



HAL
open science

D'un monde à l'autre : le portrait : de l'image à la peinture

Maïté Heres

► **To cite this version:**

Maïté Heres. D'un monde à l'autre : le portrait : de l'image à la peinture. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-01596433

HAL Id: dumas-01596433

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01596433>

Submitted on 27 Sep 2017

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.

D'un monde à l'autre

Le portrait : de l'image à la peinture

D'un monde à l'autre

Le portrait : de l'image à la peinture

De Maïte Heres

Sous la direction de Monsieur Christophe Viart

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne

UFR 04 Arts et sciences de l'art

Master Création et Plasticités Contemporaines



Table des matières

Introduction.....	p.5
I. La peinture face au sujet.....	p.9
▪ Peindre un portrait contemporain.....	p.9
▪ Représenter la figure.....	p.18
▪ Figures.....	p.26
II. La peinture face aux images.....	p.33
▪ La photographie.....	p.33
▪ Une autre réalité en peinture.....	p.43
▪ La photographie numérique.....	p.54
▪ Figures.....	p.58
III. L'artiste face aux modèles.....	p.64
▪ En tête à tête.....	p.64
▪ Les inconnus des réseaux.....	p.69
▪ Figures.....	p.75
Conclusion.....	p.81
Index des notions.....	p.84
Index des noms propres.....	p.85
Bibliographie.....	p.87
Webographie.....	p. 9

« L'artiste est aussi un homme et un témoin engagé dans l'aventure d'une
époque.¹ ».

¹ Poissant Louise, *Esthétique des arts médiatiques*, coll. Esthétique, Québec, ed. Presses de l'Université de Québec,, 1995, p. 35.

Introduction

Mes réflexions tournent autour de la peinture et son rapport aux images. Avec toutes les nouvelles technologies qui nous entourent et qui prolifèrent, comment la peinture arrive-t-elle à se faire une place ? Quels moyens met-elle en œuvre pour évoluer et rester innovante ? Internet et les images numériques seraient-ils devenus à leur tour des outils au service de la plasticité ? Le titre de ce mémoire fait référence au portrait en peinture, mais surtout à un passage, une transformation. En effet, il s'agit de faire la relation entre la peinture et les images et plus exactement, comment passer d'une image à une peinture, quels moyens sont déployés ? Dans ce sens, le sous-titre « de l'image à la peinture » répond à cela. J'ai tenté de dégager quelques notions importantes dans mon travail afin de tenter de répondre à ces questions.

Le **portrait** pour commencer, ce qui permet de représenter un individu, sa personnalité, son caractère, ses caractéristiques. Un portrait peut se manifester de différentes façons autres que par le visage. Cependant, en ce qui me concerne je m'intéresse au portrait par ce biais. Dans cette idée je vais aussi utiliser le terme de **figure** qui aura deux sens pour moi. Le premier va se référer au portrait ; le second va mettre l'accent sur la question de la **figuration** et de l'**abstraction** en peinture. Je vais également traiter la **photographie** et le **numérique** au regard de la peinture – la peinture étant ma pratique, elle est au centre de mes préoccupations formelles et intellectuelles. Enfin, nous confronterons l'artiste à son **modèle** à travers sa propre image, celle des autres, ou même les **images** d'internet.

L'art, de manière générale, reflète son temps et les sociétés dans lesquelles il évolue. Celui-ci est le miroir - déformé ou non - de son époque et des hommes qui le

pratique. La peinture, considérée comme une pratique noble notamment pendant la Renaissance, fut également remise en question après l'apparition de la photographie et plus tard, des nouvelles technologies. En effet, ces dernières permettent de dessiner et plus généralement de créer sur des écrans à la manière de la peinture ou du dessin - ayant pour avantage une fluidité et rapidité aussi bien d'exécution que dans le résultat obtenu. Afin de mieux comprendre ces problématiques, je me suis tournée vers certains artistes et certaines de leurs œuvres comme Tintoret, Ellsworth Kelly, Elizabeth Peyton ou David Hockney.

Je me suis intéressée aux portraits de la Renaissance ; l'une des raisons de se faire portraiturer par les peintres était de mettre en avant son statut, son pouvoir et son rang social généralement élevé. Le but étant de se mettre en avant, puisque comme aujourd'hui d'ailleurs, l'image que l'on renvoie à la société a une grande importance. De nos jours les individus se prennent en photo (notamment sur les réseaux sociaux) et se mettent en scène. Une façon de dévoiler une partie de leur vie tout en la contrôlant, mais aussi de se représenter sous leur meilleur jour en se mettant en avant et en montrant leur mode de vie avantageux (pour certains), ou à quel point ils sont beaux et sympathiques !

Dans mon travail personnel en peinture, j'utilise les images qui nous entourent à savoir celles qui envahissent la toile. Il est aussi question de nous demander quel est l'impact des images et des écrans sur nous ? Mais aussi quelle influence cela peut-il avoir sur notre pratique artistique ? La présence et l'utilisation des réseaux sociaux font-ils d'une pratique, une pratique contemporaine ? J'ai tout d'abord expérimenté le sujet en peinture à travers une technique faisant appel au ruban adhésif. Il s'agit de peindre sur du carton, placer des rubans adhésifs sur le support, peindre et enfin déplacer et replacer les bandes. Le but était de construire pour déconstruire et de déconstruire pour reconstruire. Je me suis vite rendue-compte que les résultats obtenus

faisaient référence aux codes visuels propres au numérique (cryptage, pixels etc.). Tout cela m'a amené à travailler sur les images numériques et sa relation avec la peinture. Je me suis ensuite éloignée de cette pratique pour me concentrer sur le visage. De cette manière je me suis remise à la simple pratique du portrait en dessin et en peinture sur papier (afin d'être plus libre dans le format) ce qui m'a amené à revoir mes modèles différemment et à les représenter le plus naturellement possible, sans retouche.

Nous pouvons mettre en exergue plusieurs questions par rapport à l'intérêt que nous portons à l'individu ou à nous même. Serait-ce une façon de marquer son empreinte dans le monde ? Ou peut-être donner une certaine image de soi qui n'est pas représentative de la réalité. En peinture je me fais à la fois spectatrice et actrice de tout cela. J'observe et étudie toutes les images qui gravitent autour de moi, et je les utilise dans mon travail. Il s'agit aussi de faire des choix importants quand on décide de s'attaquer à un monstre comme le portrait. Prendre parti. Utiliser des images plutôt que des vraies personnes a été un des premiers partis pris.

Afin de mieux expliquer ma démarche, j'ai décidé d'élaborer un plan à travers les notions importantes présentes dans mon travail. Il suit donc une certaine logique et un ordre qui correspond à la réflexion que j'ai quand je peins. Je commence donc par le commencement, à savoir le choix du sujet. C'est le fil conducteur dans mon travail. C'est ce qui m'a donné un point de départ pour toutes mes recherches. Ensuite il a été important de faire un choix dans mon répertoire d'images (qui me servent de base à mes productions). C'est également ce qui nourrit mes interrogations et ma pratique. Enfin, me concentrer sur le modèle. Une problématique qui s'est présentée à moi bien après avoir décidé de peindre des inconnus sur les réseaux sociaux. Je me suis alors demandée quel impact le fait de choisir des personnes sur les réseaux pouvait avoir

sur ma pratique.

La peinture est présente dans chacun de mes points puisqu'elle représente la majeure partie de mon travail plastique. J'ai délibérément choisi le terme "face" qui est récurrent dans mes titres principaux, car il s'agissait de confronter la peinture au sujet, aux images et la relation artiste-modèle. De plus « face » fait référence au visage mais également à l'expression « affronter une situation de front ». Ainsi je tente de mettre à l'honneur la peinture qui ne cesse d'être mis en confrontation avec d'autres pratiques mais qui affronte ces différents obstacles de front.

I. La peinture face au sujet

▪ Peindre un portrait contemporain

Le portrait et la question du contemporain en peinture sont des problématiques très vastes difficiles à aborder sans prendre en compte le contexte historique et artistique. La complexité est de ne pas se perdre dans des explications sans fin. Ici il s'agira de se concentrer sur la façon dont un portrait peut être contemporain à travers des exemples d'œuvres d'artistes, ainsi qu'à travers des problématiques plus personnelles concernant ma pratique. Traiter le thème du portrait m'a obligé à choisir des directions précises à travers des exemples distincts. Travaillant moi-même sur cette thématique en peinture, j'ai trouvé intéressant de confronter deux artistes d'époques éloignées, Tintoret et Elizabeth Peyton, présentant pourtant quelques similitudes dans leurs intentions personnelles. Pourquoi parler de Tintoret quand il est question d'art contemporain ? C'est justement cela qui est intéressant. Tintoret était un artiste moderne pour son époque et a su le prouver à travers des prises de position et des choix picturaux personnels. Ces choix lui ont permis d'aborder le portrait sous différents angles comme celui de voir cette pratique comme une façon de dévoiler la personnalité et de créer une certaine intimité avec l'individu. Des démarches qui sont aussi présentes dans le travail d'E. Peyton dont les portraits contemporains sont considérés comme tels grâce justement à cette façon qu'elle a de se réapproprier l'image de son modèle.

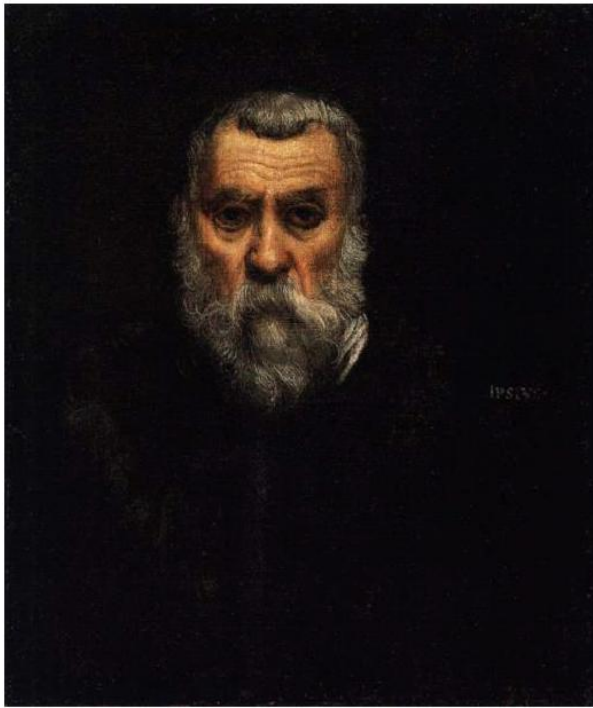
Pourquoi le portrait ? Le portrait en peinture est une représentation de l'apparence du modèle ; il se doit d'exprimer l'expressivité du visage grâce aux nuances et aux touches qu'on emploie. Ce qui pour moi est intéressant, c'est le fait que le visage soit l'une des premières choses que nous remarquons chez un individu que nous ne connaissons pas. Celui-ci nous transmet un premier sentiment brut et sincère comme

la méfiance, ou la sympathie. De plus, le visage (comme le corps) est une des parties du corps que l'on souhaite souvent façonner - c'est une des parties les plus visibles ; c'est aussi la première image que nous avons de quelqu'un et cela joue sur la première impression que nous pouvons avoir d'une personne.

Qu'est ce qui fait qu'un portrait en peinture est contemporain ? Est-ce la façon dont l'artiste l'a réalisé ? Son procédé ? Le sujet en lui-même est-il contemporain ? Aussi classique et ancien soit-il, le portrait continue à intéresser les artistes aujourd'hui et nous trouvons autour de nous encore une multitude de portraits (que ce soit dans le street art ou dans les galeries). Nous continuons à nous intéresser aux portraits en peinture et ce malgré l'émergence des réseaux sociaux et la popularité des images en tout genre et notamment les selfies.

Il m'a été donné d'étudier une œuvre de Tintoret et plus particulièrement un autoportrait de l'artiste. Il est très intéressant de voir la place occupée par le portrait et par l'individu à cette époque, et de mettre en relation cette pratique avec des œuvres contemporaines. Je me suis donc penchée sur la question à travers l'*Autoportrait* de Tintoret vieux de 1588 (environ) dans lequel ce dernier, se place à contre-courant de ce qui pouvait se faire, et se voir, à la Renaissance. Cette étude va être déclinée à travers différents points tout au long de ce texte, dont le premier ici qui met l'accent sur le portrait plus particulièrement. Le but étant de mettre en avant la modernité de cette œuvre.

Jacopo Tintoretto, né en 1518 a passé le plus clair de son temps à Venise, une ville particulièrement importante durant la Renaissance à travers ses nombreuses productions artistiques, et ses artistes talentueux dont Titien et Véronèse. Venise était aussi la ville où le portrait a connu le plus de succès. Le portrait et l'autoportrait ont permis de faire évoluer la représentation de l'individu en lui attribuant une valeur plus person-



Tintoret

Autoportrait, v. 1588

Huile sur toile, 63 x 52 cm

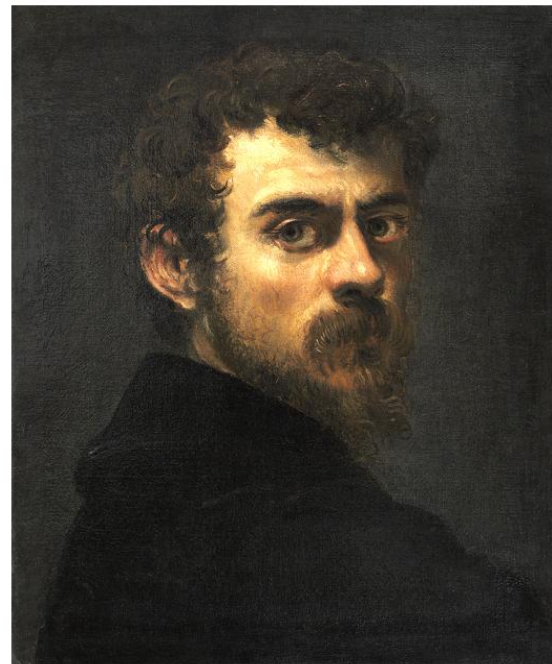
Musée du Louvre, Paris

nelle qu'intellectuelle. Cette œuvre soulève un grand nombre de questions dont certaines en particulier : de quelles façons cette œuvre reflète-t-elle une certaine modernité pour la Renaissance? A travers notamment une évolution dans la représentation de l'individu ? Et la volonté de l'artiste d'incarner le portrait spirituel ?

Venise, en plus d'être le centre d'intérêt sur le plan commercial, est aussi à cette époque, une ville phare dans le

domaine artistique. Les monuments architecturaux de cette ville renferment pour cette raison, de nombreuses œuvres de Maîtres. En effet, c'est une ville qui renferme aussi des rivalités importantes entre les artistes ce qui va permettre une volonté de leur part de donner le meilleur d'eux-mêmes et une meilleure création sur le plan artistique. Néanmoins il faut quand même préciser que ce genre de rivalité n'existait pas qu'à Venise, mais aussi à Rome, Florence et d'autres villes importantes. Ce qui diffère à Venise et qui place (pour certains auteurs) cette ville au-dessus des autres c'est son contexte : à cette époque elle est considérée comme une des plus riches et grandes ville d'Europe et jouit d'une mentalité dite « profondément commerciale » contrairement aux villes royales que nous avons cité précédemment. En effet, le mécénat est courant à Venise, et cela influe largement sur le prix et le style des œuvres qui ne sont donc pas donnés par une Cour ou une famille dominante. Les changements artistiques qui s'opèrent au XVIe siècle dans la façon d'utiliser la peinture, ont permis de faire appa-

raître chez les artistes vénitiens une certaine conscience de soi et une indépendance au niveau de la création. En effet, pendant longtemps les peintres italiens utilisaient surtout la tempera à l'œuf sur bois - technique qu'il fallait employer de manière précise et qui permettait d'obtenir des contours nets et des couleurs plus vives, mais qui ne laissait pas apparaître les couches épaisses de peinture. Petit à petit, les peintres vont préférer l'huile à la tempera puisque l'huile permet de superposer les couleurs, d'obtenir des couches de peintures plus ou moins épaisses et qui va rendre compte des traces de pinceaux sur la toile. Ce sont ces coups de pinceaux qui vont devenir les signatures des artistes comme Titien, Véronèse et Tintoret. Ce dernier cherche à « se définir par opposition à Titien, se poser comme l'incarnation de la nouveauté.² ». Les deux œuvres qui ont marqué un tournant dans la carrière de Tintoret et qui lui ont permis de se hisser



au même rang que Titien sont : *Apollon et Marsyas* (1544-1545) et un *Autoportrait* de 1546-1547.

