première version en 1935, page 68.

⁶⁴ ROUILLE André, *La Photographie, entre Document et Art Contemporain*, Paris, édition Gallimard, 2005, page 405.

⁶⁵ *Ibid*, page 403.

au moyen d'un téléphone mobile.⁶⁶» Comme le précise Carolyn Christov-Bakargiev, c'est une manière d'arrêter de flux d'images jamais fixées, puisqu'elles ne sont pas imprimées ou « *tout juste gravées sur un CD.*⁶⁷» En effet, Philippe Cognée, Yan Pei-Ming, Laurent Joliton, Luc Tuymans, Thomas Lévy-Lasne et bien d'autres expérimentent ce genre de peinture. C'en est d'ailleurs à se demander si la peinture d'après modèle vivant peut encore perdurer: Gérard Schlosser semble déjà fatigué du modèle vivant dans les années soixante-dix. En effet, cela rend les poses sculpturales alors que la photographie apporte bien plus de spontanéité. C'est ainsi qu'il arrache des moments de la vie quotidienne en peinture: *Tu restes* aurait-elle parue aussi fluide et délicate si une femme avait posé indéfiniment pour cette peinture? Il est certain que le mouvement n'aurait pas été perçu de la même façon.

D'autre part, Thomas Lévy-Lasne est un jeune peintre de l'image. Selon lui, la peinture relate parfaitement le non-événement. Le jeune artiste contemporain français s'inspire de grands maîtres pour rendre un certain éclat aux photographies qu'il sélectionne, « *un côté grande peinture qui a du répondant à l'ère multimédia.*⁶⁸ » comme l'annonce un article du Télérama. En effet, la peinture est un excellent moyen de valoriser la banalité, elle possède une grande capacité de démonstration: *Fêtes* est une série d'aquarelles numérotées créées d'après des photographies aux étranges cadrages. Des bouts de vêtements, des morceaux de jambes et chaussures orchestrent des sols désordonnés. Thomas Lévy-Lasne ne peint pas ses photographies à l'exactitude près, mais il recherche la matière, la sensualité et les émotions. En cela, il s'octroie une certaine liberté du pinceau, même s'il est souvent associé aux peintres hyperréalistes. L'artiste met donc en avant des thèmes facilement accessibles: tout le monde connaît la fête. Cette manière de poétiser des petites scènes quotidiennes donne de la présence aux images. En ce sens, le peintre actuel représente le « *manqué* », le ratage de la représentation: « *Des peintres ont choisi des photos qu'on a l'habitude d'effacer, parce qu'on les a prises deux, trois secondes trop tard, et que le modèle a tourné la tête.*⁶⁹ » ajoute Carolyn Christov-Bakargiev. Peignant toujours d'après photographies, je transfère généralement ses proportions sur toile à l'aide d'une classique mise en carreau. Il est cependant difficile de ne pas

⁶⁶ LAVRADOR Judicael, *Qu'est-ce que la Peinture Aujourd'hui?*, Boulogne- Billancourt, édition Beaux-Arts, 2008, page 14.

⁶⁷ *Ibid*, page 14.

⁶⁸ RELINGER Marine, *La Peinture physique de Thomas Lévy-Lasne*: telerama.fr, 2014.

⁶⁹ LAVRADOR Judicael, *Qu'est-ce que la Peinture Aujourd'hui?*, Boulogne- Billancourt, édition Beaux-Arts, 2008, page 16.

tomber dans le piège de la copie, par laquelle il est facile de se laisser happer: je perds trop de temps à lisser la peau de visages déjà retouchés comme celui d'*Amélie*, une toile que j'ai abandonné. L'écart entre la photographie et ma peinture doit être préservé car la toile toute entière doit être un moment de rêverie.



11. *Tu restes*, G. Schlosser, acrylique sur toile sablée, 80x80cm, 2011.



VII. *Amélie*, détail d'une huile sur plaque cartonnée, 80x120cm, 2014.

2. Dépeindre le Web.

Sur Internet, la majorité des images peuvent appartenir à tous. Cela permet à Thomas Lévy-Lasne d'aller plus loin dans sa quête du non-événement: sur le Web, il réalise des captures d'écrans de vidéos pornographiques qu'il retranscrit en dessins. C'est donc sous le trait de crayon de l'artiste que les images masturbatoires s'adoucissent. Dans *Webcam 01*, le spectateur-voyeur assiste au fragment d'une scène érotique. Il s'agit en effet d'un gros plan sur la culotte d'une jeune femme, effleurée par la main d'une personne anonyme à priori masculine. L'information est cependant brouillée: il faut soutenir le regard pour comprendre ce moment de tendresse, car le drap, les sous-vêtements et la peau sont traités de la même façon. En bas à gauche, un clavier s'insère dans le champ comme une éventuelle signature de l'artiste. (Les écrans sont souvent représentés dans la peinture de Thomas Lévy-Lasne.) Les protagonistes de *Laetitia au lit*, *Couple 01* et *Couple 02*, paraissent décidément épris par les nouvelles technologies.

Le Web fascine également Laurent Joliton, qui tente d'en extraire quelques fragments⁷⁰ L'artiste interroge notre écranocratie en rassemblant des photographies d'actualité numériques dans une banque d'images. Celles-ci viennent à lui spontanément afin d'être reproduites sur toiles; il joue donc le rôle d'agrégateur dans le chaos que constitue le flux d'images d'Internet. Aussi, la particularité de Laurent Joliton est de représenter des personnages flous ou fragmentés: L'oeuvre *Misrata* porte le nom d'une ville Libyenne où se déroulent de nombreux conflits politiques et religieux. Elle semble représenter un corps sans vie placé sur un drap et sans aucune blessure apparente. Laurent Joliton a choisi de supprimer l'identité de son personnage, probablement pour ne pas s'attarder sur l'expression des sentiments. Cette peinture-fragment navigue ainsi entre l'image banale et *Le Christ Mort couché dans son Linceul* de Philippe de Champaigne. Les pigments noirs et blancs sont fréquemment utilisés sur les toiles de Laurent Joliton. Si cela rappelle les clichés anciens et souligne une forte temporalité, c'est aussi une façon pour le peintre de s'approprier une actualité de manière neutre. Il s'inspire également de la réduction chromatique omniprésente dans les peintures de Yan Pei-Ming, lui permettant une rapide exécution. Laurent Joliton est certes influencé par les images du Web, mais il se méfie de leur superficialité: il lui paraît important d'y ajouter une once de rêverie, et la peinture se trouve être un excellent médium pour se défaire de toute rationalité. Pour se faire, l'artiste peint les images virtuelles comme s'il peignait d'après modèles vivants. Il donne l'impression d'avoir vécu le moment peint.

Je m'approprie aussi l'évènement en y ajoutant une once d'humanité. Donner l'impression d'avoir peint d'après modèle vivant, comme si j'avais vécu le moment est une simulation intéressante: je peins toujours avec un forme de détresse aussi bien palpable dans le coup de pinceau que dans le traitement de la couleur. J'y ajoute de la sensualité et une part d'onirisme comme tentative d'échappatoire à la fadeur de mon époque. Ainsi ma peinture témoigne par le biais d'images virtuelles mais elle n'est jamais traitée de manière neutre: chaque toile est conçue différemment. Certaines sont larmoyantes, et d'autres plus fougueses afin de m'éloigner d'une pratique trop mécanique. *Requin éventré* est un fragment d'image provenant d'Internet. Il s'agit en réalité d'une vidéo réalisée en Afrique du Sud à l'aide d'un portable de basse qualité. Postée sur le Net, elle a bénéficié d'environ 74766 vues. J'ai effectué une capture d'écran du moment qui m'intéressait le plus, à savoir les organes à vif du requin échoué, puis les pieds d'un promeneur. Comme pour

⁷⁰ J'interroge Laurent Joliton au sujet de son oeuvre dans la partie « Interviews » des annexes, page 132.

Grosse Coquine, j'ai décidé de rogner l'image sur Photoshop: on ne voit plus la tête du requin. De plus, j'ai retiré certains éléments, comme les mains découpant l'animal marin. En ce sens, je donne une dimension plus mystérieuse à la photographie, à savoir un morceau de requin ensanglanté à proximité d'un promeneur. Laurent Joliton et moi-même recherchons donc une singularité picturale en apposant des touches appuyées sur la toile tandis que Gerhard Richter provoquait le non-artistique dans les années soixante. En une cinquantaine d'années, la crise de l'image s'est donc déplacée: elle a pris d'autres proportions avec l'apparition d'Internet. Cependant, Laurent Joliton n'a pas pour objectif de critiquer les nouvelles technologies, bien au contraire. Il semble plutôt prendre le parti d'Hans Belting, qui ne leur jette pas non plus la pierre: « *J'insiste sur un point: je ne dit pas que nous sommes victimes de nouvelles technologies mais au contraire, et comme si souvent dans l'histoire des médiums de l'image, attentifs, ouverts et critiques à l'égard de ce qu'elles peuvent éventuellement nous faire découvrir.*⁷¹ »



13. *Laetitia au lit*, T. Lévy-Lasne, huile sur toile, 130x195cm, 2012.



12. *Webcam 01*, T. Lévy Lasne, crayon sur papier, 12,5x15cm, 2012 / 14. *Misrata*, L. Joliton, acrylique sur toile, 73x92cm, 2013.

⁷¹ BELTING Hans, *Pour une Anthropologie des Images*, Paris, édition Gallimard, 2004, page 65 et 66.



VIII. *Requin éventré*, huile sur toile déroulée, 150x118cm, 2015.

3. La peinture de la Renaissance, un processus de création désormais "intenable".

Selon Bruno Perramant, peindre comme à l'époque de la Renaissance serait aujourd'hui intenable.⁷² En 2012, *Les Aveugles* forment un polyptique dans la sacristie du Collège des Bernardins. Les petites peintures à l'huile y sont juxtaposées les unes à côté des autres. Si l'artiste peint d'après photographies, sa touche n'est pas pour autant hyperréaliste. Il conserve une part de rêverie plastique dans ses oeuvres sombres et mystérieuses. Les parois de la sacristie portent donc l'ensemble des fragments picturaux pour créer une cohérence à la narration: des personnages cohabitent avec divers objets et paysages dans les arches de la nef gothique. Cette disposition morcelée fait sens pour Bruno Perramant: deux ans plus tard, il utilise cette même technique d'exposition à la Foire internationale d'Art contemporain.

Nous sommes ainsi bien loin des peintures sur bois du XV^{ème} et du XVI^{ème} siècle. En effet, les paysages et les décors de la Renaissance sont riches et variés. Dans *Les Saints Pèlerins*, Jan Van Eyck appose par exemple de micros touches vertes de taille variées sur les arbres d'un arrière plan de 53,9 sur 54,2 centimètres.⁷³ Des scènes religieuses et antiques sont également reprises à cette période, avec une perspective à point de fuite centrale. Aussi, la Renaissance est connue pour ses gigantesques fresques, notamment *Le Jugement Dernier* de Michel-Ange au plafond de la chapelle Sixtine. S'ajoute à cela une parfaite connaissance de l'anatomie, puisque les proportions du corps humain doivent être respectées. Les effets de lumières et d'ombres sont au rendez-vous: Léonard de Vinci invente le *Sfumato**, un effet d'arrière plan brumeux mêlant les teintes claires et sombres. Cela crée une enveloppe atmosphérique unissant des formes dans l'espace. Cette technique est exploitée dans *La Joconde*, une oeuvre qui a nécessité onze ans de travail à partir de 1503. Comme dans *La Vierge aux Rochers*, l'arrière plan est composé de montagnes usées par l'érosion de l'eau, un phénomène qui semble être cher à Léonard De Vinci.⁷⁴ D'autre part l'artiste a concentré toute son attention sur le visage de *La Joconde*, afin de lui offrir un sourire décontracté. Des musiciens et des comédiens de l'époque ont posé des jours entiers pour ce tableau dans le but de rendre une Joconde

⁷² PERRAMANT Bruno, *Les Aveugles*, Vidéo disponible sur [dailymotion.com](https://www.dailymotion.com), publiée par le Collège des Bernardins, 2012, de 40 à 50 secondes. Dernièrement visionnée le 18/08/15.

⁷³ CUNIN Daniel, *Van Eyck*, Italie, édition Gallimard, 1996, page 100.

⁷⁴ CHASTEL André, *Tout l'Oeuvre Peint de Léonard De Vinci*, Paris, édition Flammarion, 1968, page 14.

joyeuse et non mélancolique.⁷⁵ Plus jeune, Léonard de Vinci passait un temps infini à préparer des pigments pour s'exercer à la perspective ou à peindre d'après modèles vivants dans l'atelier d'Andrea Verrochio.⁷⁶ Ainsi, la peinture de la Renaissance n'était ni rapide, ni pratique et elle n'était facile à produire. Le monde actuel va si vite qu'il serait presque incohérent de le dépeindre de cette façon. Peindre à la *Tempera* serait notamment complexe et temporellement insupportable aujourd'hui: il faudrait inlassablement mélanger du jaune d'oeuf aux pigments écrasés, couches sur couches, d'un temps de séchage à un autre. De plus les peintres ne peignent plus une toile durant dix années consécutives, qu'il s'agisse des portraits flous et minutieux de Gerhard Richter ou des immenses formats de Yan-Pei Ming. Il y a aussi trop d'informations et de détails dans les tableaux saturés de la Renaissance. Pour en venir au plus important, les peintres contemporains ont besoin de vides ou de temps morts si comme Kandinsky, l'on aborde la composition picturale comme la musique. Il semble alors crucial de ne pas tout peindre afin de laisser libre cours à l'imaginaire des visiteurs.

La peinture de Bruno Perramant ressemble à la peinture figurative narrative des années soixante-dix: les sens et les symboles ne manquent pas dans sa pratique. Celle-ci se nourrit de philosophie, de cinéma, de littérature, d'histoire et d'hagiographie. Des textes s'incrument sur ses images peintes, comme des sous-titres de films.⁷⁷ L'artiste figuratif narratif Jacques Monory est d'ailleurs considéré comme un peintre du cinéma. Ses tableaux fragmentés aux allures de storyboards sont imbibés du film noir américain. Il entrevoit la peinture comme un moyen de survie dans cette société qui, très tôt, l'a « emmerdé.⁷⁸ » Ainsi, il allait au cinéma quatre à cinq fois par semaines et s'est entiché du septième art.⁷⁹ En important les cadrages du cinéma dans sa peinture, Jacques Monory crée des images brisées. Il emprunte un principe surréaliste simple: en mettant deux images l'une à côté de l'autre, le visiteur se crée automatiquement une image mentale⁸⁰. Si l'artiste aux lunettes noires ne s'est pas intégralement converti au monde du cinéma, c'est simplement parce que

⁷⁵ TEMPERINI Renaud, *L'ABCdaire de Léonard De Vinci*, Paris, édition Flammarion, 2002, page 68.

⁷⁶ *Ibid*, page 7.

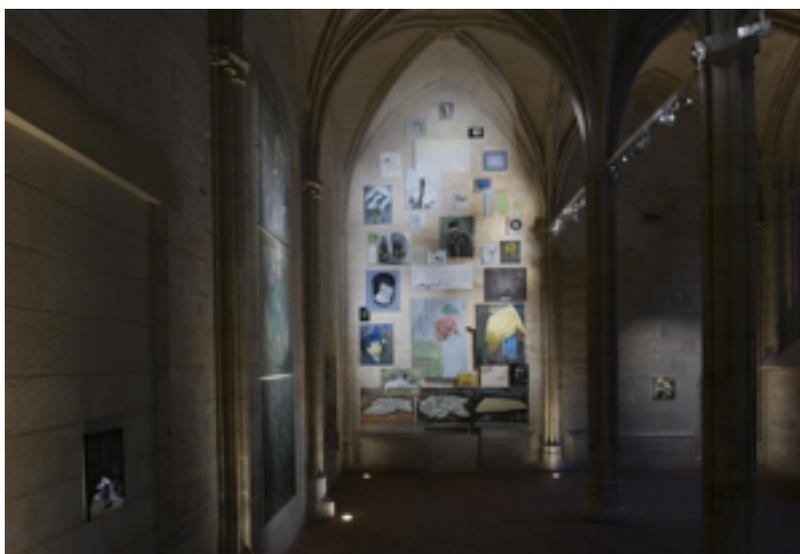
⁷⁷ LAVRADOR Judicael, *Qu'est-ce que la Peinture Aujourd'hui?*, Boulogne- Billancourt, édition Beaux-Arts, 2008, page 134.

⁷⁸ GUIBERT Claude, *La Figuration Narrative, Volume 2*, Encyclopédie audiovisuelle de l'Art Contemporain, Production Imago, partie « Jacques Monory », 1 minute 17.

⁷⁹ *Ibid*, 2 minutes 08.

⁸⁰ *Ibid*, 5 minutes 06 à 5 minutes 19.

la peinture lui semblait être un médium extrêmement puissant.⁸¹ C'était selon lui le meilleur moyen pour transmettre ses idées car « *dans l'image fixe, il y a un besoin de réflexion. Et la peinture est par essence une image fixe.*⁸² » La narration est également présente dans mon travail figuratif. *Vous allez finir par vous aimer les Uns les Autres, Bordel de Merde?* se réfère à la vidéo humoristique "Jésus II le retour" des Inconnus et surtout à la marche consacrée à Charlie Hebdo, car une personne a fièrement brandit ce slogan durant la manifestation. Proche de la piéta traditionnelle, *Vous allez finir par vous aimer les Uns les Autres, Bordel de Merde?* représente une femme vêtue d'une burka, portant un homme dans ses bras. Conservant un certain mystère, l'esquisse peinte morcelée dans un cadre noir stricte et spacieux navigue ainsi entre l'abstraction puis la figuration. Pensée comme une métaphore de la paix, cette peinture fragmentée se réfère à notre époque individualiste et ses populations divisées. Puisque j'emprunte le même processus surréaliste que Jacques Monory, c'est au spectateur de recomposer mentalement l'image-puzzle. L'installation aux allures d'écran plasma tente donc d'interpeler le spectateur par le biais d'une image forte: *La Piéta Islamique* de Samuel Aranda.⁸³ Ici la fragmentation est abordée différemment: comparée aux peintures-storyboards de Jacques Monory et aux toiles proliférantes de Bruno Perramant, ma peinture s'est soigneusement déchirée. Un point commun propre aux peintres figuratifs narratifs nous réunit cependant: celui de vouloir faire sens à travers la fragmentation.

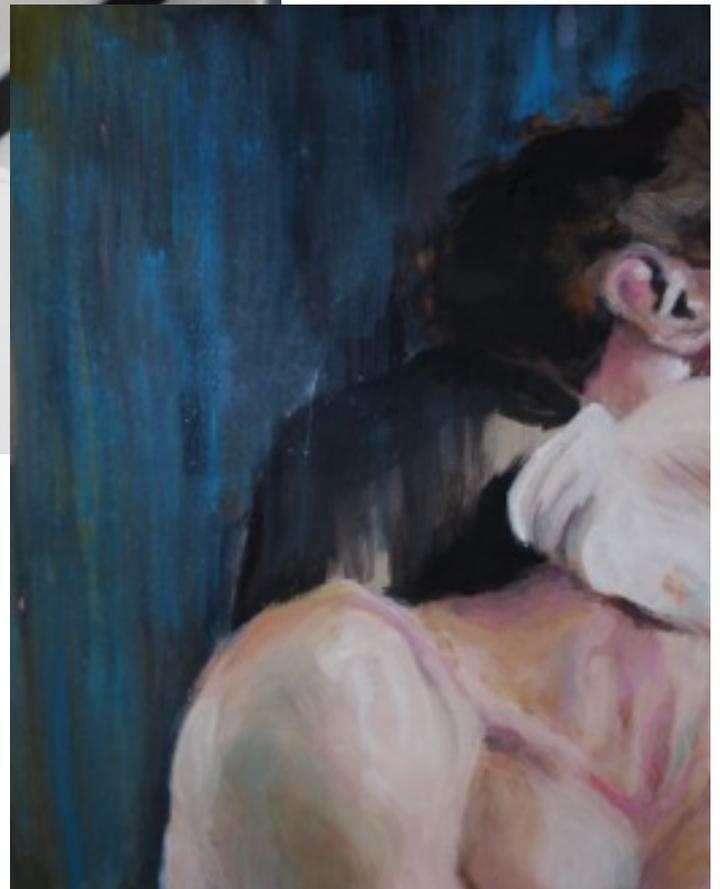


15. *Les Aveugles*, B. Perramant, 32 huiles sur toiles aux formats multiples, 2013, dont *L'Enlèvement*, 2012.

⁸¹ GUIBERT Claude, *La Figuration Narrative, Volume 2*, Encyclopédie audiovisuelle de l'Art Contemporain, Production Imago, partie « Jacques Monory », 3 minutes 47.

⁸² *Ibid*, 13 minutes 40.

⁸³ TALON Claire, *Piéta Islamique: sous le Voile, la Révolte*, article publié sur le site lemonde.fr, 2012. Dernièrement visionné le 18/08/15.



IX. *Vous allez finir par vous aimer les Uns les Autres, Bordel de Merde?*, huile sur plaques cartonnées sous cadre, 100x200cm, 2015.

Au final, Andy Warhol reflète son temps et va même jusqu'à le dépasser. Aujourd'hui, tout porte à croire que la peinture s'inscrit dans un esprit Pop même si elle n'en possède pas forcément l'esthétique. La peinture digitale se démocratise cependant, anéantissant toute notion humaine de la peinture traditionnelle si chère à Gerhard Richter. La crise iconique des années soixante, dont cet artiste a connaissance, perdure et s'amplifie avec Internet. Le capitalisme s'empare des images pour inciter à consommer toujours plus: les clichés circulent en abondance à une vitesse vertigineuse dans le flux du Net. Agressifs et assommants, ils laissent entendre qu'ils sont porteurs de liberté. Les images prennent de plus en plus racine sur des supports écraniques, notamment implantés dans les espaces publics métropolitains pour capter l'attention d'une population dépendante de la télévision: toujours dire, montrer et éblouir, quelque soit le message. Tels sont précisément les maux de notre époque, où l'image aurait bel et bien soif d'invisible selon Marie-José Mondzain. Pendant ce temps, les visiteurs boycottent un peu plus chaque jour les centres d'expositions d'art contemporain. Dans un élan révolutionnaire, Lucy Lippard tente d'instaurer un art de la pensée au lendemain de la guerre du Vietnam. Si la dématérialisation de l'art était pertinente hier, l'est-elle véritablement encore aujourd'hui, à l'ère du virtuel? La théoricienne n'a pas réussi à extirper l'art de l'économie. « *Beware! le « concept » exposé devient un objet idéal* » avertit d'ailleurs Daniel Buren.⁸⁴ Comme les objets, les idées peuvent devenir des marchandises, alors quitte à ce que l'art prenne place sur le marché, il devrait être accessible à tous. Pour finir, même si la peinture ne sera probablement plus jamais similaire au style pictural de la Renaissance, ce médium évolue sans cesse: aujourd'hui, les peintres abordent la photographie sur un mode conceptuel et interrogatif.⁸⁵ La peinture de l'image joue alors un rôle important, celui de s'inspirer de la perversion de images pour mieux s'en affranchir.

⁸⁴ WYMA Chloé, *40 ans après le « Six Years » de Lucy Lippard, où en est l'art conceptuel?*, article visible sur fr.blouinart.com, dernièrement visionné le 18/08/15.

⁸⁵ LAVRADOR Judicael, *Qu'est-ce que la Peinture Aujourd'hui?*, Boulogne- Billancourt, édition Beaux-Arts, 2008, page 14.

Deuxième partie:

Une peinture paradoxale qui s'inspire de la perversion des images pour mieux s'en affranchir.

I) Un pouvoir iconique pervers ancré dans la pensée collective:

1. L'addiction inconsciente aux images.

« *Ainsi le spectacle serait dû au fait que l'homme moderne serait trop spectateur.* » affirme Guy Debord.⁸⁶ Si les images abondantes fatiguent les individus, ils sont pourtant dépendants de celles-ci. Il s'agit d'un véritable cercle vicieux: si la machine capitaliste rapporte autant avec l'image comme acolyte, c'est que le peuple ne refuse pas totalement ce genre de système. Il est même happé par celui-ci. Le capitalisme opère à travers des médias intimes: la télévision que la plupart des occidentaux possèdent chez eux, ne cesse de passer en boucle ses émissions de télé-réalités et ses publicités de plus en plus longues. En vérité, les spectateurs ont besoin d'être rassurés par des fictions s'inspirant de leurs quotidiens. Celles-ci sont pourtant exagérées avec les personnages des *Anges de la Réalité* ou de *Secret Story* poussant l'émotion à l'extrême dans de gros plans, sur de tristes mélodies. Tout semble orchestré pour que les télé-spectateurs s'identifient aux protagonistes, s'y attachent et se sentent probablement moins seuls. Le but de cette fabrique à sentiments dépourvue de toute sincérité est donc de créer une société de l'hyper-empathie*, une forme de compassion déplacé et déshumanisé. Même s'ils font semblant d'y croire, les télé-spectateurs savent pertinemment qu'ils visionnent une fiction et c'est précisément de cette simulation dont ils ont besoin. D'ailleurs, l'opinion de Marshall McLuhan est claire concernant la nécessité de médias froids tels que la télévision: « *Voilà ce qu'est le téléspectateur: un plongeur autonome, un "aquanaute" qui n'aime plus l'éclat de la lumière du jour sur des surfaces lisses et dures et qui doit*

⁸⁶DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, édition Gallimard, 1992, page 153.

*continuer à endurer le pénible bruit de fond de la radio.*⁸⁷ » La parole induit le médium froid car l'auditeur reçoit peu d'informations et doit beaucoup les compléter.⁸⁸

Hans Belting est quant à lui persuadé qu'en secret, nous continuons de croire en les images.⁸⁹ Puis, Marie-José Mondzain prolonge cette dernière réflexion: « *L'image est foncièrement irréaliste, c'est en cela que réside sa force, dans sa rébellion contre toute substantialisation de son contenu. Incarner, c'est donner chair et non pas donner corps. C'est opérer en l'absence des choses.*⁹⁰ » L'image abstraite par essence nécessite un support pour exister. Or, le pouvoir d'une image réside précisément dans cette abstraction: même si elle n'appartient plus de manière exclusive à la religion, l'image est encore sacrée en 2015. Son caractère magique ne s'est jamais véritablement évanoui, il a simplement muté en continuant de dicter de nos vies. En effet, l'image tente jour après jour de faire le buzz: une histoire de robe a récemment suscité de nombreux débats sur les réseaux sociaux. D'abord postée sur Tumblr aux Etats-Unis, la photographie de cette robe est arrivée jusqu'en France. La question émanant de cette image concerne la couleur du vêtement: la robe est-elle noire et bleue, ou blanche et dorée? Comment peut-on monopoliser les réseaux sociaux pour un sujet aussi futile? Telle est selon moi la véritable question. Ce non-sens confirme un besoin à priori mondial de se dissimuler derrière des faits improbables. L'Armée du Salut d'Afrique du Sud s'inspire cependant du sujet afin de dénoncer les violences domestiques. La robe infernale devient un outil de campagne: scandalisée, l'agence de publicité constate qu'une simple robe entraîne bien plus de réactions sur Internet que des problématiques humanitaires graves. Est-ce si surprenant si les internautes permettant l'élévation de certaines images plutôt que d'autres soient généralement de grands adeptes du selfie*? Véritable phénomène de société, le selfie est un nouveau processus de communication en vogue et un outil identitaire. Des anonymes s'exposent dans leur intimité avec des codes prédéfinis comme le fameux « duck face ». Cette obsession de vouloir tout dire et tout montrer sur le Net frôle le narcissisme et sollicite l'interconnexion à l'extrême au point de basculer dans l'exhibitionnisme. Les Snapchat ont notamment permis l'échange de selfies en tous genres: la communication ne se fait plus qu'à travers les images chez les jeunes générations. Un nouveau langage est donc né et fait son entrée dans l'art: Giovanna Riz est une artiste du Net peignant ses

⁸⁷DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, édition Gallimard, 1992, page 268.

⁸⁸ *Ibid*, page 42.

⁸⁹ BELTING Hans, *Pour une Anthropologie des Images*, Paris, édition Gallimard, 2004, page 29.

⁹⁰ MONDZAIN Marie-José, *L'Image peut-elle Tuer?*, Paris, édition Bayard, 2002, page 32.

propres selfies à l'acrylique sur toiles.⁹¹ Les bas résilles d'*Autoportrait #006* rappellent le dessin érotique *Webcam 06* de Thomas Lévy-Lasne. Dans les deux cas, les visages des protagonistes sont absents pour mettre en lumière la sexualité virtuelle de notre époque. En effet, la barrière entre l'espace intime et public est désormais brisée.

Finalement, quelle serait la réaction des populations occidentales si toutes les images proliférantes disparaissaient des zones urbaines? Deux artistes du street-art effacent justement les publicités des rues de Londres à l'aide d'une gomme Photoshop. Guus Ter Beek et Tayfun Sarier ont l'astucieuse idée de réaliser *Street Eraser*, un projet reprenant le damier au fond transparent de la gomme Photoshop. Le duo souhaite effacer ce qui ne leur semble pas naturel ou vide de sens dans les décors anglais. Ils s'en prennent ainsi aux affiches publicitaires sans les dégrader. D'ailleurs, la ville de Grenoble se débarrasse de 326 affiches publicitaires, un projet qui ne laisse personne indifférent.⁹² Certains Grenoblois se sentent nus et mal à l'aise sans images dans les espaces publics.⁹³ Ainsi, la peur de tomber évoquée par Edouard Glissant est si grande qu'elle est comblée par la magie des images fixes et en mouvement de cette société* droguée. C'est la raison pour laquelle Régis Debray compare notre société électronique à la société primitive.⁹⁴ De son point de vue, le fétichisme des images perdure sans aucun doute. Etant une collectionneuse d'images, je trouverais dommage de toutes les supprimer définitivement. Je préfère leur apporter d'autres choses aux déchets visuels plutôt que de les jeter: *Jeune Antillais* s'inspire d'un profil Facebook populaire, puisqu'elle a récolté beaucoup de « j'aime ». J'ai décidé d'apporter toute la souffrance, l'humanité et la spiritualité martiniquaise à cette photographie initialement ratée ou faussée dès mon retour des Antilles. Traitée comme différents paysages, cette peinture figurative est pour moi connectée aux écrits humanistes et mélancoliques d'Edouard Glissant: « *La poésie révèle, dans l'apparence du réel, ce qui s'est enfoui, ce qui a disparu, ce qui s'est tari.*⁹⁵ » Cette courte phrase bat en continu sous les fines couches d'huiles de cette peinture. Elle évoque ce temps infernal, qui nous roule inlassablement dessus. Je tente donc d'élever les images banales tant adulées par les internautes en leur donnant plus de force.

⁹¹ L'artiste expose ses oeuvres sur le site Web artmajeur.com, dernièrement visionné le 18/08/15.

⁹² VEDRENNE Gabriel, *Grenoble dit stop aux panneaux publicitaires*, France, 2014, article visible sur europe1.fr, dernièrement visionné le 18/08/15.

⁹³ J'ai eu cette discussion avec un jeune Grenoblois qui semble incommodé par ce nouveau choix.

⁹⁴ DEBRAY Régis, *Vie & Mort de l'Image*, Paris, édition Gallimard, 1992, page 412.

⁹⁵ GLISSANT Edouard, *Philosophie de la Relation*, Plessis-Tréville, édition Gallimard, 2009, page 102.



16. *Autoportrait #006*, G. Riz, acrylique sur toile, 80x100cm, 2014.



17. *Webcam 06*, T. Lévy-Lasne, crayon sur papier, 12,5x15cm, 2012.

2. Les artistes face à l'imposition de stéréotypes de pensée.

« *On nous inflige des désirs qui nous affligent.* » dénonce Alain Souchon de sa voix chaleureuse.⁹⁶ La société de consommation est bel et bien à ré-interroger pratiquement soixante ans après l'apparition du Pop art. Au fond, nous dépendons des images parce qu'elles nous imposent des stéréotypes* de pensée dont nous n'arrivons pas à nous détacher. Le packaging orchestre cela: Philippe Cognée l'a perçue, des codes couleurs assaillent les rayons de supermarchés. La bouteille de Coca Cola standard rouge se mémorise facilement, le rose est pour les filles puis le bleu, pour les garçons. Le paquet cylindrique des grains de chocolat Benco prouve que la forme compte aussi. De même, les Cracottes s'associent seulement à des petits déjeuners sucrés comme démontré sur l'emballage. En d'autres termes, la marchandise dirige notre vie à notre place. Sans compter que l'aliment emballé n'est jamais à la hauteur de son packaging, ce dernier étant toujours conçu pour attirer le regard. On en vient à oublier que la viande provient d'une chair animale qui se rapproche de la notre tant les emballages détournent la réalité. Ces images ne diffusent que des fictions avec des écarts toujours considérables entre l'emballage et son aliment: les produits distribués à la chaîne chez McDonald's sont également aux antipodes de leurs publicités. D'ailleurs, je peins une toile en rapport avec cette enseigne en 2013.⁹⁷ Une silhouette tient un hamburger du bout de ses doigts crochus. Les couleurs sont ternes, elles tirent vers des teintes kakis et marrons sur un fond gris pâle. Le sandwich et le personnage qui dégoulinent donnent un aspect morbide à cette création. Si l'image est toujours inscrite sur les paquets, elle est parfois directement imprimée sur la nourriture. Les tablettes de chocolat Milka, Côte d'Or, Crunch et bien d'autres en payent notamment les frais. Ainsi, nous sommes habitués à regarder et à manger des images au quotidien. Guillaume Paris décide alors d'humaniser ce système en créant des emballages parlants. Dans *Cuddly*, l'artiste donne notamment une seconde vie aux personnages publicitaires par le biais de la vidéo. *Cuddly* montre en plan fixe un emballage de mouchoir en papier sur lequel est projetée une image animée d'un enfant racontant l'histoire d'Harry Potter. L'artiste plasticien est intrigué par les mécanismes de séduction des démarches publicitaires. Derrière les images anodines recouvrant de nombreux paquets se dissimulent selon lui des schémas ancestraux. Des couleurs et des formes d'emballages prédéfinies permettent aux acheteurs d'établir des associations inconscientes et

⁹⁶ Les paroles de la chanson *Foule sentimentale* se situent dans la partie « chansons » des annexes, page 123.

⁹⁷ Mon expérience en tant qu'équipière polyvalente dans un McDonald's m'a inspiré.

rassurantes entre un paquet et son aliment. Jeunes, fraîches, belles et souvent hypnotiques, les images publicitaires sont finalement toujours conçues pour le plaisir du regard. Après tout, l'objectif des agences est d'utiliser la force des images pour faire croire au spectateur qu'il lui manque des produits essentiels au développement de son bien être.