Tintoret

Autoportrait, 1546-47

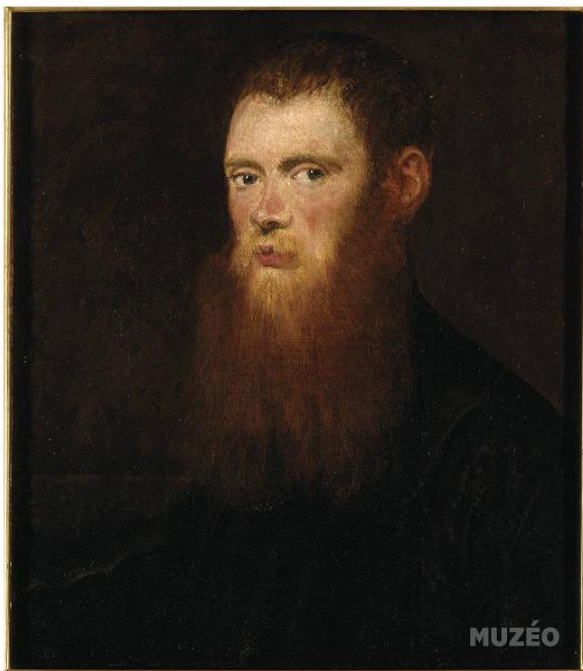
Huile sur toile, 45,1 x 38,1 cm

Philadelphia Museum, Philadelphie

Ces peintures montrent comment les artistes vénitiens à cette époque bénéficiaient d'une grande liberté dans le format et dans le sujet. Tintoret va faire la promotion de sa propre personne à travers l'*Autoportrait* qu'il réalise entre 1546 et 1547 au début de sa carrière. Ici, le visage du peintre se dégage de l'obscurité qui l'entoure à travers des

² Delieuvin Vincent, *Titien, Tintoret, Véronèse : rivalités à Venise*, cat. exp. Musée du Louvre, Paris, 2009, p. 134.

traits mis en avant par une forte lumière. Son regard est accentué par l'absence d'attribut et les couleurs employées dans cette œuvre sont majoritairement sombres. Il est intéressant de voir comment la façon de représenter un individu peut être le gage d'une certaine modernité. Des coups de pinceaux visibles sur la toile, un regard présent et une attitude qui prime sur des attributs, voilà ce qui rend le travail de Tintoret différent et moderne. De même, « quand, vers le milieu des années soixante, Roy



Tintoret

Portrait d'homme dit de Soranzo, v. 1550-53

Huile sur toile, 63,5 x 51 cm

Venise

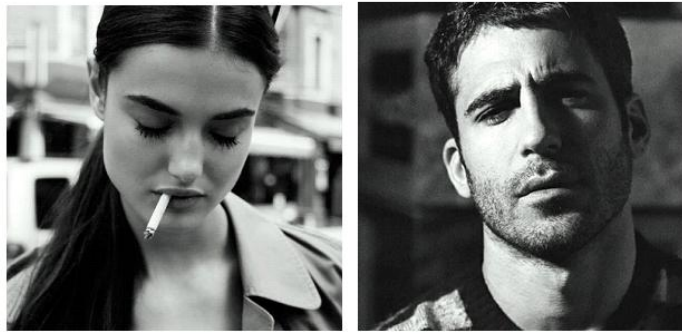
représentés, seul le regard compte. Ici Tintoret est en train de peindre. L'artiste est en confrontation directe avec son image, c'est à dire lui-même. Mais pour celui qui regarde, cette œuvre se traduit comme une confrontation avec le spectateur à travers le miroir dans lequel Tintoret regarde. Un peu plus tard et dans cette même idée, Tintoret

Lichtenstein peint une suite de toiles figurant des coups de pinceau, il signale de manière saisissante une période dans l'histoire de la peinture moderne.³ ».

Ainsi donc, Contrairement aux portraits que Tintoret fait des autres (où généralement, on met en avant l'assurance de l'individu), ici il utilise l'autoportrait pour mettre l'accent sur la personnalité et non sur le statut - c'est sûrement pour cela qu'aucun éléments superflus ou détails ne sont

³ ROSAND David, *La trace de l'artiste. Léonard et Titien*, Parid, ed. Gallimard, 1993, p. 71.

peint *Portrait d'homme dit de Soranzo* : c'est un petit tableau sans décor qui oblige encore une fois le spectateur à se concentrer uniquement sur le visage du personnage qui est ici légèrement de trois quart.



Photographies en noir et blanc de personnes trouvées sur internet. Ces photographies n'ont pas de titres et ne sont pas légendées (taille ou lieu).

Sa façon de peindre et de mettre le personnage en avant dans ses peintures est ce qui va conditionner le regard du spectateur. Tintoret se démarque ici aussi à travers son choix pour une palette sombre et contrastée qui met l'accent sur la personnalité de l'individu qui est représenté.

Cette façon de laisser l'individu représenté dans le noir en mettant uniquement son visage dans la lumière peut nous rappeler certaines photographies que nous pouvons trouver sur les réseaux sociaux. Il s'agit de photographies contrastées dans lesquelles le visage se retrouve sous une forte lumière faisant même parfois disparaître certaines parties du visage comme le nez.

La pause est souvent bien choisie et très calculée afin de mettre en avant le visage et ainsi la beauté de la personne en question - ce qui d'ailleurs nous donne aussi quelques indications sur la personnalité de l'individu qui se présente à nous.

C'est Giorgio Vasari, pourtant pas adepte des peintures vénitiennes ou autres qui soient différentes de la « maniera » florentine, qui admet dans *Les Vies* que les peintres vénitiens ont réussi à surélever l'art du portrait. Se faire faire le portrait par un grand Maître était bien vu et était une marque de distinction car c'était une façon de se mettre sur le même plan que les personnes importantes qui faisaient faire leurs portraits tels que le pape Paul III, le roi François Ier, les membres des grandes familles tel



Jacques Monory

Narcisse n°2 (Spéciale n°3), s.d.

Huile sur toile, 170 x 340 cm

La figuration narrative illustrée par Monory. Je me suis intéressée à cet artiste et à cette œuvre car la composition et les couleurs qu'il emploie instaurent une ambiance particulière à la scène.

leurs à travers cette exposition excessive que je réalise mes peintures mais aussi certains dessins (*figure 1*).

Aujourd'hui nous n'avons plus besoin de prendre des photographies de personnes dans la rue sans leur consentement, ou de les dessiner. Il suffit de surfer sur la toile et nous pouvons nous servir ; c'est d'ailleurs une pratique qui me concerne. (*figure 2*). Et c'est une pratique de plus en plus courante chez certains artistes comme notamment Elizabeth Peyton.

Elizabeth Peyton est un peintre connu pour ses portraits intimistes de jeunesse marqués par un certain romantisme. L'artiste peint surtout en petit format pour le côté intimiste de son geste mais également pour mettre en avant l'aspect dévotionnel de ses images. C'est vers 1996 que la pratique de Peyton a pris un virage plus contemporain avec des sujets incluant des images de musiciens, d'acteurs, d'artistes ou même d'amis proches de l'artiste - même si aujourd'hui elle continue d'utiliser un répertoire plus classique comportant des personnages historiques ou littéraires. Nous pouvons

que les Médicis etc. C'est dans cette même idée que le portrait s'est fait une place importante à Venise : l'image que l'on renvoie à la société est très importante - ce qui est d'ailleurs beaucoup le cas aujourd'hui avec cette surexposition sur internet et les réseaux sociaux. Les individus ne cessent de s'exposer afin de montrer leur importance et d'accroître leur influence, et c'est d'ail-

peut-être faire un parallèle entre les portraits de Peyton et ceux de Warhol car ils créent tous deux une uniformité entre tous leurs sujets. Mais comment Elisabeth Peyton se place-t-elle dans l'art contemporain à travers sa pratique du portrait parfois qualifiée d'ingénue ? En ce qui concerne l'œuvre *Democrats are more beautiful*, qui va nous intéresser ici, il s'agit du jeune Al Gore représenté de manière assez androgyne. On y voit la fascination de l'artiste pour la beauté masculine ; les traits du visage sont fins, laissant apparaître des yeux bleus foncés et des lèvres de couleur vive qui ressortent grâce à la blancheur de sa peau. Malgré un titre à connotation politique, Elisabeth Peyton n'est pas une artiste engagée politiquement. Ici elle cherche surtout à mettre en avant la beauté de son modèle, en tentant de séduire le spectateur.



E. Peyton

Democrats are more beautiful, 2001

Huile sur toile, 25,4 x 20,3 cm

Collection Laura et Stafford Broumand

Une relation, voire une intimité s'instaure entre le modèle et le spectateur. Un peu comme avec l'*Autoportrait* de Tintoret dans le-

quel l'artiste tente de nous interpeller et de nous prendre à témoin face au temps qui passe. Tintoret nous laisse entrer dans son intimité ; Elisabeth Peyton quant à elle, fait entrer son modèle dans sa propre intimité.

La particularité du travail de Peyton peut se voir notamment dans la petite taille de ses productions ainsi que dans les couleurs utilisées que nous pouvons qualifier de vibrantes. De plus, son œuvre se place entre la tendance du « réalisme » et celui du

« portait » qui sont en train de reprendre de l'importance après une longue période de mise à l'écart de la peinture figurative. Le sujet principal d'Elizabeth Peyton est, nous l'avons compris, le portrait. Elle travaille généralement à l'huile, dessin, aquarelle. Le répertoire de Peyton comprend des artistes qu'elle apprécie comme David Hockney ou Andy Warhol, mais aussi des comédiens comme Léonardo di Caprio ou des groupes de musique comme Nirvana et bien d'autres. L'important dans le choix du sujet est de pouvoir identifier la personne à travers le charisme que celle-ci dégage afin de créer une attirance ou une inspiration envers d'autres personnes. Ses figures historiques ainsi que ses modèles plus actuels apparaissent comme des êtres éphémères avec leurs yeux pâles et leurs lèvres écarlates et semblent androgynes. Dans les portraits de Peyton, il y a comme un arrêt sur image comme si les personnalités célèbres ne l'étaient plus pendant un moment.

Encore une fois il y a cette volonté de casser les distances, et de dévoiler une certaine intimité que ce soit avec ses modèles (comme Peyton) mais aussi avec le spectateur (comme chez Tintoret). En ce qui me concerne, dans mon travail, je ne cherche pas à me rapprocher de mon modèle même si, paradoxalement, je pénètre dans son intimité en allant visiter son profil personnel sur les réseaux sociaux. Le fait de choisir au hasard mes modèles, fait que je peux peindre aussi bien un mannequin influent, qu'une personne lambda, l'important pour moi étant que je ne les connaisse pas (*figures 3 et 4*). Je tente de rapprocher les différents individus peints entre eux. Comme si ils étaient tous sur le même plan, sans aucune différence, comme si ils se connaissaient. Il s'agit aussi de permettre aux regardeurs de les voir sous un autre angle. Ils ne sont plus sur des réseaux sociaux en train de se montrer. Ils sont juste là, ensemble, silencieux et malgré eux. Ils ont comme une autre vie. Cela permet également d'instaurer une proximité spatiale et intellectuelle avec le spectateur.

« Les touches fragmentées, longues ou courtes, droites ou courbes, rapides ou lentes,

sont autant de choix effectués l'un après l'autre.⁴ ».

- Représenter la figure

« Qu'est ce qu'une figure ? L'équivoque du terme tient à l'hétérogénéité de ses usages qui tantôt supposent une définition spécifique et tantôt répondent à la recherche risquée de synonyme.⁵ ». Dans cette partie il s'agit d'expliquer comment les artistes s'approprient et réinterprètent la figure dans leurs œuvres (à travers la composition, ou leurs choix picturaux) mais aussi d'aborder la question de la figuration et de l'abstraction en peinture - sujets que j'ai tenté d'aborder dans mes propres peintures. C'est donc sur ces différents axes que nous allons nous concentrer pour aborder ce terme de « figure » qui prend différents sens comme celui de visage, mais aussi de représentation. Je vais reprendre certains exemples déjà abordés mais pas uniquement, pour aller au bout de mon observation, tout en essayant de les relier avec ma propre pratique et mes réflexions. Dans un premier temps j'entends donc « figure » comme la partie du corps qui concerne le visage, étant donc au centre de mon travail. Mais il est important aussi pour moi de comprendre « figure » par rapport aux différentes problématiques que soulève la pratique de la peinture comme celles de la figuration et de l'abstraction. Toujours dans cette même idée, je mettrai en parallèle à ces questions, mes propres réflexions autour du hasard et de l'imprévu, en faisant également référence aux peintures abstraites de Gerhard Richter.

Dans l'*Autoportrait* de Tintoret, ce qui est important c'est la composition de

⁴ Rosand David, *La trace de l'artiste. Léonard et Titien*, Paris, ed. Gallimard, 1993, p. 71.

⁵ Ropars Marie-Claire, *L'Idée d'image*, Saint-Denis, ed. Presses Universitaires de Vincennes, 1995, p.57.

l'œuvre car elle doit s'organiser afin de provoquer des effets chez le spectateur. Tintoret admire beaucoup Michel-ange et comme lui, il cherche à avoir une connaissance approfondie de l'antique. Tintoret va donc dans cet autoportrait, utiliser deux références : Giorgione et Michel-ange. Il reprend donc dans ce regard une formule plastique déjà employée par Michel-Ange qui est la « terribilità ». Cette notion vient du terme grec « deinotes » qui désigne la force, l'importance d'un style, mais aussi sa faculté persuasive. Ici, les yeux fixent le spectateur et d'une certaine façon, l'amène à se soumettre. Le spectateur se trouve donc sous la domination psychologique et physique du regard de l'artiste grâce à la manière dont l'artiste a réalisé son œuvre. Cet autoportrait de Tintoret vieux reprend aussi quelques éléments de son autoportrait de jeunesse de 1546-1547 à savoir, l'absence d'attribut spécifique du peintre - qui insiste sur sa position sociale. Le cadrage est centré sur la tête et le buste de l'artiste, et donc empêche de voir ses mains. Les couleurs sombres utilisées dans cette œuvre pour le fond et le manteau mettent l'accent sur le visage qui est quant à lui éclairé et insiste volontairement sur les marques expressives du personnage telles que les poches sous les yeux et les rides qui se trouvent sur le front et au niveau de la bouche. Tous ces petits détails physiques montrent que le peintre ne cherche pas à se représenter sous son meilleur jour mais au contraire, tel qu'il est : il accepte les conséquences du temps qui passe sur lui. A travers la pose et le regard, cette œuvre implique donc un face à face aussi bien moral que physique. Cependant, nous pouvons remarquer qu'une certaine vivacité est présente dans ce tableau à travers l'esprit de l'artiste et sa capacité intellectuelle qui ne s'éteint jamais - mis en avant par son grand front qui se trouve dans la lumière. C'est un tableau qui abandonne pourtant tout dynamisme de par la pose ou l'absence de geste. La partie sombre qui concerne le buste accentue cette absence de mouvement et fait référence aux bustes sculptés en vogue dans les familles nobles italiennes au Quattrocento et au Cinquecento. Ces portraits étaient géné-

ralement placés dans les palais au-dessus des portes afin de perpétuer la pratique antique des images qui consistait à assurer la mémoire d'une lignée. Dans cette même idée, Tintoret a certainement peint son *Autoportrait* vieux avec cette volonté d'en faire un portrait mémoriel.

Pour revenir sur la figure, cette volonté de placer le visage sur un fond sombre afin de le mettre en valeur m'amène à faire référence à un des premiers portraits sur fond noir que j'ai pu réaliser (*figure 5*). Il s'agissait ici d'un ami proche que j'ai décidé de représenter. Il était important pour moi que ce soit ressemblant et qu'il dégage le caractère et la personnalité (que je connais moi-même) de la personne choisie. C'est une des premières raisons pour lesquelles j'avais décidé de le peindre sur fond noir, afin de mettre l'accent sur toutes les formes et courbes de son visage. Le cadrage est volontairement serré et décalé (le visage prend la majeure partie du format et tire légèrement vers la droite). Le sujet regarde le spectateur et semble lui apparaître ou au contraire disparaître dans l'obscurité. C'était également une façon d'insérer une certaine intimité et mystère autour de cet individu. Rester dans la sobriété en ne dévoilant rien d'autre que le visage, comme pour protéger le lien que je pouvais avoir avec mon modèle.

Elizabeth Peyton, elle, peint de manière spontanée en créant un contraste entre le traitement des vêtements et celui du visage. Ces derniers sont traités de manière plus soutenue et délicate, contrairement au reste qui laisse apparaître le geste et les touches plus libres de l'artiste. « Être artiste, c'est se chercher soi-même, y compris à travers l'Autre, sans jamais, finalement, se trouver soi-même.⁶ ».

Pour faire échos à cette citation, nous pouvons revenir à la pratique de l'autoportrait chez Tintoret puisqu'il est un moyen d'illustrer et d'impliquer « le rapport à soi-

⁶ Lavrador Judicaël, *Qu'est-ce que la peinture aujourd'hui ?*, Paris, Beau-Arts éditions, 2002, p.16.

même. ». Dans l'ouvrage consacré à Tintoret de Guillaume Cassegrain, il nous est précisé, en ce qui concerne cet *Autoportrait* de 1588, qu'une radiographie a permis de découvrir que le peintre avait d'abord peint son crâne avant de faire son visage. C'est à travers ce geste que Tintoret cherche à mettre en avant cet aspect spirituel présent chez les individus entre : le corps et l'âme, l'ombre et la lumière, l'image trompeuse et la vérité. Cette représentation de lui-même vieux renvoie à sa propre mort et entraîne l'individu à se voir dans la plus grande simplicité, sans superflu et à faire tomber le masque. Le fait que Tintoret se soit représenté strictement de face sans aucun détail ni marque distinctive, montre qu'il cherche à transformer ce portrait en une sorte de confession ou devoir moral, où l'individu affiche ses habitudes et sa manière de vivre, dans le but d'améliorer son comportement et sa conduite. Pour lui donc, l'homme vertueux doit exposer aux yeux de tous, son vrai visage et non fabriquer une image trompeuse de sa personne. Tintoret dans cet autoportrait, donne à voir cette image vertueuse afin de s'orienter soi-même et d'orienter les autres. Cette idée rappelle qu'à l'origine cette œuvre devait faire partie d'une galerie de portraits de différents artistes que Hans Jakob König devait rassembler à Venise vers 1570.