Les stéréotypes de pensées ancrés en nous découlent également des schémas pornographiques redondants. Ces fictions caricaturales mettent en lumière des sexes démesurés, des orgasmes simulés, ainsi qu'une femme très souvent dominée par l'homme avec violence. En tant qu'esclave, son rôle d'objet facilement manipulable se restreint à tout subir sans réellement broncher. Dans l'intimité, ces schémas sont cependant reproduits par un grand nombre d'individus. En effet, Jean-Marie Schaeffer affirme que la mimésis est le seul moyen d'apprentissage possible pour l'être humain.⁹⁸ Les images sont donc des exemples et des étapes importantes à sa construction dès son plus jeune âge. De plus la représentation pornographique déteint sur les mœurs: d'un point de vue social et économique, la femme n'a jamais été égale à l'homme. Quelque soit sa culture, elle reste avant tout un éternel objet de désirs. De plus, le schéma patriarcal français indique souvent un homme bien mieux rémunéré que sa compagne. La femme est l'un des sujets principaux de ma peinture. Or, elle se retrouve trop souvent victime d'abus de pouvoir, de violence domestique, de viol et autres. *Grosse Coquine* aborde plus ou moins le sujet: rogner une photographie pornographique sur Photoshop me permet d'adoucir l'image en valorisant des textures caressantes, comme sur les bourrelets. Le rendu d'un corps féminin généreux, plein de vie, contre toutes formes de canon de beauté actuelles, assumé et sublimé est certes charnel, mais il s'affranchit néanmoins de toute référence à la femme-objet. Aussi riieuse, imposante, naïve et colorée que les immenses Nanas féministes de Niki de Saint Phalle, il est impossible de soumettre l'immense *Grosse Coquine*. Elle est d'ailleurs pratiquement aussi grande que *Cover 604* d'Ida Tursec et Wilfried Mille. Le duo d'artistes est connu pour détourner des images pornographiques. Il expose actuellement cette peinture à l'huile au Plateau du Frac à Paris. Le couple s'intéresse au rapport contemporain entretenu avec les images, qu'il ne traite pas comme des objets de jouissance, mais comme des natures mortes, des vanités: « *La pornographie prétend tout montrer, tout donner à voir. Puisque nous sommes peintres, il nous a semblé évident que c'était cela le ressort, le sujet même de la peinture: tout donner à voir au risque de montrer qu'il n'y a rien à voir.* » explique Wilfried Mille.⁹⁹ *Cover 604*

⁹⁸ SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la Fiction?*, Paris, édition Seuil, 1999, page 72.

⁹⁹ MILLE Wilfried, dans le paragraphe consacré à la peinture du duo dans le dépliant du FRAC Ile-de-France pour l'exposition *Un Mural, des Tableaux*, Paris, 2015.

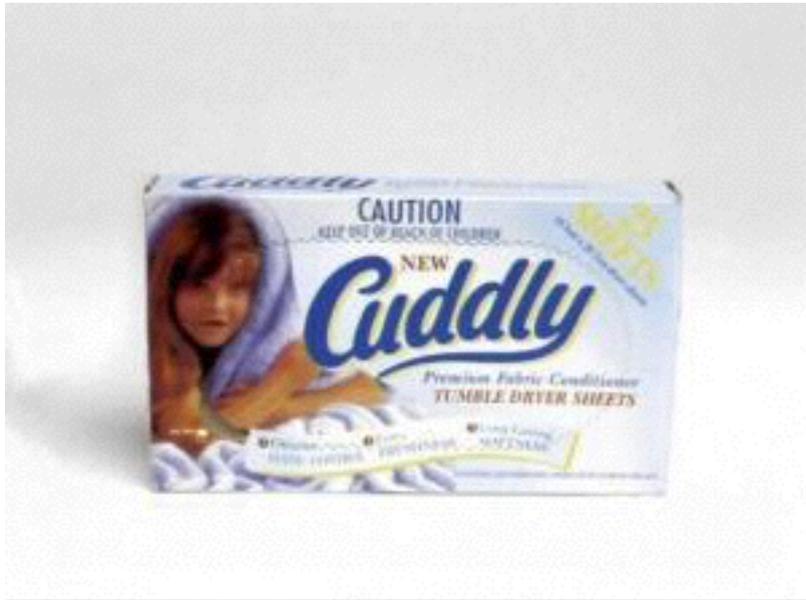
représente donc une jeune femme blonde dénudée tout droit sortie d'une photographie pornographique. Elle porte cependant une coiffe et des bijoux rouges désuets. Allongée sur une nappe fleurie démodée, elle fixe le visiteur de manière provocante. S'agit-il un déjeuner sur l'herbe?¹⁰⁰ Une chose est sûre: si cette peinture est réalisée à l'horizontale par les artistes, elle rappelle les portraits de Cranach une fois exposée à la verticale.

Si les réseaux sociaux donnent aussi tout à voir au point de montrer qu'il n'y a rien à voir, peut-être serait-ce une forme de pornographie*. Entre les selfies, les statuts rédigés avec des hashtags, les photographies improbables, les propos haineux et certaines images futiles qui font le buzz* plutôt que d'autres, l'univers du Net révèle les maux de notre société. Ex- directrice artistique dans le domaine publicitaire, France Bizot croque le quotidien du Web. Elle réalise notamment une série de dessins hyperréalistes à découvrir à la galerie parisienne Backslash, avec les réseaux sociaux pour thème. Facebook fait partie de l'un des moyens de communication très influents puisque des milliards d'éléments y sont échangés chaque jours. France Bizot s'intéresse donc aux relations virtuelles de ce site et propose un paradoxe temporel: la réalisation de lents dessins face à notre société virtuelle tachycardique ancrée dans l'inconscient collectif. L'artiste s'interroge: si les réseaux sociaux délivrent des possibilités alléchantes, ils représentent aussi une forme d'aliénation. En effet, sous ses allures de distributeur de liberté, Facebook artificialise la vie. D'ailleurs, de quelle liberté parle t-on? De la surveillance autogérée, des amitiés superficielles, de la soit disante protection des données? Ici, il est plutôt question de dépendance. *Blanche.Profile* démontre une jeune femme quasiment nue dont on ne peut voir le visage. Un icône pixelisée "j'aime" camoufle l'identité du personnage pour exprimer le caractère illusoire de Facebook. *Autoportrait* se rapproche de cette oeuvre en évoquant à la fois la photographie de profil Facebook et le pixel. La peinture est fragmentée dans l'espace de sorte à créer une prolifération de pixels peints. Découper cette toile fut ressenti comme un acte violent, probablement à l'image de notre société. Mon propos rejoint donc plus ou moins celui de France Bizot: le fonctionnement des réseaux sociaux est fascinant mais il faut s'en méfier car leur fiction divise et rend abstrait les rapports entre les individus. Ainsi, *Blanche.Profile* et *Autoportrait* évoquent tous deux l'inconscient collectif à travers l'image et le détourne. Actualiser des médias traditionnels tels que la peinture à l'huile et le dessin, est un paradoxe entretenu dans nos deux démarches plastiques qui fait sens aujourd'hui. Sortir de la redondance iconique en créant des pièces uniques est primordial, c'est aussi une manière de s'éloigner de l'imposant et immortel Andy Warhol.

¹⁰⁰ Ida Tursec et Wilfried Mille s'inspirent de Manet.



X. *Sans Titre*, huile sur toile, 32,5x41cm, 2012.



18. *Cuddly*, G. Paris, vidéo présentée sur un moniteur à socle, 1998.



19. *Blanche.Profile*, F. Bizot, crayon sur papier, 65x50cm, 2011.

3. Consommer les images.

Si Philippe Cognée se proclame boulimique d'images.¹⁰¹ Il peint des supermarchés colorés comme sur le point de s'effondrer, alors que Jean-Luc Blanc est un véritable collectionneur de photographies. Cinéphile dans l'âme, ce dernier s'approprie des milliers de clichés extraits de magazines ou simplement abandonnés en pleine rue. Il transforme par la suite les personnages qui y figurent en des individus imparfaits et fantomatiques. Ainsi, il ne cesse de retoucher ses peintures en les maintenant à l'abri des images médiatiques pétrifiées desquelles il puise sa source. A première vue, *Miranda 4* et *La Mode* n'ont pas grand chose en commun, si ce n'est le portrait et le petit format. *La Mode* évoque une certaine violence proche de la touche expressionniste abstraite américaine. Sa planéité s'oppose au relief des peintures de Lucian Freud: de grands coups de pinceaux sont instinctivement apposés sur un fond maladroitement esquissé. Dans un style plus désuet, *Miranda 4* possède une signature plus lisse et calculée que *La Mode*. De même, elle contient plus de dessin. Pourtant, ces deux créations étranges s'inspirent d'images de mode ardemment consommées par notre société. Le portrait de *Miranda 4* porte deux masques: l'un est constitué d'arceaux, l'autre de cosmétique car Jean-Luc Blanc porte un regard critique sur notre société de surconsommation dans laquelle la personnalité est niée.¹⁰² *La Mode* traite également de l'artifice avec son teint cadavérique, son rouge à lèvres foncé et ses cheveux décolorés.

Carole Benzaken réalise *Diana's Funeral* en 1999, une série de pastels sur papiers et d'acryliques sur toiles. Elle utilise des images qui font l'actualité photographique et télévisuelle sans restriction à la toute fin du XXème siècle: déjà visionnée et re-visionnée, la mort de la princesse Diana est banalisée par des effets de répétition. Carole Benzaken photographie donc en rafale les vidéos se rapportant à cette cérémonie et donne suite à un traitement particulier des couleurs et du cadrage. En effet, une sorte de pixellisation émane de ses images flottantes, accompagnée d'un certain flou, de jeux de plans et de zooms vacillants. L'artiste abolit alors le caractère usagé de ce fait divers au profit d'une peinture figurative colorée, jouant avec les codes de l'abstraction. Elle interroge ainsi la couleur, la touche et la lumière à travers ses fast-painting*, comme le fait Pierre Bonnard lorsqu'il

¹⁰¹ ARDENNE Paul, *Philippe Cognée*, Angers, édition Musée des Beaux Arts, 2005, page 51.

¹⁰² BLANC Jean-Luc, dans le paragraphe consacré à son oeuvre dans le dépliant du FRAC Ile-de-France, pour l'exposition *Un mural, des Tableaux*, Paris, 2015.

cherche à projeter l'émotion sur la peinture.¹⁰³ De plus, Carole Benzaken rappelle le principe du zapping tout en se rapprochant du cubisme à travers *Diana's Funeral*. André Rouillé évoque également la mort tragique de la princesse Diana dans *La Photographie, entre Document et Art Contemporain*.¹⁰⁴ Cet évènement confirme selon lui l'actuel déclin du photo-journalisme au profit de la presse People car c'est précisément l'image qui provoque l'accident mortel de Lady Di. Le théoricien s'interroge: pourquoi n'existe-t-il aucune photographies de la guerre du Golfe face à de trop nombreux clichés de la défunte princesse anglaise? Le problème semble provenir des spectateurs, dont l'insatiable voyeurisme ne fait qu'encourager le photojournalisme* People.¹⁰⁵ « *Nous vendons tous de l'émotion à ceux qui nous lisent.* » proclame le rédacteur en chef du magazine *Voici*.¹⁰⁶ Là encore réside l'hyper-empathie recherchée par les producteurs pour coincer leurs spectateurs: les stars telles que Lady Diana sont non seulement terriblement enviées mais elles vont aussi jusqu'à remplacer les icônes religieuses. Elles sont si loin du peuple que leurs morts sont automatiquement déshumanisées et s'ingèrent sans répit. En ayant choisi de peindre la mort de Lady Di par instinct, Carole Benzaken navigue entre un propos personnel et générique. Mais ce sujet en dissimule un autre bien plus proéminent: notre étrange manière de consommer l'image, comme le souligne André Rouillé.

Mon travail puise sa source dans les démarches plastiques de ces trois grands consommateurs d'images: *Requin éventré* provient d'une vidéo tournée en Afrique du Sud postée sur Facebook. Je m'en empare en effectuant la capture d'écran du moment qui m'intéresse le plus. J'interroge l'espace-temps en empruntant le cadrage du non- évènement de Thomas Lévy-Lasne afin de rappeler les *Carcasses* de Philippe Cognée. Je retire certains éléments de ma capture d'écran sur Photoshop: des pieds, des mains, le couteau et la tête du requin. Contrairement à P.Cognée et C.Benzaken, je ne souhaite pas basculer dans l'image floue voir abstraite. Mon objectif pour cette toile déroulée est de produire une image nette à partir d'une vidéo de basse qualité. *Requin éventré* nécessite d'ailleurs plusieurs études de pieds et d'organes au moment de sa création, car tous les éléments de la photographie initiale sont flous. Cette netteté me permet de fabriquer de l'émotion dans les organes à vif du requin, à travers une écriture propre à l'esquisse peinte. Ainsi, le rapport au temps n'est pas traité de la même façon: je le capture avec précision alors que Philippe Cognée et Carole Benzaken

¹⁰³ ROUART Julie, *Carole Benzaken*, Paris, édition Skira Flammarion, 2011.

¹⁰⁴ ROUILLE André, *La Photographie, entre Document et Art Contemporain*, Paris, édition Gallimard, 2005, page 192.

¹⁰⁵ *Ibid*, page 194.

¹⁰⁶ *Ibid*, page 193.

le laissent flotter. En termes d'accrochage, la toile est comme crucifiée au mur à l'aide de clous disposés aux quatre coins du carré peint. Comme Jean-Luc Blanc, je me considère comme une véritable collectionneuse d'images et ce dispositif me rappelle les collections de papillons fixés sous verres. Une fois de plus, cette peinture d'image prouve que la mort n'a aucun répit.



20. *Miranda 4*, J.L Blanc, huile sur toile, 50x60cm, 2005.



21. *Diana's Funeral*, C. Benzaken, acrylique sur toile, 280x360cm, 1998.

II) L'image, la politique et la justice:

1. La censure et la manipulation des masses.

Depuis des siècles, l'image pose problème dans l'histoire de l'humanité. Des dessins de poilus en bonne santé circulent dans les journaux français en guise de publicité pour promouvoir la première guerre mondiale. Ceux-là se font pourtant décimer un à un dans les tranchées. Staline manipule aussi la population avec des images de propagande valorisant la dictature. De plus, certaines guerres et génocides ne sont ont jamais médiatisées, ou peu, par rapport à d'autres: il n'existe aucunes photographies de la guerre du Golfe d'après André Rouillé, d'ailleurs re-baptisée « guerre de non-images » par ce dernier car les militaires maitrisent la production et la diffusion mondiale des clichés.¹⁰⁷ A ce moment, la liberté d'information des reporters est donc bafouée. C'est étonnamment le contraire pour la guerre du Vietnam, télévisée et photographiée jusqu'à l'excès.¹⁰⁸ D'autre part, il est certain que nous ne sachions pas tout de l'Afrique, comme pour la guerre des Malouines en 1982 où très peu d'images représentent le réel conflit entre l'Irak et l'Iran.¹⁰⁹

Puis vint l'attentat contre Charlie Hebdo, affirmant que les images peuvent réellement tuer.¹¹⁰ Inspiré d'Hara-Kiri, le journal hebdomadaire satirique est connu depuis 1970 pour sa diffusion d'illustrations et de caricatures politiques, où la figure de Mahomet est mainte et mainte fois reprise. Le sept janvier 2015, Chérif et Said Kouachi censurent violemment le journal en assassinant douze personnes, notamment les dessinateurs Cabu, Charb, Honoré, Tignous et Wolinsky dans les locaux de Charlie Hebdo. Leur complice Amedy Coulibaly supprime quant à lui une policière à Montrouge et quatre autres personnes dans une supérette casher à porte de Vincennes le lendemain. Dans cette quête, les frères Kouachi se réclament d'Al-Qaida dans la péninsule arabique (AQPA). Les trois auteurs du massacre sont abattus la première semaine de janvier. Le pays se rassemble pour défendre ses valeurs, entre autre le droit de s'exprimer librement. De nombreux français se

¹⁰⁷ ROUILLE André, *La Photographie, entre Document et Art Contemporain*, Paris, édition Gallimard, 2005, page 181.

¹⁰⁸ *Ibid*, page 178.

¹⁰⁹ *Ibid*, page 180.

¹¹⁰ Dans *L'Image peut-elle Tuer?*, Marie-José Mondain soulève une question très contemporaine.

réunissent alors sur le Net et dans les rue, accompagnés du slogan sans frontières « Je suis Charlie. » Parallèlement à cela, Nasser Ben Ali Al-Nassi revendique l'attentat contre le journal sur un site islamiste: « *Des héros ont été recrutés et ils ont agi, ils ont promis et sont passés à l'acte à la grande satisfaction des musulmans.*¹¹¹ » Selon lui, l'acte constitue « *un message fort à tous ceux qui osent s'en prendre à ce qui est sacré pour les musulmans.*¹¹² » Dans cette affaire, Al-Nassi englobe tous les musulmans et facilite les amalgames alors que les musulmans français sont scandalisés par l'évènement. Luz s'occupe de la couverture du Charlie Hebdo parue le quatorze janvier: elle représente le prophète Mahomet endeuillé, proclamant « *Je suis Charlie* » et « *Tout est pardonné* » en sous-titre sur un fond vert qui symbolise l'Islam. A travers cette illustration osée, Luz démontre qu'il est possible de tout faire, tout refaire et de tout dire: « *ça me faisait rire. J'ai dessiné, un tout petit dessin, et puis j'ai vu sa gueule, je l'ai regardé, et il m'a fait marrer. J'ai vu ce personnage utilisé malgré lui par des tarés qui foutent le feu, par des terroristes. Des connards qui manquent d'humour: c'est ça, des terroristes.* » affirme t-il. Trois millions d'exemplaires sont distribués en grande quantité sous surveillance. La population est encore sous le choc, au point où le travail iconographique d'une étudiante en arts plastiques est de prime abord censuré par sécurité dans l'enceinte de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne au début du mois d'avril. Dans le cadre du prix Michel Journiac, les photographies militantes de Rezan identifient la femme entièrement voilée comme morceau de chair afin de dénoncer les conditions de la femme en Orient. L'étudiante kurde est pourtant venue sur les terres françaises dans le but de pouvoir s'exprimer librement à travers son art. Marie-José Mondzain explique pourtant que la censure est un faux problème. Les images ne sont pas réellement violentes, nous les qualifions comme tel à cause de notre perception biaisée: « *Il est plus facile d'interdire de voir que de permettre de penser. On décide de contrôler l'image pour s'assurer du silence de la pensée, et, quand la pensée a perdu ses droits, on accuse l'image de tous ses maux, sous prétexte qu'elle est incontrôlée.* » avoue t-elle.¹¹³ Marie-José Mondzain propose de construire une culture du regard: « *l'image exige une gestion nouvelle et singulière de la parole entre ceux qui croisent leurs regards dans le partage des images.*¹¹⁴ »

¹¹¹ ANONYME, « *Charlie Hebdo* » : ce que dit Al-Qaida au Yémen dans sa vidéo, article visible sur tempsreel.nouvelobs.com, France, 2015, dernièrement visionné le 18/08/15.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ MONDZAIN Marie-José, *L'Image peut-elle Tuer?*, Paris, édition Bayard, 2002, page 188.

¹¹⁴ *Ibid*, page 46.

Connaitre la force de l'image est ainsi primordial avant de la travailler. De même, si peindre est un engagement, peindre d'après photographie l'est d'autant plus. Mes représentations effleurent des sujets sociaux politiques sans jamais basculer dans l'activisme: *Vous allez finir par vous aimez les uns les Autres, Bordel de Merde?* est conçue trois semaines après l'attentat et emporte avec elle la notion de rassemblement.* Cette pièce aurait pu s'intituler « Je suis Charlie ». Je n'ai cependant jamais lu cet hebdomadaire avant l'incident de janvier dernier mais « Je suis Manon Bessière » et je soutiens de tout coeur l'hebdomadaire Charlie Hebdo, ainsi que le Kenya, puis les familles d'étudiants massacrés dans l'université de Garissa le deux avril 2015. Ceux-là, très peu de personnes en parlent comparé à Charlie Hebdo alors que pratiquement cent cinquante étudiants ont été triés puis massacrés par les djihadistes d'un groupe somalien. Les fameux Charlies qui ne sont pas Kenyans pour la plupart, et démontrent finalement une Europe nombriliste. Revenons-en donc à *Vous allez finir par vous aimer les uns les autres, bordel de merde?*, qui se réfère d'abord à une phrase de Jésus de Nazareth rapportée dans l'Evangile selon Jean 13,34 avant de reprendre le slogan des Inconnus évoqué dans la première partie. (En réalité, cette pensée est propre à toutes les religions.) Je choisis *La Piéta islamique* de Samuel Aranda pour le caractère biblique, la force, l'amour et le courage qui s'en dégagent afin de diffuser un réel message de paix allant au delà de toutes politiques et religions. A travers cette composition fragmentée, seul le spectateur peut recoller les morceaux s'il le souhaite vraiment. Je me suis aussi servie du contexte musulman de cette photographie pour soigner l'image qu'on se fait de l'islam sans pour autant faire de la propagande. Les clichés, les généralités, les à priori et les amalgames* sont bien trop nombreux à ce sujet.

2. Lorsque la loi condamne la peinture d'image.

Luc Tuymans re-contextualise des photographies d'actualités afin d'interroger nos rapports aux images contemporaines. Il aborde également des images d'archives, comme des clichés de chambres à gaz. Luc Tuymans lie la peinture au cinéma, au photo-journalisme, et à la photographie d'amateur. Ses travaux aux formats modestes paraissent anciens. Ils traitent de la mémoire à l'aide de teintes délavées et d'une lumière toujours plus ou moins froide.¹¹⁵ Il tourne autour de la notion d'indifférence, ce qui le rapproche du peintre belge et symboliste Spilliaert, qui porte lui aussi un regard très détaché sur la réalité.¹¹⁶ La télévision possède une place importante au sein de sa démarche, d'une part parce que son impact est aujourd'hui très grand, mais aussi car elle véhicule un grand nombre d'informations.¹¹⁷ Le 15 janvier 2015, Luc Tuymans est cependant condamné pour plagiat au sujet d'une peinture réalisée en 2011. *A Belgian Politician* copie une photographie de Katrijn Van Giel, diffusée avec excès dans les journaux. Le cliché représente le politicien Jean-Marie Dedecker un soir de défaite. Le monde de l'art est secoué par la nouvelle même si Luc Tuymans reconnaît ne pas avoir demandé l'accord de l'auteur pour s'approprier cette image. Si le format et les couleurs diffèrent, le juge reproche tout de même à l'artiste de reprendre les traits principaux de la composition: le cadrage, la transpiration sur le front du protagoniste et la lumière. De ce fait, les droits d'auteur s'appliquent. Désormais, Luc Tuymans ne peut plus montrer cette oeuvre ni sa reproduction sous peine de devoir payer l'amende excessive de cinq cent mille euros.¹¹⁸

Il fait valoir son droit à la parodie, le seul moyen permettant à un créateur de copier n'importe quel objet. Après tout, Juan Vicente Aliaga rattache l'art belge actuel à une certaine tradition surréaliste et absurde propre à Magritte: « *L'Art surréaliste belge est aussi porté sur le jeu de mots et aime tourner en dérision les valeurs morales et patriotiques. Il met l'accent sur l'ironie, le sarcasme, il*

¹¹⁵ LOOCK Ulrick, ALIAGA Juan Vincente, SPECTOR Nancy et REUST Hans Rudolf, *Luc Tuymans*, Paris, édition Phaidon, 2007, page 8.

¹¹⁶ *Ibid*, page 15.

¹¹⁷ *Ibid*, page 12.

¹¹⁸ GAITE Florian, *Luc Tuymans, condamné pour plagiat en Belgique: un verdict inquiétant pour la liberté de création*, l'article est visible sur paris-art.com, France, 2015, dernièrement visionné le 18/08/15.

est irrévérencieux, méchant. » dit-il dans une interview avec Luc Tuymans.¹¹⁹ Néanmoins, le juge n'admet pas l'aspect parodique du travail du peintre, car il n'y a selon lui aucune trace d'humour ou de sarcasme. L'affaire est de ce fait problématique pour la totalité des artistes contemporains et atteint la liberté d'expression: cela signifie par ailleurs que de nombreux peintres figuratifs sont des voleurs d'images aux yeux de la justice. L'actualité est paradoxale car notre époque nous incite à ingurgiter des tonnes de clichés par jour alors qu'il est à priori dangereux de se les approprier. De même, les images d'Internet s'offrent à nous librement: il suffit simplement d'effectuer un clic droit et de choisir l'option « enregistrer sous » pour les posséder, ou de les découper dans des magazines. Gerhard Richter, Marlène Dumas, moi même et bien d'autres font cela.

La découverte est déstabilisante, puisqu'une grande majorité de mes peintures proviennent d'images ne m'appartenant pas. Comme Luc Tuymans, je ne m'écarte pas radicalement des photographies que je sélectionne. Celles-ci sont facilement reconnaissables sur mes toiles: *Gamine* et *Toxicomane* correspondent par exemple à deux oeuvres de photographes-reporters. *Gamine* provient de la série "Exodes" de Sebastiao Salgado tandis que *Toxicomane* copie Maria, la prostituée toxicomane ukrainienne photographiée par Brent Stirton. *Gamine* est moins joufflue et paraît plus âgée que la petite fille photographiée par l'artiste brésilien. Elle passe du noir et blanc à la couleur, puis prend les traits d'une jeune européenne, comme pour la rapprocher un peu plus de moi. D'ailleurs, je me suis surtout focalisée sur le visage de cette jeune fille: son regard transperçant possède une forme d'aura spirituel, portant la détresse et la mort. Quant à *Toxicomane*, elle devient femme battue sans cigarette ni bijoux, et paraît poser en sous-vêtements pour une publicité. Les coulures bleues du fond ajoutent un aspect larmoyant à cette composition déstabilisante, tout en illustrant la dureté du personnage. Les modifications comme celles-ci donnent une autre vérité à l'image initiale. *Gamine*, *Toxicomane* et bien d'autres peintures ne sont que des détournements ayant pour but d'accentuer une émotion déjà présente. Si les yeux bleus de *Gamine* invitent le spectateur à plonger dedans, la texture de peau et la posture de *Toxicomane* m'intriguent toujours autant. La solution idéale serait de travailler uniquement d'après mes propres photographies, comme j'ai déjà commencé à le faire avec *Jeune Antillais*. Mais cela limite ma pratique et réduit son ampleur. Ainsi, que signifie réellement le plagiat aujourd'hui, lorsqu'on nous fait croire à la liberté de l'image? L'art qui ne semble plus avoir de limites depuis Duchamp commence progressivement à se recroqueviller. La liberté de l'image en prend décidément un coup en 2015, entre l'affaire Tuymans et l'acte terroriste envers Charlie Hebdo.

¹¹⁹ LOOCK Ulrick, ALIAGA Juan Vincente, SPECTOR Nancy et REUST Hans Rudolf, *Luc Tuymans*, Paris, édition Phaidon, 2007, page 13.

La crise de l'image s'amplifie et prend une étrange tournure que Marie-José Mondzain aborde déjà dans *L'Image peut-elle Tuer?*: que veut dire l'image? Faut-il se fier à ce qu'elle nous fait ressentir? Nous induit-elle en erreur? Le sujet semble délicat et terrorise encore la population depuis l'hiver dernier.



XI. *Gamine*, acrylique sur plaque cartonnée, 80x120cm, 2014.



22. *Sans Titre*, dans *Les Enfants de l'Exode*, S. Salgado, photographie argentine, 1996.



XII. *Toxicomane*, huile sur plaque cartonnée, 80x120cm, 2015.



23. *Sans Titre*, B. Stirton, photographie couleurs de Maria dans la série *Projects*, 2015.

3. Peinture + politique = propagande?

« *La peinture politique, c'est forcément de la propagande.* » me dit un jour un enseignant.

¹²⁰ Je pense encore à cette remarque, que je tente ici d'articuler autour de différents exemples. Au final, qu'est qu'un art politique? Un art engagé, un art de propagande, un art social? Il me semble que c'est un terme vaste, flou, souvent utilisé à tort et à travers. Il est ici question d'éclairer cette interrogation: Gustave Courbet est selon moi un peintre politique qui sème la polémique dès ses débuts. « *Lorsque l'on évoque Gustave Courbet comme peintre politique, c'est en premier lieu la Commune qui vient à l'esprit.* » écrivent Noel Barbe et Hervé Touboul.¹²¹ En effet, les idéaux politiques de Courbet sont clairs: il participe notamment à des événements révolutionnaires comme lorsqu'il demande le déboulonnement de la colonne Vendôme en 1848. Condamné pour ce fait, les répercussions sont dramatiques et affectent sa peinture. En 1871, il est élu au conseil de la Commune. Son rêve, la mise en place d'un gouvernement populaire, est atteint.¹²² Adeptes du fouriérisme, l'artiste militant prend la défense du peuple à travers une peinture réaliste sociale. Le philosophe allemand Schopenhauer admire cette peinture qu'il juge néanmoins trop socialiste à son goût.¹²³ Même ses paysages puissants ont une dimension politiques d'après Sophie Biass-Fabiani.¹²⁴ Dans *Le Chêne de Flagey*, (ou *Le Chêne de Vercingétorix*) le peintre symbolise la résistance en superposant deux histoires: celle d'Alésia, où les Gaulois sont battus par les Romains puis celle de l'indépendance des provinces contre l'Empire.¹²⁵ Ainsi, on ne peut le nier: les peintures de Courbet sont imprégnées de ses convictions politiques et de son dégoût pour la bourgeoisie, mais est-ce pour autant une forme de propagande? A en voir les peintures de l'artiste, il ne tend pas à endoctriner son spectateur. Il travaille simplement un sujet qui l'anime et y injecte son esprit révolutionnaire.

Cependant, qu'advient-il lorsqu'une peinture s'inspire d'une image à forte consonance politique, d'un thème engagé, ou d'une puissante icône? Est-ce là de la propagande? Yan-Pei Ming est par

¹²⁰ Un enseignant m'affirme un jour cela durant l'un de mes passages à l'oral dans le cadre du cours de Méthodologie en Master 1 ELER.

¹²¹ BARBE Noel et TOUBOUL Hervé, *Courbet, Peinture et Politique*, Ornans, édition du Sékoya, 2013, page 7.

¹²² *Ibid*, page 57.

¹²³ *Ibid*, page 8.

¹²⁴ *Ibid*, page 119.

¹²⁵ *Ibid*, page 135.

exemple connu pour ses gigantesques portraits de Mao. Cette série obsessionnelle débute en 1976 en Chine et se poursuit en France. Des représentations de Mao, « le grand timonier », sont diffusées à des millions d'exemplaires par la propagande communiste des années soixante. Au delà de l'aspect médiatique de cette icône qui intéresse également Andy Warhol durant cette période, Yan-Pei Ming s'identifie beaucoup à ce personnage: « *A partir de son histoire, mon histoire commence.*¹²⁶ » D'ailleurs, les portraits de Mao ressemblent traits pour traits à Yan-Pei Ming. La fusion presque narcissique des deux identités semble lui tenir à coeur: « *A chaque fois que je fais un portrait de Mao, c'est qu'il y a un problème. Par exemple, quand je n'arrive pas à peindre autre chose, quand je suis trop tendu ou mal dans ma peau. je fais alors un portrait de Mao et ça me redonne une sorte de courage, je m'entends dire: "Allez continue, vaincs le monde." Pour moi c'est une forme de parole ou d'énergie. C'est une sorte de fétiche aussi, cela correspond à une pose et à un repère.* » confesse l'artiste.¹²⁷ Ming n'assimile pas Mao aux Marilyn et aux Elvis de Warhol. C'est le pouvoir despotique de Mao qui intéresse véritablement le peintre.¹²⁸ Cette toute puissance se ressent dans ses autres oeuvres, notamment à travers l'utilisation de formats intimidants. Imprégné de l'idéologie marxiste durant sa scolarité, Yan-Pei Ming reprend des icônes socialistes en France et travaille même à partir de petites images de propagande.¹²⁹ Ainsi, ses peintures répandent sa propre opinion politique en valorisant une gauche forte. Elles se rapprochent donc de la propagande. D'autre part, Marlène Dumas évoque difficilement l'aspect politique de son travail car c'est un chemin semé d'embûches.¹³⁰ Dans divers pays, elle est accusée de « *faire commerce de la souffrance* », d'être une « *resucée de la publicité Benetton* », ou encore d'être « *une Blanche spécialisée dans la peinture des Noirs.* » car elle représente souvent des personnages aux origines indéterminées. « *Il semble que le critique blanc ordinaire perçoive, et donc décrive, tout ce qui n'est pas très blanc comme noir.* » rétorque t-elle.¹³¹ L'artiste blanche Sud-Africaine exprime en réalité le drame de la ségrégation raciale en Afrique du Sud, qu'elle connaît et dont elle se sert comme source

¹²⁶ PEI-MING Yan, *Un jour parfait, Beinaschi et Rubens invitent Yan Pei-Ming*, article visible sur museedesbeauxarts.nantes.fr, France, 2012, page 2, dernièrement visionné le 18/08/15

¹²⁷ BESSON Christian, *Yan Pei-Ming*, Paris, édition Hazan, 1999, page 37.

¹²⁸ *Ibid*, page 37.

¹²⁹ ANONYME, *Phares, autour des Oeuvres*, article visible sur centrepompidou-metz.fr, France, 2014, page 9, dernièrement visionné le 18/08/15

¹³⁰ VAN DEN BOOGERD Dominic, BLOOM Barbara et CASADIO Marierai, *Marlène Dumas*, Paris, édition Phaidon, 2006, page 140.

¹³¹ VAN DEN BOOGERD Dominic, BLOOM Barbara et CASADIO Marierai, *Marlène Dumas*, Paris, édition Phaidon, 2006, page 141.

d'inspiration. Etant victime d'un système érodé, ses personnages ont généralement plusieurs couleurs de peau: le protagoniste de *Genetiese Heimwee* est rouge, noir, blanc et jaune. Dans *Het Kwaad is Banaal*, Dumas se représente également avec deux couleurs propres à ses racines: le blanc et le noir, qu'elle porte probablement en son cœur. Son approche de la peinture est donc sociologique.

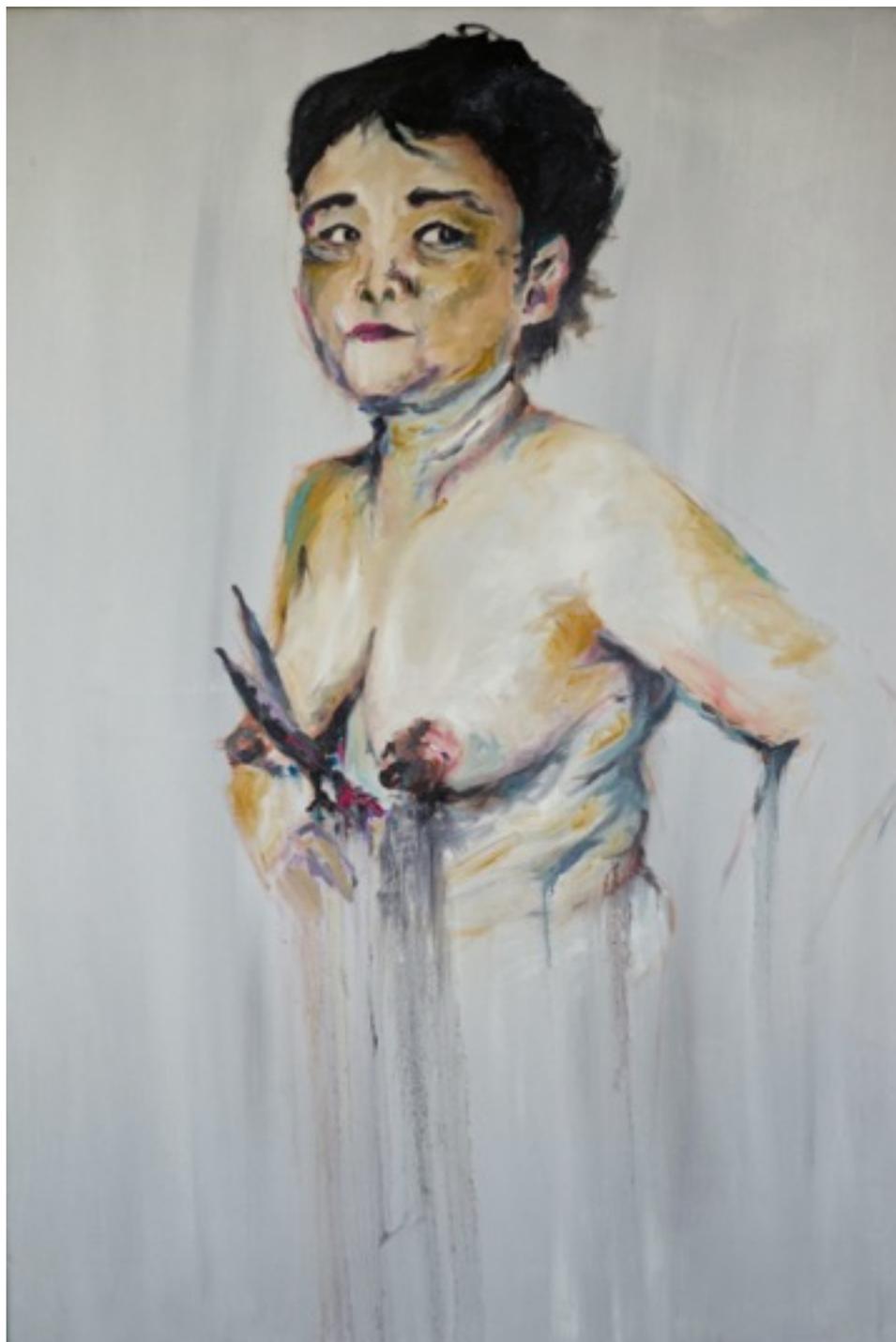
De mon côté, je préfère m'affranchir* d'une politisation picturale radicale tant adulée par Yan-Pei Ming. Marlène Dumas et Gustave Courbet prouvent que la peinture peut être politique (ou plutôt sociale) sans pour autant effleurer les systèmes de propagande. Cependant, un thème particulièrement engagé m'attire l'été 2013 sans que je ne le comprenne vraiment: la tension d'une photographie représentant Ai Xiaoming me donne l'envie de la peindre. Comme à mon habitude, je ne m'attarde pas sur l'article associé à cette image. Je prends le temps de m'imprégner du cliché et de m'en emparer. De prime abord, je pense que la protagoniste s'apprête à s'auto-mutuler avec ses ciseaux tranchants. Je me fie à cet instinct naïf, en retirant le lettrage chinois sur son buste. Elle affiche ainsi une certaine puissance. Lorsque je lis l'information qui complète l'image, le sens de ma toile est tout autre: j'efface complètement l'aspect militant du cliché. Voici la réelle histoire de cette image: Ai Xiaoming est universitaire, réalisatrice de films documentaires et féministe chinoise. En juin 2013, elle poste volontairement une image poignante façon Femen sur son blog. Pratiquement nue, elle exhibe sa « *poitrine molle et tombante.* », « *son corps de mère, de femme qui vieillit, avec ces seins qui ont élevé des enfants.*¹³² » Elle cherche à démontrer qu'un corps n'est pas qu'une chair à consommer en agissant ainsi. Il est sacré, il faut donc le respecter car il prouve notre existence. « *Tout le monde vient des femmes, même les violeurs.* » ajoute-t-elle.¹³³ La présence des ciseaux est importante, c'est en approchant dangereusement l'objet de sa poitrine qu' Ai Xiaoming nous fait comprendre son engagement: il s'agit de suggérer l'émascation. En effet, elle affirme que les femmes doivent absolument lutter contre la violence.¹³⁴ Les écritures sur son corps indiquent un enjeu politique évident: il est inscrit en lettres chinoises que ceux qui s'en prennent à Ye Haiyan auront affaire à elle. L'aspect calligraphique du lettrage rappelle d'ailleurs la scarification ou le tatouage tribal. Ce geste a donc pour objectif d'exprimer sa solidarité envers Ye Haiyan, une militante féministe agressée chez elle par des agents de la sécurité chinoise. Cette dernière

¹³² PEDROLETTI Brice, *La nudité, arme de protestation massive*, article visible sur lemonde.fr, France, 2013, dernièrement visionné le 18/08/15.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

manifeste contre une affaire de viols sur de jeunes collégiennes par un directeur.¹³⁵ Je perçois donc mon travail comme une démarche sociologique à travers les horreurs qui nous entoure.

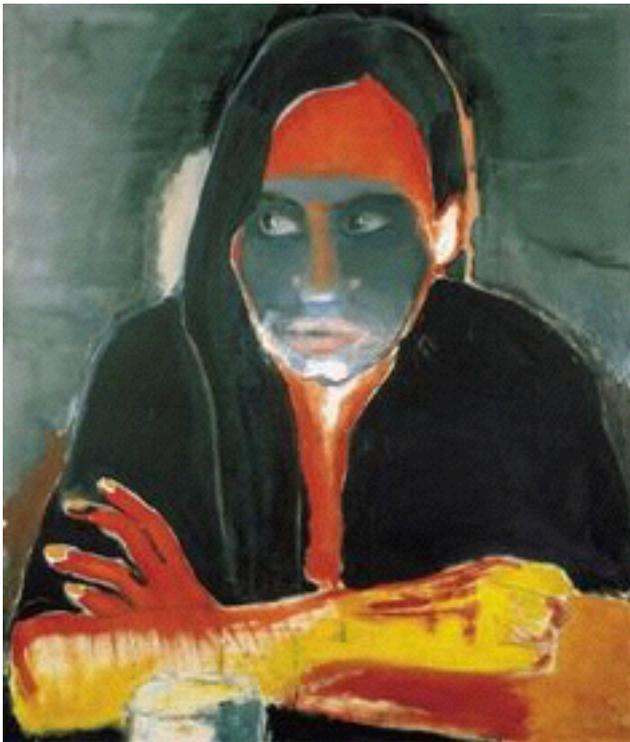


XIII. *Sans Titre*, huile sur toile, 116x80cm, 2013.

¹³⁵ PEDROLETTI Brice, *La nudité, arme de protestation massive*, article visible sur lemonde.fr, France, 2013, dernièrement visionné le 18/08/15.



24. *Mao au Balcon*, Y. Pei-Ming, huile sur toile, 250x250cm, 2000.



25. *Genetiese Heimwee*, M. Dumas, huile sur toile, 130x110cm, 1984.

26. *Het Kywaad is Banaal*, M. Dumas, huile sur toile, 125x105 cm, 1984.



III) La mythomanie des images, une perte d'humanité:

1. La démocratisation des outils de retouche informatiques.

L'image retouchée est désormais omniprésente et s'attaque dangereusement au corps humain. Si cela touche principalement les femmes, les hommes ne sont pas à exclure pour autant. En effet, les publicités diffusent toujours des clichés attractifs de jambes rallongées, de tailles de guêpe, de corps élégamment sculptés et de teints impeccables. Les médias raffolent d'un artifice qu'ils véhiculent très largement: cela plaît à son public. Les images médiatiques imposent des normes spécifiques strictes déterminant le canon de beauté type de notre société occidentale. L'utilisation d'icônes célèbres renforce cela et brise l'estime de soi chez les jeunes individus dont l'apparence ne correspond pas à cet archétype. L'impact est terrible et se traduit par une recherche d'éternité: tout cela implique les pratiques de chirurgie esthétique, les régimes draconiens et l'utilisation de crèmes miracle en masse. Comme le dit finalement Guy Debord, « *Il est carrément interdit de vieillir. Il s'agirait de ménager, chez tout un chacun, un « capital-jeunesse ».* ¹³⁶ » Une sorte de retour à la « race aryenne » est alors plus ou moins instaurée à travers une image idéale, divisant une fois de plus la population.¹³⁷ La « race » humaine exemplaire selon les codes actuels, c'est plus ou moins Madonna, Mylène Farmer, Scarlett Johansson ou Julia Roberts: l'icône physiquement immuable. De nos jours la maigreur est un signe de beauté associé au bonheur, si l'on se fie aux magazines féminins. Pourtant, les femmes des tableaux de Pierre Paul Rubens sont riantes et bien en chair. Les canons de beauté changent donc d'une période à une autre, et même d'une culture à une autre: la plupart des antillaises sont pulpeuses et généreuses. Leur cambrure diffère des femmes occidentales, elles n'ont pas la même structure corporelle. Pourtant, les mannequins d'une extrême maigreur ne choquent plus personne: *Laura* sous-entend d'ailleurs cela en s'inspirant d'une mannequin décédée d'anorexie en Espagne il y a quelques années. D'autre part, la mention obligatoire « Photographie retouchée » devrait bientôt apparaître sur les images numériquement modifiées. Ce projet est à priori accepté par l'assemblée nationale dans le but de protéger et d'avertir

¹³⁶ DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, édition Gallimard, 1992, page 124.

¹³⁷ La race aryenne est perçue comme la race supérieure par les nazis. Elle épouserait les caractéristiques des peuples nordiques et des statues antiques.

les consommateurs de l'aspect scénarisé des publicités. Cela viserait plus particulièrement les photographies de mannequins, et non les images artistiques. Il y a cependant tellement de clichés retouchés qu'il serait plus simple de mentionner celles n'étant pas numériquement truquées...¹³⁸

« *On compose aujourd'hui une image comme hier un tableau en choisissant les formes les couleurs, l'organisation de l'espace, les effets d'ombre et de clair-obscur, les nuances et les dégradés, les contrastes, les incrustations; bref, utilisant comme matériau la représentation du réel, on crée l'illusion.* » affirme l'universitaire René La Borderie.¹³⁹ En effet, la peinture trichait déjà avant l'arrivée d'outils informatiques comme Photoshop. Il n'est pas étonnant que cela déplaie à Platon, puisque la peinture est mimésis, et donc artifice trompeur, séducteur et illusoire face à la réalité. Si l'artiste peint d'après une photographie modifiée, on imagine qu'il triche d'autant plus. *La Mode* reprend une couverture de magazine excessivement retouchée. Sous des traits de pinceaux expressifs, elle prend cependant les traits d'une bête féroce, d'un dragon fumant sous les lumières bleutées de la scène. C'est donc l'agressivité du paraître qui est abordé ici. J'ai probablement peint d'autres clichés modifiés sans le savoir, ce qui rend la peinture d'autant plus intéressante: à l'origine, *Méduses* était certainement retouchée lorsque je m'en suis emparée, car les contrastes et la luminosité ont l'air d'avoir été retravaillés. Si ça n'avait pas été le cas, j'aurais peut être traité le bleu d'une autre manière. Quoiqu'il en soit, la retouche informatique n'apparaît pas comme telle dans mon travail, le but étant d'éloigner mes peintures des artifices technologiques. D'où vient finalement cette obsession du truquage, amplifiée par notre société? « *Comme Dieu créa l'homme à son image, de même le peintre, le photographe, le cinéaste, etc., créent des représentations fidèles du monde.* » ajoute René La Borderie.¹⁴⁰ Ce besoin de saisir la réalité explique la raison pour laquelle des appareils de plus en plus performants apparaissent dans nos quotidiens. Néanmoins, malgré les avancées techniques visuelles, aucun outil ne peut reproduire une scène comme la rétine humaine la perçoit. Même l'iphone 6 qui, si l'on se fie aux actuelles publicités le concernant, prend des photographies de haute qualité.

La société tient alors un discours bipolaire car s'il y a un réel désir d'évasion à travers la fiction, donc des images scénarisées et des mises en scènes caricaturées, il y a aussi un véritable besoin de

¹³⁸ SOSKIN Ilana, « *Photographie retouchée* », une mention bientôt obligatoire ? Cela protège les consommateurs, l'article est visible sur leplus.nouvelobs.com, France, 2015. Dernièrement visionné le 18/08/15.

¹³⁹ LA BORDERIE René, *Education à l'Image et aux Médias*, Noisy-le-Grand, édition Nathan Pédagogie, 1997, page 42.

¹⁴⁰ *Ibid*, page 43.

pouvoir enregistrer ce que l'on voit tel qu'on le voit... Pour l'embellir davantage, comme si le réel était bien trop repoussant. « *"Je ne suis pas dupe" ! Plusieurs individus se croient "à l'abri", de par leur formation, leurs connaissances ou leur culture. Il existe un discours très méfiant et négatif vis-à-vis des médias et de certaines instances. En parallèle, certains comportements typiques dévoilent combien les individus se retrouvent souvent démunis face aux médias et aux attitudes à adopter à leur égard.* » atteste Julien Lecomte.¹⁴¹ Ce sont ces mêmes discours à double tranchants que l'on retrouve plus ou moins dans ma peinture. En effet, je copie des images médiatiques numériquement modifiées, je cultive cela en les truquant encore plus: des éléments sont par exemple supprimés dans *Requin éventré*, un travail que j'ai re-cadré et re-modelé. Je recherche cependant une certaine innocence enfouie dans tous ces clichés corrompus, une pureté opposée à celle que les médias nous font croire qu'ils nous proposent. Ainsi, « *Nous savons à présent, et c'est un soulagement, que toutes les images sont des mensonges.* » proclame Régis Debray.¹⁴² Il faut donc composer avec les images.

¹⁴¹ LECOMTE Julien, *Médias: influence, pouvoir et fiabilité. A quoi peut-on se fier?* Paris, édition L'Harmattan, 2012, page 172.

¹⁴² DEBRAY Régis, *Vie & Mort de l'Image*, Paris, édition Gallimard, 1992, page 368.



XIV. *Méduses*, huile sur toile, 50x40cm, 2012.

2. La désinformation.

La désinformation se définit comme « *l'utilisation de techniques de l'information, notamment de l'information de masse, pour induire en erreur, cacher ou travestir les faits.*¹⁴³ » Or, « *Il y a beaucoup de raisons de douter de ce que les médias diffusent.* » affirme Jean-Jacques Cros.¹⁴⁴ Pour commencer, les médias n'apportent que de mauvaises nouvelles, et le public trouve cela anxiogène¹⁴⁵. Mais lorsque de bonnes nouvelles sont diffusées, cela ne fonctionne pas.¹⁴⁶ Ce système d'information étrange correspond au besoin du public plus ou moins masochiste, qui se fie aux journaux télévisés: « *je l'ai vu aux infos, c'est vrai !* » est une expression courante dont se sert Jean-Jacques Cros pour souligner ses dires.¹⁴⁷ Pourtant, les journalistes ne reflètent en aucun cas la diversité du public français.¹⁴⁸ « *Etre journaliste correspond souvent à un rêve d'adolescent: comprendre le monde et diffuser l'information.* » explique Jean-Jacques Cros. L'idée est utopique puisque ceux-là recherchent l'action et la nouveauté.¹⁴⁹ D'ailleurs, les journalistes sont souvent qualifiés de profiteurs, ce qui attire le mépris de certaines personnalités: « *Les journalistes: ce sont des cons faciles à manipuler ! Pourquoi acheter un journal alors qu'on peut si facilement acheter un journaliste? Pour être bien avec eux, il suffit de les inviter à manger, de leur offrir un cadeau et ça marche !* » se moque Bernard Tapie.¹⁵⁰ En vérité, la pression du métier est telle qu'ils angoissent d'être devancés par leurs collègues. Ils vont trop vite et basculent rapidement dans la désinformation. « *Dans l'urgence, on ne peut pas penser.* » proclame cependant Platon en son temps.¹⁵¹

¹⁴³ ROBERT Paul, *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, édition Le Robert, 2005, page 175.

¹⁴⁴ CROS Jean-Jacques, *Médias: La grande Illusion*, Paris, édition Jean-Claude Gawsewitch, 2013, page 223.

¹⁴⁵ *Ibid*, page 109.

¹⁴⁶ *Ibid*, page 110-111.

¹⁴⁷ *Ibid*, page 139.

¹⁴⁸ *Ibid*, page 117.

¹⁴⁹ *Ibid*, page 119.

¹⁵⁰ *Ibid*, page 128-129.

¹⁵¹ *Ibid*, page 145.

Le mois de Novembre dernier, la préfecture affirme qu'un tigre rode en Seine et Marne. La rumeur se répand très rapidement, démontrant une lourde surveillance sur le territoire, des policiers partout, des hélicoptères à caméras thermiques dans les airs et de grandes battues d'organisées à la télévision. Tout cela résulte d'une photographie de qualité médiocre sur laquelle figure une silhouette féline floue, dont l'échelle est difficilement perceptible. Quelques jours plus tard, le responsable de l'Office National de la Chasse et de la Faune Sauvage (ONCFS) évoque l'éventuelle présence d'un "chat forestier", une espèce féline répandue en Seine et Marne et absolument inoffensive.¹⁵² Aux Etats-Unis, les médias se moquent de cette affaire ridicule qui fait le tour de l'Occident. Cet exemple illustre la dramatisation des faits et notre média-dépendance: les médias créent l'angoisse dans le but de faire grimper l'audimat.¹⁵³ En effet, « *Les médias ne disent pas aux gens ce qu'ils doivent penser mais à quoi ils doivent penser.* » avoue Jean-Jacques Cros.¹⁵⁴ La mise en scène est très importante pour réussir cela: « *Lorsqu'il arrive sur une place pour réaliser une interview, le caméraman va prendre les choses en main et indiquer aux personnes interrogées ce qu'elles doivent faire: "Cela serait mieux que vous vous mettiez là." Pour enrichir son reportage, s'il doit donner la parole à un intellectuel ou à un spécialiste, il y a fort à parier que le journaliste va le placer devant une bibliothèque (parce qu'intellectuel=livres.)* » raconte Jean- Jacques Cros.¹⁵⁵ Les personnes interviewées exaucent tous les souhaits des journalistes et deviennent ainsi de véritables comédiens. Les journalistes sont friands d'images fortes qu'ils orchestrent à leur guise, comme les voitures en feu dans les cités. Ces images poignantes renforcent néanmoins l'amalgame, le préjugé et la généralité, tant la jeunesse de banlieue est caricaturée. Au final, les médias cherchent plus à bouleverser leur public qu'à diffuser de l'information authentique. De plus, les journalistes se doivent d'être de véritables iconoclastes: une information sans image peut être difficilement diffusée. Ils vont parfois jusqu'à reprendre d'anciennes images d'archive lorsqu'ils n'ont pas de quoi illustrer leur propos, tant l'image est importante dans les médias. En 1986, les journaux télévisés utilisent par exemple des images de fumée provenant d'une usine italienne de ciment, pour illustrer le nuage radioactif invisible de Tchernobyl d'après Jean- Jacques Cros.¹⁵⁶ De même, les

¹⁵² ANONYME, *Seine-et-Marne : le félin recherché ne serait pas dangereux pour l'homme*, l'article est visible sur leparisien.fr, France, 2014. Dernièrement visionné le 18/08/15.

¹⁵³ CROS Jean-Jacques, *Médias: La grande Illusion*, Paris, édition Jean-Claude Gawsewitch, 2013, page 156-157.

¹⁵⁴ *Ibid*, page 139.

¹⁵⁵ *Ibid*, page 198.

¹⁵⁶ *Ibid*, page 202.

informations sont triées: les journalistes s'intéressent à ce qu'il y a de plus proche de nous. Il est donc préférable que les victimes soient françaises et que le drame se déroule également sur le territoire français.¹⁵⁷ Ainsi, l'évènement Charlie Hebdo fut bien plus médiatisé que les étudiants Kenyans sauvagement assassinés à l'université de Garissa. Trop peu de « Je suis Charlie » proclament être Kenyan. Cependant, « *les téléspectateurs vont s'apercevoir qu'on continue de les manipuler. Tous les conflits (guerre du Koweït, du Rwanda, en Irak...) ont également donné lieu à des tentatives plus ou moins réussies de désinformation.* » conclut Jean-Jacques Cros.¹⁵⁸ La désinformation serait finalement omniprésente.

Même si les spectateurs ne sont pas dupes, ces propos peuvent être choquants. D'ailleurs, les peintres répètent en quelques sorte cette mouvance de désinformation lorsqu'ils peignent des images d'actualité. Laurent Joliton reprend des images médiatiques, et les rend d'autant plus intenses sous les rapides coups de pinceaux. Ma peinture s'inscrit inévitablement dans cette orchestration médiatique, puisque je me sers également d'images de presse ou du photo-journalisme sur Internet. *Dans la Rue* est une petite toile issue d'un magazine. Elle représente un adolescent noir dont la capuche ouvre la porte aux amalgames. Je trouve la photographie d'origine terriblement stéréotypée lorsque je la trouve. Et comme une image en dit long sur une personne ou une situation, les gens associent bien trop facilement le jeune de banlieue aux voitures brûlées, aux vols, aux trafics de drogues, à l'échec scolaire. Les informations incitent la population à penser automatiquement de cette manière sans laisser de chance à une jeunesse aux convictions ardentes. A travers cette toile, je rêve qu'elle soit victorieuse sans avoir à casser quoique se soit. Bien que ma démarche soit aussi iconoclaste que le travail des journalistes, bien que je sois également à la recherche d'émotions fortes, je copie une forme de désinformation pour mieux m'en détacher. Ainsi, je contourne les clichés standards au profit de nouvelles histoires, peut être même les vraies: par exemple celle d'un adolescent qui manifeste.



27. Photographie de basse qualité prise par un habitant de Montévrain représentant un « tigre », 2014.

¹⁵⁷ CROS Jean-Jacques, *Médias: La grande Illusion*, Paris, édition Jean-Claude Gawsewitch, 2013, page 153-154.

¹⁵⁸ *Ibid*, page 239.



XV. *Dans la Rue*, huile sur toile, 40x30cm, 2011.

3. L'univers People.

La mort tragique de la princesse Diana en 1997 prouve l'actuel déclin du photo-journalisme au profit du People, comme le dépeint Carole Benzaken. Le fonctionnement journalistique vit donc un revirement extrême, que Jean-Jacques Cros illustre par le biais d'un autre exemple: « *Le 20 janvier 1998, toute la presse internationale est à Cuba pour un voyage historique: le pape Jean-Paul II rend visite à Fidel Castro, un des derniers leaders communistes de la planète. La rencontre est attendue avec une grande curiosité. Les médias du monde entier se sont rassemblés pour suivre l'évènement. Mais ce jour-là, Monica Lewinsky, une stagiaire de la maison blanche, fait savoir qu'elle est prête à faire des révélations scabreuses sur sa relation avec le président des États Unis, Bill Clinton, contre une immunité "totale". Aussitôt, les grands du journalisme américain, Peter Jennings, Tom Brokaw et Dan Rather, suivis de plusieurs autres centaines de reporters, partent aux USA. Et l'on oublie le pape.*¹⁵⁹ » De toute évidence, l'argent est au coeur de ce revirement. L'image d'un People ou un simple scoop peut atteindre des sommes inimaginables contrairement à la presse ordinaire. « *Ainsi, acteurs et actrices, sportifs, princes, princesses, chanteurs rapportent 40% du chiffre d'affaires de Sipa, 50% de celui de Gamma, plus encore chez Sygma.* » révèle André Rouillé.¹⁶⁰ Il existe d'ailleurs deux types de journalistes: les journalistes d'en haut sont des reporters de terrain très bien rémunérés et apparaissent notamment dans les pages consacrées aux People tandis que les journalistes d'en bas ne sont que des secrétaires de rédaction.¹⁶¹ C'est pourtant les lecteurs qui enclenchent un tel chaos au sein de la presse, pour qui « *les grandes stars sont de pures images*¹⁶² », des icônes publiques consommables. L'aura des stars n'a donc rien en commun avec les divinités traditionnelles car leur représentation n'est ni rare, ni unique dans ses apparitions tant les spectateurs en ont besoin. « *C'est une aura médiatique*¹⁶³ », qui est totalement contraire à la conception Benjaminienne de l'aura dans *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. Pourtant, « star » signifie « étoile » en français. Mais les People ne scintillent pas s'ils ne sont pas éclairés par les projecteurs enflammés des plateaux de télévision. Ils ne sont que des surfaces

¹⁵⁹ CROS Jean-Jacques, *Médias: La grande Illusion*, Paris, édition Jean-Claude Gawsewitch, 2013, page 141.

¹⁶⁰ ROUILLE André, *La Photographie, entre Document et Art Contemporain*, Paris, édition Gallimard, 2005, page 192.

¹⁶¹ CROS Jean-Jacques, *Médias: La grande Illusion*, Paris, édition Jean-Claude Gawsewitch, 2013, page 121.

¹⁶² *Ibid*, page 193.

¹⁶³ *Ibid*, page 193.

réfléchissantes, et Andy Warhol exprime cela avec génie à travers les sérigraphies de son temps, toujours aussi adulées par le public en 2015.

De nombreux artistes figuratives contemporains représentent des personnalités célèbres en peinture. Marlène Dumas peint notamment un portrait d'Amy Winehouse en 2011 tandis que Yan-Pei Ming esquisse le visage de Michael Jackson sur une toile. Elizabeth Peyton peint quant à elle plusieurs icônes du rock, dont Kurt Cobain: *Alizarin Kurt*, *Blue Kurt*, *Zoe's Kurt*, *Kurt sleeping* et *Kurt smoking* en 1995, puis elle dessine *Kurt Writing* en 2002. En s'inspirant de Warhol et de David Hockney, elle donne une certaine brillance aux photographies qu'elle sélectionne et applique des touches épaisses sur ses dessins. Qu'il s'agisse de toiles ou de cartons, elle utilise souvent le petit format pour accentuer l'aspect intimiste de son oeuvre. Ainsi, elle transforme un modèle célèbre en une connaissance intime, notamment en surnommant affectueusement celui-ci. Kurt Cobain devient simplement « Kurt », comme si elle l'intégrait dans son cercle d'amis quotidien. Elle semble fascinée par les visages au point de les rendre vulnérables. Les stars redeviennent donc humaines sous les coups de pinceaux d'Elizabeth Peyton. D'autre part, Ditte Ejlerskov est une jeune peintre danoise fascinée par les images médiatiques. Elle présente d'ailleurs « The Minaj Show » à la galerie berlinoise Sommer&Kohl où elle expose Nicki Minaj sous tous ses angles. Elle y mêle la pop culture et le féminisme. En effet, la star défierait les stéréotypes raciaux et présenterait une nouvelle forme de féminisme. Ditte Ejlerskov admire la chanteuse et tente de valoriser ces aspects à travers ses toiles.¹⁶⁴

Bien que je respecte les convictions de Ditte Ejlerskov, je suis en désaccord avec certains de ses propos. Comme Lou Doillon récemment¹⁶⁵, je pense que notre dangereuse société hyper-sexualisée ouvre la porte à de nombreux amalgames. Par exemple, de jeunes adolescentes croiront que le féminisme se résume à se dandiner de manière provocatrice en petite culotte et talons aiguilles sur une scène. Cela incite également à adopter la chirurgie esthétique. Il faut dire que des pionnières du féminisme comme Simone De Beauvoir seraient outrées par cette vision. Ensuite, je dois dire que la représentation d'une icône people ne m'intéresse pas. Contrairement à Elizabeth Peyton, je n'arrive pas à m'attacher à elles, ni à m'identifier à leur puissante aura médiatique, bien que j'apprécie Nirvana¹⁶⁶ Toutefois, je tente un jour de réaliser le portrait d'Amélie, une candidate de talent dans la célèbre émission *The Voice 3*. Sa peau entièrement tatouée m'intéresse pour le rendu que cela

¹⁶⁴ J'interroge Ditte Ejlerskov sur « The Minaj Show » dans la partie « Interviews » des annexes, page

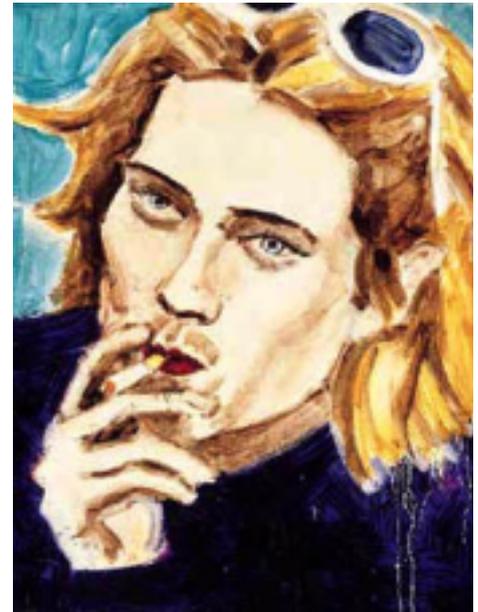
¹⁶⁵ OUSLIMANI Ryad, *Lou Doillon se dit « scandalisée » par Nicki Minaj, Kim Kardashian et Beyoncé*, article visible sur rtl.fr, France, 2015, dernièrement visionné le 18/08/15.

¹⁶⁶ Kurt Cobain est le leader de ce groupe de musique.

pourrait donner sur la toile, du point de vue de la couleur et du graphisme. Je pense tout de suite aux peintures exceptionnelles de l'américain Sean Cheetham, démontrant une jeunesse tatouée, percée, presque néo-punk. Très vite, je me lasse cependant d'*Amélie* que je ne termine pas. Pendant ce temps là, Amélie devient l'égérie d'une groupe d'adolescentes en crise. Quoique je fasse, la peinture ne fonctionne pas. elle est totalement dénuée d'émotion et le traitement est bien trop lisse à mon gout.



28. *Amy-Blue*, M. Dumas, huile sur toile, 40x30cm, 2011.



29. *Kurt smoking*, E. Peyton, huile sur masonite, 30,5x22,8cm, 1995.



30. *The Minaj Castle*, D. Ejlerskov, installation de 26 huiles sur toiles, 255x260cm, 46x65cm chacune, 2015.

Pour conclure, j'interroge l'actuelle utilisation de l'image en peinture. Paradoxalement, le spectateur moderne s'enlise dans une perversion de l'image qu'il désire. Le pouvoir de cette dernière n'a perdu aucune puissance, il est simplement tombé entre les mains du capitalisme. Il s'agit là d'une autre forme de vénération, qui n'est pas si éloignée de l'ancien fétichisme des images. En effet, la société de consommation se sert du cliché comme appât car elle connaît son fort impact sur un public facilement dépendant. Elle délivre donc des stéréotypes de pensées visuels qui le détient prisonnier d'un désir qui n'est plus vraiment le sien, comme l'atteste Octave dans *99 Francs*. L'image joue un rôle capital dans le domaine politique: s'en servir peut être très risqué comme le prouve la récente affaire Tuymans. Pourtant, la jeunesse n'est plus du tout politisée, et c'est probablement la raison pour laquelle je ne souhaite pas représenter d'icône* à forte connotation politique. Il est tentant de croire qu'une image ne ment jamais, d'où les dégâts que cela peut causer en temps de censure ou de propagande. Pire encore, nous savons maintenant que l'image est capable de tuer. Cependant, l'image n'est pas violente. C'est son utilisateur qui l'est bien trop. Trop souvent, l'image est pointée du doigt comme bouc-émissaire: « *on décide de contrôler l'image pour s'assurer du silence de la pensée, et, quand la pensée a perdu ses droits, on accuse l'image de tous les maux, sous prétexte qu'elle est incontrôlée.*¹⁶⁷ » La désinformation est omniprésente aujourd'hui. Les journalistes offrent de l'hyper-empathie en grande quantité qui n'est autre qu'une empathie caricaturée, totalement déshumanisée, faussée et mal placée. Si l'image est mise en scène, elle est aussi extrêmement retouchée afin d'accroître les ventes. La population adulte a une esthétique de retouche qui la torture, notamment par le biais d'images de mode. Les icônes People sont concernées par cette recherche de perfection, tant elles sont déshumanisées et éloignées de la réalité. Le spectateur semble rechercher cette même superficialité à travers les réseaux sociaux. Il est donc intéressant d'apercevoir les peintres contemporains s'adapter à la consommation massive d'images. En réalité, c'est notre comportement vis à vis des images qui doit changer. Leur pouvoir peut-il réunir la population dans des fins moins malsaines? Comme le précise Marie-José Mondzain, il est temps de construire une culture du regard.

¹⁶⁷ MONDZAIN Marie-José, *L'Image peut-elle Tuer?*, Paris, édition Bayard, 2002, page 88.

Troisième partie:

La conscientisation comme nouvelle ère de l'image.

I) Réapprendre à visionner les images:

1. Rendre grâce à l'image par le biais de la peinture.

"Toute image possède cette chose déconcertante, de pouvoir entrer plus en avant dans le temps, dans un temps magique. D'aucuns peuvent trouver naïf de penser qu'en peignant un objet on capture son âme ou qu'on le maîtrise. Mais il y a réellement de cela." pense Luc Tuymans.¹⁶⁸ La peinture est un excellent moyen de rendre grâce à l'image. De par son rattachement aux portraits de Fayoum, elle lui apporte une certaine âme. Ceux-là sont des portraits funéraires de l'Egypte ancienne provenant de la région Fayoum. André Malraux voit dans ces petites peintures sur bois une « *veilleuse de vie éternelle*.¹⁶⁹ » En effet, les visages des défunts semblent prendre vie à travers la peinture. *Femme* date du début du règne des Antonins. Ses yeux de taille disproportionnée lui donne un regard doux, saisissant et paraît révéler son âme. *Gamine* rappelle cela. Elle est l'emblème de la tragédie, d'une insouciance passée et d'une tristesse infinie. Il est donc impossible de sauver ou de connaître cette enfant, car elle semble déjà disparue. La photographie de Sebastiao Salgado me hante tellement, que je suis déterminée à créer *Gamine* en 2014. Les Fayoums symbolisent l'immortalité en Egypte antique et sont placés sur des momies pour être vénérés¹⁷⁰: tant que la peinture survit, le sujet ne peut disparaître.¹⁷¹ Entre l'oeuvre d'art et la pièce archéologique, les portraits de Fayoums sont encore trop peu connus du grand public malgré leur force artistique.¹⁷² Une immense humanité transpire de chaque portrait, dont la force métaphysique est conservée

¹⁶⁸ LOOCK Ulrick, ALIAGA Juan Vincente, SPECTOR Nancy et REUST Hans Rudolf, *Luc Tuymans*, Paris, édition Phaidon, 2007, page 29.

¹⁶⁹ THOMPSON Dorothy, *Portraits du Fayoum, Euprosyne Doxiadis*, Londres, édition Gallimard, 1995, page 12.

¹⁷⁰ *Ibid*, page 12.

¹⁷¹ *Ibid*, page 82.

¹⁷² *Ibid*, page 12.

même une fois l'oeuvre séparée de sa momie. Les peintres des portraits de Fayoum sont tous anonymes, nous savons seulement qu'ils sont surnommés « zographoï », « Enkaustaï » ou « technitaï ». ¹⁷³ Si les portraits de Fayoum coexistent avec les icônes chrétiennes jusqu'à la disparition définitive des momies à portraits, les deux pièces ne sont pas à confondre. D'ailleurs, les Fayoum existaient bien avant les icônes même si les deux types de portraits possèdent des particularités techniques en commun: il s'agit de peinture à l'encaustique ou de détrempe sur bois, ou bien sur toile. ¹⁷⁴ Les toiles sont en réalité des linceuls de lin semblables à des tentures funéraires. ¹⁷⁵ Celles-ci sont enduites de colle afin que l'encaustique, qui est le médium le plus approprié pour la représentation réaliste à cette époque, s'y accroche. Les oeuvres du Fayoum nécessitent une palette de seulement quatre couleurs, sans compter les dorures. ¹⁷⁶ Aujourd'hui, l'encaustique correspond à toutes formes de cires. ¹⁷⁷

Djamel Tatah est l'un des rares peintres contemporains à utiliser de la cire sur du bois. Né en 1959, l'artiste aux racines nord-africaines est connu pour ses peintures de personnages endeuillés sur fonds abstraits. Il utilise en réalité deux glacis: l'un pour le fond, l'autre pour la figure. D'ailleurs, il s'inspire de Victor Hugo: « *La forme, c'est le fond qui remonte à la surface.* ¹⁷⁸ » Contrairement à la peinture de la Renaissance, Tatah annule toute perspective en recherchant une planéité presque Pop. De plus, il reprend les traits principaux de personnes qu'il a photographié sur des calques et les projette sur toile avec un rétroprojecteur. ¹⁷⁹ Selon lui, la peinture est presque un moyen de provoquer le retour de quelqu'un: « *Le peintre ramène la figure au vivant et pour ce faire, il détruit la réalité photographique dont il s'est servi pour mieux s'en départir.* ¹⁸⁰ » Pour Tatah aussi, la photographie n'est qu'une base. L'essentiel se trouve dans la peinture, à l'époque où la photographie numérique est une facilité manipulée par tous. L'artiste ressent le besoin de créer des figures seules: « *On naît seul, on meurt seul, la représentation de la solitude est mon expérience picturale.* » dit-il.