Enfin, nous pouvons dire que l'*Autoportrait* de Tintoret exprime une volonté de l'artiste de s'émanciper par rapport à ce qu'il se faisait. C'est plus qu'un simple travail d'imitation pictural, c'est aussi le moyen pour l'artiste d'exprimer ses inquiétudes. L'acte de créer son autoportrait va ici permettre à l'artiste de montrer bien plus que son aspect physique. En cette période où le statut de l'artiste commence à changer et à prendre tout son sens - en passant d'artisan à artiste - Tintoret use de fins stratagèmes picturaux afin de transmettre une certaine spiritualité dans son œuvre ainsi que cette notion d'individualisme.

« La technique devenait le contenu, non pas en vertu d'un discours abstrait, mais justement dans la mesure où elle représentait le plus concrètement l'artiste et sa pré-

sence active.⁷ ».

Abordons maintenant la question de « figure » à la lumière de la représentation. Décider de traiter un sujet de manière figurative ou abstraite conditionne forcément, du moins a priori, sa manière de peindre et de traiter le sujet. Le choix de celui-ci en peinture et dans l'art plus généralement, détermine dans certains cas, ce pourquoi nous décidons de représenter tel ou tel objet, forme ou personnage. Le sujet peut être le moyen pour l'artiste de dévoiler certaines préoccupations plastiques ou formelles. Le contexte social et culturel influe également sur comment traiter un sujet car cela dépend de notre vision des choses et de l'art au moment où il est créé. Selon Clément Greenberg par exemple, l'accent est mis sur l'importance de l'abstraction dans l'art américain. Pour cet auteur des années 1950, la modernité rime avec abstraction - ce n'est pas une idée nouvelle chez Greenberg. L'idée de primauté de l'abstraction sur le figuratif se ressent dans son article « Peinture à l'américaine⁸ » de 1955, mais cette opposition entre abstraction et figuration était déjà présente dans son premier écrit, « Avant-garde et kitsch ». Dans cette même idée, Alfred Barr (ancien directeur du MOMA) place l'art abstrait comme résultat de toutes les expériences antérieures. Toujours dans cette logique de remise en cause, les « expr abs » (groupes d'artistes qui vont produire des œuvres abstraites) vont plus loin et parviennent à une peinture abstraite où tous les repères conventionnels sont abandonnés. Cependant, aujourd'hui ces deux notions que sont l'abstraction et la figuration ne sont plus à opposer. Une peinture est à la fois figurative et abstraite à travers plusieurs dimensions. « Ainsi, en un sens, toute toile est abstraite et figurative parce qu'elle est toujours à la fois image et pein-

⁷ Rosand David, *La trace de l'artiste. Léonard et Titien*, Paris, ed. Gallimard, 1993, p. 78.

⁸ Article tiré de : Greenberg Clément, *Art et culture, Essais critiques*, Paris, ed. Macula, 1988.

ture.⁹ ». Ces dispositifs plastiques mis en place dans une peinture permettent de comprendre une œuvre sous différents angles. Ces questions d'abstraction et de figuration aujourd'hui sont à mettre en lien avec des préoccupations formelles et purement plastiques.

En effet concernant une de mes productions, *La Momie (figure 6)*, il est question d'interroger la notion d'abstraction à partir d'un sujet figuratif. J'ai donc disposé de manière aléatoire des bandes de ruban adhésif sur du carton (enduit au préalable de gesso), afin de pouvoir peindre par-dessus. J'ai ensuite déplacé chaque bande sur le support afin de désordonner la figure. Mais pendant l'acte, j'ai finalement décidé de garder le regard du personnage et donc la trame du visage, ce qui permet au spectateur de reconnaître aisément qu'il s'agit en effet du visage d'une personne. Dans ma pratique il-y-a aussi une volonté d'accorder une place à l'imprévu, à l'aléatoire, comme si l'individu apparaissait ou disparaissait sans que l'on puisse le contrôler. J'ai également expérimenté la destruction de la forme à travers *Corps Crypté (figure 7)*, dans laquelle le hasard est toujours aussi présent mais où j'accorde moins d'importance à la disparition de la figure. Ici, il est question de décoller les bandes adhésives sans réfléchir, de manière presque machinale.

« Tout semble donc être une question de regard que l'on porte sur la toile, comme si ce regard avait la puissance de nier ce que l'on sait par ailleurs grâce à l'histoire de l'art, comme s'il possédait la capacité de nous faire voir une toile figurative comme abstraite ou une toile abstraite comme figurative, selon que l'on regarde en elle l'image ou la peinture.¹⁰ ».

⁹ Blanc-Benon Laure, *La question de réalisme en peinture*, Paris, ed. J. Vrin, 2009, p.15.

¹⁰ *Idem*, p.20.

Cette volonté de faire intervenir le hasard est aussi très présent dans l'œuvre de Gerhard Richter et notamment dans ses peintures abstraites. Comme ses peintures figuratives, les abstractions de Richter sont froides et dépouillées d'affect. Le dessin, au sens du contenu, ne doit contenir aucune invention, idée composition objet ou forme ; le contenu doit se réaliser par lui-même, par un hasard contrôlé. Lorsqu'en 1976, il commence ses abstractions, il s'autorise à faire tout ce qui lui était « interdit »



G. Richter
 192 Couleurs, 1966
 Huile sur toile, 200 x 150 cm
 S.I.

auparavant. L'absence d'images définies fait que ce style de peinture s'appuie principalement sur « l'arbitraire et le hasard.¹¹ ».

Avec ses abstractions, Richter se place dans une recherche contemporaine. Il ne se situe ni dans l'anti-art ni dans le classique, simplement dans le champ de l'art contemporain. Encore une fois le hasard a un rôle important ici puisque c'est lui qui apporte l'objectivité : « par sa manière de détruire tout en étant constructif, il crée ce que j'aurais aimé faire ou penser moi-même.¹² ».

Lorsqu'il entame une toile, Richter a toujours l'intention d'obtenir une œuvre achevée, composé avec un vrai thème. C'est ensuite qu'il s'emploie à détruire cette idée, « presque contre (sa) volonté » jusqu'à ce qu'il ne subsiste rien de l'intention première. Peut-être peut-on voir ce rapport à la toile comme étant un paradoxe avec sa person-

¹¹ Richter Gerhard, *Textes, Notes et entretiens réunis par Hans Ulrich Obrist*, Paris, ed. Presses du réel, 1995, p.233.

¹² *Idem*, p.171.

nalité ? Se bat-il contre une intention classique pour se forcer à développer une pratique à l'opposé ? Le hasard permet au tableau de se libérer et de devenir universel ; nous pouvons le voir comme étant une volonté de réaliser un art pour le peuple et compréhensible universellement. On peut aussi le voir comme étant un rejet de la forme artistique traditionnelle, car le hasard est également la destruction de la forme. « Il s'agit aussi d'effacer ce qui a été fait, de le supprimer, de le gratter. Ensuite on a l'agréable sensation d'avoir obtenu un autre résultat en échange.¹³ ». Créer une image, la détruire, superposer les couches de couleur, les racler. Il s'agit d' « un stratagème symbolique pour dégager des images disparues et enfouies.¹⁴ ». Richter n'est pas un artiste conceptuel dans le sens où il ne peut pas savoir à l'avance où sa peinture va le mener. Son idée première est quasiment toujours détournée par le hasard de sa pratique picturale. Enfin, Richter ne voit aucune contradiction entre la peinture figurative et la peinture abstraite. C'est sans doute pour cela que, tout au long il n'a cessé d'explorer les deux de manière aléatoire et sans grande différenciation. Richter revendique une peinture sans convention, libre de tous préjugés, émancipée de toutes instances (comme Dieu ou n'importe quelle idéologie), et purement humaine.

¹³ Richter Gerhard, *Textes*, Notes et entretiens réunis par Hans Ulrich Obrist, Paris, ed. Presses du réel, 1995, p.260.

¹⁴ *Idem*, p. 268.

Figures



Figure 1, *Sans Titre*, stylo, feutre, crayon et acrylique sur papier, 25,5 x 25 cm, 2017.

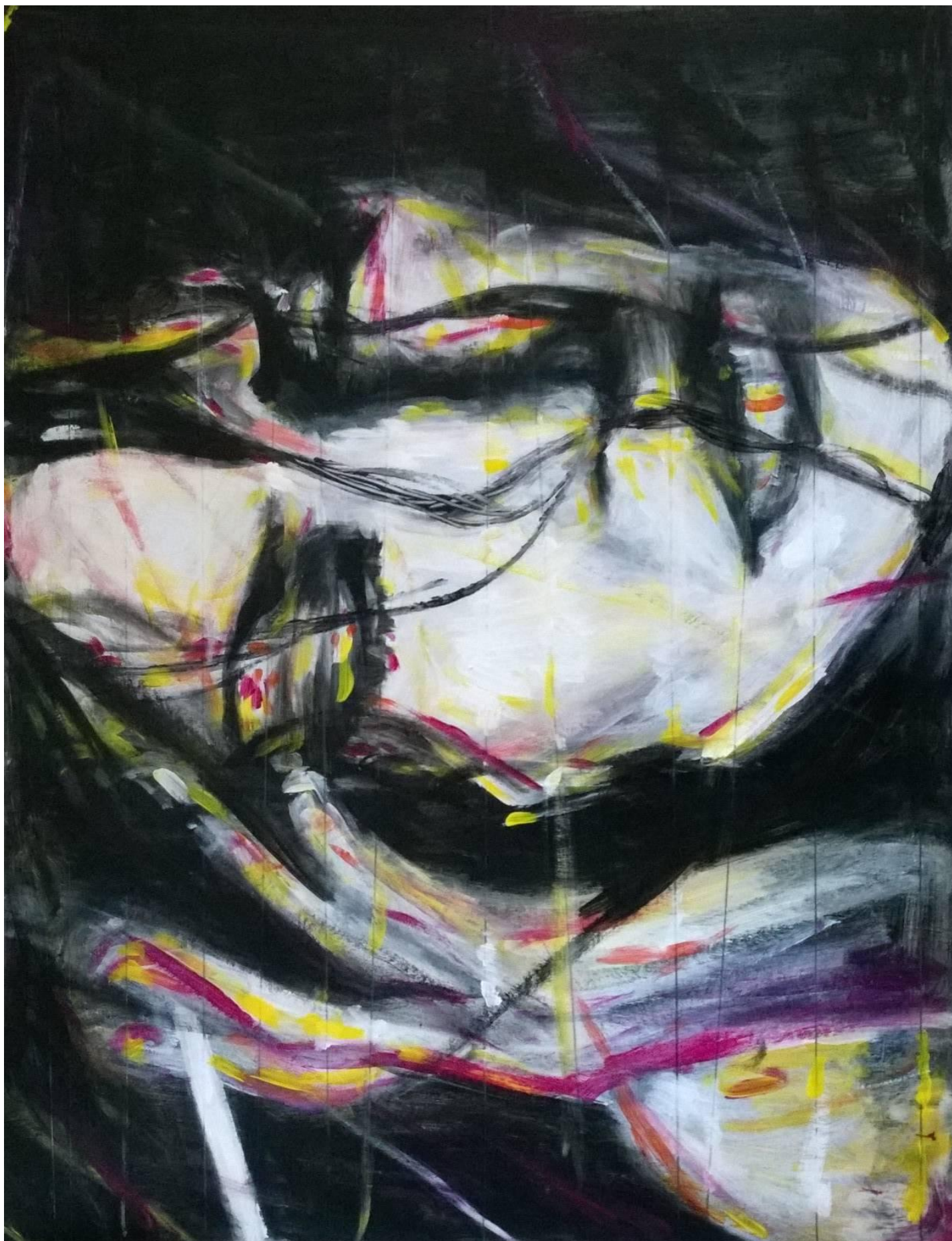


Figure 2, *La Fumeuse*, acrylique sur carton, 64,6 x 49,8 cm, 2015.

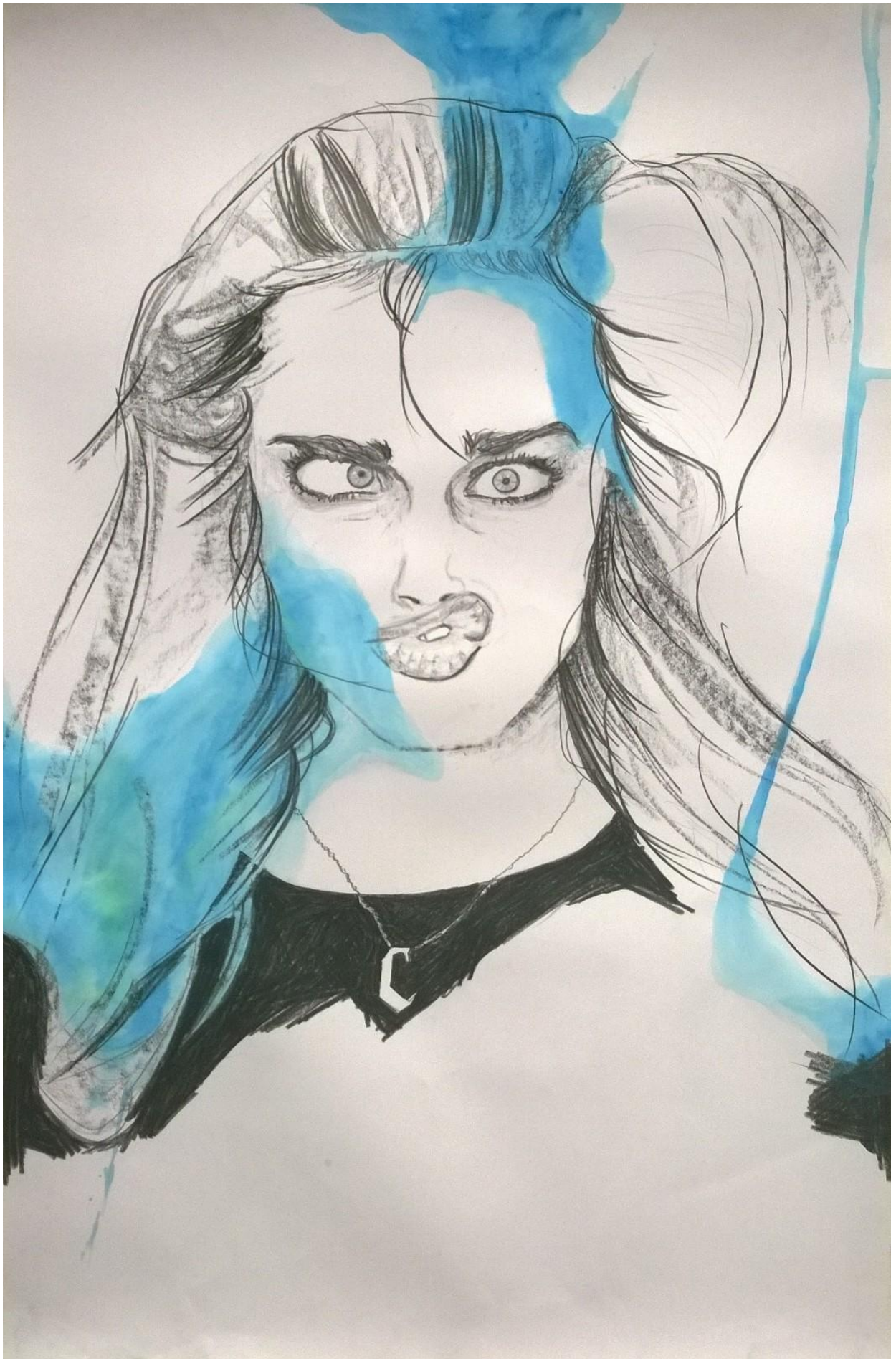


Figure 3, *Sans Titre*, pierre noire, aquarelle et acrylique sur papier, 99,7 x 64,6 cm, 2014.



Figure 4, *Sans Titre*, stylo, feutre, acrylique et encre sur papier, 25,5 x 25 cm, 2017.



Figure 5, *Barbe Bleue*, acrylique sur papier, 111,5 x 70,7 cm, 2015.



Figure 6, *La Momie*, ruban adhésif et acrylique sur carton, 80 x 80 cm, 2015.



Figure 7, *Corps Crypté*, ruban adhésif et acrylique sur carton, 96,5 x 75 cm, 2016.

II. La peinture face aux images

- La photographie

« Deux points essentiels sont établis : tout d'abord le fait qu'un tableau est toujours double selon que l'on regarde sa surface recouverte de pigments ou bien l'image qu'il représente.¹⁵ ».

Ici je cherche à mettre l'accent sur la relation qui peut y avoir entre la photographie et la peinture que ce soit à travers des peintres figuratifs ou abstraits. Même si en ce qui me concerne - et ce que j'aborderai dans une prochaine partie - je n'utilise pas de photographies personnelles, j'utilise des images trouvées sur la toile. La démarche n'est donc pas la même. Cependant, c'est toujours très intéressant d'étudier comment différents artistes utilisent les images dans leurs productions et comment cela nourrit leurs réflexions.

« Depuis presque trente ans, la question du contemporain photographique offre une consistance (entendons une masse de discours, d'événements et d'images) qui permet de l'inscrire dans l'histoire du temps présent. L'hypothèse sera donc que la "photographie contemporaine" se donne à comprendre en termes d'historicité plus que de structure ou de catégorie.¹⁶ ».

Les dispositifs socio-culturels et historiques ont une place importante, notamment en photographie, et lorsqu'il s'agit d'évoquer ce rapport entre deux médiums artistiques

¹⁵ Blanc-Benon Laure, *La question de réalisme en peinture*, Paris, ed. J. Vrin, 2009, p.14.

¹⁶ Poivert Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, ed. Flammarion, 2010, p.8.



Lola DUPRE, *Robert Oppenheimer*, papier
collage sur panneau, 21.1x30.3, s.d.