¹⁷³ THOMPSON Dorothy, *Portraits du Fayoum, Euprosyne Doxiadis*, Londres, édition Gallimard, 1995, page 89.

¹⁷⁴ *Ibid*, de la page 90 à 93.

¹⁷⁵ *Ibid*, page 94.

¹⁷⁶ *Ibid*, page 98.

¹⁷⁷ *Ibid*, page 95.

¹⁷⁸ STEHLE-AKHTAR Barbara et BIDENT Christophe, *Djamel Tatah*, Paris, édition Paris Musées/Actes Sud, 2004, page 15.

¹⁷⁹ *Ibid*, page 62.

¹⁸⁰ *Ibid*, page 12.

¹⁸¹ Djamel Tatah tente de peindre la suspension du temps¹⁸², ce que l'on retrouve notamment dans les portraits de Fayoum et dans mon travail. Cependant, il affirme qu'il ne réalise pas de portraits, seulement des figures humaines.¹⁸³ Les visages et les postures de ses personnages androgynes sont redondants. Ils sont tous pâles, cernés, bruns aux yeux sombres: « *Mes tableaux ne représentent pas la chair. C'est pour cela que mes figures sont blanches. C'est un processus de stylisation qu'on rencontre dans les enluminures perses, indiennes ou arabes, dans les icônes, dans la peinture byzantine.* » explique t-il.¹⁸⁴ Djamel Tatah réfléchit la mort en terme de disparition. Il n'y a rien de morbide dans ses représentations, tout semble être affaire d'esprit métaphysique. Très attaché à l'histoire de l'art, il emprunte par exemple le mythe de Pyrame et Thisbé, notamment repris par William Shakespeare dans *Roméo et Juliette* en 1595 et représenté par Hans Baldung Grien vers 1530.¹⁸⁵ Son oeuvre, *Sans titre*, porte en elle un dépouillement iconographique certain: les symboles propres à ce mythe ont disparu, ne laissant pour référence que les postures des personnages sur un fond bleu spirituel. Il en fait ainsi autre chose, en racontant une autre histoire, celle de personnages "affectés par le monde" comme il le précise.¹⁸⁶ Dans un sens, tous mes protagonistes sont dans le même état d'esprit. Bien qu'elles soient fortement imprégnées des portraits de Fayoum, les peintures de Djamel Tatah exposent des solutions contemporaines incroyables à travers son utilisation de la photographie, du rétroprojecteur puis d'un style sobre plus ou moins proche du graphisme de *Persepolis*.¹⁸⁷ Il évoque aussi l'immigration et le métissage sous les touches de cire, un fait on ne peut plus actuel.

¹⁸¹ STEHLE-AKHTAR Barbara et BIDENT Christophe, *Djamel Tatah*, Paris, édition Paris Musées/Actes Sud, 2004, page 69.

¹⁸² *Ibid*, page 8.

¹⁸³ *Ibid*, page 60.

¹⁸⁴ *Ibid*, page 80.

¹⁸⁵ HEGYI Lorand, *Djamel Tatah*, Saint-Etienne, édition Musée d'Art Moderne et Contemporain, 2014, page 52-53.

¹⁸⁶ STEHLE-AKHTAR Barbara et BIDENT Christophe, *Djamel Tatah*, Paris, édition Paris Musées/Actes Sud, 2004, page 9.

¹⁸⁷ *Persepolis* est un long-métrage animé franco-iranien de Vincent Paronnaud et Marjane Satrapi. Il s'inspire justement de la bande dessinée autobiographique de Marjane Astrapi. A sa sortie, le film subit polémiques et interdictions, surtout dans les pays musulmans. L'histoire prend place à Téhéran, lors de la guerre contre l'Irak: Marjane a l'esprit révolutionnaire bien qu'elle soit dans l'obligation de porter le voile. Le style épuré des dessins de Vincent Paronnaud me rappelle toujours un peu Djamel Tatah.

Gerhard Richter pense quant à lui que la peinture est une aptitude humaine fondamentale.¹⁸⁸ En effet, elle est source de réflexion, ce qui n'est plus le cas des images depuis bien longtemps: « *ces temps-ci il y a de moins en moins de choses qui valent la peine d'être regardées...* » critique d'ailleurs Richter.¹⁸⁹ L'artiste crée des portraits réalistes saisissants, comme *Betty*, dont le modèle n'est autre que sa propre fille Babette. Cette peinture est d'une grande douceur: la lumière accentue l'éclat juvénile de la jeune fille couchée et détendue. Gerhard Richter peint souvent les membres de sa famille, ce sont les êtres qui le touchent le plus. Lors d'une interview, il justifie cela en évoquant Lucian Freud: « *Il n'a peint que des personnes avec qui il avait des relations véritablement profondes. C'est ce qui est le plus important.*¹⁹⁰ » Pourtant, le style de Lucian Freud est bien plus écorché que les peintures réaliste lisses et légèrement floues du peintre allemand. « *Je m'efforce de peindre une image de ce que j'ai vu et de ce qui m'a ému, le mieux possible. C'est tout.* » dit-il.¹⁹¹ D'ailleurs, plusieurs portraits de *Betty* existent à plusieurs âges. A travers la peinture, Richter semble vouloir saisir les différentes étapes de développement de sa fille, notamment le passage de l'enfance à l'âge adulte. Ainsi, « *les images qu'ils nous offrent semblent bien plus "civilisées" que celles que nous apporte le flot quotidien d'informations d'une société assoiffée de médias.* » dit Nicholas Serota à propos de Gerhard Richter.¹⁹² Je ne peins jamais de membre de ma famille étant pour le moment concentrée sur l'image médiatique que je ne cesse d'interroger. *Dans la Rue*, évoquée dans une partie précédente, est une peinture que j'aime qualifier de primitive. Je dois probablement cet aspect au portrait de Fayoum, étudié en cours la même année.¹⁹³ En effet, le jeune homme est presque totémique sur la toile. Lorsque je trouve l'image de référence dans un magazine, je la trouve « cliché* », comme la plupart des images médiatiques. J'ai donc envie d'effacer cet aspect là en mettant l'accent sur une adolescence fouguese, avec son enthousiasme, son étincelle, ses convictions et ses envies de braver les interdits. En d'autres termes, la soif de liberté et de souffle nouveau, ce dont manquent les images actuelles. Or, la peinture est un excellent médium pour évoquer ces choses là. *Dans la Rue* est selon moi un coup de poing sur la table, comme une « envie

¹⁸⁸ GODFREY Marc, SEROTA Nicholas, BRILL Dorothée et MORINEAU Camille, *Gerhard Richter, Panorama*, Paris, édition du Centre Pompidou, 2012, page 15.

¹⁸⁹ *Ibid*, page 6.

¹⁹⁰ *Ibid*, page 27.

¹⁹¹ *Ibid*, page 26.

¹⁹² *Ibid*, page 6.

¹⁹³ J'ai étudié le portrait de Fayoum à l'université dans les cours de peinture de Mr.Long.

*de tout faire valser, comme un lion dans l'arène.*¹⁹⁴ » Rendre grâce aux images par le biais de la peinture, c'est aussi semer le doute dans la pensée du spectateur concernant l'origine d'une peinture. Contrairement à Djamel Tatah et à Gerhard Richter, je me plais à peindre des photographies comme s'il s'agissait de modèles vivants ayant posé de longues heures devant mon chevalet.



31. *Femme*, Anonyme, détrempe sur panneau, vers 138-161, acquis en Egypte en 1829.



32. *Sans Titre*, D. Tatah, huile et cire sur toile, 220x190cm, 2010.



33. *Betty*, G. Richter, huile sur toile, 30x40cm, 1977.

¹⁹⁴ Les paroles de la chanson *Danser* se situe dans la partie « Chansons » des annexes, page 126. L'auteur-compositeur Erwan Seguillon y évoque subtilement le « spectacle » de Guy Debord.

2. Une rencontre avec le corps et la couleur.

Si Djamel Tatah ne se sent pas redevable envers ses modèles, Lucian Freud éprouve un grand intérêt pour le corps. Ce dernier est l'un des peintres figuratifs les plus importants du XX^{ème} siècle. Il commence à peindre avec une planéité et des contours de style très ingriste qu'il quitte progressivement pour une peinture plus organique et humaine. « *La touche est plus sèche* » remarque Robert Hughes. « *Elle trouve les équivalents des cheveux filamenteux et des teints brouillés avec une force redoublée, et elle laisse transparaitre le fond blanc. A présent, les petites formes sous la peau, les petits creux et les petites bosses mouvantes, les petits noeuds musculaires, requièrent l'attention de Freud.* » ajoute-t-il.¹⁹⁵ On peut ressentir de la fascination comme de la répulsion face à ses peintures chargées d'émotion. Les nus y sont dotés d'une sensualité étrange, car le peintre enlaidit souvent ses modèles. En effet, Lucian Freud valorise les os saillants, les poils, les rougeurs de la peau, les veines, les bourrelets, les vulves, les rides et autres recoins corporels inesthétiques. La musculature est palpable au point où les battements de cœurs des protagonistes se font sentir. De toute évidence, il s'agit d'une peinture tactile de la chair. L'artiste coloriste est un observateur hors pair qui appose de fins dégradés, touches après touches. La lumière de teinte ocre ou grisâtre est toujours douce dans ses tableaux et il y a très peu de dessin sous la peinture: « *Je préfère la laisser déborder de la toile plutôt que d'avoir à entraver des formes.* » explique-t-il.¹⁹⁶ Sa peinture est généreuse: il utilise beaucoup d'huile contrairement à Luc Tuymans. De même, ses modèles sont aussi généreux que ceux de Pierre Paul Rubens au XVII^{ème} siècle¹⁹⁷: Leigh Bowery et Sue Tilley ne ressemblent en rien aux canons de beauté actuels. Mais « *il s'exprimait très bien. Et, en dépit de sa masse corporelle, il était très délicat.* » observe Lucian Freud chez Leigh Bowery.¹⁹⁸ De véritables échanges sont établis avec ses modèles, qu'il tente de percer à jour à travers ses toiles. Il est tant attaché au naturel humain, qu'il ne représente jamais les tatouages de Sue Tilley. La jeune femme possède effectivement plusieurs étoiles colorées sur un pied puis une fleur d'hibiscus sur le bras qui ne sont jamais peintes dans les oeuvres de l'artiste.

¹⁹⁵ HUGHES Robert, *Lucian Freud, Peintures*, Paris, édition Thames et Hudson, 1987, onzième page de l'avant-propos.

¹⁹⁶ *Ibid*, page 16.

¹⁹⁷ Les femmes que peint Rubens sont toujours très généreuses. A l'époque, la rondeur était signe de beauté.

¹⁹⁸ BERNARD Bruce et DAWSON David, *Lucian Freud, Scènes d'Atelier*, Paris, édition Thames et Hudson, 2007, page 34.

Contrairement à Lucian Freud, je ne rencontre jamais mes modèles puisqu'ils sont images. En revanche, le corps occupe une place considérable dans ma pratique. Il peut être traité de manière expressive et pâteuse: les côtes de *Laura* sont travaillées au couteau. La couleur glauque du fond renvoie à l'ambiance des hôpitaux: je suis terrifiée par ces endroits où l'odeur et la lumière m'y sont insupportables. L'hôpital symbolise aussi la naissance et la mort, c'est un lieu de passage que j'ai tenté de retranscrire ici. Hormis le fait que ce bleu se rapproche de la couleur des blouses de certains employés d'hôpitaux, il se réfère aussi à la putréfaction. En effet, *Laura* s'inspire d'*Autoportrait* de Kokoschka. Dans cette peinture bleutée sombre, les vers prolifèrent et grignotent peu à peu le personnage. Il semble mourir sous nos yeux, comme *Laura*. Le traitement de la peau exprime une certaine violence: le jaune peut renvoyer au pu ou à la bétadine. Les teintes rosées qui tirent parfois sur le rouge donnent à *Laura* une allure d'animal dépecé. Le marron est présent sur la peau desséchée puis sur l'ombre brumeuse. Dans son ensemble, *Laura* rappelle *Une Charogne*, de Charles Baudelaire.¹⁹⁹ Je travaille aussi le corps de manière plus sèche: en 2014, je réalise une sorte de paysage onirique sur la jambe de *Toxicomane*: les bleus, les hématomes et le jaune-bétadine s'entremêlent jusqu'à ne plus faire de différence entre la peau puis le tissu musculaire ou nerveux. Le corps peut être aussi plus transparent et coulant: dans le portrait d'Ai Xiaoming, les coulures font office d'entailles sur la partie droite de son corps. La peintre contemporaine britannique Jenny Saville s'inscrit dans cette perversion du corps. Elle peint généralement des nus féminins provocants, dans des postures dérangeantes et torturées. La distorsion du corps est au coeur de sa démarche picturale, dans ses photographies comme dans ses peintures. Les carcasses ressemblent parfois à des paysages déformés. Son style est donc plus écorché que celui de Lucian Freud, même si les deux artistes s'inspirent du naturalisme de Gustave Courbet. Si *Gamine* est affreusement cernée et semble avoir un cancer de la peau, les personnages des portraits de Jenny Saville sont défigurés. *Vous allez finir par vous aimer les Uns les Autres, Bordel de Merde?* et *Grosse Coquine* sont en réalité les travaux les plus proches de l'esprit pictural freudien. La partie gauche de *Vous allez finir par vous aimer les Uns les Autres, Bordel de Merde?* démontre des teintes sous cutanées apparentes mais adoucies. Elles se fondent entre elles, exprimant une certaine chaleur humaine. *Grosse Coquine* possède la même générosité corporelle que Sue Tilley. Bien qu'elle soit plus transparente et avec des touches moins fondues par endroits, cette peinture est aussi tactile que l'oeuvre de Lucian Freud. Les bourrelets freudiens sont alors confrontés à des moments de rêverie sur certaines zones de la toile. En effet, un embryon fuchsia se cache dans le haut de la cuisse tandis

¹⁹⁹ *Une Charogne* de Charles Baudelaire se situe dans la partie « Poèmes » des annexes, page 130.

qu'une signature proche du graff est esquissée vers le bas. *Grosse Coquine* rappelle la féminité des oeuvres de Pierre Bonnard.

Né en 1867 et mort en 1947, l'artiste coloriste n'est pas considéré comme un fauve, ni comme cubiste, surréaliste ou même abstrait. Il est rapidement qualifié de peintre décoratif, à tort. En effet, l'artiste n'est pas jugé moderne au XXème siècle, à cause de l'aspect intimiste de son travail.²⁰⁰ Pourtant, les peintures de Bonnard représentent sa propre vision de son temps, notamment son optimisme, alors qu'il subit les deux guerres mondiales. George Roque le prénomme « *peintre de la joie* » en reprenant Renoir.²⁰¹ « *Le don suprême, mais le don intransmissible de Bonnard, c'est autant que son génie inventif et fécond, cet amour de la vie que rien ne peut éteindre, abattre ou corriger.* » écrit aussi J. De Laprade.²⁰² Les paysages Bonnardiens sont effectivement juteux à travers l'utilisation dynamique de couleurs chaudes. « *La couleur c'est le raisonnement.* » dit t-il souvent.²⁰³ D'ailleurs, bien que Bonnard s'inscrive dans la figuration, Bazaine persiste à croire que cette explosion de couleur est une forme d'abstraction car elle dépasse le concret.²⁰⁴ Bonnard s'inspire d'abord d'une esthétique nabi, avec l'utilisation de couleurs pures posées en aplat, sans aucun modèle, dont la composition s'inspire de Gauguin et de l'art japonais. Il quitte ce style pour une patte résolument impressionniste sans le savoir en 1895, alors que ce courant est rejeté par les avant-gardes de l'époque.²⁰⁵ Vers 1913-1915, il délaisse l'impression pour la sensation, elle-même adulée par Cézanne selon Roque.²⁰⁶ Sa patte finale porte cependant toujours en elle la trace de l'esthétique nabi, et l'âme des *Nymphéas* de Monet. Comme le démontre *Le Boxeur*, il privilégie le jaune, le orange, le violet et le rouge et la lumière est artificielle. Il se méfie néanmoins d'un système chromatique trop riche, et à raison: « *Cette couleur m'a foutu dedans. Je me suis laissé aller à la couleur pour la couleur. J'ai perdu mes anciennes qualités* » dit Bonnard en 1905 à Vlaminck.²⁰⁷ En ce sens, Bonnard n'est pas un peintre décoratif puisqu'il n'utilise pas la couleur de

²⁰⁰ ROQUE Georges, *La Stratégie de Bonnard, Couleur, Lumière, Regard*, Paris, édition Gallimard, 2006, page 6.

²⁰¹ *Ibid*, page 40-41. Peu avant 1919, Renoir écrit: « *Cette peinture me donne de la joie.* »

²⁰² *Ibid*, page 40.

²⁰³ *Ibid*, page 201.

²⁰⁴ *Ibid*, page 71.

²⁰⁵ *Ibid*, page 85.

²⁰⁶ *Ibid*, page 8.

²⁰⁷ *Ibid*, page 201.

manière arbitraire. Comme dans mes toiles, celle-ci a son importance: « *La couleur n'ajoute un pas un agrément au dessin, elle le renforce.*²⁰⁸ » comme Bonnard, je suis très attaché à la couleur que j'emploie pour exprimer une émotion et non pour décrire un environnement. Ainsi, *Grosse Coquine* emprunte la joie, la vitalité et le symbolisme de Pierre Bonnard, mais aussi l'humanité de Lucian Freud et l'esprit torturé de Jenny Saville.



34. *Fulcrum*, J. Saville, huile sur toile, 261,6x487,7cm, 1999.



35. *Le Boxeur*, P. Bonnard, huile sur toile, 54x74,3cm, 1931.

²⁰⁸ ROQUE Georges, *La Stratégie de Bonnard, Couleur, Lumière, Regard*, Paris, édition Gallimard, 2006, page 206.

3. Empathie, douleur et transfert.

« *L'autre est en nous et joue le gros de notre conception et les mouvements de notre sensibilité.* » écrit Edouard Glissant dans *Poétique de la Relation*.²⁰⁹ L'importance de l'autre est traitée dans mon travail à travers une sélection d'images. Je ne connais pas les modèles sur les photographies que je peins, mais je développe une certaine empathie intuitive pour eux: il suffit d'une posture, d'un regard, d'un détail écorché, ou d'une chose inexplicable pour que je me fonde en eux. Cela dépend du moment où je rencontre une image, de mes envies, peut être aussi de mes humeurs. J'en profite pour annuler la planéité du cliché* s'il y en a dans le but de donner du caractère et de la profondeur à la personne. C'est une manière pour moi de prendre soin de l'image. Celle-ci devient presque une personne, et il faut avouer qu'on peut facilement la prendre comme telle. A travers la toile, j'apprends donc à connaître les personnes comme si elles avaient posé pour moi durant des heures, à dialoguer. L'identification opère généralement sur des images marquantes, car je ressens beaucoup d'empathie pour les personnes abimées par la vie. Il est probable que les protagonistes de mes tableaux aient maintenant disparus, ou qu'ils soient à l'autre bout du monde. Je ne connaîtrais jamais ne serait-ce que la moitié d'entre eux. Mais qu'ils soient en vie ou non, les peindre marque leur passage dans ce monde et constitue une ode à l'humain et c'est précisément ce qui m'émeut. En effet, j'éprouve de l'empathie pour notre monde absurde et apocalyptique que je dépeins toujours en couleurs. Mes tableaux colorés traitent de sujets sombres, le fatalisme est alors mêlé à l'espoir. La touche du peintre comprend l'empathie: plus l'écriture est viscérale et expressive, plus le peintre semble fusionner avec ce qu'il représente. Edvard Munch semble par exemple reporter son intériorité troublée sur la toile avec *Le Cri*. L'identification à son personnage fantomatique est palpable. De plus, il arrive à communiquer cette empathie au spectateur, ce que j'aimerais arriver à créer aussi.

Je suis donc touchée par une esthétique de la douleur. Celle-ci est omniprésente dans l'art occidental: les statues de la Grèce antique illustrent notamment la douleur et la convulsion à travers des scènes de guerres mythologiques. De même, l'art du Moyen-Age démontre une période sanguinaire, exhibant à maintes reprises la torture et la crucifixion du Christ. En effet, les églises convoquent toujours une certaine violence qui incite les croyants à se repentir. L'esthétique de la

²⁰⁹ GLISSANT Edouard, *Poétique de la Relation*, Plessis-Trévisé, édition Gallimard, 1990, page 39.

douleur s'étend sur l'art du XXème siècle: Pablo Picasso détruit le corps de ses modèles tandis que Francis Bacon élabore des portraits déformés. Frida Kahlo s'inscrit aussi dans cette esthétique, bien qu'elle se situe plutôt dans une peinture surréaliste. Elle démontre finalement que l'expression de la douleur n'appartient pas seulement à l'occident. Diego Rivera décrit l'oeuvre de cette artiste coloriste mexicaine comme étant « *acide, tendre, dure comme l'acier et délicate et fine comme une aile de papillon, aimable comme un beau sourire, et profonde et cruelle comme l'amertume de la vie.* » en 1938, à un critique américain.²¹⁰ *La Colonne brisée* est selon moi l'un des tableaux les plus percutants de Frida Kahlo. La peintre décrit une période douloureuse de sa vie en faisant référence à l'accident d'autocar qui lui vaut une opération à la colonne vertébrale en 1925. Elle se représente à moitié nue, comme crucifiée par une grande quantité de clous. Elle fixe le spectateur en pleurant à chaudes larmes, le ventre écartelé par un tronc d'acier. Connue pour ses nombreux autoportraits, Frida Kahlo se représente aussi souvent avec un regard impassible, le corps survivant à toutes formes de douleur. Elle s'expose donc comme une femme forte et me fait penser à *Laura*, en terme de posture et de souffrance. Plus récemment, Mario Benjamin violente son support. L'artiste haïtien agité ne représente pas vraiment des êtres identifiables, mais plutôt des sensations. Les êtres peints à l'acryliques sont cauchemardesques, troublés, angoissés, et se plient parfois de douleur. S'agit-il de sorcellerie? En tous les cas, Mario Benjamin perçoit l'acte de peindre comme une douleur qui le consume.²¹¹ Après tout, la peinture pousse parfois son créateur à creuser en lui, et ça n'est pas toujours agréable. L'esthétique de la douleur traverse donc les siècles, les styles artistiques et les continents: elle est universelle. Elle se retrouve aussi dans mon travail, de la même manière que dans les photographies de Sebastiao Salgado. L'artiste brésilien est d'ailleurs maintes et maintes fois critiqué: la sublimation de la misère est dérangeante pour un certain nombre de spectateurs. A travers ses noirs et blancs très contrastés et ses reflets métalliques, on lui reproche de publiciser* ses photographies humanitaires.²¹² Certains semblent le doter d'une certaine insensibilité voir d'un grand manque d'empathie. Pourtant, la sincérité du photographe est palpable dans son travail. Il met en exergue la tragédie et la férocité du monde à travers une technique photographique léchée. C'est bien parce qu'elles sont belles et poétiques que les photographies de Salgado interpellent. Il est

²¹⁰ BURRUS Christina, *Frida Kahlo, « Je peins ma Réalité »*, France, édition Gallimard, 2007, page 83.

²¹¹ SAINT-LEON Pascal Martin, *Mario Benjamin*, article visible sur revuenoire.com, France, 2013, dernièrement visionné le 18/08/15.

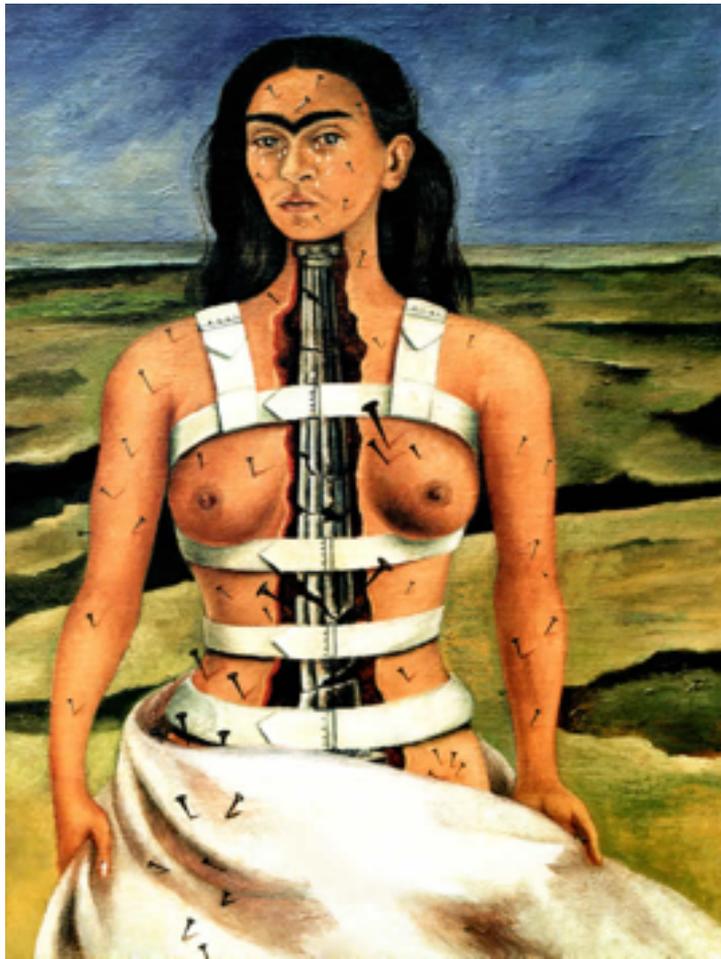
²¹² FRODON Jean-Michel, *Le réalisateur de «Paris Texas» se penche sur le travail du photographe Sebastião Salgado dans un documentaire où il délaisse ses questionnements éthiques sur l'image*, article visible sur slate.fr, France, 2014, dernièrement visionné le 18/08/15.

heureux que des témoignages saisissants de la sorte existent pour ne pas oublier l'horreur du monde. A sa sortie en salle en 2014, *Le Sel de la Terre* hante et ébranle un bon nombre d'esprits. Ma pratique sublime quant à elle la douleur par le biais de la couleur, du trait, d'un certain réalisme mais aussi à travers les photographies poignantes qui en sont l'origine: *Gamine* provient de l'une des photographies de Sebastiao Salgado. De plus, la peinture est par définition une forme d'esthétisation* de la mort. Par conséquent, elle se prête parfaitement au misérabilisme.*

Je peins souvent des enfants, éveillés ou endormis. Dans l'ensemble, je ne représente pas une enfance riante ou insouciante. Elle n'est pas non plus morbide comme chez Luc Tuymans: « *J'ai la peur vissée au corps. Je vis constamment dans la peur, le malaise, l'inquiétude. Je n'ai pas le souvenir d'une enfance heureuse, sans aller jusqu'à dire qu'elle fut traumatisante.* » confie t-il.²¹³ *Ganzen* évoque ces sensations: la peinture rappelle une sorte de conte pour enfant. Ici, les oies quittent leur maison pour suivre un chemin incertain. D'ailleurs, j'ai déjà vu cette image dans un abécédaire pour enfants, et aussi dans un tableau brodé. Tuymans traite le sujet avec ses couleurs délavées habituelles: les oies au regard morbide semblent vidées de toute âme. Mon rapport à l'enfance transparait probablement aussi dans mes créations: j'étais une enfant extrêmement sensible, angoissée, étourdie, rêveuse, dotée d'un attrait pour la couleur dès mon plus jeune âge, comme Christina Reiter.²¹⁴ J'établis donc certainement un transfert* avec les personnages que je peins, je me donne à la peinture: *Gamine* est une peinture très silencieuse. Elle ne représente qu'une enveloppe corporelle qui part en fumée, dont le regard hante les esprits. *L'Enfant endormi* dégage un sensation paisible mais aussi une grande détresse* à travers le rapide coup de pinceau. De même, la femme est très présente dans mes peintures. Nues, vêtues, jeunes, vieilles, occidentales ou orientales, la femme est dépeinte sous toutes ses coutures. Le corps féminin m'intéresse pour ses jeux de formes et de courbes, il est plein de surprises. Je peins aussi quelques hommes, mais toujours avec l'impression de rater certaines choses. J'arrive plus facilement à m'identifier à ce qui se rapproche de ma personne. J'éprouve donc une empathie plus forte pour toutes ces femmes: de l'actrice pornographique à la femme âgée indienne.

²¹³ LOOCK Ulrick, ALIAGA Juan Vincente, SPECTOR Nancy et REUST Hans Rudolf, *Luc Tuymans*, Paris, édition Phaidon, 2007, page 16.

²¹⁴ **J'interroge Christina Reiter sur son oeuvre dans la partie « Interviews » des annexes, page 135.**



36. *La Colonne brisée*, F. Kahlo, huile sur toile marouflée sur masonite, 39,8x30,7cm, 1944.



37. *Ganzen*, L. Tuymans, huile sur toile, 80x120cm, 1987.

II) La mélancolie:

1. Une peinture poétique de l'invisible*.

« Même si le terme ne désigne plus guère aujourd'hui qu'un certain état de tristesse ou de vague à âme, la mélancolie est un thème qui hante toute l'histoire de l'Occident, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, et qui, sous différents noms et différentes formes, réapparaît sans cesse comme sujet d'études médicales ou philosophiques et comme intarissable source d'inspiration pour les écrivains et les artistes, population réputée saturnienne et donc particulièrement sujette elle-même à la mélancolie. » introduit Renaud Donnedieu de Vabres, dans le catalogue d'exposition consacré à l'exposition sur la mélancolie au Grand Palais il y a dix ans.²¹⁵ « *Qu'est-ce que la mélancolie? Au plus profond, me semble-t-il, une espérance à la fois toujours renaissante et sans fin déçue: mais moins dans celle-ci un vrai désir de "vraie vie" que le manque dans ce désir d'un réel besoin de satisfaire.* » explique Yves Bonnefoy.²¹⁶ *Les Sentiments* évoque une musicalité d'une grande mélancolie. D'abord, je travaille toujours avec un fond sonore en atelier. La musique que j'affectionne, comme le jazz, le blues, le reggae, le classique, le bruitisme* et le rock me permettent de m'élever, de m'emporter sur mon support de manière très intuitive. Je dépasse alors la peur de la page blanche, qui, dans ce cas précis, serait plutôt une toile vierge. La musique représente un rituel rassurant dans la conception d'une peinture. Inconsciemment, cette enveloppe sonore me permet de créer un certain rythme dans la toile avec des sortes de temps forts, puis de temps morts. Cela s'explique par un travail de matière par endroits, puis de lissages et de coulures sur d'autres parties. Le rapport à Wassily Kandinsky et à ce qu'il intitule l'Art monumental me semble inévitable: apposer des formes et des couleurs dans le but d'exprimer un son tout en synthétisant des arts (ici, la musique et la peinture) se situe dans le propos de *Les Sentiments*, même si je ne suis pas concernée par la synesthésie.

Né à 1866 à Moscou et mort en France en 1944, Wassily Kandinsky publie le premier manifeste de l'art abstrait en 1911: *Du Spirituel dans l'Art et dans la Peinture en Particulier*. Dès lors, le peintre

²¹⁵ CLAIR Jean, *Mélancolie, Génie et Folie en Occident*, Paris, édition Réunion des Musées Nationaux/Gallimard, 2005, page 9.

²¹⁶ *Ibid*, page 15.

de l'invisible recrée un langage dans la peinture, une véritable partition de signes. Son travail sur la ligne, le point, la couleur et le plan bouleverse totalement la tradition picturale. Les concepts « extérieur » et « intérieur » sont cruciaux dans la compréhension du travail de Kandinsky car cette analyse revient sans cesse dans ses écrits sur la peinture abstraite. Les deux éléments sont des modes d'apparition dont le centre est le corps. Ce dernier se donne de deux façons différentes: intérieurement, à travers mon être le plus profond, et extérieurement, à travers la manière dont les objets qui m'entourent vont se proposer à moi. Michel Henry tente développer cela: « *D'une part je vis intérieurement ce corps, coïncidant avec lui et avec l'exercice de chacun de ses pouvoirs: je vois, j'entends, je sens, je meus les mains et les yeux, j'ai faim, j'ai froid, de telle façon que je suis ce voir.* » Il ajoute: « *D'autre part et dans le même temps, je vis extérieurement ce même corps puisque je suis capable de le voir, de le toucher, de me le représenter comme on se représente en général un objet, comme une réalité extérieure plus ou moins analogue aux autres objets.*²¹⁷ » Selon Kandinsky, l'extériorité n'est autre que le monde tel qu'il se présente à nous. Le corps humain est donc traversé par deux dimensions. Ainsi, lorsque l'intérieur et l'extérieur sont confrontés sur la toile, cela donne un mélange intéressant. L'intérieur se révèle en quelques sortes à lui même et influence une vision du monde. Kandinsky se débarrasse alors des concepts grecs en convoquant l'invisible, ce qu'il appelle « l'intérieur ». En effet, Platon n'a fait que jurer par la mimésis*, la copie, la fidélité au monde, en retirant donc toute signification créatrice véritable à la peinture.²¹⁸ L'une des équations fondamentales de l'oeuvre kandinskienne est la suivante, et se répèterait dans toute forme d'art: intérieur= intériorité= vie= pathos= abstrait.²¹⁹

D'autre part, comme Kandinsky, Mélissa McCracken est atteinte de synesthésie: « *La peinture à l'huile est un moyen d'exprimer et de montrer les couleurs magnifiques que je peux voir tous les jours, aussi bien quand j'entends le nom d'une personne ou une musique à la radio.* » dit-elle.²²⁰ Les titres modernes dont elle s'inspire, à savoir *Imagine* de John Lennon, *Life on Mars* du grand Bowie ou encore *Lucky* de Radiohead sont les sources de ses explosions de nuances. La peinture à l'huile étant malléable et crémeuse, elle crée de fabuleuses harmonies de couleurs impossibles à retrouver

²¹⁷ HENRY Michel, *Voir l'Invisible sur Kandinsky*, Paris, édition Quadrige/Presses Universitaires de France, 2005, page 15.

²¹⁸ *Ibid*, page 21.

²¹⁹ *Ibid*, page 25.