Concernant celui de L. Dupre, on voit la silhouette du personnage sans arriver à le distinguer complètement. Il y a un mystère qui se crée autour de cet inconnu.

tels que la photographie et la peinture. Cet « hybridisme¹⁷ » a commencé à être vraiment évoqué depuis les années 1980. La photographie est un « lieu où l'artiste remet en jeu la question du visuel.¹⁸ ».

Pour Jacques Rancière, « l'image n'est pas obligée d'être liée au visible et le visible ne fait pas forcément image.¹⁹ ». Dans son ouvrage *Le destin des images*, l'auteur aborde la question de la photographie, et dit qu'aujourd'hui elle est perçue comme « l'émancipation même d'un corps.²⁰ ». Il ne faut pas oublier que la photographie a d'abord

été critiquée et comparée souvent à la peinture. Mais ensuite, on y a vu un avantage, celui de coller fidèlement au réel, son « archi-ressemblance ». L'image photographique capture une scène, un corps ou une action et la dévoile. Elle rend compte du réel sans tricher. Pour l'auteur, la photographie est devenue un art en :

« Exploitant une double poétique de l'image, en faisant de ces images, simultanément ou séparément, deux choses : les témoignages lisibles d'une histoire écrite sur les visages ou les objets et de purs blocs de visibilité, imperméables à toute narration, à toute tra-

¹⁷ Poivert Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, ed. Flammarion, 2010, p.11.

¹⁸ *Idem*, p.45.

¹⁹ Rancière Jacques, *Le destin des images*, Paris, ed. La Fabrique, 2003, p.19-20.

²⁰ *Idem*, p.17.

versée du sens.²¹ ».

Dans certaines de mes productions plastiques, j'ai essayé de travailler à partir d'images déjà existantes comme les images de magazines (*figures 8 et 9*) en découpant certaines parties pour ensuite les replacer de manière aléatoire tout autour du visage. Le but premier ici était de masquer les contours et le format carré de la feuille de magazine afin d'avoir des bords irréguliers. Les visages flottent sur la page blanche. D'ailleurs c'est à partir de ce travail que je me suis intéressée aux productions de David Hockney et plus particulièrement à son travail sur les polaroids, et ses réflexions sur la photographie.

La reproduction et les machines qui en font partie (comme le photocopieur) ont marqué l'art et les productions artistiques directement à travers leur impact sur les artistes. Ils vont les amener à s'adapter et à travailler sur de nouveaux formats, à peindre d'une nouvelle façon etc. Tout cela est dû au mécanisme même de la machine ; David Hockney par exemple, va s'intéresser à la façon dont reproduit et imprime le photocopieur et s'en imprégner afin de peindre de manière différente. Nous pouvons tout d'abord parler d'une influence de cette pratique en photographie sur la peinture à travers des productions - chez David Hockney - présentant des personnages avec des corps tordus dû au fait qu'ils présentent plusieurs positions à la fois (de même pour les visages qui apparaissent sous différents angles un peu comme les visages cubistes de Picasso d'ailleurs). Pour David Hockney, les photographies ont des préoccupations qui tournent autour du cadrage contrairement aux peintres qui eux s'intéressent à la question de « surface » : « Je préfère penser que je fais partie du monde qui nous entoure.

²¹ Rancière Jacques, *Le destin des images*, Paris, ed. La Fabrique, 2003, p. 17.



D. Hockney

David Graves, 1982

Collage en Polaroids, 131,4 x 66,7 cm

Pembroke Studios, Londres

laroïds mis bout à bout créant et représentant une image. David Hockney, dans ce travail, s'est concentré sur la manière de créer une grande image à partir de petites. « J'ai pensé que je devais m'intéresser à ce que l'on désigne comme le remplaçant de la peinture.²³ ». Il a bien-sûr poursuivi ses réflexions sur la fragmentation de l'espace grâce à son travail sur le photcollage, et c'est à travers une de ces productions, *Pear-*

Je n'ai pas envie de l'observer à travers le trou d'une serrure.²² ». Dans les années 1970, la carrière d'Hockney va prendre un virage important. En effet, il était déjà connu de part, entre autres, la diversité de ses œuvres en abordant aussi bien le portrait que la nature morte en passant par le paysage. Mais c'est de manière toute personnelle qu'il s'est intéressé au cubisme en travaillant pour des théâtres sur des décors. Une manière aussi pour lui d'aborder des espaces différents. C'est en tout cas à ce moment-là qu'il commença son travail avec le polaroid.

Il s'est intéressé à l'appareil photographique en lui-même à travers des compositions qui présentaient plusieurs po-

²² Hockney David, trad. Saint-Jean Pierre, *Ma façon de voir*, Paris, ed. Seuil, 1995, p.53.

²³ Gayford Martin, *Conversation avec David Hockney*, Paris, Seuil, 2011, p.57.

blossom Highway de 1986, que nous pouvons étudier sa démarche et sa façon de percevoir les choses qui nous entoure. Le travail en polaroïds de David Hockney présente une utilisation de la photographie comme un moyen de transformer et de décomposer l'image : en créant une nouvelle image fragmentée à partir d'une multitude de gros plan d'un visage (en différentes prises de vues) pris avec les polaroïds.

« Je pense que la photographie et l'appareil photographique nous ont profondément affectés.²⁴ ». En effet, pour Hockney, la photographie nous a conditionné à voir et même à « regarder le monde d'une seule et même façon²⁵ » et pas la meilleure. La



D. Hockney

Pearblossom Highway, 1986

Photo-collage, 77 x 112 cm

Londres

photographie a revêtu une fonction de révélateur de vérité pour nous, sauf pour Hockney qui voit en l'appareil photographique une manière de voir les choses tout sauf de façon réaliste ; pour lui il « a une façon géométrique de voir le monde extérieur²⁶ » et c'est ce côté géométrique qui l'éloigne de la

vérité. De plus, la photographie en elle-même ne lui permet pas d'avoir qu'un seul résultat de son observation, un seul cliché. Hors, lorsqu'on regarde son travail, on remarque bien qu'Hockney s'interroge et questionne la perspective en prenant plusieurs clichés à des angles différents d'un seul objet ou personne. Son utilisation de la photographie et du collage permet d'ouvrir de nouvelles portes mais la question de la pers-

²⁴ Gayford Martin, *Conversation avec David Hockney*, Paris, Seuil, 2011, p.52.

²⁵ *Idem*, p.52.

²⁶ *Idem*, p.52-53.

pective va toujours être présente. Son travail sur la fragmentation lui permet d'aborder d'autres questions comme celle des « bordures », qui permet de définir voire même d'emprisonner l'espace. Dans son œuvre *Pearblossom Hwy*, ainsi que dans ses autres photocollages, il n'y a pas de bordure. L'image se déploie et n'a pas de limite tout comme le temps. Cela va également se poser comme une contradiction à la photographie, qui possède un cadrage défini par des bords.

Dans *Pearblossom Hwy*, nous remarquons les différents points de vue ainsi que les



D. Hockney

The Desk, 1984

Photo-collage, 121,9 x 118,1 cm

S. I.

diverses positions prises par

l'appareil photographique - la

composition des différentes

images photographiques

échappe à cette question de

bordure. Cependant, David

Hockney ne considère pas ce

travail comme une composi-

tion photographique mais bien

comme un dessin. En effet

pour Hockney c'est la façon

dont on va voir cette composi-

tion et dont on va la créer qui importe. Le dessin commence quand l'artiste décide de

la composition de ce qu'il crée (ici il s'agit bien de décider de la position des images).

Pour Hockney, à partir du moment où nous prenons parti dans son œuvre, cela devient

du dessin (car le collage est une forme de dessin).

Pour réaliser ses photocollages, Hockney a utilisé des endroits américains

connus, et notamment pour réaliser ce paysage panoramique de Western qui nous

intéresse dans cette étude et qui est composé de plus de 600 clichés. Les années

1980 furent une période assez prolifique concernant les photcollages de Hockney ; en effet il a réalisé pas moins de 231 photcollages de 1982 à 1986. On y voit dans ces travaux, ses motifs caractéristiques à savoir les portraits, les piscines, les chaises...

Son but est de véritablement expérimenter les différentes façons de voir les choses et le monde. Différemment de ce que nous connaissons et différemment aussi de ce que la photographie nous présente comme une réalité pure, une vérité absolue.



Jean FAUCHEUR, *Sans titre, photos tressées,*

21x16cm, 2002.

L'idée d'agir directement sur la photographie en la découpant et en entremêlant les bandes d'images a nourri mes réflexions.

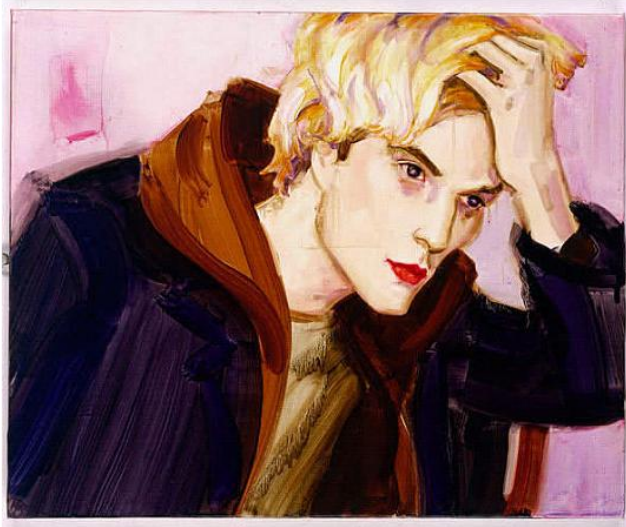
Je peux d'ailleurs aisément faire le

lien non seulement avec les collages dont j'ai parlé précédemment, mais aussi certaines productions que j'ai pu remarquer d'artistes comme celle de Jean Faucheur, ainsi qu'avec un autre travail que j'ai réalisé avec une photographie que j'ai découpé (*figure 10*). En effet pour cette étude, j'ai

cherché à décomposer les formes avec une seule et même photographie et une seule et même prise de vue. Contrairement à D.

Hockney qui joue sur les positions diffé-

rentes de son modèle pour l'avoir sous différents angles, dans ce travail j'ai quant à moi décidé de créer du mouvement et du dynamisme en jouant sur les fragments de l'image. En replaçant ces derniers sur un carnet, j'ai voulu supprimer cet effet de cadre ou de bordure, mais contrairement à mes collages précédent (où tous les fragments sont reliés les uns aux autres), ici les morceaux de l'image laissent apparaître le fond blanc du carnet sur lequel ils sont fixés. On a donc l'impression que l'image est en train de se reconstruire, de se reformer ou au contraire de se disperser. L'image et notre



E. Peyton

Craig, 1997

Huile sur toile, 35,6 x 43,2 cm

Présent de David Teiger

vision évolue et n'est pas fixe.

C'est pour D. Hockney d'ailleurs une problématique intéressante que de s'intéresser à quelque chose que nous pouvons modifier en arrachant ce qu'il considère comme une sorte d'essence-même de la photographie - médium qui intègre par définition ces idées de réalisme et de perspective.

Dans cette relation photographie - peinture, on retrouve la notion de détournement de la photographie mise au service de la picturalité. En parlant de l'artiste Glenn Brown par exemple, qui se sert de reproductions d'œuvres de grands maîtres, « (il) les copie en utilisant le trompe l'œil, pour les livrer ensuite à une métamorphose en les mêlant à des sujets divers de peintres variés et à des produits de masses médias empruntés aux domaines de la littérature et du cinéma.²⁷ ». D'ailleurs concernant Elizabeth Peyton, elle n'utilise pas de modèles vivants pour peindre ou dessiner. Elle se sert de sources plus populaires comme la télévision ou les magazines pour sélectionner ses images. « Ayant systématiquement recours à des photographies choisies avec soin, Peyton ne peint jamais un individu ni n'en tombe amoureuse dans son en-

²⁷ *Cher Peintre... Lieber Maler... Dear Painter... : Peintures figuratives depuis l'ultime Picabia*, Paris, ed. Centre Pompidou, 2002, p.86.

tier.²⁸ ». Le rapport qui va exister entre la photographie et la peinture est vraiment celui de modèle à exécutant. La photographie sert de base à son travail pictural plus complexe qui va se concentrer sur l'émotion du personnage. En effet, Peyton « humanise ses sujets²⁹ » en se servant des effets présents dans la photographie afin de séduire le téléspectateur, « en offrant l'émotion d'un plaisir visuel qui trouve son origine dans la sentimentalité et la nostalgie.³⁰ ».

Toujours dans cette même idée d'utiliser la photographie comme base de réflexion, il m'était impossible de passer à côté du travail figuratif de Gerhard Richter. Après avoir mentionner sa démarche à travers ses œuvres abstraites, il me semblait important de faire référence à son œuvre figuratif en lien avec la photographie, dans cette partie qui justement traite de cette relation entre la photographie et la peinture. De plus, il s'agit d'un réel intérêt que je porte pour son travail étant donné que moi-même j'utilise les images comme base de mon travail pictural.

En 1964, G. Richter écrit dans ses notes que la photographie qu'il utilise pour peindre est la chose la plus « antiartistique » qui soit. En effet, il collectionne des photographies non-artistiques, des photographies d'amateur et porte un intérêt particulier aux photographies « naïves », sans grand intérêt premier. La photographie lui permet d'échapper au souci de composition. Il s'oppose ainsi aux artistes qui inventent ou ceux qui sont dotés de talent, comme il le dit d'ailleurs dans ses notes de 1964-65 : « le savoir-faire n'a jamais été une raison suffisante pour faire une chose.³¹ ». En 1961,

²⁸ *Cher Peintre... Lieber Maler... Dear Painter... : Peintures figuratives depuis l'ultime Picabia*, Paris, ed. Centre Pompidou, 2002, p. 156.

²⁹ *Idem*, p. 156.

³⁰ *Idem*, p. 157.

³¹ Richter Gerhard, *Textes*, Notes et entretiens réunis par Hans Ulrich Obrist, Paris, Ed. Presses du réel, 1995, p.20.

lorsqu'il commence à peindre des photographies, il se contente de simplement reproduire le plus exactement possible ce qu'il voit. En 1964, il se concentre plus sur la technique. Il dit d'ailleurs : « la photo possède une abstraction qui lui est propre et qu'il est difficile de pénétrer.³² ». Il parle également de la fonction de la photographie - à savoir celle de révélateur d'informations - qui du coup remplace, avec plus de fiabilité, ce que le dessin ou la peinture pouvait déjà évoquer. De plus, la photographie permet à chacun de fabriquer nos propres images ; des images qu'il qualifie d' « images pieuses.³³ ». La part d'authenticité est plus



G. Richter

Dormeuse (Barbara N.), 1970

Huile sur toile, 39 x 38 cm

S. I.

forte dans la photographie quand dans la peinture. Pour lui, la photographie c'est la vérité, la peinture un « artifice ».

Comme déjà évoqué plus haut, il utilise la photographie comme modèle, et apporte des informations supplémentaires en les peignant. Il ne sait pas exactement pourquoi il a commencé à faire cela et va parler de coïncidence. Ce qui l'intéresse, c'est de s'approprier ce qui lui passe sous

les mains, sans jamais y parvenir. C'est pour cette raison qu'il continue à les peindre, pour essayer de les saisir. Il utilise la photographie comme un objet de ready-made, qui est simple à faire pour ensuite en faire un tableau, afin de l'amener dans le domaine de l'art.

³² Richter Gerhard, *Textes, Notes et entretiens réunis par Hans Ulrich Obrist*, Paris, Ed. Presses du réel, 1995, p.29.

³³ *Idem*, p.29.

La photographie est le moyen, le point de départ ; elle remplace pour lui le dessin de croquis des grands peintres classiques. Et c'est dans cette volonté de se rapprocher de son sujet qu'il rassemble un nombre important d'informations et de clichés photographiques pour ensuite les peindre. Dans les années 90, lors de divers entretiens, il affirmera qu'il ne fait aucune différence entre la photographie et la peinture. En effet ces deux pratiques représentent l'apparence d'un objet qu'elles ne sont pas. Cependant, elles ne sont pas égales...

« L'image est la représentation et la peinture la technique employée pour la faire éclater et l'ouvrir. (...). La photo ne possède presque aucune réalité, elle est quasiment image pure, tandis que la peinture la possède ; la couleur est presque palpable, elle possède une présence et le résultat est toujours le tableau.³⁴ ».

Il est important de préciser qu'il ne se pose pas de questionnement philosophique lorsqu'il parle de l'apparence et de la réalité, sa question est plus simple, plus primaire. Il nuance sur le fait que la peinture est cependant plus réelle que la photographie, de par sa matérialité palpable et sa conception manuelle. « Le pinceau assume la fonction d'un instrument de façonnage.³⁵ ».

▪ Une autre réalité en peinture

Lorsque j'emploie l'expression : passer d'un monde à l'autre, j'entends par là, passer de celui de la photographie à celui de la peinture. Il y a également une trans-

³⁴ Richter Gerhard, *Textes, Notes et entretiens réunis par Hans Ulrich Obrist*, Paris, Ed. Presses du réel, 1995, p.249.

³⁵ Rosand David, *La trace de l'artiste. Léonard et Titien*, Paris, ed. Gallimard, 1993, p. 117.

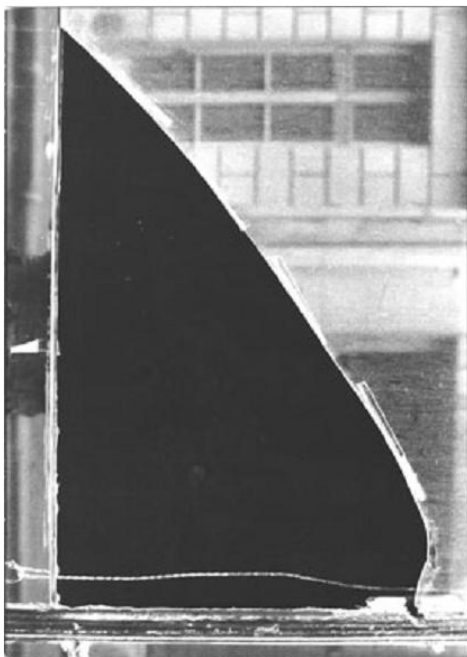
formation qui s'opère dans le regard de l'artiste. Dans mon regard également. Il était important pour moi de consacrer une partie à cela. Créer n'est pas juste dans le geste ou le résultat obtenu. Il y a tout un processus et un parti pris dans le regard que nous portons sur les choses, et donc dans notre perception. Il s'agit bien de cela ici. De mettre l'accent sur cette réalité qui nous échappe ou au contraire que nous trouvons à travers notre pratique et notre perception de la réalité.

« Tracer une ligne, c'est l'acte fondamental de la création d'images.³⁶ ».

La question de la perception est justement ce qui m'a particulièrement intéressé dans le travail d'Ellsworth Kelly. C'est un peintre photographe qui a priori, réalise des peintures abstraites sans lien directe avec ma pratique. Cependant ses réflexions autour de l'objet photographié et sa traduction en peinture m'a été d'une grande aide pour enfin trouver les mots qu'il me manquait dans ma propre démarche. Les réflexions que j'avais déjà amorcées sur le sujet photographique peint ont trouvé une forme de logique et de réponse lorsque je me suis penchée sur l'œuvre de E. Kelly. Il est né à New York à Newburgh en 1923. Il est considéré avant tout comme un peintre, sculpteur et graveur et est une figure importante dans l'abstraction d'après-guerre, influencé par l'art européen. La rupture avec la peinture traditionnelle se fait assez rapidement et c'est le paysage urbain, et notamment l'architecture ou les ateliers des grands artistes (comme Constantin Brancusi ou Francis Picabia) qui va le fasciner et l'intéresser. Cet intérêt va permettre à l'artiste de s'ouvrir et de prendre conscience de ses réelles convictions. Le regard de Kelly se tourne tout naturellement et spontanément vers les objets et certains thèmes structurels en se concentrant sur certaines de

³⁶ Rosand David, *La trace de l'artiste. Léonard et Titien*, Paris, ed. Gallimard, 1993, p. 15.

leurs qualités. Kelly est un grand coloriste de l'art moderne même si son travail en noir et blanc occupe quand même une bonne place dans sa production. L'œuvre de cet artiste témoigne d'une grande rigueur et d'un certain "purisme" à travers son intérêt et ses inventions formelles. Afin de mieux comprendre sa démarche et de nous concentrer sur sa propre perception, nous nous intéresserons à deux de ses productions à savoir : la photographie *Fenêtre cassée* de 1978 réalisée en gélatine argentique, ainsi que *Papier Couleur Image VI* de 1976 en pâte à papier pressé.



E. Kelly

Fenêtre Cassée, 1978

Gélatine argentique, 27,9 x 35,6 cm

Collection de l'artiste, Paris



E. Kelly

Couleur, Papier, Image VI, 1976

Pâte de papier, 117,79 x 82,87 cm

National Gallery of Art, Londres

L'artiste a lui-même exprimé sa quête pour une abstraction plus impersonnelle - une abstraction qui doit être perçue dans chaque œuvre à travers tout ce qui la compose à savoir : sa texture, sa composition, sa couleur, et son originalité dans les choix structurels. Les images de papier coloré comportent des bords et des textures irréguliers. Kelly travaille ici la matière et joue avec les formes. Son inspiration puise donc aussi bien à travers la forme des objets, que les ombres. Kelly produit donc ses abstractions



E. Kelly

Plant I., 1949

Huile sur toile, 35,56 x 27,94 cm

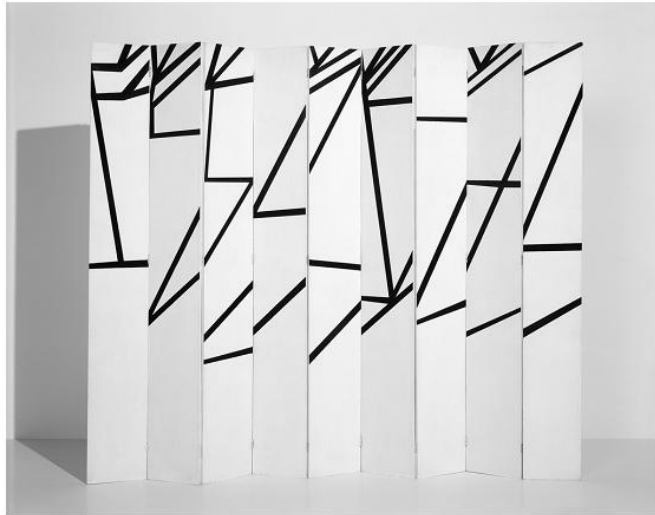
Pays-Bas

Kelly n'invente rien dans son œuvre, seulement, l'objet va être traité différemment puisqu'en peinture l'objet est fragmenté et sorti de son contexte ; en photographie en revanche, l'objet est « entier » et pris dans son contexte.

Il s'intéresse très rapidement aux "fragments" de la réalité et prend ce parti de les isoler. En enlevant les objets ou les fragments de leur contexte Kelly se rend vite compte de la singularité de ces thèmes structurels et de ces formes, comme nous pouvons le voir d'ailleurs dans l'étude de la plante. Il ne rend pas compte d'une simple plante, il rend compte d'une forme singulière et originale qui provient en effet, d'un objet ou d'un fragment qui est présent dans la vie de tous les jours, mais qu'on ne retrouve pas ainsi dans ses œuvres.

à partir d'éléments simples comme des fenêtres, des ombres ou des branches d'arbres. Leurs formes deviennent alors des motifs qui sont traités par l'artiste de manière plus minutieuse en ne dévoilant que les formes singulières de l'objet. L'objet qui intéresse l'artiste et qu'il va utiliser dans son travail, que ce soit en photographie ou en peinture (dans les cas où nous pouvons trouver les mêmes formes et à priori, le même objet dans la photographie et la peinture) va être le même. Il est copié,

Dans ses photographies, les objets sont dans leur contexte spatiale, nous pouvons donc plus facilement les identifier ; or, dans ses peintures, l'objet se retrouve isolé, hors contexte. Mais même après avoir remarqué cela, nous pouvons tout de même voir dans ses photographies, que Kelly arrive à nous montrer sa perception, son



E. Kelly

La Combe II., 1950

Découpes, collage et crayon, 64,8 x 80 cm

Collection privée

idée, sa démarche et les formes qu'il voit. *La Combe* par exemple, qui est visible en trois versions, s'inspire en réalité d'ombres d'une rampe métallique sur un escalier. Il met en place une sorte de nouvelle esthétique de l'objet en le questionnant et en le traduisant dans son œuvre, par des formes simples et abstraites. Dans sa carrière Kelly a travaillé à partir de nombreuses formes : lignes verticales, plans rectangulaires, le carré etc., des formes qu'il renouvellera lors de son arrivée à New York.

Ellsworth Kelly arrive à New York à partir de juillet 1954 et c'est lors de ses années new-yorkaises qu'il met en avant d'autres formes, de nouveaux thèmes formels ainsi que d'autres questionnements. Dans les années 1950 - 1960 environ, le travail de l'artiste se concentre d'avantage sur les courbes irrégulières, sur une certaine asymétrie et donc sur les relations qu'un objet peut avoir avec le fond et les effets que cela peut produire. On peut remarquer cela aussi dans certains de ses dessins où l'artiste ne dessine que les contours de l'objet - ce qui insiste sur cette idée de forme et non de l'image de l'objet comme nous le voyons et l'entendons. Dans ses photographies, qui

sont toujours en noir et blanc, cette relation se remarque bien : l'objet ou le fragment qui intéresse l'artiste est blanc entouré d'un ciel ou d'un fond obscur - ou inversement - ce qui donne presque un effet de volume et/ou de profondeur. Nous remarquons cela dans sa photographie *Fenêtre cassée*, où le jeu de relief et de profondeur se fait à travers la partie manquante de la fenêtre - qui se traduit par une forme noire - se trouvant juste à côté du reste de la vitre qui donne un effet de miroir et dans laquelle sont reflétées d'autres fenêtres. Il produit également cet effet de profondeur dans ses productions picturales en questionnant ce rapport entre noir et blanc, formes et fond, lignes et courbes. Encore une fois, l'artiste élargit ses perceptions et ses raisonnements en rapport avec les formes tout en gardant la même démarche de recherche que ce soit en photographie ou en peinture. Le procédé et le médium sont différents mais le résultat trouve de nombreuses similitudes et une certaine cohérence. Les deux sont comme complémentaires dans le sens où l'artiste se sert de l'un pour produire l'autre et/ou inversement.

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, j'ai trouvé dans ses choix formels des éléments présents dans mes propres réflexions. En ce qui concerne le choix des images dans ma pratique, j'utilise en générale des photographies en noir et blanc car cela instaure une certaine neutralité et liberté pour moi dans le choix des couleurs ; ce sont aussi des images qui sont assez contrastées ce qui me permet de me focaliser sur la lumière, l'ombre et donc sur les formes. Le cadrage de la photographie m'intéresse également, ce qui peut paraître paradoxale puisque quand je les traduis en peinture, je ne m'intéresse pas à ce qu'il y a autour du visage ; mais au moment du choix de l'image ce sont ces caractéristiques qui vont m'interpeller. Et bien-sur le visage lui-même, la façon dont il est mis en valeur ou parfois la pose du modèle. L'important pour moi est d'isoler le visage pour le faire basculer en peinture. Il s'agit également de le

débarrasser de tout ce qui peut le relier à ses origines, à savoir l'image trouvée sur internet. Une traduction s'opère, il ne s'agit plus d'un individu s'exposant sur les réseaux, mais d'une personne seule qui évolue dans un univers pictural. Concernant *Téléportation* par exemple (*figure 11*), j'ai réalisé le visage de manière très contrastée (visage blanc sur un fond noir) ; ce n'est qu'après que j'ai ajouté la couleur. Le visage est sorti de son contexte premier et évolue désormais à travers une autre réalité picturale. J'ai également poursuivi mes recherches sur la figure fragmentée ainsi que celle sur le mouvement. La figure est de face, immobile mais est perturbée par un corps

étranger, abstrait, qui vient la dévorer sur le côté. Ici j'ai volontairement placé les bandes d'adhésives exclusivement d'un côté afin de créer un contraste entre une partie figurative et uniforme, et une autre plus abstraite, en mouvement qui viendrait grignoter la partie du visage indemne. Le titre que j'ai voulu donner à cette peinture met l'accent sur le dynamisme de la peinture mal-



Affiches déchirées Métro 7, Photographie personnelle, 2016

Je trouve les affiches déchirées dans le métro assez fascinantes. On a l'impression que les images se dévoilent à nous ou au contraire qu'elles sont dissimulées. Je trouve qu'il y a toujours une surprise à découvrir lorsque l'on regarde ce mur à priori sans intérêt.

gré la pose plutôt statique du modèle, accentuée par l'utilisation d'un fond noir uni qui isole encore plus la figure. Nous ne savons pas si le visage apparaît ou disparaît, s'il se fait absorber par cette masse en mouvement ou si au contraire il se construit. Dans cette même idée j'ai développé un grand intérêt pour les murs délabrés, en mauvais état, et particulièrement pour les affiches déchirées dans le métro qui dissimulent et dévoilent en même temps.

Pour en revenir à Kelly, depuis le début, il s'inspire et travaille avec des formes

de base qu'il trouve autour de lui dans la réalité, dans la vie quotidienne. Mais dans sa démarche, il s'intéresse particulièrement aux caractéristiques externes de l'objet, comme les ombres, les textures, certaines surfaces etc., qu'il isole et retire de leur contexte. A première vue, les photographies de Kelly ne sont pas considérées comme des œuvres de grandes qualités. Elles représentent des escaliers, des granges ou autres... de manière assez simple. La photographie lui sert en quelque sorte, à emprisonner les formes qui l'intéressent autour de lui. Elle lui permet de figer certains éléments ou objets dans leur complexité formelle afin de les retranscrire de manière plus abstraite - puisque isolés de leur contexte spatiale - dans ses œuvres picturales. Le noir et blanc dans ses œuvres, fait référence à l'obscurité et à la lumière. De cette façon, Kelly peut se concentrer uniquement sur les contours et les formes. Tout cela tourne autour d'un thème central pour l'artiste : sa perception et réflexion autour de la forme et du fond, de la masse et du volume, de la toile par rapport à l'espace... en fonction de l'apparition d'une forme noire sur un fond blanc ou inversement, du blanc sur du noir. Lorsque nous plaçons une photographie et une peinture de Kelly côte à côte, nous pouvons voir que la démarche de l'artiste est omniprésente même dans ses photographies. Certes, elles vont aussi servir de base à la production picturale et peuvent être alors considérées comme des études dans ce sens ; elles sont subordonnées aux peintures et témoignent des recherches et de la démarche de l'artiste. Cependant, comme nous le voyons dans les deux œuvres sélectionnées, la production picturale est antérieure à la photographie. Même si les photographies que Kelly réalise servent sûrement de base à plusieurs œuvres picturales, il est probable aussi, que les peintures de Kelly servent d'études dans un certain sens, et que la photographie lui serve, quant à elle, de continuité ou de lien dans son travail et non seulement de point de départ. Enfin, nous pouvons aussi constater que les photographies chez Kelly, ont une autre fonction à savoir celle d'emprisonner en quelque sorte, la perception de l'artiste,

ce qu'il voit et ce qu'il veut nous montrer.

Lorsque nous parlons de perception chez Kelly, cela ne comprend pas l'objet en tant que tel. Mais ce qu'il représente pour lui, ce que l'artiste perçoit à travers l'objet. Lorsque Kelly voit un escalier où sont dessinées des ombres, ce ne sont plus de simples escaliers, ce sont des lignes, des courbes, des formes. Il perçoit en réalité des ombres noires sur les marches de l'escalier qui sont claires. De même concernant la fenêtre cassée : Kelly ne voit pas et ne fige pas l'image de la vitre brisée, il photographie cette fenêtre dans l'idée qu'elle représente sa perception à savoir, les contours que la fenêtre brisée forme et son contraste avec l'arrière-plan ou le fond blanc. Dans ce sens la photographie entre dans ses recherches formelles et font partie des interrogations de l'artiste. Cette photographie de 1978 est comme une réponse à l'œuvre picturale de 1976 qui représente une simple forme triangulaire noire sur un fond blanc. Dans la photographie, on voit ce que l'artiste veut montrer, on voit ce qu'il voit en quelque sorte. Idem, concernant *La combe* : les lignes droites noires que nous voyons sont en réalité, des ombres bien réelles d'une rampe sur un escalier blanc. Les photographies vont finalement faire une sorte de lien entre une réalité des choses, et un concept, une abstraction qui résulte des formes des objets. Enfin, la photographie et la production picturale se répondent dans l'œuvre d'Ellsworth Kelly. Ses réflexions et sa démarche se traduisent aussi bien dans l'un que dans l'autre. La photographie permet de rendre compte d'une certaine réalité - réalité qui peut être un peu questionnée et mise en cause de par ses peintures.

La peinture est une apparence du réel mais possède sa propre réalité, en dehors de l'objet qu'elle représente, à travers notamment les pigments qui la compose. Pour G. Richter, Nous percevons seulement le reflet du réel, l'apparence des choses. La réalité du monde est invisible ; seul son reflet nous parvient. La peinture et la pho-

tographie sont les seuls arts qui, pour l'artiste, se consacrent exclusivement à l'apparence. Ses tableaux abstraits ont développés leur motif pendant le travail. Il n'y a plus de « vision centrale » (vision universelle). L'homme doit tout bâtir par lui-même, sans savoir où il va. C'est une époque de constante évolution, dans laquelle les hommes doivent s'approprier une liberté qu'ils ne connaissaient pas, ou plus. Sa vision du monde, de la société qui l'entoure et de la nature, est en totale adéquation avec sa vision de la création et son processus de travail.

La question du réalisme va également intéresser David Hockney. Ses réflexions sur le sujet vont se forger, pour une grande partie, à travers certaines œuvres de Picasso qui présentent plusieurs facettes d'une figure, faisant alors apparaître (pour Hockney) la notion de temps et par conséquent, une forme de réalisme dans les œuvres de l'artiste espagnol. Cette façon d'utiliser la représentation (sous plusieurs formes comme chez Picasso) intègre le spectateur dans la scène qui aperçoit donc le personnage peint sous toutes ses formes (littéralement) contrairement à certaines œuvres plus classiques qui prennent le parti de représenter des scènes intimes et qui donc exclut le spectateur.

Deux éléments sont récurrents et importants dans le travail d'Hockney à savoir : le temps et la perspective. Notions déjà légèrement abordées dans les



D. Hockney

Paris, 1985

Photo-collage, 88,9 x 80 cm

Collection de l'artiste

années 1980 avec son travail sur le polaroid, que nous avons évoqué plus tôt, et qui lui permettait de représenter différents points de vue, différentes perspectives, ainsi que le même objet à différents moments et de différents angles, à travers un seul et même cliché de polaroid statique - cliché ne représentant, au contraire, qu'un arrêt sur image d'une personne ou objet (et donc pour Hockney, un arrêt dans le temps également). C'est donc, en parti, grâce à la pratique du collage qu'il va aborder ces thèmes de temps et de perspective qui lui sont chers. Le fait de pouvoir assembler différentes images entre elle, cela créé une nouvelle perspective et donne à voir un même objet de différentes positions et donc (comme il le pensait pour les œuvres de Picasso) le temps qui passe. Ces deux notions sont importantes chez l'artiste car ce sont des paramètres qu'on ne peut modifier avec la photographie. En dessin ou en peinture en revanche, les lois de la perspective sont différentes. Et ce qui est intéressant dans ses travaux avec le photcollage, et notamment dans *Pearblossom Highway*, c'est qu'il créé des perspectives multiples ainsi qu'une idée de mouvement - qui peut faire référence au temps qui passe - tout en utilisant un appareil qui ne le permet pas à l'origine. Il va d'ailleurs utiliser l'expression « Drawing with the Camera³⁷ » qui montre bien la complexité et le paradoxe, à première vue, de sa démarche.