²²⁰ PARIS Harold, *Atteinte de synesthésie, elle peut voir la musique. Elle a décidé de peindre ce qu'elle entend*, article visible sur positivr.fr, France, 2015, dernièrement visionné le 18/08/15.

avec de l'acrylique. Sa texture permet une approche intéressante de la musique. D'ailleurs, parce qu'elle exprime parfaitement notre vie et nos sentiments, Schopenhauer perçoit la musique comme une entité générale.²²¹ Elle représente la totalité des situations vécues par l'homme: « *le désir qui constitue le fond de notre être est le plus souvent déçu par le cours du monde.* » dit Michel Henry. « *Souffrance et plaisir sont les catégories incontournables de notre appréhension des choses.* » ajoute-t-il. Cette capacité qu'a la musique d'évoquer immédiatement la vie se retrouve finalement dans la peinture avec les pouvoirs d'aimer et de souffrir, « *le plus grand de tous aussi, celui de s'accroître.* » dit à raison Michel Henry.²²² Les huiles de Mélissa McCracken sont emplies d'émotions et d'envies d'ailleurs. Mes toiles à tendances abstraites contiennent la même chose: *Les Sentiments*, *Paysage lointain* et *Paysage utopique* laissent entrevoir une certaine mélancolie. D'ailleurs, *Paysage utopique* est entièrement bleu. Il se réfère à la froideur des peintures de Jacques Monory et rappelle éventuellement les effets de sfumato* dans les arrières plans de Léonard De Vinci. Le décor dans *La Vierge, l'Enfant Jésus et Sainte Anne* est effectivement bleuté, vaporeux, à la fois imprécis et pourtant détaillé. *Paysage utopique* est certes doux, paisible, mais il est aussi viscéral et psychique que les oeuvres de Chaim Soutine. En vérité, toutes mes toiles sont faites de mélancolie. Ce sont de petites fenêtres intimes parfois larmoyantes, comme *Les Sentiments*, que j'ai travaillé comme un paysage onirique paradoxale. Les formes, les couleurs vives et simples de ce tableau peuvent se référer à l'univers de Christina Reiter. Cette jeune artiste allemande adule les prairies, forêts, montagnes et vallées qu'elle représente toujours avec le regard d'une éternelle enfant. Elle élabore alors une technique de coulures puis de grattage que j'utilise aussi dans *Les Sentiments* pour renforcer un aspect émotionnel. Tout à gauche, l'huile est travaillée comme une croûte épaisse tandis qu'un morceau de nuage semble s'épancher sur la droite. Ainsi, bien que *Way to Paradise* et *Les Sentiments* expriment un univers très enfantin, les deux peintures sont pourtant imbibées d'une triste mélancolie. « *La mélancolie a révélé l'homme comme être complexe, âme et corps, qui souffre de cet assemblage et comme être qui doit régler sa relation avec autrui.*²²³ » et je dirais même plus, avec son propre passage dans le temps. *Les Sentiments* démontre un paysage qui n'existe pas et n'existera jamais. Il est né de ma propre imagination puis de la conscience de ma propre finitude que je n'avais pas étant enfant. Il se rapproche alors des paysages romantiques de

²²¹ HENRY Michel, *Voir l'Invisible sur Kandinsky*, Paris, édition Quadrige/Presses Universitaires de France, 2005, page 199.

²²² *Ibid*, page 202.

²²³ CLAIR Jean, *Mélancolie, Génie et Folie en Occident*, Paris, édition Réunion des Musées Nationaux/Gallimard, 2005, page 395.

Caspar David Friedrich où il n'y a finalement que solitude infinie et désolation. Au fond, comme Van Gogh, j'utilise la couleur pour souligner l'expression navrée de notre temps.²²⁴ *Méduses* entre dans cette catégorie, bien que les couleurs y soient plus ternes. Son caractère cosmique suggère des embryons flottants dans un espace infini. J'éprouve de l'intérêt pour la texture de la méduse, un animal dont la forme organique est attrayante et douce. Si ce cnidaire gracieux ressemble à une grosse fleur lumineuse psychédélique, il peut toutefois se montrer agressif. Cette ambiguïté va de pair avec ma peinture, douce, colorée, parfois insouciant, peut être même bohème, mais aussi torturée et violente dans le geste. Le fait que cet animal marin, comme les nuages ou l'eau, ait une allure très abstraite dans un monde figuratif concret m'a donné l'envie de le peindre. Après tout, Kandinsky définit la peinture abstraite comme une réalité elle-même abstraite du monde. Si cet artiste traduit cela par une certaine épuration géométrique en étudiant systématiquement les relations des formes entre elles, j'ai de mon côté la sensation que toutes mes peintures, même les plus figuratives, sont finalement abstraites. Sans doute parce que « *la musique est l'art le plus immatériel*²²⁵ » et qu'elles en sont toutes imprégnées.



38. *Misty*, M. McCracken, huile sur toile, 30,5x40,5cm, 2014.



39. *Way to Paradise*, C.Reiter, techniques mixtes sur toile, 150x150cm, 2015.

²²⁴ CLAIR Jean, *Mélancolie, Génie et Folie en Occident*, Paris, édition Réunion des Musées Nationaux/Gallimard, 2005, page 413.

²²⁵ HENRY Michel, *Voir l'Invisible sur Kandinsky*, Paris, édition Quadrige/Presses Universitaires de France, 2005, page 195.



XVI. *Les Sentiments*, huile sur toile, 80x115cm, 2014.



XVII. *Paysage lointain*, huile sur toile, 40x40cm, 2012.



XVIII. *Paysage utopique*, huile sur toile, 40x40cm, 2011.

2. La solitude.

« Bien avant la publication de *Du Spirituel dans l'art de Kandinsky*, Mallarmé écrivait: "L'art seul dote d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle. » écrit le peintre et théoricien Olivier Long.²²⁶ Odilon Redon réalise *Yeux Clos* en 1890, lorsqu'il quitte le noir et blanc pour la couleur. La peinture mystique épouse les traits de Mme Redon.²²⁷ Une femme endormie paraît flotter entre l'air et l'eau, dans des teintes délavées et brumeuses. Le style est profondément symboliste avec cette femme amenée à disparaître dans l'eau, qui pourrait remplacer un soleil couchant. Au même moment, Charles Baudelaire remet le *Spleen** au goût du jour et Redon poursuit cette voie. La mélancolie se ressent alors sur plusieurs points: la pose du personnage, l'onirisme, le traitement de la couleur puis le côté esquissé, presque effacé de la peinture. Ces caractéristiques se retrouvent aussi dans mes peintures: *Toxicomane* présente une femme nonchalamment installée dont le bleu est la couleur prédominante. Le personnage, seul, nous fixe de son oeil droit comme s'il était conscient de sa propre finitude. Il expose son corps abimé, traité comme différents paysages oniriques. D'ailleurs, il s'agit d'une esquisse peinte de format paysage horizontal. Le fond bleu souligne la froideur et la dureté du regard du protagoniste. Mes personnages sont toujours représentés seuls, sur fonds abstraits ou unis. S'ils ne fixent pas le spectateur, ils voguent entre le sommeil, la mort, et la déception. *Jeune Antillais* est ambiguë: on ne sait réellement si le protagoniste pense, somnole, prie, ou pleure, même s'il est certain qu'une forme de spiritualité émane de cette toile. La couleur de l'arrière plan est toujours en accord avec le ressenti global d'une peinture. Ici, le fond blanc saccadé indique la pureté d'un moment et les épais coups de pinceaux s'apprêtent à rincer le jeune homme. De même, le cadrage de cette esquisse peinte renforce la solitude du personnage avec un large espace vide sur la gauche.

La mélancolie est souvent représentée à travers la vieillesse dans mon travail. D'ailleurs, je vieillis souvent les personnes que je peins sans m'en rendre compte au primaire abord. Ils ont tous l'air atteint d'une maladie irréversible, celle qui frappe tous les hommes: la mort en devenir. La peinture est un bon médium pour exprimer la mort. Elle creuse les traits du vieillard qui est la parfaite

²²⁶ LONG Olivier *L'Oeuvre comme Exercice Spirituel, L'Imaginaire stoïcien des artistes*, Paris, édition Hermann, 2012, page 117.

²²⁷ CLAIR Jean, *Mélancolie, Génie et Folie en Occident*, Paris, édition Réunion des Musées Nationaux/Gallimard, 2005, page 470.

allégorie de celle-ci. *Vieille Dame au Regard perçant* a les traits marqués par le temps et semble disparaître progressivement dans l'espace blanc central du bas de la toile. Elle fixe le spectateur tout en ayant le regard absent, vitreux. Elle semble déjà morte, déjà fantôme. Comme les femmes figées et passives des chambres d'hôtels d'Edward Hopper, elle attend indéfiniment quelque chose... Qu'est-ce? *Lorsque le Soleil sommeille* évoque un voyageur presque charogne, les yeux clos. Est-il mort, endormi? La frontière est très mince. La substance grise pétrole au sol est mystérieuse, fluide, flottante et espacée. Cette membrane met l'accent sur l'aspect onirique et paisible de la scène et rappelle le style grisâtre et expressif de Zoran Music. L'artiste traverse tous les bouleversements du XXème siècle, ce qui inspire son art méditatif, rêveur, à la fois abstrait et figuratif. Ses portraits montrent aussi des vieillards abimés par une lourde mélancolie, comme dans *Le Fauteuil Gris*. Comme cet artiste, je suis fascinée par les personnes âgées qui incarnent selon moi une solitude existentielle, un certain mal de vivre de par le peu de temps qui leur est compté. Comme Zoran Music, je me cache plus ou moins derrière chaque personne représentée. Ainsi, l'isolement en atelier lors de la conception d'une toile ressort probablement dans mes sujets. En vérité, je ressens la nécessité d'être seule pour peindre, chaque toile étant comme un nouveau voyage en solitaire. D'ailleurs, « *le peintre ou le dessinateur doit être solitaire* », « *si tu es seul, tu seras tout entier toi.* » affirme Léonard De Vinci au XVème siècle.²²⁸ Nicolas Poussin et Paul Cézanne sont notamment deux grands peintres profondément solitaires d'époques différentes. Leur solitude est néanmoins radicale, Cézanne étant misanthrope, et Poussin, un personnage excessif aux choix radicaux d'après Olivier Long dans *L'Oeuvre comme Exercice Spirituel*. A travers l'isolement, Poussin recherche une certaine constance morale, une maîtrise de soi pour peindre. Après tout, « *le travail pictural est un exercice méditatif à l'usage de la main.* » atteste Long.²²⁹ En effet, le père du classicisme français perçoit la peinture comme un moyen de connaissance permettant de se délivrer des tourmentes et des passions.²³⁰ Dans l'une de ses correspondances, il compare le métier de peintre à celui du philosophe, celui-ci étant capable de capter les mécanismes psychiques humains.²³¹ Très vite, Nicolas Poussin admire les philosophes stoïciens et s'inspire de leurs concepts.²³² Ce qu'affirme

²²⁸ LONG Olivier *L'Oeuvre comme Exercice Spirituel, L'Imaginaire stoïcien des artistes*, Paris, édition Hermann, 2012, page 12.

²²⁹ *Ibid*, page 16.

²³⁰ *Ibid*, page 18.

²³¹ *Ibid*, page 25.

²³² *Ibid*, page 94.

concrètement le stoïcisme*, « *c'est que là où la douleur et la solitude deviennent la condition réaliste de la vie, il est encore possible d'agir, de tenir un cap, de résister, pour se transformer et vivre.* » selon Olivier Long.²³³ Le stoïcisme est donc assimilé par l'artiste comme un outil de méditation, donc de travail sur soi très puissant. Il est totalement contraire à la rêverie, qui fait preuve d'une trop grande passivité.²³⁴ Par la suite, Cézanne hérite du néo-stoïcisme poussinien. Il s'imprègne aussi des leçons d'Horace, tantôt épicurien dans ses moments de joie, tantôt stoïcien dans son malheur.²³⁵ Amoureux de la nature, Cézanne peint de nombreux arbres solitaires qui symbolisent nettement son état d'esprit: « *l'isolement trempe les forts* » déclare t-il à Joachim Gasquet en 1901, l'année de ses soixante deux ans, et « *A mon âge, il convient de vivre isolé et de peindre.* » écrit-il à son fils la même année.²³⁶ Dans cette solitude, Cézanne recherche quant à lui à dominer son tempérament d'éternel passionné pour atteindre un équilibre intellectuel. En effet, comme c'est le cas pour ma part, il se méfie beaucoup de lui même et se pense faible.²³⁷

La passion peut m'être dévorante et empêcher le déroulement d'un projet, je dois la contenir, la mesurer pour ne pas aller trop vite. L'élaboration d'une peinture à l'huile, même contemporaine, demande du temps et surtout une patience qui n'est pas ancrée en moi. Il faut pourtant s'adapter à cette lenteur, ce qu'a su réellement comprendre Auguste-Charles De Laberge, élève de Jean Victor Bertin, lui-même professeur de Corot: « *Pour faire oeuvre de créateur, il faut aller du petit au grand, de la graine à l'arbre, de la nuit au jour. Je tache de suivre la marche de la nature et de procéder comme elle. Pour nourrir un ton, pour fortifier une harmonie, il faut, à l'exemple du temps, faire surgir de terre des milliers de végétaux, et des myriades d'existence.* » dit-il avec poésie.²³⁸ Par ailleurs, il m'arrive de fuir la peinture, probablement par peur qu'elle ne m'ingurgite entièrement. Je tente alors d'adoucir l'aspect expressif de ma peinture, d'éteindre un peu la flamme en me reposant sur une technique plus stable, notamment la mise au carreau. Il y a par exemple beaucoup plus de maîtrise, de nuances, de douceur et de dégradés dans *Autoportrait* que sur mon tout premier portrait à l'huile. D'après Cézanne, la passion illégitime du peintre est de vouloir trop

²³³ LONG Olivier *L'Oeuvre comme Exercice Spirituel, L'Imaginaire stoïcien des artistes*, Paris, édition Hermann, 2012, page 242.

²³⁴ *Ibid*, page 232-233.

²³⁵ *Ibid*, page 157.

²³⁶ *Ibid*, page 153.

²³⁷ *Ibid*, page 189.

²³⁸ *Ibid*, page 155.

voir. Son imaginaire stoïcien que j'admire et dont je m'inspire lorsque je peins sert principalement à se remettre en question. C'est à dire à oeuvrer, à résister psychologiquement, à rendre autonome une pratique, à inventer des méthodes de travail, à penser au rapport entre l'artiste et son objet de production et à articuler une théorie autour de cela, comme l'atteste Olivier Long.²³⁹ Néanmoins, rappeler l'aspect austère du stoïcisme me semble de la plus haute importance: le but de tout stoïcien est de s'épanouir dans la sagesse, en supprimant donc toute passion, par définition trop extrême. En France, il a d'abord été question de « stoïques » pour qualifier les philosophes adhérents au stoïcisme, c'est à dire des personnes inébranlables, qui ne s'effondrent pas devant le malheur, la peur ou la douleur.²⁴⁰ En ce sens, le stoïcisme est une forme de perfectionnisme de soi. Il s'agit d'un mode de vie assez draconien auquel je ne suis pas arrivée. Disons que je suis en plein apprentissage d'un mode de fonctionnement se rapprochant plus ou moins de celui-ci. D'ailleurs, « *quand on est jeune, il ne faut pas hésiter à philosopher. Il n'est jamais trop tôt, ni trop tard pour prendre soin de son âme.* » prononce Epictète, lui même stoïcien.²⁴¹



40. *Yeux clos*, O. Redon, huile sur carton, 44x36cm, 1890.



41. *Le Fauteuil gris*, Z. Music, huile sur toile, 162x130cm, 1998.

²³⁹ LONG Olivier *L'Oeuvre comme Exercice Spirituel, L'Imaginaire stoïcien des artistes*, Paris, édition Hermann, 2012, page 241.

²⁴⁰ GOURINAT Jean-Baptiste, *Le Stoïcisme*, Paris, édition Presses Universitaires de France, 2007, page 4.

²⁴¹ LONG Olivier *L'Oeuvre comme Exercice Spirituel, L'Imaginaire stoïcien des artistes*, Paris, édition Hermann, 2012, page 21.



XIX. *Vielle Dame au Regard perçant*, huile sur toile, 40x40cm, 2011.



XX. *Lorsque le Soleil sommeille*, huile sur plaque cartonnée, 80x120cm, 2014.

3. Symboles, allégories et psychanalyse.

Le symbole est une « *représentation figurée, imagée, concrète d'une notion abstraite.* » C'est un emblème.²⁴² Une allégorie est une description, un récit, qui, pour exprimer une idée générale ou abstraite, recourt à une suite de métaphores.²⁴³ Si Walter Benjamin compare le symbole à l'allégorie, il conteste cependant la définition traditionnelle de cette dernière: « *dans la main de l'allégoriste, la chose devient autre chose, il parle aussi d'autre chose, et elle devient pour lui la clef du domaine du savoir caché, l'emblème de ce savoir auquel il rend hommage. Voilà ce qui fait de l'allégorie une écriture.*²⁴⁴ » Il perçoit l'allégorie comme un hiéroglyphe dont il faut décrypter le concept mélancolique: « *La tristesse (trauer) est la disposition d'esprit dans laquelle le sentiment donne une vie nouvelle, comme un masque, au monde déserté, afin de jouir à sa vue d'un plaisir mystérieux.*²⁴⁵ » « *Alors que dans le symbole, par la sublimation de la chute, le visage transfiguré de la nature se révèle fugitivement dans la lumière du salut, en revanche, dans l'allégorie, c'est la facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage - non: dans une tête de mort.* » ajoute-t-il.²⁴⁶ Ainsi, *Laura* est une allégorie. Née « *Manon Laura Bessière* », cela n'est pas anodin si la jeune femme peinte porte mon deuxième prénom. Bien que je n'ai jamais été anorexique, *Laura* représente ma propre finitude, mes angoisses, mes souffrances, mes pensées noires et mes tiraillements entre la passion et la sagesse. Sigmund Freud publie un ouvrage dont je me suis inspirée, où il élabore les concepts psychanalytiques du « ça », du « moi » et du « surmoi ». Cette pensée consiste à détruire la conscience humaine sans faille définie par d'autres philosophes classiques. En résumé, Freud désigne le « ça » comme la part la plus obscure de l'homme²⁴⁷, le « surmoi » est une intériorisation puissante des interdits, une sorte

²⁴² LABRO Cécile, *Dictionnaire Hachette*, Paris, édition Hachette, 2013, page 1561.

²⁴³ *Ibid*, page 44.

²⁴⁴ LOOCK Ulrick, ALIAGA Juan Vincente, SPECTOR Nancy et REUST Hans Rudolf, *Luc Tuymans*, Paris, édition Phaidon, 2007, page 56.

²⁴⁵ *Ibid*, page 56-57.

²⁴⁶ *Ibid*, page 56.

²⁴⁷ JOSEPH Laurence et MASSON Céline, *Freud, Résumé des Oeuvres complètes de Freud, tome 4, de 1920 à 1939*, Paris, édition Hermann, 2009, page 105.

de loi morale²⁴⁸, dont le « moi » est obligé de tenir compte en société. D'autre part, le « moi » contient le « ça » et le « surmoi ». Il assure la stabilité d'un sujet en l'empêchant de se délivrer de ses pulsions, puisqu'il est considéré comme la partie la plus consciente des trois.²⁴⁹ D'une certaine façon, *Laura* m'a permis de cracher le « ça » sur la toile. Notons que cela est en contradiction avec la droiture du stoïcisme, précédemment évoqué: créée en 2012, *Laura* symbolise en réalité un acte cathartique, une vision de la peinture qui change peu à peu avec les années. En effet, trouver refuge dans l'art pour soigner les maux humains ne m'intéresse plus. Bien sûr, le « ça » intervient inconsciemment dans mes créations mais il doit être mesuré afin de ne pas troquer l'humain contre l'animal.

Luc Tuymans produit également des allégories propres à la définition de Walter Benjamin: « *ce sont des allégories de la disparition irréversible des choses, d'une mémoire qui a perdu son objet à jamais.*²⁵⁰ » L'allégorie mélancolique de Tuymans s'inscrit dans ses paysages désertés, ses couleurs délavées, ses personnages parfois sans visages distincts, ses pièces vides et ses objets isolés. Ses tableaux sont impuissants, imprégnés d'une grande sensation de deuil dans une ambiance figée presque sculpturale. La peinture de Tuymans « *est allégorique en ce qu'elle met en oeuvre les insuffisances de la peinture.*²⁵¹ » En effet, le peintre utilise très peu de peinture et met en avant une réalité qui résiste à la représentation picturale. Finalement, « *c'est le médium qui fait échouer la représentation, qui mène à sa fin la peinture en tant que représentation.*²⁵² » Luc Tuymans signe la mort de la représentation picturale à travers une mélancolie dévastatrice. *Landscape* est un paysage fort et paisible faisant référence à une personne selon Luc Tuymans. Il s'agit de G.Dam, dont il souhaite montrer « l'espace intérieur.²⁵³ » Il semblerait que G.Dam soit l'oncle du peintre, assassiné dans la Résistance pendant la Seconde Guerre Mondiale.²⁵⁴ *Les Sentiments* représente aussi une personne d'une grande spiritualité qui a croisé ma route et m'était chère. Sur la toile, je l'ai

²⁴⁸ JOSEPH Laurence et MASSON Céline, *Freud, Résumé des Oeuvres complètes de Freud, tome 4, de 1920 à 1939*, Paris, édition Hermann, 2009, page 106-107.

²⁴⁹ *Ibid*, page 105.

²⁵⁰ LOOCK Ulrick, ALIAGA Juan Vincente, SPECTOR Nancy et REUST Hans Rudolf, *Luc Tuymans*, Paris, édition Phaidon, 2007, page 57.

²⁵¹ *Ibid*, page 57.

²⁵² *Ibid*, page 57-58.

²⁵³ *Ibid*, page 56.

²⁵⁴ HARDY Michel, *Luc Tuymans*, article visible sur houstoniamag.com, Etats-Unis, 2013. Dernièrement visionné le 18/08/15.

transformé en émotion en hommage à sa personnalité triste, fleurissante et emplie d'espoir. *Autoportrait* contient également ces éléments: suis-je un clown triste ou une danseuse de cabaret déchue? Je me suis représentée déguisée d'une perruque rose, les yeux baissés ou fermés, selon l'interprétation du spectateur. En ce sens, ma posture pensive rappelle celle de *Jeune Antillais*. Elle représente un certain état d'égarement, de nostalgie ressentis en pleine soirée et photographiés par l'une des invités. Le visage semble flotter et la prédominance de rose souligne l'aspect onirique de la toile. J'ai choisi une photographie où je ne suis pas le plus naturelle: je suis maquillée et je porte une perruque de teinte criarde. Pourtant, l'objectif de cette peinture a été de me retrouver, dans cette image qui ne me ressemble guère: j'ai creusé des cernes bleues, verdâtres et marrons, que j'ai réellement en temps normal. J'ai découpé cette peinture en petit carré, d'une part pour travailler sur le pixel, mai aussi dans le but de me référencer au détachement et à l'explosion de soi que j'ai ressenti lorsque je me suis peinte.

Après mûre réflexion, les animaux que je peins ne sont que des créatures marines. *Méduses*, et *Requin éventré* sont concernés. Dans *Le Livre des Symboles*, les auteurs disent que tous les hommes possèdent « *une mémoire océanique*.²⁵⁵ » Il compare l'océan aux profondeurs du psychisme humain: « *Des écosystèmes entiers n'ayant jamais été effleurés par la lumière solaire prospèrent dans la mer tout comme des réseaux d'expérience accumulée s'épanouissent dans le psychisme enrichissant les eaux que nous soyons ou non conscients de leur existence*.²⁵⁶ » Il ajoute: « *En chacun de nous, des eaux salées, amniotiques, circulent dans nos veines mnémoniques*.²⁵⁷ » Les auteurs définissent l'océan comme « *la mère de toutes les mères*.²⁵⁸ » La vie aurait donc commencé là, inspirant de nombreux poètes comme Charles Baudelaire explorant la profondeur des abîmes que l'homme porte en lui.²⁵⁹ Les mers et océans ont toujours été mystérieux: plus de la moitié de la surface du globe est recouverte d'eaux salées dont certains fonds restent encore inconnus au monde des terriens au XXIème siècle. De plus, les eaux sont instables, tantôt calmes, tantôt mouvementés; elles sont pour

²⁵⁵ RONNBERG Ami et MARTIN Kathleen, *Le Livre des Symboles, Réflexions sur des Images archétypales*, Paris, édition Taschen, 2011, page 36.

²⁵⁶ *Ibid*, page 36.

²⁵⁷ *Ibid*, page 36.

²⁵⁸ *Ibid*, page 36.

²⁵⁹ *L'Homme et la Mer* de Charles Baudelaire se situe dans la partie « Poèmes » des annexes, page 131.

moi sublimes. D'autre part, elles sont aussi symbole de sagesse.²⁶⁰ Mes toiles sont aussi tumultueuses et paisibles que l'eau puis sont souvent bleues. *Méduses* dansent et se laissent bercer par les ténèbres des fonds marins. Une énergie et un dynamisme presque électriques émanent de cette petite peinture. Cependant, les méduses ne sont pas représentées sous leur meilleur jour: un semblant d'entrailles et de petits organes sont perceptibles sur la gauche, comme pour *La Raie* de Chardin. D'ailleurs, même si la dépouille de *Requin éventré* n'est pas en cuisine, cette toile expose une certaine violence. Les deux travaux ont pour point commun un aspect écorché, que les animaux y soient morts ou vivants. Je suis représentée derrière tout ce que je peins: derrière chaque brin d'herbe, chaque coucher de soleil, chaque visage et chaque posture. Luc Tuymans pense que le peintre projette toujours un morceau de lui-même sur l'image: « *Il semble que Gréco était très grand, mince, avec un visage allongé. Les personnages de ses tableaux lui ressemblent.* » complète-t-il.²⁶¹ Au final, la peinture est bien souvent une allégorie de la mort, probablement parce qu'elle descend du Fayoum.

²⁶⁰ RONNBERG Ami et MARTIN Kathleen, *Le livre des symboles, Réflexions sur des images archétypales*, Paris, édition Taschen, 2011, page 37.

²⁶¹ LOOCK Ulrick, ALIAGA Juan Vincente, SPECTOR Nancy et REUST Hans Rudolf, *Luc Tuymans*, Paris, édition Phaidon, 2007, page 13.

III) L'intermédialité comme indice de conscientisation:

1. Les médias mixtes, un concept artistique post-moderne.

« Le mot "intermédialité" est certainement la notion la moins habituelle. Elle engage le rapport entre au moins deux médias. la notion de "média" est à considérer, non pas au sens de "mass media" (presse, radio, télévision...), mais de supports sémiotiques pour les oeuvres artistiques. » explique Bernard Guelton dans l'introduction d'*Images et Récits, la Fiction à l'épreuve de l'Intermédialité*.²⁶² Il s'écarte ainsi du terme anglo-saxon habituellement utilisé, à savoir la définition basique de l'intermédialité. D'ailleurs, B. Guelton préfère parler d'oeuvres « mixed media » plutôt que d'oeuvres intermédiales.²⁶³ Un média mixte peut apparaître sous la forme d'une rencontre entre le texte et l'image. Seuls, le texte et l'image sont déjà multiples. Les associer développe donc une grande et riche multiplicité. Bernard Guelton différencie cependant l'image de la peinture: le premier forme un support sémiotique contrairement au deuxième.²⁶⁴ Mais il précise aussi que certains tableaux de Nicolas Poussin sont des images peintes porteuses de récits. A savoir que le récit est à dissocier du texte: il va bien plus loin que celui-ci puisqu'il est la fiction.²⁶⁵ Pour illustrer la complexité de son propos, Bernard Guelton explique la pratique artistique de Jean Le Gac. Ce dernier joue avec son spectateur à travers des dispositifs fictifs. Pour se faire, il décrit parfois des informations extérieures aux images desquelles il fait référence. La description de l'image n'est donc plus abordée de manière traditionnelle et l'image devient délibérément mise en scène.²⁶⁶ Jean Le Gac élabore le même procédé avec la peinture et l'explique dans une note s'intitulant *C'est bien ça*.²⁶⁷ Il associe rapidement le récit à l'écriture manuscrite. La communication

²⁶² GUELTON Bernard, *Images et Récits, La Fiction à l'épreuve de l'Intermédialité*, Paris, édition L'Harmattan, 2013, page 12.

²⁶³ *Ibid*, page 12.

²⁶⁴ *Ibid*, page 13.

²⁶⁵ *Ibid*, page 14.

²⁶⁶ *Ibid*, page 21.

²⁶⁷ *Ibid*, page 227.

par internet tuerait selon lui toute poésie du récit.²⁶⁸ Amener le texte dans sa peinture lui permettrait de multiplier les taches du peintre tout en s'interrogeant: est-ce l'écrivain qui dirige le peintre ou l'inverse? Dans tous les cas, Jean Le Gac l'assume parfaitement, le texte freine la peinture.²⁶⁹ *La Promenade au Phare* démontre cela, avec l'utilisation de techniques mixtes sur toile, puis de textes et de cartes routières. Il crée alors une narration autre que la peinture narrative des années soixante précédemment évoquée.

Jean Le Gac crée de la frustration avec un texte qui freine la peinture que je ne souhaite pas recréer: j'incruste rarement le texte-récit* dans mes peintures, *Dans la Rue* est une exception. Il s'agit d'ailleurs d'un texte peint à l'intérieur de la peinture. Or, Jean Le Gac aime être à la fois hors de la peinture par le biais de l'écrit manuscrit, et dans la peinture. Bien que le procédé soit intéressant, je préfère me situer entièrement dans la peinture. En réalité, l'intermédialité ressort différemment dans ma pratique: puisque mes peintures s'imprègnent d'images, elles amplifient selon moi le récit, de par la multiplicité des deux supports. Il me semble que l'aspect intermédial des oeuvres de Mac Adams se rapproche de cela: l'artiste s'inspire de la techno-schizophrénie* abordée par Lyotard dans *La Condition postmoderne*.²⁷⁰ Il combine alors ce qu'il appelle des « *aberrations visuelles* » dans ses cibachromes, en mélangeant des ustensiles banals et des tragédies sociales.²⁷¹ Des jeux de reflets troublants déstabilisent le spectateur et font ainsi sens. Dans le fond, cela rappelle le propos de *99 Francs*, bien que cet ouvrage soit plus récent.²⁷² C'est notamment vers la fin du film que s'enchaînent d'atroces images de consommation sur les viandes animales, précédées de foules grouillant dans les supermarchés, ne sachant plus où donner de la tête, puis entrecoupées de la publicité lisse et maîtrisée "Starlight". Au même titre que ma peinture, les cibachromes Mac Adamsiens reprennent donc une multitude d'images pour n'en faire qu'une. Là aussi, le récit s'amplifie et l'intermédialité opère. Malgré la place minime voir invisible de l'écran dans mes créations, elle a tout de même son importance. Actuellement, *Requin éventré* est donc sûrement la création la plus mixte car elle est la seule à reprendre une vidéo.

²⁶⁸ GUELTON Bernard, *Images et Récits, La Fiction à l'épreuve de l'Intermédialité*, Paris, édition L'Harmattan, 2013, page 228.

²⁶⁹ *Ibid*, page 229.

²⁷⁰ *Ibid*, page 238.

²⁷¹ *Ibid*, page 239.

²⁷² Le livre *99 francs* de Frédéric Beigbeder date de l'année 2000.

Toutefois, mes peintures baignent dans une atmosphère cinématographique. Ma formation cinématographique nourrit mon regard dès 2009.²⁷³ Très tôt, la composition de l'image et le cadrage m'intéressent. A l'époque, je réalise des storyboards et de petits scénarios dans le cadre du programme scolaire. Lorsque j'adopte la peinture quelques années plus tard, je me rends compte que je filme comme je peins: je favorise le portrait, les plans serrés, et j'invite la lumière à amplifier les couleurs de la composition. J'admire l'esthétique des films de Wong Kar Wai et après mûre réflexion, il est bien possible que je me sois inspirée de certaines caractéristiques de son art. En effet, *L'Enfant endormi* évoque le gros plan sur Norah Jones qui somnole sur le comptoir d'un bar dans *My Blueberry Night*. Le visage ainsi coupé accentue la douceur du personnage et du moment. Ce plan permet au spectateur de se focaliser sur un détail: la bouche mal essuyée du protagoniste, qui lui donne un aspect juvénile attendrissant. Le cadrage de *L'Enfant endormi* est très particulier: comme pour Norah Jones, le haut de sa tête est coupée, mais il reste beaucoup d'espace blanc sur la gauche et le bas de la toile. Je ne souhaite pas remplir toute la toile, car le vide reste intéressant à exploiter. Toute cette blancheur valorise la petite bouche rosée et la peau douce du bébé. La lumière est souvent bleue, verte et rouge dans les films de Wong Kar Wai. *La Mode* reprend justement ces teintes: le rouge équilibre la composition selon moi. D'ailleurs, Alain Bonfand remarque que le rouge équilibre les plans du cinéaste japonais Ozu. Chez Wim Wenders, la présence de rouge symbolise la perte d'illusion comme chez Edward Hopper.²⁷⁴ « *J'ai toujours voulu être un peintre; d'ailleurs ce que je faisais était de la peinture.* » proclame Wim Wenders.²⁷⁵ D'autre part, Abdellatif Kéchiche réalise de nombreux gros plans dans ses portraits. Ils sont à différencier des gros plans perçus à la télévision, fréquemment utilisés par les journalistes. Pour Kéchiche, le gros plan permet de capter de fines expressions, qui ne sont pas forcément perceptibles dans la vie quotidienne. *La Vie d'Adèle* s'inspire par exemple d'une bande dessinée et ressemble à une étude de visages: « *Quand on filme un visage, on n'est plus dans l'analyse mais dans le ressenti.* » répond Kéchiche à un journaliste.²⁷⁶ Je réutilise les gros plans de Kéchiche pour la même raison, car dans la représentation de visages, j'entrevois une grande part d'humanisme. Pour finir, Michael Borremans est un exemple pour moi. Cinéaste, peintre et dessinateur, l'artiste belge produit

²⁷³ Pendant deux années consécutives, je suis l'option lourde de cinéma en section littéraire.

²⁷⁴ MOULIN Joelle, *Cinéma et Peinture*, Paris, édition Citadelles et Mazenod, 2011, page 138.

²⁷⁵ MOULIN Joelle, *Cinéma et Peinture*, Paris, édition Citadelles et Mazenod, 2011, dans le résumé de la quatrième de couverture.

²⁷⁶ KAGANSKI Serge, *Abdellatif Kéchiche: « J'ai la volonté de faire vivre aux acteurs une expérience unique »*, article visible sur lesinrocks.com, France, 2013, dernièrement visionné le 18/08/15.

parfois même des oeuvres qui ornent des pochettes d'albums. C'est le cas de *Two Circles* pour le CD *Vantage Point* du groupe *Deus*. Borremans démontre finalement que ça n'est peut être pas l'oeuvre qui est un « mixed média », mais l'artiste.



42. *La Promenade au Phare*, J. Le Gac, technique mixte sur toile, 216x317cm, puis textes et cartes multipliés par 6: 21x29,7cm, 2009.



43. *My Blueberry Night*, W. Kar Wai, scène du comptoir, 2007.



44. *Two Circles*, M. Borremans, crayon sur papier, 21x29,7cm, 2006.

2. « Des images d'images » selon André Rouillé.

Les artistes signifient souvent la perte du lien avec le monde en créant des images par le biais d'images selon André Rouillé. Dans certaines créations, la photographie renvoie à d'autres images dans une spirale infinie.²⁷⁷ Par exemple, Christian Boltanski re-photographie et agrandit des clichés de famille pour finalement les insérer dans ses oeuvres. Eric Rondepierre crée aussi de l'intermédialité lorsqu'il capture des films sous-titrés. Ces partis pris esthétiques expriment un contact direct avec le réel impossible voire superflu, « *où le monde est réduit à la succession de ses images, où de la fonction référentielle est abolie, où les choses privées de consistance, s'équivalent à l'infini, la guerre devenant un objet esthétique, et les images une arme.* » pense Rouillé.²⁷⁸ Il ajoute qu'il s'agit d'une rupture où les images tendent à devenir monde où la télévision règne.²⁷⁹ Eric Rondepierre réalise l'hybridation d'images filmiques, dont la composition iconique est particulière: la pratique est-elle contrefaite ou authentique? Comme les titres de ses oeuvres l'indiquent, il semblerait que les prises de vues correspondent à de réels fragments de films sous-titrés en français: « *Quoi?* » démontre un texte sur fond noir dupliqué en huit exemplaires. L'oeuvre de 1990 est issue de *Chronique d'un Amour* d'Antonioni. L'image vient en surnombre et élabore un fort rapport à l'espace, au temps, à la série, et rappelle le système chronophotographique. Eric Rondepierre dégrade ses photographies d'images filmiques stoppées. Il agresse souvent le visage de ses protagonistes, qui figurent dans un cadre oppressant. De plus près, *Convulsion* semble issue d'un film pornographique. Cependant, Eric Rondepierre re-travaille l'image de façon à ce que la composition soit désordonnée. On devine la superposition de corps, comme on remarque l'espèce d'éclatement du personnage central désormais asexué. L'aspect fondu des photographies d'Eric Rondepierre leur donne un aspect onirique très fort.