Enfin, David Hockney s'est beaucoup penché sur des questions que certains peintres avant lui avaient tenté d'explorer comme nous venons de le voir avec la perspective notamment. Mais le fait de s'être intéressé aux machines de reproduction, savoir comment cela fonctionnait, pour ensuite le réutiliser dans sa pratique, a vraiment permis de mettre en exergue certaines limites qui peuvent apparaître avec la photographie par exemple. David Hockney est un artiste curieux qui aime s'aventurer dans des pratiques qu'il ne maîtrise pas forcément et à en faire une force. Il s'est par la suite

³⁷ Hockney David, *A retrospective*, Los Angeles, ed. Thames and Hudson, 1988, p.55.

intéressé à ce qui est devenu important à un moment donné dans les vies de chacun à savoir les téléphones portables mais en ce qui le concerne l'iphone. I-phone ou quel qu'autre Smartphone que ce soit, ce qui l'a véritablement intrigué c'est qu'il possédait désormais un nouvel outil de communication, de partage et d'expression. Il s'amusait beaucoup avec ce nouveau gadget qui le permettait de communiquer à n'importe quel moment avec ses amis, mais aussi et surtout, dessiner sur son appareil comme il aurait pu le faire sur un carnet. Sauf qu'ici, le dessin sur écran pouvait voyager aussi vite qu'un bonjour de bon matin. Et c'est cela qui était jouissif puisqu'il pouvait faire partager ses créations en directe avec ses amis. Un jour David Hockney, en racontant sa conversation avec son ami Maurice Payne qui le regardait peindre sur son Ipad, lui dit :

« Tu vois, c'est uniquement parce que j'ai cet outil sous la main que j'ai pu réagir à cette casquette et la dessiner. Sinon, j'aurais été obligé de me lever, d'aller chercher un carnet de dessins et tout le matériel nécessaire. Résultat : il n'y aurait probablement pas eu le dessin de la casquette.³⁸ ».

▪ La photographie numérique

« La transition numérique n'est pas la première rupture majeure qu'affronte le champ photographique, où l'évolution technique est une donnée familière.³⁹ ».

Cette partie tend à se concentrer sur les images numériques, leur impact sur nous et notre travail. L'utilisation que nous pouvons en faire dans notre pratique picturale. C'est une partie qui me permet également de faire un point sur ma propre pratique et de ten-

³⁸ Gayford Martin, *Conversations avec David Hockney*, Paris, Seuil, 2011, p.192 et 195.

³⁹ Gunthert André, *L'Image partagée : la photographie numérique*, Paris, ed. Textuel, 2015, p.12.

ter de l'analyser à travers certaines de mes peintures.



Images trouvées sur des sites internet tels que Pinterest. Elles ne sont pas légendées et ne dévoilent pas réellement d'information à part qu'il s'agit d'un collage ou d'un montage d'images.

En ce qui concerne le passage de l'image numérique à la peinture dans mon travail, ce sont à la base des images que nous pouvons qualifier d' « amateurs » prises dans un contexte précis. Ma démarche, comme j'ai commencé à le dire précédemment, consiste à me concentrer sur un seul élément de l'image afin de le sortir de son contexte premier (contexte où la photographie a été prise) et de le retranscrire dans un nouveau contexte et une nouvelle réalité qui est la peinture. Cela me permet aussi de passer d'un monde à l'autre : celui du numérique à celui de la peinture mais aussi d'in-

roduire d'une certaine façon, le monde numérique à celui de la peinture. Cela pose la question suivante : pourquoi passer du numérique à la peinture ? Il est vrai que nous avons tendance à utiliser aujourd'hui le numérique et la technologie pour beaucoup de choses, nous pouvons notamment peindre et dessiner à travers un écran en ayant justement des résultats proches de ceux attendu plastiquement. Mais peut-être que nous oublions que l'inverse est possible aussi et que les pratiques plastiques comme la peinture ne font pas que subir la technologie mais peuvent aussi s'adapter et l'utiliser à leur propres fins. Certains codes visuels propres aux images numériques (comme les effets de brouillage ou de cryptage) peuvent être présents en peinture ; la pratique de la peinture permet et peut nous amener à ces effets qui sont propres aux images numériques. Dans *Visage brouillé* (**figure 12**), le travail de remplacement des bandes adhésives reste assez aléatoire et fluide ce qui permet au regard de se déplacer facilement. Il y a une certaine liberté dans la création et dans la pose du ruban adhésif. Dans cette peinture les mêmes éléments ressortent et sont reconnaissables à savoir les yeux, le nez et la bouche qui - même pour cette production dans laquelle j'ai essayé de tout décomposer - se retrouvent à proximité et forment le visage. Ici, j'ai nommé cette peinture *Visage brouillé* car l'impact que les images numériques peuvent avoir sur mes peintures est important, non seulement par rapport au fait que j'utilise des images d'internet pour faire mes peintures, mais aussi parce que certains effets visuels de mes peintures renvoient à des effets propres aux images numérique comme le brouillage.

En ce qui concerne *Matrix* (**figure 13**), la défragmentation s'est opérée de manière différente puisque j'ai voulu une décomposition aléatoire et diverse (caractérisé par un placement des bandes d'adhésif aussi bien à la vertical qu'à l'horizontal, de différentes tailles). Mais en peignant dessus, je me suis vite rendue compte que la taille de la figure et la composition de la peinture ne conviendrait pas avec ce type de fragmentation. En effet, le résultat présente surtout des lignes qui ressortent grâce aux morceaux

d'adhésifs découpés. Cependant ma démarche reste la même quant à l'utilisation que je fais des images. Ce sont des photographies d'internet qui ont pour la plupart des préoccupations surtout esthétiques et non artistiques ce qui a son importance pour moi puisque je me sers de la photographie comme modèle, et recueil d'images, c'est donc essentiel que ces images n'aient pas déjà une intention artistique.

« Ici, le rôle de l'iconographie éclipse celui du photographe, et le fichier ou la base de données deviennent des outils bien plus décisifs que l'appareil photo.⁴⁰ ».

Les peintures d'aujourd'hui savent composer avec ce qui les entourent et surtout avec les images, ces nouvelles formes de représentation du réel. Beaucoup d'artistes prennent pour modèle des images trouvées sur internet, dans les magazines ou à la télévision. Il est vrai que face à cela, les artistes et leurs modèles entretiennent peu de relation voire pas du tout, car qui dit utiliser des photographies d'internet, dit, pour la plupart du temps, ne pas connaître la personne en question (contrairement à la peinture dite traditionnelle, dans laquelle la relation entre les deux individus s'instaurait naturellement).

Enfin, pour David Hockney, le numérique et les nouvelles technologies n'ont pas remplacé la peinture, c'est l'inverse. Elles ont donné envie de revenir aux origines et au contraire de reprendre ses pinceaux, mais aussi d'expérimenter ces nouvelles façons de dessiner possibles.

« Nous apprenons à voir le réel à travers les images virtuelles.⁴¹ ».

⁴⁰ Gunthert André, *L'Image partagée : la photographie numérique*, Paris, ed. Textuel, 2015, p.74.

⁴¹ Poissant Louise, *Prolifération des écrans*, coll. Esthétique, Québec, ed. P.U.Q., 2008, p. 74.

Figures

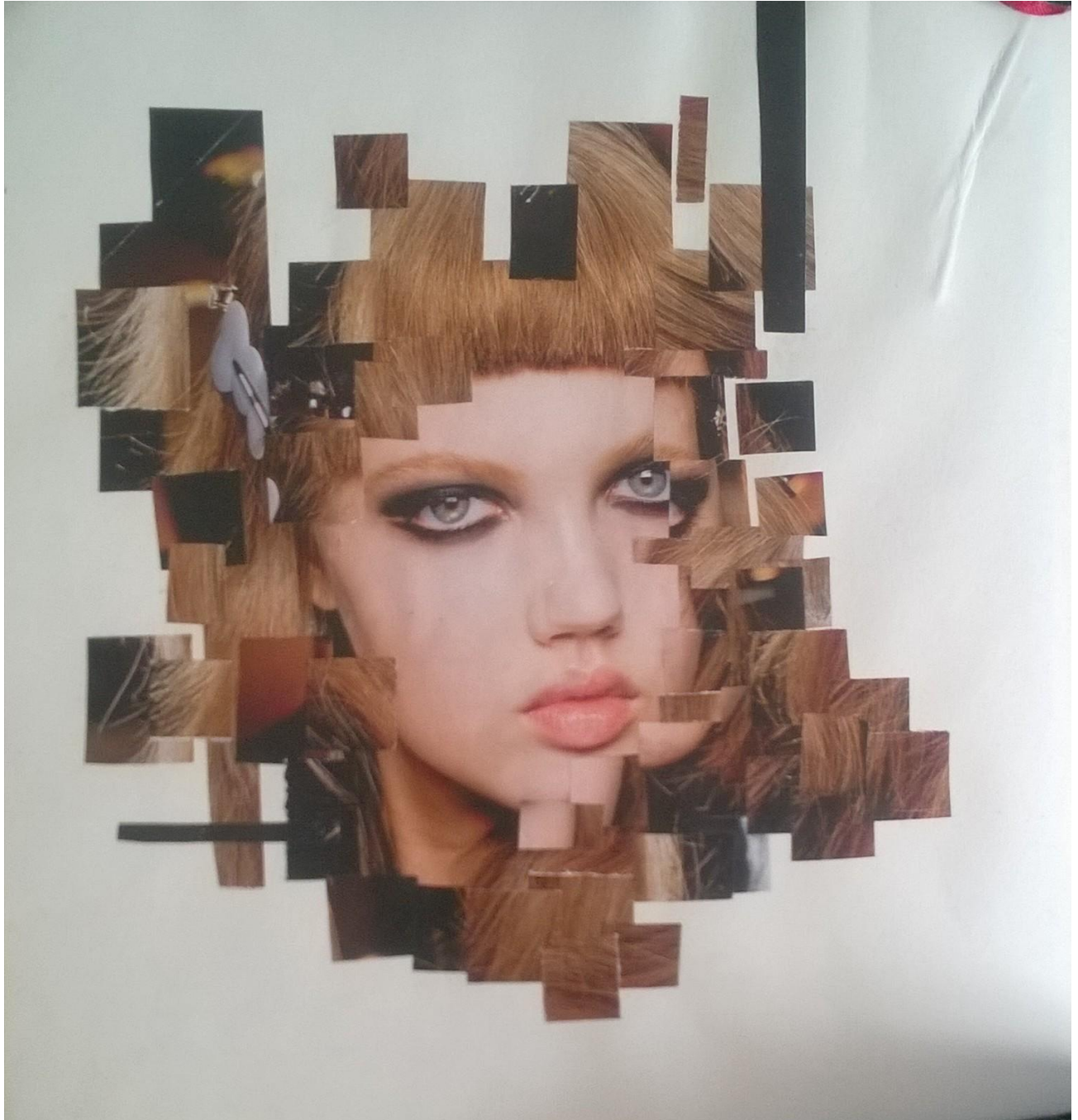


Figure 8, *Sans Titre*, collage, 25,5 x 25 cm, 2015.



Figure 9, *Sans Titre*, collage, 25,5 x 25 cm, 2015.



Figure 10, *Sans Titre*, collage, 25,5 x 25 cm, 2014.



Figure 11, *Téléportation*, ruban adhésif et acrylique sur carton, 96,5 x 75,4 cm, 2016.



Figure 12, *Visage Brouillé*, ruban adhésif et acrylique sur carton, 71,3 x 60 cm, 2016.

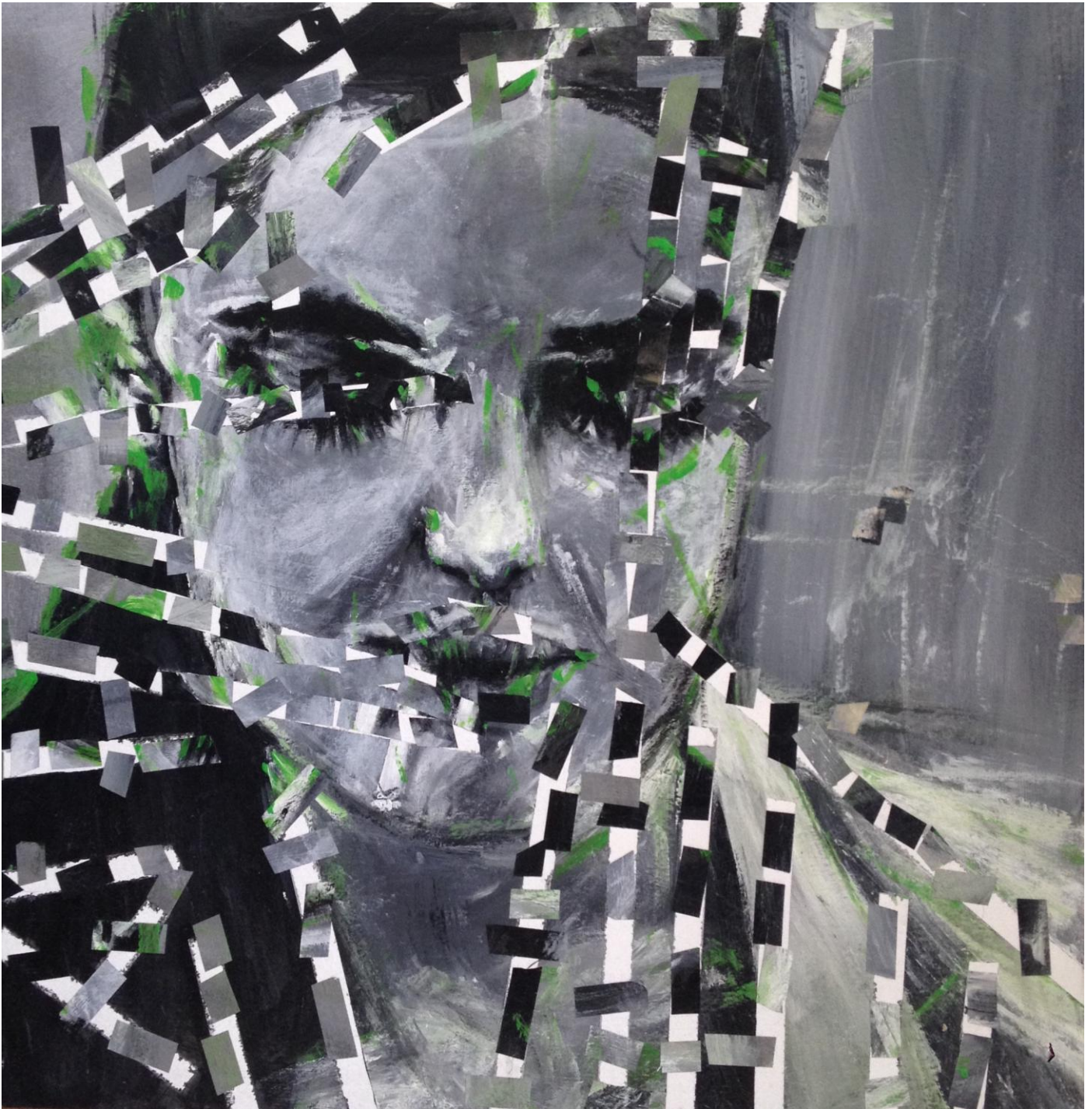


Figure 13, *Matrix*, ruban adhésif et acrylique sur carton, 83,4 x 74,5 cm, 2016.

III. L'artiste face aux modèles

- En tête à tête

Dans cette partie je souhaite mettre l'accent sur la relation qu'entretient l'artiste avec son modèle en prenant certains exemples déjà évoqués précédemment à savoir l'*Autoportrait* de Tintoret (son rapport à lui-même, ce que sa propre image lui dévoile), *Democrats are more beautiful* d'Elizabeth Peyton. Sans oublier le rapport que moi-même je peux avoir avec mes modèles à travers quelques dessins et peintures.

Un autoportrait pour moi doit tenter de représenter ce que l'on est ; il est notre miroir arrangé qui dévoile comment nous nous percevons consciemment ou non. J'ai donc tenté dans mon *Autoportrait (figure 14)* de mettre en avant ce qui pouvait me ressembler et me caractériser. Le choix de la « pose » si je peux le dire ainsi, insiste sur ma volonté de rester neutre, le plus naturelle possible. Ne pas essayer de poser est difficile. Je ne voulais pas qu'on cerne ma personnalité dès le premier regard, mais juste une émotion. Un autoportrait est quelque chose de l'ordre de l'intime, je ne voulais donc pas ajouter d'artifices à mon visage. La peinture a été réalisée avec un certain dynamisme dans la touche ainsi qu'une grande impulsivité dans la manière dont les couleurs sont disposées sur le support. Il laisse apparaître à la fois un travail précis et plus ou moins lisse par endroits, mais aussi des parties où la matière est plus présente. De même, c'est une peinture en noir et blanc qui laisse pourtant place à des touches de couleurs vives - couleurs vives qui rompent aussi avec ce visage neutre qui peut avoir l'air trop sérieux. Je suppose que toutes ces contradictions et oppositions ont un lien avec moi, tout comme les couleurs, la joie, l'impulsivité, mais aussi la

simplicité. Et pour finir, comme pour chacun d'entre nous je pense, une fragilité présente caractérisée, uniquement pour cette peinture, par le choix du support qui est le papier. Un papier qui se froisse et se déchire. Un support qui vit.