Bruno Perramant utilise une succession d'images dans le but de former une phrase. Avec ou sans sous-titres, les peintures de cet artiste forment un langage omniprésent: « *Ses phrases sont des fragments d'idées, des notes prises sur la vie, les voyages et les rêves; elles se réunissent pour*

²⁷⁷ ROUILLE André, *La Photographie, entre Document et Art Contemporain*, Paris, édition Gallimard, 2005, page 185.

²⁷⁸ *Ibid*, page 186.

²⁷⁹ *Ibid*, page 186-187.

composer un récit unique et ininterrompu. » explique Maria de Corral.²⁸⁰ Les sous-titres sont issus du domaine littéraire, de mots d'amour, de phrases lues ou entendues prises sur le vif. Cela crée ainsi une diversité de genres dans ses tableaux.²⁸¹ Bruno Perramant avoue utiliser le texte sans aucune hiérarchie. Il le considère plutôt comme une parole, comme un élément auditif: « *Comment un texte, une parole ou un mot peuvent produire une image et éventuellement un sens ou un non-sens dans l'image?* » telle est sa problématique. Perramant s'efforce à élaborer des interconnexions entre différents éléments sur la toile: « *Je vois et j'entends des choses qui s'entrechoquent parfois.* » poursuit-il.²⁸² Le texte et la peinture sont pour lui des moyens de se dégager d'un réel usant. Le texte peint nous pousse notamment à imaginer une histoire dans la peinture et permet de voyager au delà du tableau. Ainsi, les sous-titres ne fonctionnent pas comme un simple commentaire mais comme une image à part entière. La lecture de l'oeuvre se fait en plusieurs temps à l'aide de deux images de nature différente: d'abord l'écrit, puis la peinture.

C'est en 2015 que je me décide à envoyer ma candidature au 59 Rivoli, un squat d'artistes parisien désormais reconnu, afin d'y obtenir une éventuelle résidence. J'ai toujours visualisé cet endroit comme un lieu de travail atypique rêvé pour s'exprimer. Pour y entrer, il faut néanmoins se tenir à un projet précis, qui sera développé au cours de l'hébergement. Cela me permet de remettre en question mon travail et de le renouveler sans complètement me transformer. Mon projet utopique se concentre donc toujours sur l'image, la peinture puis la société et joue avec les codes du Street art: *Grosse Coquine* en effleure déjà l'esprit lorsque je la réalise. Mon expérience en tant que médiatrice culturelle sur l'évènement *We Art Urban* dans l'ancien hôpital désaffecté de Lagny sur Marne me décide également à m'essayer à cette voie quand je découvre les oeuvres d'Inti et Pantonio, puis lorsque je rencontre Legz et Gilbert Mazout. L'objectif est donc de reprendre des images médiatiques en plein Paris: j'aimerais par exemple placer des peintures reprenant d'immenses affiches de métro juste à côté de celles-ci. *La Mode* s'inscrit déjà plus ou moins dans cette démarche d'imitation lorsque je la peins mais n'est jamais allée jusqu'au bout de cette idée. J'abandonnerais cependant la toile traditionnelle au profit d'un papier semblable à celui Ernest Pignon Ernest. De même, je quitterais temporairement la peinture à l'huile au profit de l'acrylique. Le sous-titre ferait parfois son entrée dans mes peintures de manière aussi insouciant, provocante et ludique que la célèbre Miss-Tic. L'oeuvre serait donc composée de trois images: ma peinture, le sous-titres inscrits

²⁸⁰ PERRAMANT Bruno, *Bruno Perramant*, Arles, édition Actes Sud, 2004, page 7.

²⁸¹ *Ibid*, page 10.

²⁸² *Ibid*, page 10 et 11.

sur celle-ci, puis la publicité voisine dans le but d'interroger cette dernière. Cela donnerait naissance à une oeuvre mixte éphémère, à l'exacte image de notre société. Le fait d'interconnecter des images entre elles crée du récit puis la fameuse spirale infinie évoquée par André Rouillé.



45. *Convulsion*, E. Rondepierre, R-3 sur aluminium, 71x100cm, 1996-1998.

3 . La commémoration picturale.

« *Action de commémorer, de rappeler le souvenir d'un évènement, d'une personne; cérémonie faite à cette occasion* » est la définition propre au terme « commémoration » dans le Dictionnaire Larousse. La commémoration collective est actuellement en danger. La population a tendance à oublier l'importance de cet évènement et ne semble plus si émue par certains faits historiques. Ayant d'autres priorités, elle ne ressent plus le besoin de se rassembler dans le but de commémorer. En 2013, la réaction égoïste et irrespectueuse de certains militants d'extrême droite illustre un individualisme profond, et de nombreux amalgames: en s'attaquant à la politique certes contestable du président François Hollande le 11 novembre, ceux-là salissent un important hommage aux soldats morts pour la France. Le devoir de mémoire est pourtant la clé qui permet de limiter ne serait-ce un minimum les conflits mondiaux. Par ailleurs, la première guerre mondiale étant désormais centenaire, il ne reste plus aucun poilu pour témoigner de cet évènement. Que va t-il se produire lorsque tous les témoins de la seconde guerre mondiale mourront également? Des musées et des sites culturels existent, mais est-ce suffisant alors que la haine est au goût du jour? Des groupes néo-nazis se développent de jours en jours sur divers continents. De même, le négationnisme est en vogue depuis l'affaire Dieudonné: les quenelles se font nombreuses devant le Mémorial de la Shoah et les images de la jeune Ann Franck. Le geste est couramment exécuté pour le plaisir, par quelques adolescents adeptes du selfie qui ne pensent pas à mal. Ceux-là pensent s'inspirer de l'humoriste qui critiquerait simplement l'Etat... ²⁸³ L'être humain ayant cette fâcheuse tendance à oublier et à répéter les erreurs du passé, il est donc urgent de rénover la commémoration d'une manière qui toucherait davantage la population et les futures générations. C'est un défi de taille qui peut être abordé par le biais de la peinture selon moi.

A eux trois, Gerhard Richter, Marlène Dumas et Laurent Joliton élaborent une forme de commémoration picturale sans se concerter qui pourrait se rapprocher d'un cadavre exquis. Bien qu'ils ne soient ni de la même génération, ni de la même nationalité, ces peintres travaillent d'après

²⁸³ Selon moi, Dieudonné est loin d'être un humoriste. Il se sert de son statut d'artiste pour délivrer des messages antisémites haineux. Malheureusement, peu de gens se documentent, ne serait-ce que sur l'origine de la célèbre « quenelle. »

GERLING Hugo, *C'est quoi une quenelle? origines et signification du geste polémique*, article visible sur gentside.com, France, 2014, dernièrement visionné le 18/08/15.

une même photographie concernant la bande à Baader, procédant ainsi à une démarche intermédiaire. La bande à Baader, qui inspire le réalisateur Uli Edel en 2008²⁸⁴, correspond à la fraction de l'armée rouge dans les années soixante et soixante-dix en Allemagne. Il s'agit d'un groupe terroriste d'extrême gauche dont l'objectif premier est de terrasser l'austère impérialisme américain. A l'époque, l'ambiance est électrique et le monde semble implorer: les émeutes sont nombreuses, c'est le moment où Martin Luther King délivre ses messages de paix avant d'être tué, le président Robert Kennedy est assassiné, le Che Guevara, exécuté et Mai 68 fait son apparition en France. Les informations chaotiques de ce genre s'accumulent. Baader et ses camarades se révoltent donc contre une Allemagne qui se cacherait trop dans les jupons de la toute puissante Amérique lors de la guerre du Vietnam. Bien que cela s'apparente à une démarche hippie, la fraction de l'armée rouge fait preuve d'une criminalité éclatante. En effet, une guérilla urbaine est déclenchée causant des morts et des blessés. La journaliste et membre de ce groupe, Ulrike Meinhof, apparaît comme un personnage attachant dans *La bande à Baader*. Emplie de haine envers une société capitaliste injuste, Ulrike est très vite dépassée par les événements du groupe terroriste avec lequel elle finit par ne plus s'entendre. Les échecs de la fraction s'additionnent et les conséquences sont désastreuses pour tous les membres du groupe. Hantée par les regrets, elle comprend que ses désirs d'un monde meilleur n'étaient qu'utopies. Elle est alors la première à mettre fin à ses jours dans sa cellule. Gerhard Richter est témoin de cette période. En 1988, il réalise une série de peintures sur cette actualité, notamment *October 18 1977*. Il est touché par cet événement singulier même s'il n'est pas attiré par l'idéologie du groupe.²⁸⁵ Dans ces tableaux, il y a de la peine, « *de la peine pour les gens qui sont morts si jeunes et si fous, pour rien. J'ai du respect pour eux, mais également pour leurs ambitions ou pour le pouvoir de leurs ambitions. Parce qu'ils ont essayé de changer les choses stupides du monde.* » dit-il.²⁸⁶ Il se concentre sur la mort, une chose qui l'intéresse bien plus que l'aspect politique de cette histoire. D'ailleurs, il aborde la mort d'idéologies, mais il symbolise aussi la fin d'un procédé pictural. En effet, Gerhard Richter abandonne la peinture figurative noire et blanche après cette série. Marlène Dumas est également fascinée par l'évènement et crée *Stern* en 2004. L'aspect spectral, fantomatique du visage d'Ulrike Meinhof démontre qu'elle se focalise sur la même chose que Gerhard Richter, dont elle s'inspire régulièrement. Elle donne ainsi un visage à la mort, comme le fait Laurent Joliton huit ans plus tard avec *Silence*, de manière plus écorchée.

²⁸⁴ EDEL Uli, *La Bande à Baader*, Allemagne, film historique en couleur, 2h30, 2008.

²⁸⁵ RICHTER Gerhard, site officiel: gerhard-richter.com, dans la partie « La bande à Baader », dernièrement visionné le 18/08/15.

²⁸⁶ *Ibid.*

Cela prouve deux choses: d'une part la grande influence de Gerhard Richter dans le domaine de la peinture, d'autre part le fait que cette actualité trouble encore les artistes au point de passer d'une commémoration privée à une forme de commémoration collective picturale.

Pour ma part, je ne souhaite pas peindre le portrait d'une personne rattachée au terrorisme, bien qu'elle se soit battue contre le capitalisme. Je trouve cependant l'hommage très beau, il est important qu'un peintre exprime sa personnalité et ses convictions. La commémoration par le biais de la peinture est un sujet auquel j'aimerais prochainement contribuer. La peintre-animatrice Natalia Cambronero provient de l'association « AskatasunArte » et eut une idée fantastique cette année: elle se penche sur la réhabilitation de la mémoire présentant une exposition autour du camp de Gurs sur le thème de l'art et de la liberté. A Navarrenx, Natalia Cambronero s'intéresse donc à l'évènement à travers les récits de familles séparées et de vies brisées endeuillées, de la guerre civile espagnole en passant par la seconde guerre mondiale. Il s'agit d'un concours auquel les exposants doivent créer autour des thèmes de la répression, la privation de liberté et bien sur, les camps de concentration. Le message est clair: la commémoration doit prendre place ou le futur sera condamné, et je souhaite d'ailleurs participer aux prochains concours. *« Malgré tout, malgré l'adversité, y compris au risque de perdre sa propre vie, l'être humain est capable de mobiliser ce qu'il a de plus grand en lui et dans ces situations extrêmes, il semble briller particulièrement en nous laissant un grand héritage de petites histoires personnelles: le dépassement de soi, la bonté, la compassion, le courage, le sacrifice, la volonté, l'amour, la douleur, l'espérance furent les armes qu'ils utilisèrent pour lutter contre l'injustice et nous laisser un monde meilleur. »* est-il inscrit sur la page du site Web de l'association, une phrase pleine d'espoir et d'humanisme.²⁸⁷ Après tout, Pablo Picasso le dit: *« La peinture n'a pas été faite pour décorer les murs, c'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi. »*²⁸⁸ L'ennemi, c'est précisément la barbarie humaine.

²⁸⁷ ASKATASUNARTE, site officiel: askatasunarte.com , dans la partie « Art et Liberté ». Dernièrement visionné le 18/08/15.

²⁸⁸ *Ibid.*



46. *October 18*, G. Richter, huile sur toile, 62x62cm, 1977.

47. *Stern*, M. Dumas, huile sur toile, 110x130cm, 2004.



48. *Silence*, L. Joliton, acrylique sur toile, 46x38cm, 2012.

Réapprendre à visionner les images me paraît primordial et la magie de la peinture peut aider à y parvenir. Lucian Freud et Gerhard Richter sont mes deux plus grandes influences. Le métissage des deux styles me permet de peindre d'après une image comme si je peignais d'après modèle vivant. J'éprouve ainsi de l'empathie pour des personnes virtuelles inconnues en espérant créer le même sentiment chez le spectateur. J'emprunte parfois les couleurs de Pierre Bonnard pour dépeindre une esthétique de la douleur paradoxale. Entre l'effondrement et l'espoir, ma peinture musicale est dotée d'une profonde mélancolie. La spiritualité, l'onirisme et l'émotion sont des éléments que je convoque souvent sous la forme d'allégories ou de symboles. J'apprends beaucoup de ce médium, qui m'apprend une forme de stoïcisme par lequel je suis de plus en plus attirée. L'intermédialité est selon moi un moyen qui permet de réapprendre à visualiser l'image. C'est un procédé qui fait particulièrement sens aujourd'hui, car il reflète une société hyper-médiatique tout en enrichissant l'image. L'intermédialité aide selon moi à prendre conscience de ce qu'elle est. J'aimerais prochainement créer une peinture commémorative intermédiaire, car il me paraît essentiel de ré-actualiser une commémoration à priori non adaptée. La concientisation de l'image, c'est finalement mettre l'humain en avant, avec ses doutes, ses pensées, son énergie, ses défauts, ses pulsions...etc. Le but est d'injecter cela dans les images trop superficielles d'aujourd'hui. Il serait dommage de renier les origines de la peinture: le Fayoum fut créée dans une optique de mémoire. Il apporte ainsi les notions de vie et de mort à la peinture. Ainsi, mêler l'archaïsme à la contemporanéité comme le fait Djamel Tatah devient fort intéressant.

Conclusion:

Pour conclure, nous sommes victimes d'une véritable dictature* de l'image. Pervertie par les mécanismes du capitalisme, celle-ci nous impose des stéréotypes de pensées: nous la consommons quotidiennement et nous en sommes dépendants. De plus, des outils informatiques tels que Photoshop sont amenés à se perfectionner et à créer une dimension parallèle redoutablement maîtrisée: la réalité tente par tous les moyens de ne faire qu'un avec la fiction. La population déjà profondément individualiste est divisée, la commémoration collective est notamment en danger. Cette division se ressent notamment à travers la photographie humaniste devenue humanitaire. Robert Doisneau et Henri Cartier-Bresson photographient un contexte de solidarité démontrant un peuple uni la première moitié du XXème siècle. Or, la photographie humanitaire remplace cela, n'exprimant plus que solitude, souffrance et déchéance humaine selon André Rouillé²⁸⁹. D'ailleurs, cet auteur porte un regard novateur sur la photographie. Il remet en question le célèbre « *ça a été* » Barthesien, désormais dépassé.²⁹⁰ Les occidentaux semblent avoir cruellement besoin de se déconnecter du réel, dont l'austérité pesante alourdit les consciences. La presse People ou la Télé-réalité servent alors d'échappatoire: un grand nombre d'individus suivent cela de très près, en feuilletant des magazines comme *Closer*; grouillant de gros plans pornographiques propres à la photographie de paparazzi.²⁹¹ De même, « *le visuel est roi* »²⁹² et agressif au point de faire quasiment muter le corps humain: l'ouïe, le toucher, le goût et l'odorat sont beaucoup moins sollicités que la vue, comme le précise Octave, le personnage principal dans *99 Francs*.

Il est temps de réapprendre à visionner les images.. Il s'agirait de répondre plastiquement à notre ère capitaliste: l'intermédialité est une possibilité contemporaine intéressante à une époque où l'image est à la fois puissante et omniprésente. Ensuite, la peinture est un excellent moyen de rendre aux clichés leur authenticité. C'est un médium d'une grande humanité de par ses origines: les motifs ocre appliqués sur les parois des grottes préhistoriques sont les premières peintures et évoquent la

²⁸⁹ ROUILLE André, *La Photographie, entre Document et Art* contemporain, édition Gallimard, 2005, p.188

²⁹⁰ *Ibid*, p.85-86.

²⁹¹ *Ibid*, p.197

²⁹² GOMBRICH Ernst, *L'Ecologie des Images*, édition Flammarion, 1992. p.323. ³ DEBRAY Régis, *Vie et Mort de l'Image*, édition Gallimard, 1992.

finitude de l'être humain. Les portraits funéraires du Fayoum sont chargés de spiritualité et laissent une trace archéologique indélébile dans la peinture dès l'Égypte antique. Ce médium porte donc en lui la vie, la mort et notre passage dans le temps. En ce sens, sa force émotionnelle réunit les individus, aussi bien les néophytes que les plus grands professionnels de l'art car il fait preuve d'empathie et la communique à ses spectateurs. La peinture est donc un moyen efficace pour rendre grâce aux images actuelles, toutes aussi superficielles les unes que les autres. En 2015, il est rare voir incohérent de peindre d'après modèles vivants, Andy Warhol et Gerhard Richter y sont d'ailleurs pour quelque chose. Accepter la mutation de la peinture est nécessaire sans pour autant tomber dans l'extrême: l'art digitale est une pratique trop proche de la télévision et des nouvelles technologies pour exprimer une once d'humanité. Seul Bill Viola, passionné de peinture et de méditation, me semble capable d'un tel défi. Pour ma part, j'utilise des images usées pour créer des émotions neuves à travers la peinture, comme Marlène Dumas.²⁹³ Je travaille l'image de plusieurs façons: je la détourne, je l'amplifie, je joue avec ses codes, avec ce qu'elle signifie et renvoie. Après tout, la peinture est un bon moyen de montrer réellement l'image, comme le pense Ditte Ejlerskov.²⁹⁴ La peinture est amour, voyage et rencontre. Elle n'est pas vraiment politique, mais elle correspond plutôt à une philosophie qui peut être politisée selon les souhaits et la personnalité du peintre. Elle m'a notamment appris la patience, l'échange et une solitude nécessaire au fil des années. Peindre est un engagement et tant qu'il y aura des hommes, il y aura de la peinture.

²⁹³ BONACOSSA, Ilaria, *Marlène Dumas*, Italie, édition Hazan, 2007, page 9.

²⁹⁴ **Diite Ejlerskov répond à mes questions dans la partie « Interviews » des annexes, page**

Documents annexes

.Chansons, par ordre d'apparition.

NOIR DESIR, *L'homme pressé*, de l'album *666.667 Club*, France, Studio du Manoir, 1996.

J'suis un mannequin glacé
Avec un teint de soleil
Ravalé, homme pressé
Mes conneries proférées
Sont le destin du monde
Je n'ai pas le temps je file
Ma carrière est en jeu
Je suis l'homme médiatique
Je suis plus que politique
Je vais vite très vite
J'suis une comète humaine universelle
Je traverse le temps
Je suis une référence
Je suis omniprésent
Je deviens omniscient
J'ai envahi le monde
Que je ne connais pas
Peu importe j'en parle
Peu importe je sais
J'ai les hommes à mes pieds
Huit milliards potentiels
De crétiens asservis
A part certains de mes amis
Du même monde que moi
Vous n'imaginez pas
Ce qu'ils sont gais

Qui veut de moi
Et des miettes de mon cerveau
Qui veut entrer

Dans la toile de mon réseau

Militant quotidien
De l'inhumanité
Des profits immédiats
Des faveurs des médias
Moi je suis riche, très riche
Je fais dans l'immobilier
Je sais faire des affaires
Y'en a qui peuvent payer
J'connais tout Paris
Et puis le reste aussi
Mes connaissances uniques
Et leurs femmes que je...
Fréquente évidemment
Les cordons de la bourse
Se relâchent pour moi
Il n'y a plus de secrets
Je suis le Roi des rois
Explosé l'audimat
Pulvérisée l'audience
Et qu'est-ce que vous croyez
C'est ma voie c'est ma chance
J'adore les émissions
A la télévision
Pas le temps d'regarder
Mais c'est moi qui les fais
On crache la nourriture
A ces yeux affamés
Vous voyez qu'ils demandent
Nous les savons avides
De notre nourriture
Mieux que d'la confiture
A des cochons

Qui veut de moi
Et des miettes de mon cerveau
Qui veut entrer
Dans la toile de mon réseau

Vous savez qui je suis
Un homme pressé
Un homme pressé
Un homme pressé
J'suis une victime en fait
Un homme pressé
Un homme pressé
Un homme pressé
J'suis un militant quotidien
De l'inhumanité
Et des profits immédiats
Et puis des faveurs des médias
Moi je suis riche, très riche
Je fais dans l'immobilier
Je sais faire des affaires
Y'en a qui peuvent payer
Et puis je traverse le temps
Je suis devenu omniprésent
Je suis une super référence
Je peux toujours ram'ner ma science
Moi je vais vite, très vite
Ma carrière est en jeu
Je suis l'homme médiatique
Moi je suis plus que politique
Car je suis un homme pressé
Car je suis un homme pressé

Love Love Love
Dit-on en Amérique
Lioubov
Russie ex-Soviétique
Amour
Aux quatre coins de France

**SOUCHON ALAIN, *Foule sentimentale*, de l'album *C'est déjà ça*, France, Michel Coeuriot,
1993.**

Oh la la la vie en rose
Le rose qu'on nous propose
D'avoir les quantités d'choses
Qui donnent envie d'autre chose
Aïe, on nous fait croire
Que le bonheur c'est d'avoir
De l'avoir plein nos armoires
Dérisions de nous dérisoires car

Foule sentimentale
On a soif d'idéal
Attirée par les étoiles, les voiles
Que des choses pas commerciales
Foule sentimentale
Il faut voir comme on nous parle
Comme on nous parle

Il se dégage
De ces cartons d'emballage
Des gens lavés, hors d'usage
Et tristes et sans aucun avantage
On nous inflige
Des désirs qui nous affligent
On nous prend faut pas déconner dès qu'on est né
Pour des cons alors qu'on est
Des

Foules sentimentales
Avec soif d'idéal
Attirées par les étoiles, les voiles
Que des choses pas commerciales
Foule sentimentale
Il faut voir comme on nous parle
Comme on nous parle

On nous Claudia Schieffer
On nous Paul-Loup Sulitzer
Oh le mal qu'on peut nous faire

Et qui ravagea la moukère
Du ciel dévale
Un désir qui nous emballe
Pour demain nos enfants pâles
Un mieux, un rêve, un cheval

Foule sentimentale
On a soif d'idéal
Attirée par les étoiles, les voiles
Que des choses pas commerciales
Foule sentimentale
Il faut voir comme on nous parle
Comme on nous parle

Foule sentimentale
(La vie en rose)
On a soif d'idéal
(Le rose qu'on nous propose)
Attirée par les étoiles, les voiles
(D'avoir les quantités d'choses)
Que des choses pas commerciales
(Qui donnent envie d'autre chose)
Foule sentimentale
(Aïe, on nous fait croire)
Il faut voir comme on nous parle
(Que le bonheur c'est d'avoir)
Comme on nous parle
(De l'avoir plein nos armoires)

Foule sentimental
(Dérisions de nous dérisoires)
On a soif d'idéal
(Il se dégage)
Attirée par les étoiles, les voiles
(De ces cartons d'emballage)
Que des choses pas commerciales
(Des gens lavés, hors d'usage)
Foule sentimentale
(Et tristes et sans aucun avantage)
Il faut voir comme on nous parle

(On nous inflige)
Comme on nous parle
(Des désirs qui nous affligent)

Foule sentimentale
(On nous Claudia Schieffer)
On a soif d'idéal
(On nous Paul-Loup Sulitzer)
Attirée par les étoiles, les voiles
(Cette caravelle)
Que des choses pas commerciales
(D'avoir les quantités d'choses)
Foule sentimentale
(Qui donnent envie d'autre chose)
Il faut voir comme on nous parle
Comme on nous parle

JAVA, Danser, de l'album *Hawai*, France, Label Small, 2000.

Au premier temps,
Ces rêves d'enfants
On avance hésitant
Un peu bancal
Parce qu'on veut avoir l'air,
Renifler cette terre
Où chaque objet vous ouvre les portes
D'un nouvel univers

Au deuxième temps
L'ivresse
Ces nuits dans l'alcool ou j'ai
Baigné ma jeunesse
Un plongeon dans les eaux troubles
Pour y rompre la laisse
Qui relie aux mensonges
Du premier temps,
Des histoires pour enfant
Qu'on veut foutre en l'air
Parce qu'on veut avoir l'air,
La gueule enfarinée
De ces nuits à errer
A boire, à rêver
A ne pas jeter l'éponge,
Tutoyer les dieux
Assis sur le trône du binaire
Jouant dans l'osmose
La rage au ventre
Et dans l'attente
De monter les marches triomphantes,
D'être en haut de l'affiche
On s'voyait déjà
Mais voilà
On a
Trop joué sur les binaires
Rêvé en l'air
Voir l'univers

L'unique verre de vin en trop
Et le sang vous repousse
Six pieds sous terre
Enterre les rêves d'enfant
Le bien le mal
Oublié le troisième temps
Faire le funambule
A un prix :
La chute
Crier dans un micro
Avec la rage et les crocs
Et le rythme à deux temps
S'est écroulé
Comme un château de cartes
Ne plus rien contrôler
Tout part en vrac
Puis le rythme a deux pieds
Pour reposer ses pieds
Une avalanche d'idées
Débalées du néant
Pour oublier les temps morts
Les tant pis
Envie de faire tout valser
Et Danser

Et Danser comme des singes

Envie de faire tout valser
Comme un lion dans l'arène
Frapper des tambours sur des danses païennes
Et Danser

Et Danser comme des singes
Et Danser comme des singes
Envie de faire tout valser
Comme un lion dans l'arène
Frapper des tambours sur des danses païennes
Et Danser comme des singes

Au troisième temps
Le spectacle devient cruel

Au troisième acte
Quand on découvre les teneurs des ficelles
Les amis qui partent
Tomber dans l'oubli
Seul
Et derrière le rideau
C'est comme un coup de poing dans la gueule
Assise sur ses quatre pieds,
La Tour Eiffel chancelle
Devant un doigt d'ivrogne
Tendu vers le ciel
Et les rats s'entretuent
Pour grimper les barreaux de l'échelle
Les démons s'accumulent aux portillons des cervelles
Il faut hisser le pavillon, la belle
Niche au toutou
Attendant dans l'angoisse
Que ne reviennent
La croissance de l'oedème
Dans ce Paris
Les petits
Esprits
Etriqués
Comme des fruits
Confits
Confinés dans leur confort
De vieilles bières et de barbaque
Se gaussant comme des macaques
Parce qu'il faut avoir l'air
De marcher au binaire
Sur des marches militaires
Courir après le troisième temps
Qu'on attrape jamais
Handicapé près
A basculer
C'est la carotte qui nous fait marcher
Le temps qui nous cloue au comptoir comme des piliers
La mort s'avale chaque jour à petites gorgées
Pour oublier
Les temps morts

Les tant pis
Envie de faire tout valser
Frapper des tambours et Danser
Et Danser comme des singes !

Et Danser comme des singes
Envie de faire tout valser
Comme un lion dans l'arène
Frapper les tambours sur des danses païennes
Et Danser
Et Danser comme des singes
Et Danser comme des singes
Envie de faire tout valser
Comme un lion dans l'arène
Frapper les tambours sur des danses païennes
Et Danser
Et Danser comme des singes
Et Danser comme des singes !

Danser, Danser, Danser

Et Danser comme des singes !

.Poèmes, par ordre d'apparition.

BAUDELAIRE Charles, Les Fleurs du Mal, Paris, édition Pocket, 2008.

Une Charogne

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux:
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,
Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.
Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ;
Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.
Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.
Tout cela descendait, montait comme une vague
Ou s'élançait en pétillant
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.
Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van.
Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.
Derrière les rochers une chienne inquiète

Nous regardait d'un oeil fâché,
Epiant le moment de reprendre au squelette
Le morceau qu'elle avait lâché.
- Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion !
Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.
Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés !

L'Homme et la Mer

Homme libre, toujours tu chériras la mer !
La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.

Tu te plais à plonger au sein de ton image ;
Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton coeur
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets :
Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes ;
Ô mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets !

Et cependant voilà des siècles innombrables
Que vous vous combattez sans pitié ni remord,
Tellement vous aimez le carnage et la mort,
Ô lutteurs éternels, ô frères implacables !

.Interviews, par ordre chronologique.

Laurent Joliton,

via Facebook,

du 03/12/13 au 14/12/13

M.B: Bonjour, nous nous sommes rencontrés l'hiver dernier à l'exposition « Macparis ». Nous avons échangé quelques mots, car je fais moi même de la peinture. J'aime beaucoup ce que vous faites, votre démarche m'a profondément touchée et inspirée. La façon dont vous mêlez l'impulsion et la vitesse à l'image d'actualité en peinture est absolument formidable ! J'aimerais en savoir plus sur le fond de votre travail. Votre démarche pose des problématiques que je trouve très intéressantes. Voici donc quelques questions: Comment pensez-vous la peinture ? Croyez-vous en une réelle mutation de la peinture aujourd'hui? Peut-on encore peindre d'après modèle à l'ère de la révolution informatique d'après vous? Votre travail est-il politique? À quel degré? Avez-vous déjà écrit sur votre démarche? Je vous remercie d'avance pour votre réponse.

L.J: Bonsoir Manon, avec plaisir je peux répondre à vos questions.

a) Je vois la peinture comme un amalgame entre le sujet observé, et les parties conscientes et inconscientes du peintre. Une fois retranscrit, cet amalgame va retrouver une nouvelle vie : puisque je vais m'impliquer dans un sujet qui ne m'appartenait pas au début, ne me concernait pas au départ.

b) ?

c) La peinture d'après modèle est unique : c'est une longue évolution plastique devant un sujet qui palpite, bouge, pense en même temps... est une source inépuisable d'information. Il n'y a qu'à admirer les portraits de Lucian Freud pour s'en rendre compte . La peinture devant modèle peut être pensé comme un concept pour la remettre au goût du jour .

d) Je ne considère pas mon travail politiquement engagé du moins pas directement. Même si la plus part de mes sujets son tirés de l'actualité, ma peinture ne cherche pas à dénoncer, mais plutôt à interroger un flux d'images (une actualité va recouvrir une autre ne laissant qu'un fragment de celle ci.) Mon travail va plutôt brouiller l'identité de l'information qui n'est elle même qu'un fragment d'un évènement (je mange ce qu'on me donne.)

e) Très peu, ce que je formule avec des mots c'est tout un travail que je ne réaliserais pas en peinture, donc je peins !

M.B: Vous semblez avoir une préférence pour la peinture-modèle, alors que vous peignez d'après photos d'actualités, puis- je vous demander pourquoi? Ce ne sont vraiment que des photos provenant d'Internet que vous utilisez, ou vous vous servez aussi de magazines et de journaux ?

L.J: Je pense que c'est le côté superficiel de l'image qui me dérange, je peins d'après photos comme si je peignais d'après modèle. Non, mes sujets sont issus de différents supports, c'est juste la matière du support qui change. Mais Internet n'apporte pas toujours la bonne image par rapport à l'idée de départ, je trouve ça intéressant, et puis c'est assez proche du fonctionnement de notre mémoire.

M.B: D'accord, c'est donc un véritable travail d'appropriation ! Avez-vous une œuvre favorite parmi vos créations? Pourquoi utilisez-vous le noir et blanc? Est-ce un rapport à la photographie, ou est-ce une façon d'être neutre par rapport à ces fameuses informations que vous peignez?

L.J: Oui c'est un peu ça, une forme d'appropriation de l'actualité.

Je pense à une œuvre récente, *Misrata*, elle traduit bien le côté banal de l'image, la perte d'identité, le rapport bourreau/victime que j'essaie d'interroger dans mes recherches de sujets. Le noir et blanc me fait penser à de vieux clichés (le côté mémoire de l'image) L'intemporalité. De plus, la réduction chromatique me permet d'avoir une plus grande rapidité d'exécution, ce qui permet d'avoir la surprise des impondérables, des imprévus.

M.B: Pourriez-vous me donner les dimensions de cette toile? Est-elle grande ? Cette peinture me fait penser au *Christ Mort couché sur son Linceul* de Philippe de Champaigne. D'ailleurs, quelles sont vos références en général?

L.J: Jolie la référence !!! C'est plutôt *Lamentation sur le Christ Mort* de Mantegna, tout est parti d'une photo du corps de Kadhafi, la photo avait été prise avec le même raccourci que le tableau de Mantegna, et je me suis dit : c'est dingue la ressemblance physique entre les deux sujets exhibés, j'ai pris un autre cliché plus diffusé que j'ai re-cadré pour brouiller un peu les pistes (je trouvais trop délicat le rapprochement entre un dictateur et la religion.) Mais je suis étonné que le rapprochement transpire indirectement, c'est la magie de la peinture ! Sinon, la dimension du tableau: 73x92cm.

Mes influences? Il y en a beaucoup: Rembrandt, Goya, Manet, Bacon, Lucian Freud, Gerhard Richter, Luc Tuymans, Wilhelm Sasnal...

Christina Reiter,

via boites mails,

traduit en français,

du 30/06/15 au ...

M.B: Bonjour, j'ai vu votre travail dans le livre *Spinnerei, from cotton to culture 2015* lorsque je suis venue à Leipzig en Juin. Je suis très intéressée par vos peintures. Si vous êtes disponible, j'aimerais vous interviewer (par mail) car j'évoque votre travail dans la partie concernant la mélancolie. C'est une sensation que vous semblez apporter dans toutes vos peintures colorées. Merci d'avance pour votre réponse.

C.R: Bonjour Manon, je suis honorée par votre demande d'interview. Et je suis heureuse que vous trouviez de la mélancolie dans mes peintures, car beaucoup de personnes n'y voient que des couleurs positives. N'hésitez donc pas à me poser des questions.

M.B: Je suis contente que vous soyez d'accord pour cette interview. Vous semblez peindre avec l'âme d'une enfant, mais malgré les couleurs vives et l'aspect imaginaire de votre travail, je perçois une grande tristesse, une certaine nostalgie... (Peut être grâce aux techniques de grattages et de coulures?) Comment expliquez-vous cela? Tentez-vous de capturer une émotion ou des moments passés à travers une peinture majoritairement abstraite? Quelle relation entretenez vous avec votre enfance?

C.R: Manon, je suis choquée par votre interprétation de mon travail: le fait que vous percevez de la tristesse et de la nostalgie dans les plupart de mes tableaux colorés. Vous m'avez percée à jour. Si vous travaillez longtemps avec l'art, l'art travaille soudainement avec vous. C'est beau lorsqu'une personne extérieure comme vous me confronte à la nature de ma pratique.