Pour Tintoret, l'autoportrait se réfère aussi à l'acte d'imiter et de se représenter soi-même, c'est en quelque sorte un exercice de méditation dans le sens où c'est un



Dürer

Autoportrait, v. 1500

Huile sur bois, 66,3 x 49 cm

Munich

moyen d'incarner les vertus spirituelles et civiques qui accompagnent le chrétien au long de sa vie. La pensée chrétienne est traduite dans ce portrait par la simplicité de la présentation, l'absence de détail, et la pauvreté du décor.

Cette pensée amène Tintoret à contempler et regarder la vérité en face dans l'attente de la révélation finale, comme un face à face avec Dieu. L'*Autoportrait* de Tintoret fait donc aussi

référence à une autre œuvre : l'*Autoportrait* de Dürer de 1500 - Dürer est né à Nuremberg en 1471 et est le premier

artiste à se représenter lui-même strictement de face.

Nous pouvons remarquer de nombreuses ressemblances entre ces deux œuvres : la représentation du visage complètement de face, le regard insistant, le manteau de fourrure et bien sûr la référence à l'artiste divin. En effet Dürer se représente sous une forme christique. Il est possible que Tintoret ait pris connaissance de cette œuvre puisque l'on connaît une certaine influence du nord qui se confirme à travers le voyage

à Venise qu'a effectué Dürer de 1505 à 1506, et le commanditaire de l'œuvre de Tintoret qui est lui-même allemand.

Contrairement à l'œuvre de Tintoret, pour certains artistes cette relation ambiguë est d'autant plus particulière qu'elle se constate avec un individu extérieur (en disant cela j'entends qu'ils ne s'utilisent pas eux-mêmes comme modèle). Nous pouvons alors citer les artistes comme Elizabeth Peyton ou Karen Kilimnik qui se servent



E. Peyton

Liam, 1996

Encre et crayon sur papier, 43,2 x 35 cm

S. I.

de modèles connus, mais qui les invitent dans un cercle plus intimiste comme s'ils étaient amis. En effet Elizabeth Peyton crée une relation entre elle et son modèle et c'est d'ailleurs pour cela qu'elle ne fait pas de différence particulière entre les portraits qu'elle réalise de ses amis ou bien ceux de personnalités célèbres. Dans son œuvre *Democrats are more beautiful*, non seulement Peyton cherche à se rapprocher de son modèle, mais elle cherche aussi à ce qu'il soit recon-

naissable. Les personnages sont généralement des personnes qui l'attire et qui apparaissent comme des figures emblématiques. Le temps s'arrête. On n'est ni dans le présent, ni dans le passé. On remarque un certain lien dans les images ; une certaine intimité palpable entre le peintre et le modèle, reflété notamment à travers les titres de ses travaux où en effet, nous pouvons parfois lire uniquement le prénom des modèles. Nous sommes en quelque sorte les témoins d'une quête de beauté et de jeunesse

éternelle qui s'entremêle avec certaines caractéristiques évoquant l'art de « fin- de siècle » après 1890. La relation qu'elle construit avec ses sujets produit des œuvres reflétant une espèce de vénération qu'elle exerce pour ses modèles - tout comme Ingres qui vénérât Raphael, Elizabeth, quant à elle, vénère Kurt Cobain. Pour elle il n'y a pas de différence entre les personnages dont elle connaît la musique ou les photos, et les personnes qu'elle connaît personnellement.

Elle peint ses modèles avec sentiments, elle crée, rien que dans l'acte de peindre, une relation personnelle et intime entre elle et son modèle. Comme si ils étaient proches et/ou amis. Elle joue avec ses personnages et leur contexte historique afin de les amener dans sa réalité. Cela peut peut-être expliquer que beaucoup de ses personnages aussi différents soient-ils (Elvis, Oscar et Bosie ou le jeune Napoléon) aient la même expression. Ronald Jones lui demanda d'ailleurs pourquoi peindre ces personnages ? Quel lien ont-ils ? Que cela signifie-t-il ? Et elle répondit : « Je ne peins jamais quelqu'un que je n'admire pas. » - « C'est tout ? » - « C'est tout.⁴² ». Néanmoins, le travail d'Elizabeth Peyton divise les opinions. Certains trouvent son travail simple et détaché de toute sorte de théorisation ; d'autres vont plutôt saluer cette prise de position consistant à peindre uniquement les personnes qu'elle admire sans faire de distinction. Peut-être est-ce la clef du portrait contemporain ?

En ce qui me concerne, je ne connais pas personnellement mes modèles puisque je les choisis directement sur les réseaux sociaux. Contrairement à E. Peyton, je choisis des photographies d'internet pour justement garder un éloignement avec le modèle. J'instaure donc une distance physique dans un premier temps puisque l'écran nous sépare, mais aussi une distance « émotionnelle » puisque je n'ai aucun lien avec

⁴² Zdenek Felix, *Elizabeth Peyton*, Hambourg, Deichtorhallen Hamburg, 2002, p.14.

la personne. Le but est donc d'imposer un éloignement mais aussi une certaine neutralité car cette démarche me permet de ne pas m'impliquer personnellement ce qui me donne la possibilité par la suite, au moment de peindre mais surtout au moment où je vais modifier le visage de mon modèle, de le faire plus facilement. Ca a été le cas pour ma peinture *Dispersion (figure 15)*, pour laquelle la fragmentation se manifeste par des petits carrés, comme des carreaux de mosaïques. Cependant le procédé est le même qu'avec les autres peintures déstructurées dont j'ai pu parler tout au long de cette démonstration. Je décolle les morceaux de ruban adhésif toujours à la fin quand le visage est terminé ou presque. Si je connaissais intimement mes modèles, j'aurais plus de mal à déstructurer leurs figures, ou du moins je le ferais avec beaucoup plus d'hésitation et de précaution.

Cependant, même après avoir dit cela, je ne peux dire qu'aucune relation n'existe entre moi et mon modèle. Le simple fait de visiter son profil personnel sur internet est un premier pas vers son intimité. Lui ne me connaît pas, mais moi oui. Certes, je ne le connais pas comme un ami, ou une personne proche de mon entourage. Je le connais grâce à ce qu'il veut bien me montrer de lui et de sa vie privée. C'est sûrement une manière pour lui d'avoir un contrôle sur ce qu'en réalité on ne peut pas contrôler. Mais une des questions que nous pouvons nous poser c'est : qu'est ce qu'un modèle par rapport aux réseaux sociaux ? Qu'est ce que nous entendons par « modèle » ? Pour commencer un modèle c'est une base à l'imitation. Nous pouvons aussi trouver « modèle » dans le sens de mannequin, une personne qui prend la pose. Concernant les personnes qui s'affichent sur les réseaux sociaux, ce sont pour moi des individus qui veulent être vus et qui pour cela, posent et s'exposent. Par conséquent, ces individus sont pour moi des sujets d'étude, ainsi qu'une base à ma production plastique. Ils sont donc tous en quelque sorte mes modèles. Des modèles involontaires certes, mais modèles tout de même !

« L'acte de dessiner comme une opération consistant à regarder, connaître, posséder, où intervient une réciprocité de la main et de l'œil... et aussi du corps.⁴³ ».

Une relation intime existe également entre moi et le sujet lorsque je décide de le faire passer de son univers à celui de la peinture. En effet, la personne visée a normalement décidé elle-même de la photographie qu'elle publierait sur sa page ainsi que des commentaires qui accompagneront cette image. C'est tout un contexte que je décide de retirer lorsque je la peins. Je ne prends pas en compte le contexte de la photographie postée (où elle a été prise, comment, par qui etc.) et j'ignore volontairement le contexte de l'image publiée sur les réseaux. Même si il est clair que ce dernier est important dans ma démarche et je ne le nie pas. Cependant, je ne trouve cela pertinent que lorsque nous parlons de démarche et de réflexion autour de la relation entre la peinture et les images. En dehors de cela, et si nous nous focalisons uniquement sur des questions plastiques et formelles, je ne vois pas l'intérêt de faire référence, dans mes peintures du moins, aux réseaux sociaux quels qu'ils soient. Cette relation entre moi et mon modèle apparaît d'elle-même lorsque je décide de me réapproprier son image pour l'intégrer en peinture. J'amène mon modèle vers une autre réalité qui n'est pas la sienne, celle de la peinture.

Cependant, comme le dit Louise Poissant : « l'image reste conforme à notre volonté : elle représente un consensus collectif et scientifique autour de certains standards et d'une esthétique propre à une époque.⁴⁴ ».

▪ Les inconnus des réseaux

Enfin, j'ai décidé de terminer par cette partie que j'aurais également pu intituler

⁴³ Rosand David, *La trace de l'artiste. Léonard et Titien*, Paris, ed. Gallimard, 1993, p. 59.

⁴⁴ Poissant Louise, *Prolifération des écrans*, coll. Esthétique, Québec, ed. P.U.Q., 2008, p.156.

« Modèles partagés » car il est question ici de s'intéresser en particulier à ma propre démarche lorsque je choisis mon modèle, mon inconnu. Comme évoqué plus haut, je choisis mes images sur les réseaux sociaux, postées par des personnes que je ne connais pas. Dans ce sens je traite la figure comme un élément abstrait dans mon travail. De plus, je tenterai de faire un parallèle entre l'image mécanique et l'image peinte ; entre une image retouchée et une peinture modifiée.

« Alors que les formes visuelles se répartissaient autrefois en contenus publics protégés, le plus souvent inappropriables, et en contenus privés pour l'essentiel invisibles, l'instrumentation numérique a rabattu les cartes en conférant aux uns comme aux autres une accessibilité et une publicité sans précédent, instituant une sorte de république des images à l'égalité radicale.⁴⁵ ».

Pourquoi les réseaux sociaux ? C'est un endroit où tous types d'images sont concentrés mais c'est aussi un lieu de diffusion et de partage d'images en masse ; on retrouve vraiment cette abondance d'images et d'informations. C'est peut-être aussi une façon de montrer que la vie est aussi très présente sur les écrans.

Je fais partie, comme beaucoup de personnes maintenant, de cette « génération connectée » qui partage tout sur internet, qui vit tout à travers les écrans et qui finalement ne savent plus vraiment vivre avec leurs corps et voir avec leurs yeux. Les images sont tellement présentes et abondantes que ce simple fait montre selon moi, à quel point je devais leur donner une seconde vie, ou une raison d'être même sans leur accord. Il paraît que nous devons être le témoin de notre époque. Et bien aujourd'hui je suis té-

⁴⁵ Gunthert André, *L'Image partagée : la photographie numérique*, Paris, ed. Textuel, 2015, p.15.

moins - et même actrice - de ces images qui nous regardent, de ces anonymes qui vivent leur vie à travers des écrans. C'est comme si finalement j'avais besoin de faire une pause un instant. Comme ces moments que l'on immortalise sur les réseaux. Il s'agit bien d'un arrêt sur image. Le temps s'arrête mais les images défilent sur les écrans.

Nous avons pris l'habitude de capturer chaque instant de notre vie et de les publier. Certes certaines pages sont « publiques », c'est-à-dire que n'importe qui peut alors visiter le profil et même commenter des images qui ne sont pas les siennes. Dans mes peintures, j'utilise des images qui proviennent de ces profils publics justement, ce qui pose la question de l'anonymat – aussi bien par rapport aux réseaux sociaux que dans mon travail.

Dans son ouvrage *L'Image partagée*, André Gunthert demande : « Faut-il s'étonner que des photos mises en ligne n'appartiennent pas à ceux qui les tent.⁴⁶ ». En ce qui me concerne, je cherche à préserver l'anonymat de mes modèles tout d'abord parce qu'ils ne savent pas que j'utilise leur image pour mon travail personnel. Mais aussi parce que je ne considère pas l'individu peint comme étant le même individu trouvé sur internet. A partir du moment où j'ai décidé de sortir ces anonymes de leur contexte, ils incarnent pour moi une autre personne. Ils ont une autre vie.

Ceci dit, je pense également que nous sommes conscients que tout ce qui est posté sur la toile, reste quelque part sur la toile. Dans ce sens, n'importe qui peut voir, utiliser ou modifier des images trouvées sur internet. Je pense que nous savons quels sont les risques liés à la publication d'une photo non protégée et que les réseaux sociaux participent et servent aussi à cela. Rappelons-nous le scandale qui a éclaté avec Face-

⁴⁶ Gunthert André, *L'Image partagée : la photographie numérique*, Paris, ed. Textuel, 2015, p.119.

book. Tout ce que nous avons pu poster sur ce réseau social un jour, a été sauvegardé à vie. Les célébrités ont leur propre page personnelle, ils partagent constamment avec leurs fans des détails de leur vie privée. Tout le monde le fait, certains s'enrichissent. C'est presque devenu un mode de vie.

« La vraie photographie privée est les photos que l'on ne montre pas, que l'on n'a pas besoin de montrer, juste de partager avec ceux qu'on aime, et puis de garder dans un coin, comme une relique du bonheur.⁴⁷ ».

Je pense que ce phénomène, qui ne date pas d'aujourd'hui, est assez important pour qu'on s'y intéresse en tant qu'artiste. Les réseaux sociaux incarnent un nouveau mode de communication et je trouve intéressant d'y participer et de s'y intéresser. Prendre des modèles anonymes comme base de mon travail pictural, c'est une manière de me confronter au sujet. Peut-être est-ce cela qui peut justifier que mon travail soit contemporain ? Parce qu'il est le miroir de son époque.

Les réseaux sociaux impliquent pour moi autre chose également. Une diffusion d'images parfaites, de personnes aux visages et aux corps parfaits. Je pense que la question de la retouche doit aussi être prise en compte. Quand nous décidons d'utiliser telle ou telle image à des fins personnelles, il me semble que c'est mieux de prendre en compte l'image en elle-même. A force d'écumer les pages personnelles d'individus, j'ai remarqué que sur chaque photo postée, il y avait des retouches, des effets, des artifices ajoutés pour embellir l'image (ou la personne qui est dessus). C'est quelque part une manière de séduire son public.

« Photoshop a été conçu pour retoucher les photographies, et le ré-

⁴⁷ Gunthert André, *L'Image partagée : la photographie numérique*, Paris, ed. Textuel, 2015, p.113-114.

sultat, quand vous feuilletez ces magazines monotones, c'est que tout le monde s'y ressemble. Tout est égalisé, tous les angles sont arrondis. En tout cas, cela donne certaines indications sur la vacuité de notre époque.⁴⁸ ».

J'ai donc essayé de confronter l'image mécanique à l'image peinte en dessinant, dans un premier temps, mon sujet du premier coup (*figures 16 et 17*). J'entends par là : dessiner en gardant toutes les erreurs. Pas de repentir. « Chaque fois la ligne est un moyen d'atteindre la chose palpable.⁴⁹ ».

Le dessin évolue et se construit grâce aux faux traits et aux maladresses. Se servir de ses défauts afin de faire vivre son modèle. C'est une façon d'aller à l'encontre de ce que nous voyons sur les réseaux. Sur les dessins, on a l'impression que l'individu bouge, est flou, ou se dédouble. Je me suis beaucoup inspirée d'images trouvées sur internet et notamment des reproductions d'œuvres d'artistes intéressants comme celle de D. Ghyczy comme nous pouvons le voir ci-contre.



Deenesh GHYCZY, *Ksenia (4)*, huile sur toile, coll. privée, 70x60cm, 2011.

D. Ghyczy utilise des couleurs douces, plutôt pastelles pour peindre. Cette douceur répond assez bien à la façon dont l'artiste dédouble certaines parties du visage façon calque ou même miroir.

Les deux dernières peintures que j'ai réalisées à la suite de ces dessins ont cette même intention. *Quelque chose dans le regard (figure 18)* ainsi que *Pensive*

⁴⁸ Gayford Martin, *Conversations avec David Hockney*, Paris, Seuil, 2011, p.119.

⁴⁹ Rosand David, *La trace de l'artiste. Léonard et Titien*, Paris, ed. Gallimard, 1993, p. 65.

Charlotte (figure 19), reprennent cette idée de peindre sans faire marche arrière. Dans cette dernière, l'effet est moins notable car les erreurs sont minimales et donc quasiment pas visibles de part la manière donc la matière est appliquée sur le support. Je ne dessine pas avant de peindre ce qui me donne la possibilité de laisser tout apparent si je le souhaite. Dans *Quelque chose dans le regard*, l'œil gauche du modèle est dédoublé. J'ai donc corrigé un œil trop haut par rapport à l'autre, tout en gardant les traces de mon premier passage. Utiliser les images retouchées et magnifiées me permet finalement de créer des dessins et des peintures peut-être plus humains que certaines images banalisées et standardisées.

« En étendant de façon toujours plus large la capacité à produire et à diffuser les images, la révolution de la numérisation s'inscrit dans la stricte continuité du programme origininaire de la photographie. On ne saurait s'étonner que nos contemporains en fassent usage.⁵⁰ ».

⁵⁰ Gunthert André, *L'Image partagée : la photographie numérique*, Paris, ed. Textuel, 2015, p.77-78.