En effet, mon enfance ne fut pas très heureuse. Mes parents sont très stricts et nous ont donné très peu de liberté à moi et mes soeurs. Il y a toujours eu cette absence d'amour et une atmosphère très froide dans notre foyer. Je me souviens que les bons moments se passaient tous à l'extérieur de notre maison, quand nous jouions dans la forêt, près de rivières ou au pied de montagnes. La nature était mon refuge. D'ailleurs, je rêvais de beaux paysages naturels. j'ai rêvé plusieurs fois de la même chose: l'herbe était merveilleuse et un lac se cachait dans une mystérieuse forêt. Dans ce rêve, je me frayais toujours le même passage pour accéder à ce lac, au point où cela semblait réel.

J'ai eu de nombreuses querelles avec mes parents car je ne pouvais accepter leur oppression. Je devenais de plus en plus méfiante... Je voulais juste m'échapper de cette maison, au moins dans mes rêves. J'ai été très heureuse lorsque j'ai quitté le foyer familial pour entrer dans une école technique de sculpture en bois. Cela n'était peut être pas le meilleur choix, car j'étais bien meilleure en dessin et en peinture.

Mais à présent je suis très reconnaissante envers l'éducation que j'ai reçu dans cette école. Aussi envers des professeurs qui se sont intéressé à moi. Je pense à une personne en particulier qui m'a beaucoup apporté: le directeur de l'école était passionné par la littérature ésotérique, et les pensées positives qui en découlent. Cela m'a ouvert l'esprit.

J'ai commencé à apprivoiser la technique d'abrasion dans mon enfance. Mon père travaillait aussi le bois et j'ai commencé très tôt à sculpter des choses simples avec mes amis, comme des ornements fleuris ou des lattes de bois. Je finissais par une abrasion au papier de verre. Je pense que ce processus avait comme un effet de méditation sur moi. Quand j'ai commencé à abraser de plus en plus mes sculptures à l'école, cela a posé quelques problèmes avec mon enseignant de sculpture. Il m'a appelé dans son bureau pour me demander d'arrêter cela: *« C'est une école de sculpture, nous ne sommes pas spécialisés dans l'abrasion ! »* m'a t-il dit.

Plusieurs années plus tard, après avoir terminé l'académie d'art, la relation que j'entretenais avec mon mari me troublait. Cette histoire me faisait beaucoup souffrir et je projetais inconsciemment cela sur mes sculptures. Je faisais par exemple des têtes en bois colorées que je ponçais et grattais. Elles ressemblaient à des formes torturées, à de tristes fantômes du passé. Le processus d'abrasion était d'abord lié à la destruction, mais aussi au nettoyage. Je pense le « nettoyage » en terme de purification, car les traces verticales grattées ressemblaient à un filet d'eau. Comme si le visage était lavé par la pluie. L'écoulement vertical combiné à la technique de grattage pris la forme d'une signification spirituelle pour moi. D'abord dans ma

sculpture, ensuite dans mes reliefs boisés, puis dans mes peintures. Cela veut dire qu'il n'y a pas de guérison possible si les blessures ne sont pas ouvertes ou si on ne les cherche même pas. J'ai décidé de faire un art positif pour influencer les gens de manière positive. J'ai compris que ce travail m'apportait une certaine joie de vivre. C'est comme lorsque vous faites une peinture dépressive, vous vous sentez déprimée. Mais si vous peignez quelque chose de positif, vous vous sentez d'humeur positive.

Je suis très heureuse lorsque mes clients me disent qu'ils sont heureux et souriants lorsqu'ils voient une de mes peintures dans leur salon. C'est maintenant ça, le sens de l'art pour moi: faire quelque chose de mieux. Il fut cependant un temps, lorsque j'étais à l'académie des arts, où je souhaitais choquer les gens à coups d'horribles réalités. Oui, il y a énormément de choses terribles en ce monde...Mais je ne veux plus montrer ça.

Je vais étapes par étapes vers la représentation d'un monde meilleur. Je ne veux pas montrer la souffrance des animaux massivement consommés. Je veux montrer la dignité des animaux, qui est parfois du même niveau que celle des humains. Je ne veux pas montrer la pollution de la nature, en particulier à travers le passé industriel de Leipzig. Je ferme les yeux et je voyage dans de beaux paysages. Je m'inspire de la nature et je crée de beaux refuges pour moi et le spectateur de mon art. Mais mes tableaux aux couleurs vives ne sont pas superficiels et simplement jolis. Le processus de mon travail se caractérise par la lutte contre les formes et belles couleurs: je détruis et gratte la structure de la toile, je la couvre de nouvelles couleurs qui nettoient et instaurent des espaces de respiration. Pour moi, le rendu de mon travail doit nécessairement profond et substantiel.

M.B: Vous êtes donc une peintre de l'optimisme au dur passé ! Vous semblez être une grande amoureuse de la vie et je trouve cela fantastique. A plusieurs reprises, vous évoquez la peinture comme un voyage. Je crois que vous avez exposé tous les axes que je trouve fondamentaux de la peinture: vous l'avez présenté comme un élément très humain, sensible, comme le miroir du peintre. J'ai été très touchée par votre récit, notamment par le fait que vous vous soyez confiée à moi. Je me retrouve beaucoup dans vos écrits, et je pense que nous partageons certaines pensées: il est par exemple clair que la peinture parle avant tout d'amour. Merci infiniment d'avoir répondu à mes questions avec une telle précision.

Ditte Ejlerskov,

via boites mails,

traduit en français,

du 14/07/15 au 02/08/15

M.B: Bonjour, j'ai vu votre exposition à la galerie Sommer&Kohl quand je suis venue à Berlin en Juin. Je dois écrire un livret sur la peinture, l'image et la société pour Septembre, et votre capacité à utiliser l'image de Nicki Minaj m'intéresse beaucoup. J'aimerais en savoir plus sur « The Minaj Show »:

- 1) Admirez-vous Minaj? Aimez-vous ses chansons? Vous identifiez-vous à elle?
- 2) Comment l'idée d'une peinture tressée vous est-elle venue à l'esprit? Qu'est-ce que cela signifie pour vous?
- 3) Je lis que vous voyez en Nicki Minaj une forme de féminisme non-académique. Pouvez-vous l'expliquer?
- 4) L'influence du Pop art est claire dans votre travail, notamment celle d'Andy Warhol. Avec le mécanisme de la sérigraphie, il transforme Marilyn en une icône publique consommable. Toutefois, vous n'utilisez pas la sérigraphie, mais la peinture à l'huile. (C'est paradoxal parce que vous répétez aussi un motif avec *The Minaj Castle*.) Et Nicki Minaj est déjà une icône publique consommable... Tentez-vous donc de faire l'opposé d'Andy Warhol? Apportez-vous une authenticité à cette personnalité à travers la peinture?
- 5) Ne pensez-vous pas que les images de stars comme Nicki Minaj sont aujourd'hui aussi vénérées que les icônes traditionnelles par les populations?
- 6) Si vous peignez d'après des photographies de Nicki Minaj, ne pensez-vous pas que vous encouragez un système journalistique pollué par la presse People? Je veux dire par là que le photo-journalisme a complètement changé aujourd'hui, la mort de la princesse Diana l'a prouvé. Les gens sont bien plus intéressés par les images de paparazzi, qu'André Rouillé appelait d'ailleurs « plan pornographique » dans l'un de ses livres, une expression violente.

D.E: 1) Oui, je suis fan. oui, j'aime ses chansons. Si je m'identifie à elle? Hmm... Oui et non. J'ai une pièce d'une précédente exposition, une photographie dans laquelle je reprends l'une des poses de Minaj. Et bien cela n'a pas du tout le même rendu ! J'ai pris la photographie d'origine avec l'application Photo Booth sur mon ordinateur parce que j'avais besoin d'une meilleure impression des mains de Minaj. Bien après, j'ai senti qu'accepter la pauvreté de l'image comme une oeuvre en elle-même ferait sens. J'apprécie ce genre de problème.

2) Pour moi , les toiles tissées représentent le « clitch », une esthétique de l'Internet des années quatre vingt dix. Cela renvoie aux paroles, aux vidéos et au graphisme de nombreux groupes pop comme TLC et Destiny's Child. Minaj sort tout droit de cette tradition musicale et visuelle. Et comme une grande partie de mon travail vient des interactions avec la retransmission Internet, il me paraissait naturel de manifester physiquement l'aspect historique des débuts esthétiques d'Internet .

Je vivais et travaillais à la Cité des Arts à Paris dans un minuscule studio pendant un certain temps, et pour moi, le fait de peindre, manger et dormir (avec mon petit ami Johan) dans un un espace aussi réduit était compliqué. Alors j'ai pris quelques toiles que j'avais roulé dans mon studio en Suède et j'ai commencé à couper et à tester des techniques de tissage. Voilà comment ça a commencé. Quand je suis revenue j'ai pu travailler plus librement, puisque j'ai compris ce qui fonctionnait et ce qui ne fonctionnait pas.

3) Non seulement en tant qu'artiste, mais en tant que fan et consommateur de ses produits, je pense qu'il est de mon devoir de se défendre le féminisme de Nicki Minaj. Elle est souvent étiquetée comme une anti-féministe prise au piège dans un système patriarcal sexiste, ou d'un système de marché comme vous le dites. Mais je crois que ses fans sont plus à même de lutter contre l'agression des rappeurs. Dans *Lookin ass nigga*, la solution qu'elle propose face à l'agression des rappeurs est de leur rendre la pareille. C'est un élément dont je me ressers, en particulier dans *The Minaj Castle*. Je crois qu'il y a un grand écart et un manque important de reconnaissance entre la vague féministe contemporaine (avec des pop stars qui en arborent les couleurs comme Nicki Minaj) et le féminisme académique. Je suis convaincue que la création d'un pont entre ces deux sphères résoudrait davantage les problèmes d'égalité.

Maintenant, Minaj est un modèle pour la mise en œuvre du féminisme. Elle refaçonne la sexualité des femmes noires et dépasse même les frontières d'un féminisme black. Elle se sert de l'histoire traumatique de l'Amérique comme outil et opère de nouveaux changements dans

les points de vue culturels pop sur le genre et la sexualité. Dans ma pratique, le but est de remettre en question le féminisme, d'en créer une nouvelle approche. Je me demande si les actes féministes qui casseraient la société patriarcale actuelle ne seraient pas cachés dans la pop culture actuelle. Comme je l'ai mentionné, Minaj représente une branche du féminisme qui n'a jamais été vraiment accepté par le féminisme académique: «le go-getter féminisme». Je me sers donc de son image pour valoriser ces nouvelles idées.

4) Je ne m'inspire pas du tout du Pop art, mais de la culture pop contemporaine. Je suis toutefois influencée par *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin. J'ai articulé un axe directeur autour de cet essai théorique, que j'ai intitulé: « la peinture répétitive ». Le monde d'aujourd'hui regorge d'images. La pratique de la peinture est donc pour moi le seul moyen efficace pour montrer réellement une image. Par conséquent, je consacre beaucoup de temps aux portraits de Minaj.

Après avoir commis plusieurs erreurs, j'ai trouvé la « bonne » image à peindre. Une image contenant les idéaux du rappeur, ainsi que sa sexualité et sa façon de jouer avec les stéréotypes du corps féminin noir. En outre, j'utilise la répétition pour donner un nouveau sens à l'image. Pour explorer de nouvelles choses qui ne transparaissent pas dans la photo originale. Je me suis toujours intéressée à l'image et cette nouvelle façon de l'aborder est une étape très importante pour moi. Car même si peindre d'après photographie peut sembler monotone, je me suis réveillée avec hâte chaque matin pour reprendre le travail au studio quand j'ai compris qu'il était possible d'allier la poésie à l'image. Benjamin m'intéresse notamment car il parle d'authenticité et de reproduction. Je vais de l'image médiatique vers la peinture et adopte des solutions picturales qui vont de pair. Je peins par exemple à l'envers: j'utilise une palette monochrome aux couleurs inversées.

Et vous mentionnez Warhol. Et bien... Il est clair que certains éléments de ma méthode artistique aient été utilisés par d'autres artistes. Warhol en fait partie. Mais il se servait de l'anonymat dans ses peintures mécaniques répétitives, et je fais le contraire. Dans mes répétitions, je dissous la copie et laisse place à la différence. Donc mon approche correspond d'autant plus à la série « Another movement » de Cécilia Edefalk en 1990. Depuis, je charge les photos grand public de petits détails à l'aide de tons variés, aussi bien dans la couleur que dans la forme. Je souhaite que mes peintures s'inter-connectent entre elles, et communiquent tout cela aux spectateurs et auditeurs.

5) Je ne suis pas sûre de comprendre cette question, mais j'espère que mon travail éclaire le propos de Minaj et rend accessible ses idées. Même si Nicki Minaj renvoie une image stéréotypée de la femme noire médiatique, elle en joue pour évoquer l'histoire coloniale.

6) Non, je ne pense pas.

Table des matières

Introduction.....p.1 à 3

Partie 1:

Le capitalisme ou les impacts d'un monde-fragment sur l'image et le peintre.

I) Le flot constant de clichés:.....p.4 à 16

1. Pop art, à suivre.....p.4 à 8

Bien après *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin, l'abondance Warholienne navigue entre la sacralisation et la désacralisation. Dans les années soixante, le grand Gerhard Richter prône le non-artistique en peinture sans savoir qu'il deviendrait l'influence phare de nombreux artistes contemporains. Nous assistons alors à une certaine prolongation des années Pop.

2. Une culture de la vitesse.....p.8 à 12

La permanence du spectacle évoquée par le théoricien Guy Debord influence les peintres: ceux-là favorisent aujourd'hui la rapidité plastique. Pendant ce temps, la machine omniprésente ne fait qu'accélérer un monde tachycardique. Cela désole Giorgio Agamben et surtout le poète humaniste Edouard Glissant.

3. Une certaine lassitude face aux images extrêmes.....p.12 à 16

La population s'est habituée aux déchets visuels jusqu'à se désintéresser de toutes sortes d'images. Celles-ci passent du trop visible à l'invisible, et les plus poignantes d'entre elles ne choquent plus. La violence est ainsi banalisée, dont la violence sexuelle.

II) Une histoire de dématérialisation:.....p.17 à 26

1. L'omniprésence de l'écran, vers des clichés de plus en plus virtuels.....p. 17 à 20

La société contemporaine court après l'immatérialité et la transparence, puis le flux autonome des images ne possède aucunes frontières. L'informatique prend donc place dans la pratique d'artistes comme John Brophy, tandis que j'utilise le numérique de manière invisible en peinture.

2. L'art digital, une tendance aseptisée?.....p.20 à 24

Pierre Restany qualifie Catherine Ikam de peintre, une affirmation selon moi discutable. Créer de l'émotion et de l'écriture à travers l'immatérialité est une véritable mission qu'ont du mal à accomplir l'art digital et le numérique, à l'exception du célèbre Bill Viola.

3. Lucy Lippard, ou 47 ans après la dématérialisation de l'art.....p.24 à 26

A la recherche de l'invisible, Lucy Lippard expose un idéal artistique duquel ressortent les prémices de l'art conceptuel. Un art peut être trop égoïste à ré-interroger dans cette ère individualiste.

III) Une peinture figurative très fragmentée:.....p.27 à 37

1. Peindre d'après photographie.....p.27 à 30

André Rouillé prouve que d'une certaine façon, la photographie et la peinture fragmentent. Les appareils photographiques de bonne comme de mauvaise qualité poussent les peintres contemporains figuratifs à réinventer un réalisme. Ceux là abandonnent progressivement le modèle vivant au profit de clichés du quotidien.

2. Dépeindre le Web.....p.30 à 33

La peinture s'adapte au Web et reprend une actualité morcelée propre à notre temps. Internet représente une véritable mine d'or pour les artistes, et il sert notamment de modèle vivant à de nombreux peintres. Laurent Joliton s'intéresse au processus mémoriel qui en découle.

3. La peinture de la Renaissance, un processus de création désormais « intenable ».....p.34 à 37

Les temps ont bien changé, Bruno Perramant l'atteste. Nous sommes bien loin de la peinture complexe de la Renaissance. L'artiste et moi-même, nous nous inspirons de la peinture figurative narrative. *Vous allez finir par vous aimer les uns les autres, bordel de merde?* est ma création la plus fragmentée.

Conclusion intermédiaire.....p.38

Partie 2:

Une peinture paradoxale qui s'inspire de la perversion des images pour mieux s'en affranchir.

I) Un pouvoir iconique pervers ancré dans la pensée collective:.....p.39 à 50

1. L'addiction inconsciente aux images.....p.39 à 42

Le capitalisme crée de l'hyper-empathie à travers les « médias froids » évoqués par Marshall McLuhan. La population encourage ce système en vénérant des images futiles sur Internet, la mairie de Grenoble et certains street-artistes décident donc de... Tout effacer !

2. Les artistes face à l'imposition de stéréotypes de pensée.....p.43 à 47

Comme les packagings révèlent l'hypericonicité de notre grande société de consommation, Guillaume Paris les détourne. L'inégalité entre les sexes découle plus ou moins des schémas pornographiques, mais *Grosse Coquine* déjoue cela tandis que les réseaux sociaux artificialisent la vie.

3. Consommer les images.....p.48 à 50

Les peintres se montrent boulimiques d'images. Si Carole Benzaken choisit de peindre un événement aussi médiatique que la mort de la princesse Diana, Jean-Luc Blanc, fraîchement exposé au plateau du FRAC Ile de France, et moi-même, sommes de vrais collectionneurs d'images, notamment de couvertures de mode.

II) L'image, la politique et la justice:.....p.51 à 62

1. La censure et la manipulation de masse.....p.51 à 53

Les images ont été dotées d'un pouvoir néfaste durant de nombreuses guerres. Comme si ça n'était pas suffisant, Marie-José Mondzain puis l'évènement Charlie Hebdo démontrent bien pire: l'image peut tuer. *Vous allez finir par vous aimer les Uns les Autres, Bordel de Merde?* fait office de témoignage et tente de recoller les morceaux.

2. Lorsque la loi condamne la peinture d'image.....p.54 à 57

Luc Tuymans, peintre d'images médiatiques ou documentaires depuis des années, est victime de condamnation pour plagiat en janvier 2015. Ce jugement déstabilisant pour le monde de l'art concernerait plus précisément l'utilisation de la photographie d'un politicien...

3. Peinture + politique = propagande? p.58 à 62

« *La peinture politique, c'est forcément de la propagande* » me dit un jour un enseignant. La peinture militante de Gustave Courbet et la démarche engagée de Marlène Dumas démontrent pourtant le contraire. En revanche, Yan Pei-Ming effleure les codes de la propagande. Il s'agit donc d'éclairer le terme « *politique* ».

III) La mythomanie des images, une perte d'humanité: p.63 à 73

1. La démocratisation des outils de retouche informatiques p.63 à 66

Une nouvelle esthétique du corps humain fait son apparition, creusant d'autant plus le fossé entre la fiction et la réalité au sein de la société. Des mesures seront peut être prochainement prises, et peindre d'après des images modifiées devient tout à fait intéressant.

2. La désinformation p.67 à 70

La désinformation opère principalement à travers l'urgence de l'information. Une urgence à laquelle est confronté tout journaliste pour élever le pourcentage de l'audimat. Cela donne suite à une manipulation médiatique récurrente, dont on ne soupçonnerait même pas la fausseté. Les peintres d'images médiatiques participeraient donc en quelque sorte à cette désinformation. En tous les cas, il jouent avec cela.

3. L'univers People p.71 à 73

L'aura médiatique des stars est très puissante. Leurs images sont presque aussi vénérées que les icônes religieuses, ce qui me bloque complètement lorsque j'essaie de représenter une célébrité. D'ailleurs, cela ne m'intéresse plus. De son côté, Elizabeth Peyton entretient un rapport affectif avec les célébrités qu'elle peint, et Ditte Ejlerskov peint Nicki Minaj.

Conclusion intermédiaire p.74

Partie 3:

La conscientisation comme nouvelle ère de l'image.

I) Réapprendre à visionner les images:.....p.75 à 87

1. Rendre grâce à l'image par le biais de la peinture.....p.75 à 79

La peinture doit son aspect magique à son ancêtre le Fayoum. Djamel Tatah met en avant l'aspect métaphysique de son oeuvre en suspendant le temps avec ses figures humaines alors que Gerhard Richter est touché en plein coeur par la peinture.

2. Une rencontre avec le corps et la couleur.....p.80 à 83

Je suis très inspirée par Lucian Freud, le grand peintre de la chair. L'objectif est de peindre une image comme si c'était d'après modèle vivant, le corps a donc une place importante dans ma pratique. J'emprunte également certains codes de la peinture joyeuse et optimiste de Pierre Bonnard.

3. Empathie, douleur et transfert.....p.84 à 87

Edouard Glissant affirme l'importance de l'autre. J'éprouve de l'empathie pour des modèles inconnus et virtuels, et je tente de tout leur donner, surtout aux femmes et aux enfants. Mon travail expose une esthétique de la douleur colorée.

II) La mélancolie:.....p.88 à 104

1. Une peinture poétique de l'invisible.....p.88 à 94

La mélancolie de mes peintures se traduit parfois par une certaine musicalité. Wassily Kandinsky est un peintre de l'invisible qui m'a appris à comprendre la peinture en terme d'émotion. D'autre part, les peintures les plus figuratives sont parfois abstraites.

2. La solitude.....p.95 à 100

La spiritualité, l'onirisme et l'esquisse se situent aussi bien dans *Toxicomane* et *Jeune Antillais* que dans *Yeux Clos* d'Odilon Redon. J'associe inconsciemment la vieillesse à la mort et à la solitude, puis je suis attirée par l'idéal stoïcien pratiqué par les plus grands maîtres de la peinture. Ce médium apprend la patience, une forme de solitude nécessaire et à prendre soin de son âme.

3. Symboles, allégories et psychanalyse.....p.101 à 104

Walter Benjamin redéfinit le symbole et l'allégorie. *Laura* serait donc une allégorie Freudienne et mes créatures marines, symboliques. Luc Tuymans élabore *Landscape*, un portrait subtil, comme je le fais avec *Les Sentiments*.

III) L'intermédialité comme indice de conscientisation:.....p.105 à 116

1. Les médias mixtes, un concept artistique post-moderne.....p.105 à 109

Bernard Guelton redéfinit l'intermédialité à travers des termes précis. Jean le Gac est une référence intéressante de laquelle je souhaite me démarquer, étant plus proche de l'intermédialité Mac Adamsienne. L'aspect cinématographique de mon travail est selon moi profondément intermédial.

2. « *Des images d'images* » selon André Rouillé.....p.110 à 112

L'intermédialité reflète la perte du lien avec le monde à travers un processus de duplication. Eric Rondepierre réalise cela grâce à la photographie tandis que Bruno Perramant l'exprime en peinture. L'intermédialité fait particulièrement sens aujourd'hui, dans une ère de l'hyper-média.

3. La commémoration picturale.....p.113 à 116

La commémoration est en grand danger, mais il est fabuleux de constater que certains artistes en élaborent les codes sans le savoir. La commémoration picturale est une solution à laquelle j'aimerais contribuer prochainement.

Conclusion intermédiaire.....p.117

Conclusion.....p.118 à 119

Documents annexes.....p.120 à 141

.Chansons.....p.120 à 129

.Poèmes.....p.130 à 131

.Interviews.....p.132 à 141

Tables des matières.....	p.142 à 148
Bibliographie.....	p.149 à 155
.Ouvrages.....	p.149 à 152
.Dictionnaires.....	p.152
.Revue.....	p.153
.Sites Webs.....	p.153 à 154
.Vidéos.....	p.154
.Films.....	p.155
Index des noms propres.....	p.156 à 163
Glossaire.....	p.164 à 168
Tables des illustrations.....	p.169 à 171
.Travaux personnels.....	p.169
.Travaux de références.....	p.170 à 171

Bibliographie

.Ouvrages.

- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un Dispositif?*, Paris, édition Payot & Rivages, 2007.
- ARDENNE Paul, *Philippe Cognée*, Angers, édition Musée des Beaux Arts, 2005.
- BARBE Noel et TOUBOUL Hervé, *Courbet, Peinture et Politique*, Ornans, édition du Sékoya, 2013.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Paris, édition Gallimard, 1980.
- BENJAMIN Walter, *L'Oeuvre d'Art à l'Epoque de sa Reproductibilité Technique*, Paris, édition Allia, 2012. Première version en 1935.
- BELTING Hans, *Pour une Anthropologie des Images*, Paris, édition Gallimard, 2004.
- BERNARD Bruce et DAWSON David, *Lucian Freud, Scènes d'Atelier*, Paris, édition Thames et Hudson, 2007.
- BESSON Christian, *Yan Pei-Ming*, Paris, édition Hazan, 1999.
- BRUYERON Roger, *Courbet, Ecrits, Propos, Lettres et Témoignages*, Paris, édition Hermann, 2011.
- BURRUS Christina, *Frida Kahlo, « Je peins ma Réalité »*, France, édition Gallimard, 2007.
- CHASTEL André, *Tout l'Oeuvre Peint de Léonard De Vinci*, Paris, édition Flammarion, 1968.
- CLAIR Jean, *Mélancolie, Génie et Folie en Occident*, Paris, édition Réunion des Musées Nationaux/Gallimard, 2005.
- CROS Jean-Jacques, *Médias: La grande Illusion*, Paris, édition Jean-Claude Gawsewitch, 2013.
- CROW Thomas, *Comprendre Warhol, Comprendre l'Art Contemporain*, Dijon, édition Les Presses du Réel, 2013.
- CUNIN Daniel, *Van Eyck*, Italie, édition Gallimard, 1996.

- DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, édition Gallimard, 1992.
- DEBRAY Régis, *Vie & Mort de l'Image*, Paris, édition Gallimard, 1992.
- GLISSANT Edouard, *Philosophie de la Relation*, Plessis-Tréville, édition Gallimard, 2009.
- GLISSANT Edouard, *Poétique de la Relation*, Le Plessis-Tréville, édition Gallimard, 1990.
- GODFREY Marc, SEROTA Nicholas, BRILL Dorothée et MORINEAU Camille, *Gerhard Richter; Panorama*, Paris, édition du Centre Pompidou, 2012.
- GOMBRICH Ernst, *L'Ecologie des Images*, édition Flammarion, 1992.
- GOURINAT Jean-Baptiste, *Le Stoïcisme*, Paris, édition Presses Universitaires de France, 2007.
- GUELTON Bernard, *Images et Récits, La Fiction à l'épreuve de l'Intermédialité*, Paris, édition L'Harmattan, 2013.
- HEGYI Lorand, *Djamel Tatah*, Saint-Etienne, édition Musée d'Art Moderne et Contemporain, 2014.
- HENRY Michel, *Voir l'Invisible sur Kandinsky*, Paris, édition Quadrige/Presses Universitaires de France, 2005.
- HUGHES Robert, *Lucian Freud, Peintures*, Paris, édition Thames et Hudson, 1987.
- .
- IKAM Catherine et FLERI Louis, *Catherine Ikam/ Louis Fléri, Digital Diaries*, Angers, édition Monografik, 2007.
- JOSEPH Laurence et MASSON Céline, *Freud, Résumé des Oeuvres complètes de Freud, tome 4, de 1920 à 1939*, Paris, édition Hermann, 2009.
- LA BORDERIE René, *Education à l'Image et aux Médias*, Noisy-le-Grand, édition Nathan Pédagogie, 1997.
- LAVRADOR Judicael, *Qu'est-ce que la Peinture Aujourd'hui?*, Boulogne- Billancourt, édition Beaux-Arts, 2008.
- LECOMTE Julien, *Médias: Influence, Pouvoir et Fiabilité. A quoi peut-on se fier?* Paris, édition L'Harmattan, 2012.

- LEE John, *Yan Pei-Ming, Exécution*, Dijon, édition les Presses du Réel, 2006.
- LIPPARD LUCY, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Etats-Unis, édition University of California Press, 1973.
- LONG Olivier *L'Oeuvre comme Exercice Spirituel, L'Imaginaire stoïcien des artistes*, Paris, édition Hermann, 2012.
- LOOCK Ulrick, ALIAGA Juan Vincente, SPECTOR Nancy et REUST Hans Rudolf, *Luc Tuymans*, Paris, édition Phaidon, 2007.
- MARCADÉ Bernard, *Yan Pei-Ming, Fils du Dragon*, Dijon, édition Les Presses du Réel, 2004.
- MONDZAIN Marie-José, *Images, à Suivre*, Montrouge, édition Bayard, 2011.
- MONDZAIN Marie-José, *L'Image peut-elle Tuer?*, Paris, édition Bayard, 2002.
- MORINEAU Camille, BRILL Dorothée, SEROTA Nicholas et GODFREY Marc, *Gerhard Richter, Panorama*, Paris, édition Centre Pompidou, 2012.
- MOULIN Joelle, *Cinéma et Peinture*, Paris, édition Citadelles et Mazenod, 2011.
- NEUTRES Jérôme, *Bill Viola*, Paris, édition de la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, 2014.
- PERRAMANT Bruno, *Bruno Perramant*, Arles, édition Actes Sud, 2004.
- RANCIERE Jacques, *Le Destin des Images*, Paris, édition La Fabrique, 2003.
- RICHTER Gerhard, *Textes*, dans la partie "*Notes de 1964*", Dijon, édition Les Presses du Réel, 1995.
- RONNBERG Ami et MARTIN Kathleen, *Le Livre des Symboles, Réflexions sur des Images archétypales*, Paris, édition Taschen, 2011.
- ROQUE Georges, *La Stratégie de Bonnard, Couleur, Lumière, Regard*, Paris, édition Gallimard, 2006.
- ROUART Julie, *Carole Benzaken*, Paris, édition Skira Flammarion, 2011.

- ROUILLE André, *La Photographie, entre Document et Art Contemporain*, Paris, édition Gallimard, 2005.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la Fiction?*, Paris, édition Seuil, 1999.
- SCHWEISGUTH Claude et WACOGNE Catherine, *Copie Conforme?*, Paris, édition Centre Georges Pompidou, 1979.
- STEHLE-AKHTAR Barbara et BIDENT Christophe, *Djamel Tatah*, Paris, édition Paris Musées/ Actes Sud, 2004.
- TEMPERINI Renaud, *L'ABCdaire de Léonard De Vinci*, Paris, édition Flammarion, 2002.
- THOMPSON Dorothy, *Portraits du Fayoum, Euprosyne Doxiadis*, Londres, édition Gallimard, 1995.
- VAN DEN BOOGERD Dominic, BLOOM Barbara et CASADIO Marierai, *Marlène Dumas*, Paris, édition Phaidon, 2006.
- WELCHMAN John, *Ni Apparences Ni Illusions*, Tielt, édition Musée du Louvres, 2010.

.Dictionnaires.

- LABRO Cécile, *Dictionnaire Hachette*, Paris, édition Hachette, 2013.
- ROBERT Paul, *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, édition Le Robert, 2005.

.Revues.

-SWENSON Gene, *Interview avec Andy Warhol* dans *What is Pop Art*, Etats-Unis, revue Art News N°7, 1963.

.Sites Webs.

artmajeur.com

askatasunarte.com

centrepompidou-metz.fr

europe1.fr

fr.blouinart.com

gentside.com

grossecoquine.com

houstoniamag.com

lemonde.fr

leparisien.fr

lesinrocks.com

museedesbeauxarts.nantes.fr

nouvelobs.com

paris-art.com

positivr.com

revuenoire.com

rtl.fr

slate.fr

telerama.fr

www.gerhard-richter.com

www.jbrophy.com

.Vidéos.

-BELZ Corinna, *Gerhard Richter Painting*, Allemagne, vidéo Pretty Pictures, 2011.

-GUIBERT Claude, *La Figuration Narrative, Volume 2*, Encyclopédie audiovisuelle de l'Art Contemporain,, Production Imago,.....

-PERRAMANT Bruno, *Les Aveugles* sur dailymotion.com, publiée par le Collège des Bernardins, 2012.

.Films.

- EDEL Uli, *La Bande a Baader*, film historique allemand, 145 minutes, 2008.
- KAR-WAI Wong, *My Blueberry Night*, film romance franco-chinois, 111 minutes, 2007.
- KECHICHE Abdellatif, *La Vie d'Adèle*, film dramatique français, 179 minutes, 2013.
- KOUNEN Jan, *99 Francs*, comédie satirique française, 99 minutes, 2007.
- MAIWENN, *Polisse*, film dramatique/policier français, 127 minutes, 2011.
- PARONNAUD Vincent et SATRAPI Marjane, *Persépolis*, film d'animation franco-iranien, 96 minutes, 2007.
- WENDERS Wim, *Le Sel de la Terre*, film documentaire, 110 minutes, 2014.
- WENDERS Wim, *Paris, Texas*, film dramatique américain, 147 minutes, 1984.

Index des noms propres

A	BEN ALI AL-NASSI NASSER: p. 52.
<i>A BELGIAN POLITICIAN:</i> p. 54.	BENCO: p. 43.
AFRIQUE: p. 31, 40, 49, 51, 59.	<i>BENEFITS SUPERVISOR SLEEPING:</i> p. 14, 16.
AGAMBEN GIORGIO: p.10.	BENJAMIN MARIO: p. 85.
<i>AGE OF MYTHOLOGY:</i> p. 18.	BENJAMIN WALTER: p. 4, 5, 27, 101, 102, 140.
AL-QUAIDA: p. 51, 52.	BERNARD BRUCE: p. 80.
ALESIA: p. 58.	BERTIN JEAN-VICTOR: p. 97.
ALIAGA JUAN VICENTE: p. 54, 55, 75, 86, 101, 102, 104.	BESSON CHRISTIAN: p. 59.
<i>ALIZARIN KURT:</i> p. 72.	<i>BETTY:</i> p. 78, 79.
ALLEMAGNE: p. 6, 114.	BIASS-FABIANI SOPHIE: p. 58.
<i>AMELIE:</i> p. 29, 30, 72, 73, 165.	BIDENT CHRISTOPHE: p. 76, 77.
AMERIQUE: p. 114, 122, 139.	BIZOT FRANCE: p. 45, 47.
ANTILLES: p.41.	BLANC JEAN-LUC: p. 48, 50.
ANTONIONI MICHELANGELO: p. 112.	<i>BLANCHE.PROFILE:</i> p. 45, 47.
ARANDA SAMUEL: p. 36, 53.	BLOOM BARBARA: p. 59.
ARBO PETER NICOLAI: p. 18.	<i>BLUE KURT:</i> p. 72.
ARDENNE PAUL: p.48, 149.	BOLTANSKI CHRISTIAN: p. 110.
ARMEE DU SALUT: p. 40.	BONACOSSA ILARIA: p. 119.
ASKATASUNARTE: p. 115.	BONFAND ALAIN: p. 107.
<i>AUTO PORTRAIT (BESSIERE):</i> p. 22, 23, 45, 97, 103.	BONNARD PIERRE: p. 48, 82, 83, 117.
<i>AUTO PORTRAIT (KOKOSCHKA):</i> p. 13, 81.	BONNEFOY YVES: p. 88.
<i>AUTO PORTRAIT #006:</i> p. 41, 42.	BORREMANS MICHAEL: p. 107, 108, 109.
B	BOSCH JEROME: p. 21.
BABETTE: p. 78.	BOWERY LEIGH: p. 80.
BACKLASH: p. 45.	BOWIE DAVID: p. 89.
BACON FRANCIS: p. 27, 85, 134.	BRILL DOROTHEE: p. 22, 78.
BALDUNG GRIEN HANS: p. 77.	BROKAW TOM: p. 71.
BARBE NOEL: p. 58, 149.	BROPHY JOHN: p. 17, 18.
BARDOT BRIGITTE: p. 5.	BUREN DANIEL: p. 38.
BARTHES ROLAND: p. 21, 118.	C
BAUDELAIRE CHARLES: p. 5, 81, 95, 103, 130.	CABU: p. 51.
BAZAIN JEAN: p. 82.	<i>CALL OF DUTY:</i> p. 9.
BELTING HANS: p. 5, 12, 13, 32, 40.	CAMBRONERO NATALIA: p. 115.

CANTAT BERTRAND: p. 8.	<i>CUDDLY</i> : p. 43, 47.
<i>CARCASSES</i> : p. 49.	CUNIN DANIEL: p. 34.
CARTIER-BRESSON HENRI: p. 118.	D
CASADIO MARIERA: p. 59.	D'AGATA ANTOINE: p. 14.
CASTRO FIDEL: p. 71.	<i>DANS LA RUE</i> : p. 69, 70, 78, 106.
CENTRE GEORGE POMPIDOU: p. 14.	DAWSON DAVID: p. 149, 80.
CEZANNE PAUL: p. 82, 96, 97.	DE BEAUVOIR SIMONE: p. 72.
CHARB: p. 51.	DE CHAMPAIGNE PHILIPPE: p. 31, 134.
CHARDIN JEAN SIMEON: p. 104.	DE CORRAL MARIA: p. 111.
<i>CHARLIE HEBDO</i> : p. 36, 51, 52, 53, 55, 69.	DE LABERGE AUGUSTE-CHARLES: p. 97.
CHASTEL ANDRE: p. 34.	DE SAINT-PHALLE NIKI: p. 14, 44.
CHE GUEVARRA: p. 114.	DE VINCI LEONARD: p. 34, 35, 90, 96.
CHEETHAM SEAN: p. 73.	DE VLAMINCK MAURICE: p. 82.
CHRISTOV-BAKARGIEV CAROLYN: p. 28.	DEBORD GUY: p. 1, 2, 12, 39, 63, 79, 142.
<i>CHRONIQUE D'UN AMOUR</i> : p. 112.	DEBRAY REGIS: p. 2, 4, 5, 14, 41, 65, 118.
CLAIRE JEAN: p. 88, 90, 91, 95.	DEDECKER JEAN-MARIE: p. 54.
<i>CLASH OF CLANS</i> : p. 18.	DEUS: p. 108.
CLINTON BILL: p. 71.	DIANA: p. 48, 49, 50, 71, 138, 144.
COBAIN KURT: p. 72.	DIEU: p. 64, 126.
COCA COLA: p. 43	DOILLON LOU: p. 72.
COGNEE PHILIPPE: p. 6, 10, 28, 43, 48, 49.	DOISNEAU ROBERT: p. 118.
<i>CONVULSION</i> : p. 110, 112.	<i>DU SPIRITUEL DANS L'ART ET DANS LA PEINTURE EN PARTICULIER</i> : p. 88.
COROT JEAN-BAPTISTE CAMILLE: p. 97.	DUCHAMP MARCEL: p. 20, 24, 55.
CORPET VINCENT: p. 25.	DUMAS MARLENE: p. 55, 59, 60, 72, 113, 114, 119.
COTE D'OR: p. 43.	E
COULIBALY AMEDY: p. 51.	EDEL ULI: p. 114.
<i>COUPLE 01</i> : p. 30	EGYPTE: p. 75, 119.
<i>COUPLE 02</i> : p. 30.	EJLERSKOV DITTE: p. 72, 73, 119, 138, 145.
COURBET GUSTAVE: p. 1, 58, 60, 81, 145.	EL GRECO: p. 104.
<i>COVER 604</i> : p. 44.	<i>ELVIS</i> (PRESLEY): p. 59.
CRACOTTES: p. 43.	EPICTETE: p. 98.
CRANACH LUCAS: p. 45.	ESPACE DES BLANCS MANTEAUX: p. 20, 21.
CROS JEAN-JACQUES: p. 67, 68, 69, 71.	ESPAGNE: p. 13, 63.
CRUNCH: p. 43.	ETATS-UNIS: p. 6, 24, 40, 68, 102.
CUBA: p. 71.	<i>EXPLORE</i> : p. 25.

F	<i>GROSSE COQUINE</i> : p. 14, 16, 32, 44, 81, 82, 83, 111, 144, 165.
<i>FACES</i> : p. 20, 21.	GUELTON BERNARD : p. 105.
FACTORY : p.7.	GUIBERT CLAUDE : p. 35.
FARMER MYLENE : p. 63.	GURS : p. 115.
FAYOUM : p. 75, 76, 77, 78, 104, 117, 119, 146.	H
<i>FEMME</i> : p. 75.	H&M : p. 6, 7.
<i>FETES</i> : p. 28.	HAIYAN YE : p. 60.
FIAC : p. 34.	<i>HARA-KIRI</i> : p. 51.
FLERI LOUIS : p. 20, 21, 150.	HARDY MICHEL : p. 102.
FRAC : p. 25, 44, 48, 144.	HEGEL GEORG WILHELM FRIEDRICH : p. 9.
FRANCE: p. 13, 40, 41, 44, 48, 52, 54, 59, 60, 64, 68, 72, 85, 88, 89, 90, 91, 98, 107, 113, 114, 120, 122, 123, 126, 144.	HEGYI LORAND : p. 13, 77.
FRANCESCHI XAVIER : p. 25.	HENRY MICHEL : p. 89, 90.
FRANCK ANN : p. 113.	HERMES : p. 18.
FREUD LUCIAN : p. 14, 16, 48, 78, 80, 81, 83, 117, 132, 134.	<i>HET KWAAD IS BANAAL</i> : p. 60, 6.
FREUD SIGMUND : p. 101.	HOCKNEY DAVID : p. 72.
FRIEDRICH CASPAR DAVID : p. 91.	HOLLANDE FRANCOIS : p. 113.
<i>FULL BEAUTY PROJECT</i> : p. 14, 166.	HONORE : p. 51.
G	HOPPER EDWARD : p. 96, 107.
G.DAM (oncle de Tuymans): p. 102.	HORACE : p. 97.
<i>GAMINE</i> : p. 55, 75, 81, 86, 165.	HUGHES EDWARD ROBERT : p. 18.
<i>GANZEN</i> : p. 86, 87.	HUGHES ROBERT : p. 80, 150.
GASQUET JOACHIM : p. 97.	HUGO VICTOR : p. 76.
GAUGUIN PAUL : p. 82.	<i>HUMAIN, TROP HUMAIN</i> : p. 26.
<i>GENETIESE HEIMWEE</i> : p. 60, 62.	I
GENIES BERNARD : p. 7.	IKAM CATHERINE : p. 20, 21, 24.
GIOTTO : p. 21.	<i>IMAGES ET RECITS, LA FICTION A L'EPREUVE DE L'INTERMEDIALITE</i> : p. 105.
GLISSANT EDOUARD : p. 11, 41, 84, 142.	<i>IMAGINE</i> : p. 89.
GODFREY MARC : p. 22, 78.	INCONNUS : p. 36, 53.
GOMBRICH ERNST : p. 118.	INTI : p. 111.
GOURINAT JEAN-BAPTISTE : p. 98.	IRAK : p. 51, 69, 77.
GOYA FRANCISCO : p. 21, 134.	IRAN : p. 51.
GRAND PALAIS : p. 17, 21, 88.	J
GRENOBLE : p. 41.	JACKSON MICHAEL : p. 72.

JEAN-PAUL II: p. 71.	<i>LA CONDITION POSTMODERNE:</i> p. 106.
JENNINGS PETER: p. 71.	<i>LA JOCONDE:</i> p. 34.
JESUS DE NAZARETH: p. 53.	<i>LA MODE:</i> p. 6, 7, 48, 64, 107, 111, 165.
<i>JESUS II, LE RETOUR:</i> p. 36.	<i>LA PHOTOGRAPHIE, ENTRE DOCUMENT ET ART CONTEMPORAIN:</i> p. 5, 17, 27, 49, 51, 71, 110, 118.
JEU DE PAUME: p. 25.	<i>LA PIETA ISLAMIQUE:</i> p. 36, 53.
<i>JEUNE ANTILLAIS:</i> p. 18, 19, 41, 95, 103.	<i>LA PROMENADE AU PHARE:</i> p. 106, 108.
JOHANSSON SCARLETT: p. 63.	<i>LA RAIE:</i> p. 104.
JOLITON LAURENT: p. 6, 28, 31, 32, 69, 113, 114, 132.	<i>LA VIE D'ADELE:</i> p. 107.
JONES NORAH: p. 107.	<i>LA VIERGE AUX ROCHERS:</i> p. 34.
JOSEPH LAURENCE: p. 101, 102.	<i>LA VIERGE, L'ENFANT, JESUS ET SAINTE ANNE:</i> p. 90.
JOURNIAC MICHEL: p. 52.	LABRO CECILE: p. 2, 101.
K	<i>LAETITIA AU LIT:</i> 30, 32.
KAFKA FRANZ: p. 1.	LAGNY SUR MARNE: p. 111.
KAGANSKI SERGE: p. 107.	<i>LANDSCAPE:</i> p. 102.
KAHLO FRIDA: p. 85, 87.	<i>LARA CROFT:</i> p. 22.
KAR WAI WONG: p. 107.	<i>LAURA:</i> p. 13, 14, 15, 63, 81, 85, 101, 102.
KECHICHE ABDELLATIF: p. 107.	LAVRADOR JUDICHAEL: p. 22, 28, 35, 38.
KENNEDY ROBERT: p. 114.	<i>LE BOEUF ECORCHE:</i> p. 13.
KOKOSCHKA OSKAR: p. 13, 81.	<i>LE BOXEUR:</i> p. 82, 83.
KOONS JEFF: p. 1, 7, 14, 18.	<i>LE CHENE DE FLAGEY:</i> p. 58.
KOSUTH JOSEPH: p. 26.	<i>LE CHRIST MORT COUCHE DANS SON LINCEUL:</i> p. 31, 134.
KOUACHI CHERIF et SAID: p. 51.	<i>LE CRI:</i> p. 84
<i>KURT SLEEPING:</i> p. 72.	<i>LE FAUTEUIL GRIS:</i> p. 96.
<i>KURT SMOKING:</i> p. 72, 73.	LE GAC JEAN: p. 105, 106, 108.
<i>KURT WRITING:</i> p. 72.	<i>LE JUGEMENT DERNIER:</i> p. 34.
L	<i>LE LIVRE DES SYMBOLES:</i> p. 103, 104.
<i>L'OEUVRE COMME EXERCICE SPIRITUEL, L'IMAGINAIRE STOICIEN DES ARTISTES:</i> p. 95, 96, 97, 98.	<i>LE SEL DE LA TERRE:</i> p. 86.
<i>L'ENFANT ENDORMI:</i> p. 9, 11, 86, 107.	LECOMTE JULIEN: p. 65.
<i>L'OEUVRE D'ART A L'EPOQUE DE SA REPRODUCTIBILITE TECHNIQUE:</i> p. 27.	LEE JOHN: p. 13, 151.
<i>LA BANDE A BAADER:</i> p. 114.	LEGZ: p. 111.
LA BORDERIE RENE: p. 64.	LENNON JOHN: p. 89.
<i>LA COLONNE BRISEE:</i> p. 85, 87.	<i>LES ANGES DE LA REALITE:</i> p. 39.

<i>LES AVEUGLES</i> : p. 34, 36.	MCLUHAN MARSHALL : p. 39.
<i>LES SAINTS PELERINS</i> : p. 34.	<i>MEDUSES</i> : p. 64, 66, 91, 103, 104.
<i>LES SENTIMENTS</i> : p. 88, 90, 92, 102.	MEINHOF ULRIKE : p. 114.
LEVY-LASNE THOMAS : p. 28, 30, 32, 41, 42, 49.	MEMORIUM DE LA SHOAH : p. 113.
LEWINSKY MONICA : p. 71.	MICHEL-ANGE : p. 34.
<i>LIFE ON MARS</i> : p. 89.	MILKA : p. 43.
LIPPARD LUCY : p. 2, 24, 26, 38.	MILLAIS JOHN EVERETT : p. 17.
LOLOI YOSSI : p. 14, 16.	MILLE WILFRIED : p. 44, 45.
LONG OLIVIER : p. 95, 96, 97, 98.	MINAJ NICKI : p. 72, 138, 139, 141, 145.
LOOCK ULRICK : p. 54, 55, 75, 86, 101, 102, 104.	<i>MIRANDA 4</i> : p. 48, 50.
<i>LORSQUE LE SOLEIL SOMMEILLE</i> : p. 96, 100.	<i>MISRATA</i> : p. 31, 32, 133.
LOUIS XIV : p. 14.	MISS-TIC : p. 111
LOUVRES : p. 26.	MONDZAIN MARIE-JOSE : p. 2, 8, 9, 38, 40, 52, 56, 74.
<i>LUCKY</i> : p. 89.	MONET CLAUDE : p. 82.
LUTHER KING MARTIN : p. 114.	MONORY JACQUES : p. 35, 36, 90.
LUZ : p. 52.	MONTROUGE : p. 8, 9, 14, 17, 51.
<i>LYOTARD JEAN-FRANCOIS</i> : p. 106.	MORINEAU CAMILLE : p. 22, 78.
M	MOSCOU : p. 88.
MACADAMS : p. 106.	MOULIN JOELLE : p. 107.
MADONNA : p. 63.	MUNCH EDVARD : p. 84.
MAHOMET : p. 51, 52.	MUSIC ZORAN : p. 96, 98.
MAIWENN : p. 14, 20.	<i>MY BLUEBERRY NIGHT</i> : p. 107.
MALLARME STEPHANE : p. 95.	N
MALRAUX ANDRE : p. 75.	<i>NANAS</i> : p. 14, 44.
MANET EDOUARD : p. 45, 134.	NAVARENX : p. 115.
<i>MAO (ZEDONG)</i> : p. 59, 62.	NEUTRES JEROME : p. 21.
MARCADE BERNARD : p. 9.	<i>NI APPARENCES, NI ILLUSIONS</i> : p. 26.
<i>MARILYN (MONROE)</i> : p. 5, 59, 138.	NIEPCE NICEPHORE : p. 4.
MARTIN KATHLEEN : p. 103, 104.	NIETZSCHE FRIEDRICH : p. 26.
MARVEL : p. 9, 18.	NIRVANA : p. 72.
MARX KARL : p. 9, 59.	<i>NU DESCENDANT L'ESCALIER</i> : p. 20.
MASSON CELINE : p. 101, 1.	<i>NUDES</i> : p. 14.
MAZOUT GILBERT : p. 111.	<i>NYMPHEAS</i> : p. 82.
MCCRACKEN MELISSA : p. 89, 90.	O
MCDONALD'S : p. 43.	OCTAVE : p. 10, 74, 118.

<i>OCTOBER 18 1977</i> : p. 114, 116.	REDON ODILON : p. 95, 98.
ONCFS : p. 68.	REITER CHRISTINA : p. 86, 90, 135.
<i>OPHELIA</i> : p. 17.	RELINGER MARINE : p. 28.
<i>OSCAR</i> : p. 21, 24.	RENOIR AUGUSTE : p. 82.
OUSLIMANI RYAD : p. 72.	<i>REQUIN EVENTRE</i> : p. 31, 33, 49, 65, 103, 104, 106.
OZU YASUJIRO : p.107.	RESTANY PIERRE : p. 21, 143.
P	REUST HANS RUDOLF : p. 54, 55, 75, 86, 101, 102, 104.
PANTONIO : p. 111.	REZAN : p. 52.
PARIS GUILLAUME : p. 43, 47, 144.	RICHTER GERHARD : p. 5, 6, 22, 32, 35, 38, 55, 78, 79, 113, 114, 117, 119, 134.
PARIS HAROLD : p. 89.	RIVERA DIEGO : p. 85.
PARIS : p. 20, 21, 22, 25, 27, 32, 34, 35, 39, 40, 41, 44, 45, 48, 49, 51, 52, 54, 55, 59, 63, 65, 67, 68, 69, 71, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 82, 86, 88, 89, 90, 91, 95, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 110, 111, 121, 128, 130, 132, 139.	RIZ GIOVANNA : p. 40, 42, 44.
PARONNAUD VINCENT : p. 77.	ROBERT PAUL : p. 67.
<i>PAYSAGE UTOPIQUE</i> : p. 90, 9.	ROBERTS JULIA : p. 63.
PEDROLETTI BRICE : p. 60.	<i>ROMEO ET JULIETTE</i> : p. 77.
PEI-MING YAN : p. 6, 9, 35, 58, 59, 60, 72.	RONDEPIERRE ERIC : p. 110, 112.
PERRAMANT BRUNO : p. 34, 35, 36, 110, 111.	RONNBERG AMI : p. 103, 104.
<i>PERSEPOLIS</i> : p. 77.	ROQUE GEORGE : p. 82.
<i>PETIT SOUDANAIS</i> : p. 13, 14.	ROUART JULIE : p. 49.
PEYTON ELIZABETH : p. 72, 73.	ROUILLE ANDRE : p. 5, 17, 27, 49, 51, 71, 110, 112, 118, 138.
PICASSO PABLO : p. 85, 115.	RUBENS PIERRE PAUL : p. 63, 80, 59.
PIGNON ERNEST ERNEST : p. 111.	RUFF THOMAS : p. 14.
PLATON : p. 64, 67, 89, 162.	S
<i>POETIQUE DE LA RELATION</i> : p. 11, 84.	SALGADO SEBASTIAO : p. 55, 56, 75, 85, 86.
<i>POLISSE</i> : p. 14.	SARIER TAYFUN : p. 41.
POTTER HARRY : p. 43.	SATRAPI MARJANE : p. 77.
POUSSIN NICOLAS : p. 96, 105.	SAVILLE JENNY : p. 81, 83.
<i>PYRAME et THISBE</i> : p. 77, 79.	SCHAEFFER JEAN-MARIE : p. 19, 44.
R	SCHLOSSER GERARD : p. 28, 29.
RADIOHEAD : p. 89.	SCHOPENHAUER ARTHUR : p. 58.
RANCIERE JACQUES : p. 5.	<i>SECRET STORY</i> : p. 39.
RATHER DAN : p. 71.	SEINE ET MARNE : p. 68.

SEROTA NICHOLAS: p. 22, 78.	<i>TOXICOMANE</i> : p. 55, 57, 81, 95.
SHAKESPEARE WILLIAM: p. 77.	TRONCY ERIC: p. 22.
<i>SILENCE</i> : p. 114, 116.	<i>TU RESTES</i> : p. 28, 29.
<i>SIX YEARS OF THE DEMATERIALISATION OF THE ART OBJECT FROM 1966 TO 1972</i> : p. 2, 24, 38, 151.	TURSEC IDA: p. 44, 45.
SOMMER&KOHL: p. 72, 138.	TUYMANS LUC: p. 28, 54, 55, 74, 75, 80, 86, 101, 102, 104, 134.
SOSKIN ILANA: p. 64.	<i>TWO CIRCLES</i> : p. 108.
SOUCHON ALAIN: p. 43, 123.	U
<i>SOUPES CAMPBELL</i> : p. 4, 5, 8.	ULTRA LAB: p. 25.
SOUTINE CHAIM: p. 13, 90.	<i>UNE CHAROGNE</i> : p. 81, 130.
SPECTOR NANCY: p. 54, 55, 75, 86, 101, 102, 104.	UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON SORBONNE: p. 52.
SPILLIAERT LEON: p. 54.	V
STEHLE-AKHTAR BARBARA: p. 76, 77.	<i>VALKYRIE</i> (BROPHY): p. 18, 20, 166.
<i>STERN</i> : p. 114, 116.	<i>VALKYRIE CHRONICLES</i> : p. 18.
<i>STREET ERASER</i> : p. 41.	<i>VALKYRIE PROFILE</i> : p. 18
T	<i>VALKYRIES</i> (ARBO): p. 18.
TALON CLAIRE: p. 36.	VAN DEN BOOGERD DOMINIC: p. 59.
TAPIE BERNARD: p. 67.	VAN EYCK JAN: p. 18, 34.
TATAH DJAMEL: p. 76, 77, 79, 80, 117.	VAN GIEL KATRIJN: p. 54.
TELERAMA: p. 28.	VAN GOGH VINCENT: p. 91.
TEMPERINI RENAUD: p. 35.	<i>VANTAGE POINT</i> : p. 108.
TER BEEK GUUS: p. 41.	VEDRENNE GABRIEL: p. 41.
<i>THE DREAMERS</i> : p. 17, 20.	VERROCHIO ANDREA: p. 35.
<i>THE EVIL WITHIN</i> : p. 9.	VIETNAM: p. 24, 38, 51, 114.
<i>THE MINAJ SHOW</i> : p. 72, 138.	VINCENNES: p. 51.
<i>THE VALKYRIE'S VIGIL</i> (HUGHES): p. 18.	VIOLA BILL: p. 14, 17, 20, 21, 22, 119, 143.
THOMAS CROW: p. 4, 6.	<i>VOUS ALLEZ FINIR PAR VOUS AIMER LES UNS LES AUTRES, BORDEL DE MERDE?</i> : p. 36, 37, 53, 81.
THOMPSON DOROTHY: p. 75.	W
TIGNOUS: p. 51.	WARHOL ANDY: p. 1, 4, 5, 6, 7, 12, 27, 38, 45, 59, 72, 119, 138.
TILLEY SUE: p. 80, 81.	WASSILY KANDINSKY: p. 35, 88, 89, 90, 91, 95.
TOUBOUL DAVID: p. 58.	<i>WAY TO PARADISE</i> : p. 90, 91.

WEBCAM 01: p. 30, 32.	
WEBCAM 06: p. 41, 42, 44.	
WELCHMANN JOHN: p. 26.	
WENDERS WIM: p. 107.	
WINEHOUSE AMY: p. 72.	
WOLINSKY: p. 51.	
WORLD OF WARCRAFT: p. 18	
WYMA CHLOE: p. 38.	
X	
XIAOMING AI: p. 60, 81.	
Y	
YEUX CLOS: p. 95, 98, 146, 167.	
Z	
ZOE'S KURT. p. 72.	

Glossaire

A l'exception de certains néologismes et d'anglicismes, toutes les autres définitions correspondent à celles du *Dictionnaire Hachette* de LABRO Cécile, répertorié dans la bibliographie.

Affranchir	Délivrer, libérer d'une gêne, d'une contrainte.
Amalgame	Procédé consistant à assimiler injustement un adversaire à un groupe pour le déconsidérer.
Bruitisme	Vaste appellation regroupant divers genres musicaux et se caractérise par l'assemblages de sons désagréables.
Buzz	Rumeur propagée notamment par Internet, concernant ce qui est à la pointe de la mode, bouche-à-oreille.
Capitalisme	Régime économique fondé sur la primauté des capitaux privés/ Régime politique dans lequel le pouvoir est dépendant des détenteurs de capitaux.
Cliché	Idee, phrase toute faite et banale. Dans ce mémoire, ce terme est également utilisé comme synonyme de l'image. Selon le contexte dans lequel il est employé, sa définition varie entre ces deux sens.
Cloud	« Nuage » contenant une gigantesque mémoire informatique invisible auquel il est possible d'accéder de n'importe quel endroit. Il sert à protéger des données.
Conscientisation	Provient de « Conscientiser », faire prendre conscience à quelqu'un de la réalité, en particulier des réalités politiques. Ce terme est associé à mon travail sur l'image dans cet écrit.
Consommation	Accroissement de la production débouchant sur la multiplication des produits à consommer et, par conséquent, sur la création de nouveaux besoins et désirs.
Dématérialiser	Rendre quelque chose d'immatériel.

Dépeindre	Décrire, représenter. Correspond au titre de ce mémoire dans le but de créer un jeu de mot entre cette définition, et l'acte de peindre.
Détresse	Angoisse causée par un danger imminent ou par le besoin, la souffrance; situation qui cause cette angoisse.
Dictature	Pouvoir, autorité absolus, sans contrôle.
Ecriture	Synonyme de «Style», particulièrement en peinture.
Empathie	Faculté de ressentir ce qu'un autre ressent.
Ecranique	Relatif à l'écran.
Ecranocratie	Association du terme « Démocratie » et du mot « Ecran » afin d'exprimer l'omniprésence de ce dernier.
Esthétisation	Provient du terme « Esthétiser », rendre esthétique, plaisant
<i>Facies Hippocratica</i>	Walter Benjamin utilise cette expression latine pour évoquer qu'une personne ou une chose est sur le point de mourir.
Fast-painting	Cela concerne particulièrement le travail de Carole Benzaken: l'artiste floute ses peintures et donne ainsi l'impression d'élaborer un « zapping » de plusieurs images sur la toile.
Fragmentation	Séparer, diviser en morceaux.
Hyper-empathie	Expression évoquant une exagération de l'empathie. Concerne plus précisément l'empathie déplacée qu'essaient de créer les médias chez leur spectateur puisqu'elle rapporte du bénéfice.

Hypericône	Relatif à l'omniprésence voir à l'explosion d'images.
Icône	Image sacrée des religions orthodoxes/ Stéréotype socioculturel accepté inconditionnellement par une partie de l'opinion.
Intermédialité	Lié à l'interdisciplinarité: interactions à l'intérieur d'oeuvres.
Invisible	Qui échappe à la vue. Les artistes tentent de l'attraper.
Kitsch	Se dit d'objets et d'oeuvres démodées utilisés à contre-courant. Associé plus ou moins au terme japonais « Kawaii», employé pour qualifier un objet, un animal ou une personne « mignonne ».
Médiatique	Relatif aux médias, transmis par les médias, célèbre grâce aux médias.
Mimésis	Terme ancien exprimant l'action de reproduire, de mimer. Platon l'emploie notamment pour l'art.
Misérabilisme	Forme de populisme qui s'attache avec complaisance à la description de la misère.
Monde-fragment	Monde morcelé, brisé et individualiste au plus au point.
Photojournalisme	Activité d'un reporter photographe.
Pornographie	Production de livres, de films et autres d'une obscénité à caractère sexuel. Est aussi simplement perçu en terme de « Vulgarité » chez André Rouillé, notamment lorsqu'il parle du gros plan photographique paparazzi. Tursec et Mille l'associent au fait de tout montrer.
Propagande	Activité tendant à propager des idées, à rallier l'opinion à une cause.

Publiciser	Néologisme relatif à la publicité. Employé par l'auteur d'un article concernant le travail de Sebastiao Salgado pour dénoncer son aspect publicitaire.
Publicité	Activité qui consiste à faire connaître un produit, une entreprise et autre, afin d'inciter les consommateurs à acheter ce produit, à utiliser le service de cette entreprise, etc. Ensemble des moyens employés à cet effet.
Rassemblement	Action de rassembler des choses éparses, des personnes dispersées.
Selfie	Autoportrait réalisé à l'aide d'un appareil photo.
Sfumato	Modelé estompé, vaporeux.
Société	Relatif à la société actuelle, à la culture de la télévision où cette dernière prend une place importante.
Spectacle	Représentation donnée au public. Guy Debord joue avec la base de cette définition en l'associant à la société capitaliste actuelle.
Spleen	Ennui que rien ne paraît justifier, mélancolie. Employé par Charles Baudelaire.
Stéréotype	Idée toute faite, poncif, banalité.
Stoïcisme	Courant philosophique occidental ancien dont le but est d'accéder au bonheur tout en apprenant la tempérance face à la vie.
Sublime	Selon la définition d'Edmund Burke: désigne une chose grandiose, impressionnante. Chose transcendante qui nous fait ressentir notre petitesse humaine.
Tachycardique	Relatif à la tachycardie: accélération permanente ou paroxystique du rythme cardiaque.

Techno-schizophrénie	Exprime la folie humaine et sociale à travers les technologies.
Texte-récit	Néologisme s'inspirant des écrits de Bernard Guelton concernant le texte et le récit. Les deux éléments seraient à différencier même s'ils peuvent être compatibles. Expression utilisée lorsque le texte construit selon moi le récit.
Transfert	Phénomène psychologique étudié par Freud: processus par lequel un sujet en cure reporte sur l'analyste des désirs conscients éprouvés durant l'enfance, vis-à-vis d'une figure parentale. Dans ce mémoire, je m'inspire de cela en étant le sujet, et la peinture d'image devient l'analyste.

Table des illustrations

Travaux personnels (I,II,III)

I. <i>La Mode</i> , huile sur toile, 40x50cm, 2012.....	p.7
II. <i>L'Enfant endormi</i> , huile sur toile, 80x115cm, 2013.....	p.11
III. <i>Laura</i> , huile sur toile, 92x73cm, 2012.....	p.15
IV. <i>Grosse Coquine</i> , huile sur plaque boisée, 122x245cm, 2015.....	p.16
V. <i>Jeune Antillais</i> , huile sur plaque cartonnée, 80x120cm, 2015.....	p.19
VI. <i>Autoportrait</i> , huile sur toile déroulée re-coupée, 113x113cm, 2015.....	p.23
VII. <i>Amélie</i> , détail d'une huile sur plaque cartonnée, 80x120cm, 2014.....	p.30
VIII. <i>Requin éventré</i> , huile sur toile déroulée, 150x118cm, 2015.....	p.33
IX. <i>Vous allez finir par vous aimer les Uns les Autres, Bordel de Merde?</i> , huile sur plaques cartonnées sous cadre, 100x200cm, 2015.....	p.37
X. <i>Sans Titre</i> , huile sur toile, 32,5x41cm, 2012.....	p.46
XI. <i>Gamine</i> , acrylique sur plaque cartonnée, 80x120cm, 2014.....	p.56
XII. <i>Toxicomane</i> , huile sur plaque cartonnée, 80x120cm, 2015.....	p.57
XIII. <i>Sans Titre</i> , huile sur toile, 116x80cm, 2013.....	p.61
XIV. <i>Méduses</i> , huile sur toile, 50x40cm, 2012.....	p.66
XV. <i>Dans la Rue</i> , huile sur toile, 40x30cm, 2011.....	p.70
XVI. <i>Les Sentiments</i> , huile sur toile, 80x115cm, 2014.....	p.92
XVII. <i>Paysage lointain</i> , huile sur toile, 40x40cm, 2012.....	p.93
XVIII. <i>Paysage utopique</i> , huile sur toile, 40x40cm, 2011.....	p.94
XIX. <i>Vieille Dame au Regard perçant</i> , huile sur toile, 40x40cm, 2011.....	p.99
XX. <i>Lorsque le Soleil sommeille</i> , huile sur plaque cartonnée, 80x120cm, 2014.....	p.100

Travaux de références (1,2,3)

1. *It's Summer Time*, H&M, couverture de magazine, été 2012.....p.7
2. *Soupes Campbell*, A. Warhol, acrylique sur 32 toiles, 50x40cm, 1962.....p.8
3. *Mère et Fille*, G. Richter, huile sur toile, 180x110cm, 1965.....p.8
4. *Supermarché*, P. Cognée, encaustique sur toile, 83x110cm, 2000.....p.12
5. *Petit Soudanais*, Y. Pei-Ming, huile sur toile, 200x250cm, 2004.....p.14
6. *Benefits Supervisor Sleeping*, L. Freud, huile sur toile, 151,3x219cm, 1995.....p.16
7. *Full Beauty Project*, Y. Loloï, photographie couleur n°6 sur 16, 2012.....p.16
8. *The Dreamers*, B. Viola, canal vidéo audio stéréo sur écran plasma, 2013.....p.20
9. *Valkyrie*, J. Brophy, huile sur toile, 50,8x60,96cm, 2012.....p.20
10. *Faces*, C. Ikam et L. Fléri, portrait interactif, 2015.....p.24
11. *Tu restes*, G. Schlosser, acrylique sur toile sablée, 80x80cm, 2011.....p.29
12. *Webcam 01*, T. Lévy Lasne, crayon sur papier, 12,5x15cm, 2012.....p.32
13. *Laetitia au lit*, T. Lévy-Lasne, huile sur toile, 130x195cm, 2012.....p.32
14. *Misrata*, L. Joliton, acrylique sur toile, 73x92cm, 2013.....p.32
15. *Les Aveugles*, B. Perramant, 32 huiles sur toiles aux formats multiples, 2013, dont
L'Enlèvement, 2012.....p.36
16. *Autoportrait #006*, G. Riz, acrylique sur toile, 80x100cm, 2014.....p.42
17. *Webcam 06*, T. Lévy-Lasne, crayon sur papier, 12,5x15cm, 2012.....p.42
18. *Cuddly*, G. Paris, vidéo présentée sur un moniteur à socle, 1998.p.47
19. *Blanche.Profile*, F. Bizot, crayon sur papier, 65x50cm, 2011.....p.47
20. *Miranda 4*, J.L Blanc, huile sur toile, 50x60cm, 2005.....p.50
21. *Diana's Funeral*, C. Benzaken, acrylique sur toile, 280x360cm, 1998.....p.50
22. *Sans Titre*, dans *Les Enfants de l'Exode*, S. Salgado, photographie argentique, 1996.....p.56
23. *Sans Titre*, B. Stirton, photographie couleurs de Maria dans la série *Projects*, 2015.....p.57
24. *Mao au Balcon*, Y. Pei-Ming, huile sur toile, 250x250cm, 2000.....p.62
25. *Genetiese Heimwee*, M. Dumas, huile sur toile, 130x110cm, 1984.....p.62

26. *Het Kywaad is Banaal*, M. Dumas, huile sur toile, 125x105 cm, 1984.....p.62
27. Photographie de basse qualité prise par un habitant de Montévrain, 2014.....p.69
28. *Amy-Blue*, M. Dumas, huile sur toile, 40x30cm, 2011.....p.73
29. *Kurt smoking*, E. Peyton, huile sur masonite, 30,5x22,8cm, 1995.....p.73
30. *The Minaj Castle*, D. Ejlerskov, installation de 26 huiles sur toiles, 255x260cm, 46x65cm chacune, 2015.....p.73
31. *Femme*, Anonyme, détrempe sur panneau, vers 138-161, acquis en Egypte en 1829.....p.79
32. *Sans Titre*, D. Tatah, huile et cire sur toile, 220x190cm, 2010.....p.79
33. *Betty*, G. Richter, huile sur toile, 30x40cm, 1977.....p.79
34. *Fulcrum*, J. Saville, huile sur toile, 261,6x487,7cm, 1999.....p.83
35. *Le Boxeur*, P. Bonnard, huile sur toile, 54x74,3cm, 1931.....p.83
36. *La Colonne brisée*, F. Kahlo, huile sur toile marouflée sur masonite, 39,8x30,7cm, 1944....p.87
37. *Ganzen*, L. Tuymans, huile sur toile, 80x120cm, 1987.....p.87
38. *Misty*, M. McCracken, huile sur toile, 30,5x40,5cm, 2014.....p.91
39. *Way to Paradise*, C.Reiter, techniques mixtes sur toile, 150x150cm, 2015.....p.91
40. *Yeux clos*, O. Redon, huile sur carton, 44x36cm, 1890.....p.98
41. *Le Fauteuil gris*, Z. Music, huile sur toile, 162x130cm, 1998.....p.98
42. *La Promenade au Phare*, J. Le Gac, technique mixte sur toile, 216x317cm, puis textes et cartes multipliés par 6: 21x29,7cm, 2009.....p.108
43. *My Blueberry Night*, W. Kar Wai, scène du comptoir, 2007.....p.108
44. *Two Circles*, M. Borremans, crayon sur papier, 21x29,7cm, 2006.....p.109
45. *Convulsion*, E. Rondepierre, R-3 sur aluminium, 71x100cm, 1996-1998.....p.112
46. *October 18*, G. Richter, huile sur toile, 62x62cm, 1977.....p.116
47. *Stern*, M. Dumas, huile sur toile, 110x130cm, 2004.....p.118
48. *Silence*, L. Joliton, acrylique sur toile, 46x38cm, 2012.....p.118