Figures

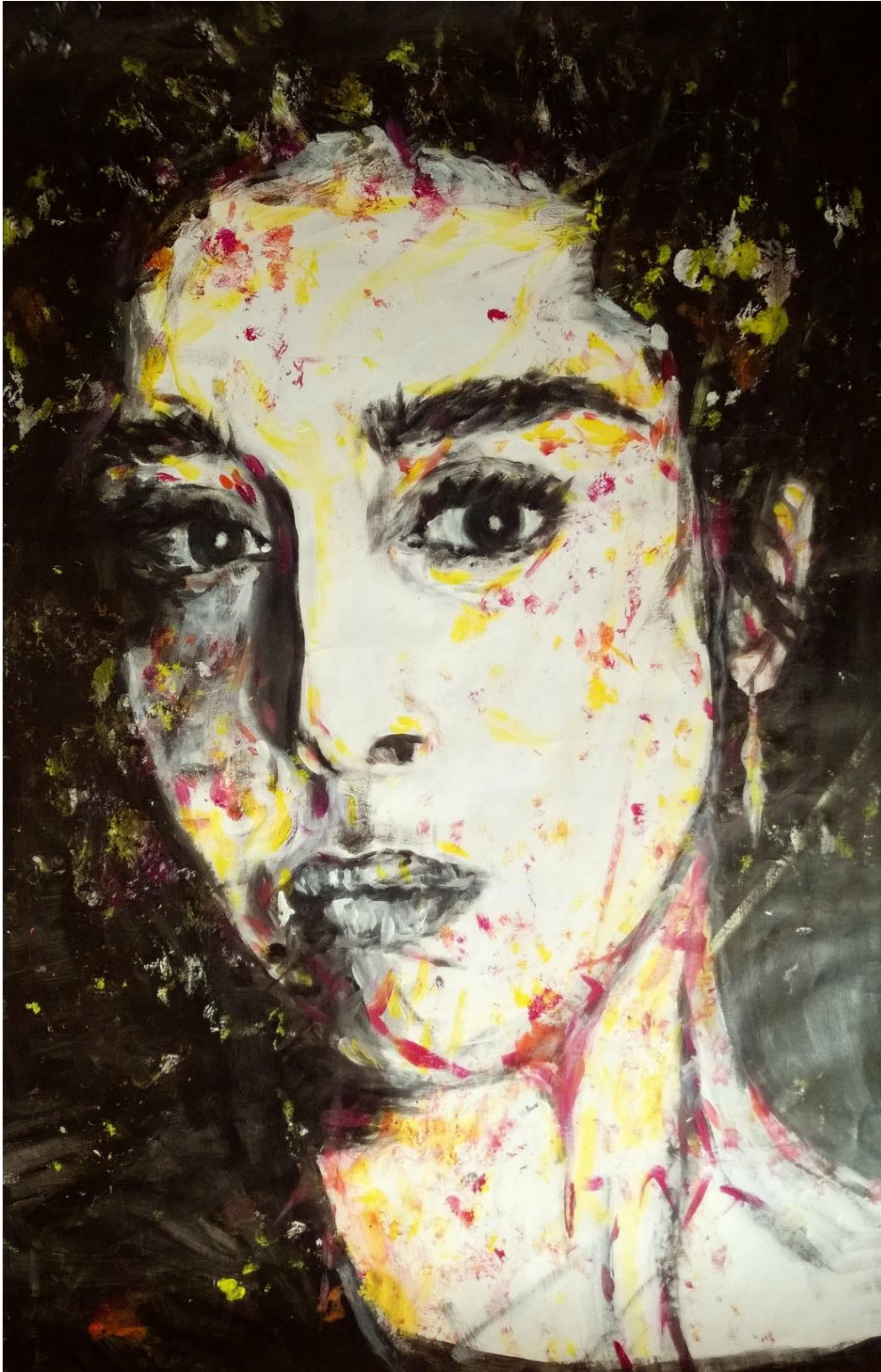


Figure 14, *Autoportrait*, acrylique sur papier, 109,8 x 81,7 cm, 2015.

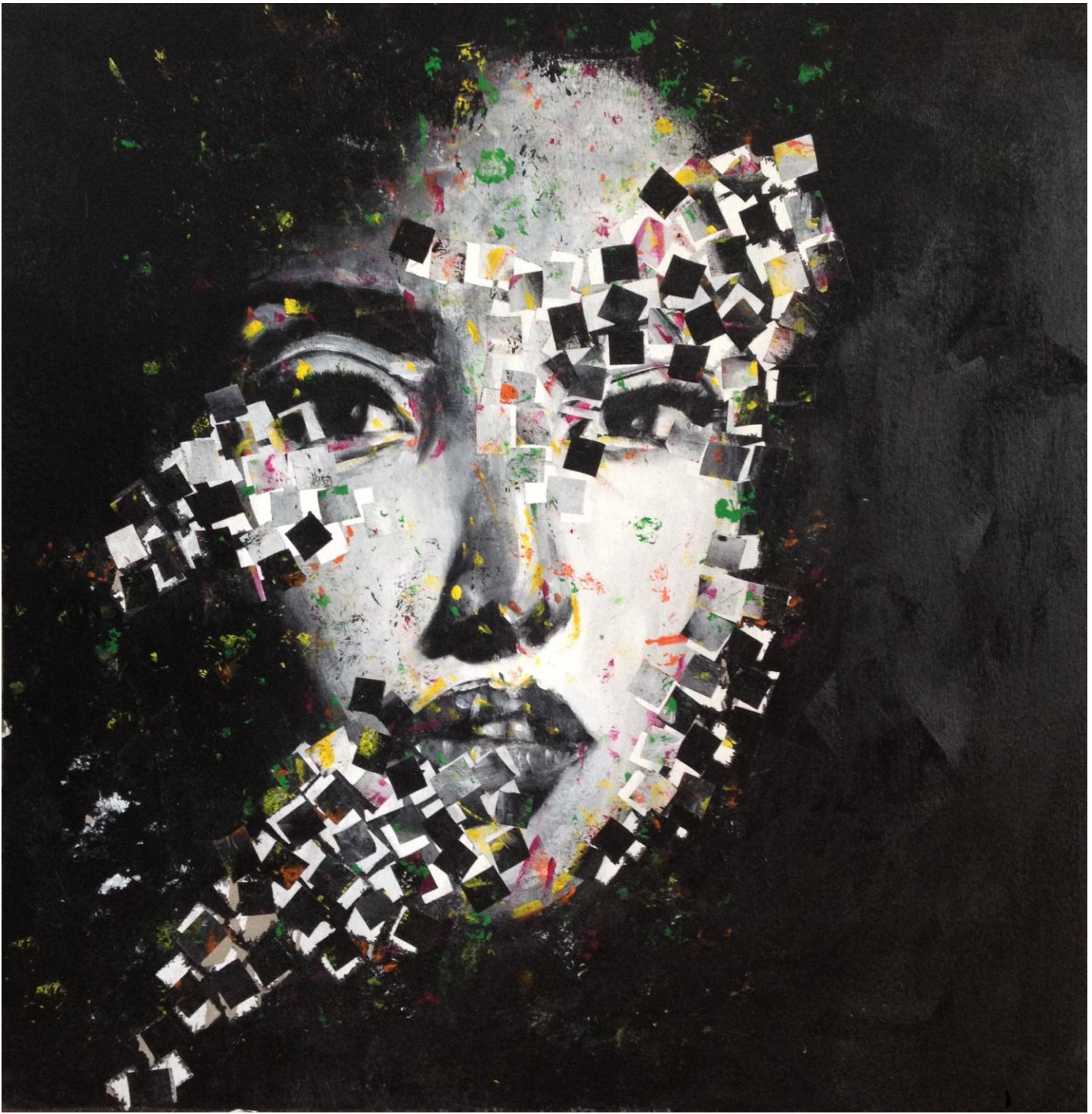


Figure 15, *Dispersion*, ruban adhésif et acrylique sur carton, 80 x 79 cm, 2016.

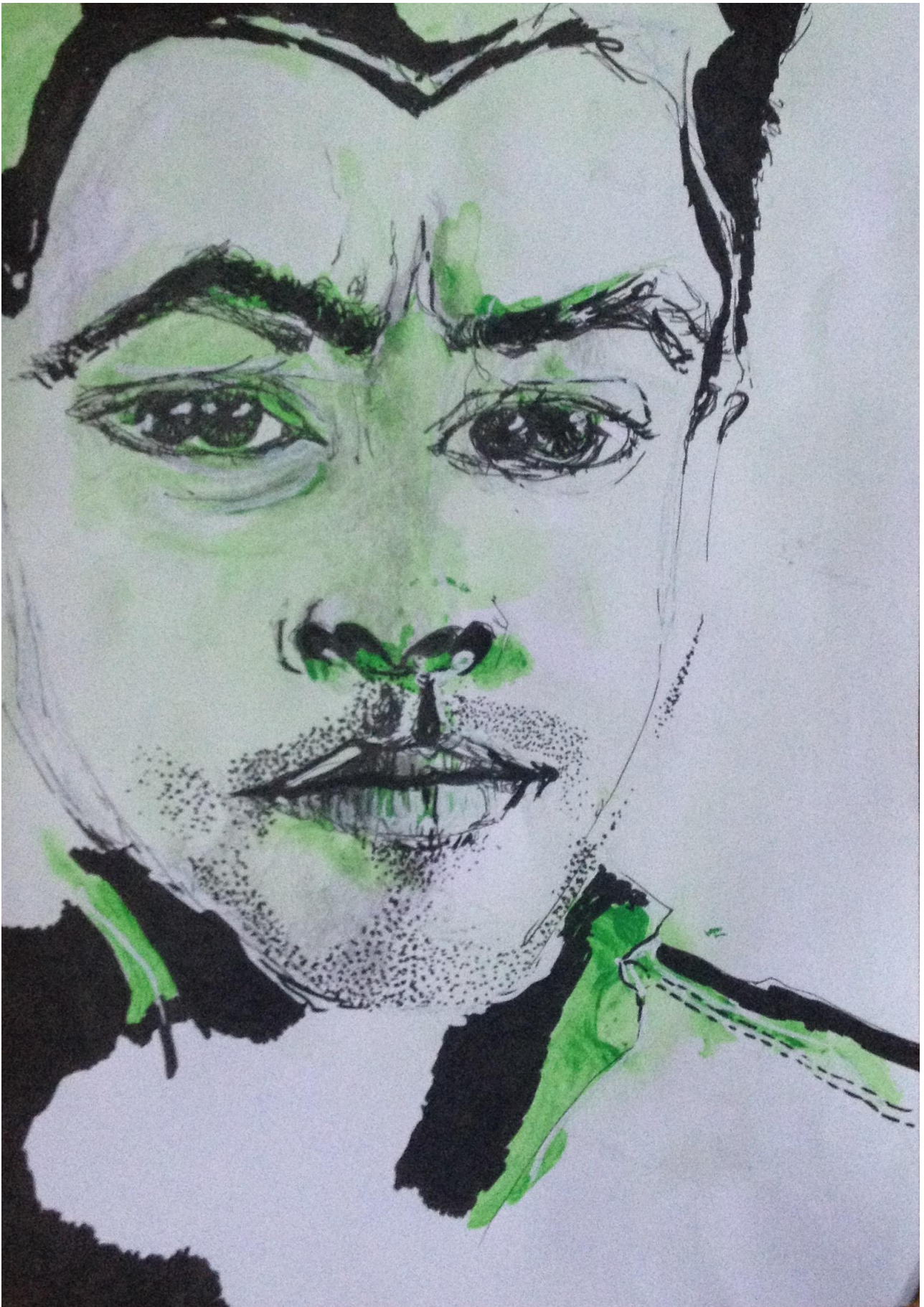


Figure 16, *Sans Titre*, stylo, feutre et acrylique sur papier, 30,5 x 21,6 cm, 2017.



Figure 17, *Sans Titre*, stylo, feutre et acrylique sur papier, 21,6 x 30,5 cm, 2017.



Figure 18, *Quelque chose dans le regard*, acrylique sur papier, 115,9 x 88 cm, 2017.



Figure 19, *Pensive Charlotte*, acrylique sur papier, 119,6 x 119,3 cm, 2017.

Conclusion

Il était important de décliner ma pratique à travers trois axes distincts. J'ai essayé de mettre en avant dans chaque partie les notions et préoccupations qui étaient les miennes en les illustrant avec des œuvres d'artistes ou des ouvrages. Je me suis beaucoup rattachée à mes différentes références car elles m'ont aidé à prendre un certain recul sur ma pratique, chose que je n'arrivais pas à faire. Néanmoins il a été difficile pour moi de me détacher d'une méthodologie vue en histoire de l'art et il est possible que cela se soit ressenti tout au long de cet écrit. Par conséquent, il était nécessaire de sans cesse relier les faits avec des réflexions personnelles ainsi qu'avec ma propre pratique en peinture. Le but était de mettre en avant la cohérence de mon propos afin de justifier mes prises de positions et mes choix concernant les œuvres et les artistes.

Ce travail d'écriture m'a permis de me poser les vraies questions. Non pas que je m'en posais de "fausses" (encore faut-il qu'il y en ai), seulement je pense que je n'arrivais pas à voir mon travail comme il le fallait. J'ai toujours préféré la pratique à la théorie, cependant ce manque de recul ne permet pas de saisir les bonnes problématiques tout de suite. Je ne pense pas que nous devrions nous interdire de faire des choses parce que nous ne trouvons pas la réponse à nos questions, ou bien parce que nous ne savons pas pourquoi nous les faisons. L'art nous donne justement cette liberté de faire. Juste faire... du moins dans un premier temps. Ensuite il faut se poser un moment et réfléchir à ce pourquoi nous faisons ce que nous faisons. Finalement, ce qui est intéressant c'est de se rendre compte, au fur et à mesure que nous avançons, que notre pratique a un intérêt. Lorsque nous choisissons un sujet de recherche, nous

le faisons par rapport à notre pratique personnelle. Mais à ce moment là, nous ne savons pas ce que cela peut bien cacher. Il est vrai que nous ne savons jamais vraiment si dans nos recherches, nous allons trouver les réponses à nos questions, ou bien si nous allons devoir changer de direction. Pour ce qui me concerne, mes recherches m'ont amené à voir mon travail différemment et à faire des choix. Elles m'ont fait découvrir certaines facettes de mon travail que je n'avais jamais envisagées. C'est en cela que cette étude m'a aidé à évoluer et même à peindre différemment. Comme je l'ai expliqué en introduction, ma dernière partie en rapport avec la relation artiste-modèle, a été une des dernières réflexions que j'ai engagées dans ma pratique. Mais c'est justement grâce à mes recherches précédentes que j'en suis arrivée là.

En général, nous commençons avec beaucoup de certitudes sur notre pratique, ou avec presque rien au contraire. Je me trouve plutôt dans la deuxième catégorie. Les seules choses pour lesquelles j'étais sûre étaient que j'allais travailler sur le portrait en peinture. Mais n'était-ce pas mieux ainsi ? J'ai pu alors élargir mes recherches (voire même un peu trop) ce qui au début n'était pas l'idéal au vu du sujet déjà très vaste que j'avais choisi. D'ailleurs ce fut une des difficultés rencontrées lors de mes recherches. Il m'était impossible de préciser mon sujet. C'est en faisant un tri dans mes recherches et un choix dans mes références artistiques, que j'ai réussi à trouver une voie qui me correspondait et dans laquelle je ne me perdrai pas dans des explications sans fin. Se positionner par rapport à des artistes accomplis n'était pas chose facile non plus. Mais qui a dit que les réponses se trouvaient dans la facilité ?

Tout cela pour finalement dire que même si ce mémoire m'a permis de déblayer le terrain, et d'enfin trouver ce sur quoi je m'intéressais à travers mes peintures, je ne pense pas avoir trouvé les réponses à toutes mes questions, et heureusement. Je pense que l'important était d'arriver à prendre le recul nécessaire sur notre travail afin de pouvoir en parler, de mettre des mots sur nos idées et sur nos gestes. Savoir

que notre pratique n'est pas veine. Que nos réflexions trouvent leur légitimité dans le travail d'autres artistes et en partie dans le notre. Quand je dis que je n'ai pas trouvé les réponses à toutes mes questions, j'entends par là, qu'il ne s'agit pas de mettre un point final à mes recherches. Que ce mémoire n'avait pas pour but d'avoir une fin. Les problématiques et les idées continuent à évoluer et ma peinture avec, mais de quelle manière ? Dans quelle direction ? Seule la peinture nous le dira.

« Désormais nous avons donc mieux à faire de notre temps, ne serait-ce que pour nous employer à l'arrêter... pour souffler et réfléchir.⁵¹ ».

⁵¹ Forest Fred, *Pour un art actuel. L'art à l'heure d'internet*, coll. L'Ouverture Philosophique, Paris, ed. L'Harmattan, 1998.

Index des notions

Abstraction : p.2 ; 15 ; 19-21 ; 38 ; 40-42 ; 47.

Figuration : p.2 ; 15 ; 19.

Figure : p. 2 ; 14-16 ; 18 ; 20 ; 40 ; 44-45 ; 48 ; 52-53 ; 62 ; 64 ; 66.

Image : p. 2-7 ; 10-12 ; 14-21 ; 30-39 ; 42-44 ; 47-53 ; 60 ; 62 ; 65-70.

Modèle : p. 2 ; 4-6 ; 13-14 ; 17 ; 36-38 ; 44-45 ; 53 ; 60 ; 62-69.

Numérique : p. 2-3 ; 50-53 ; 66.

Peinture : p. 2-7 ; 9-13 ; 15 ; 18-22 ; 30-33 ; 37-40 ; 42-47 ; 49-53 ; 60-61 ; 64-67 ; 69-70 ; 77.

Photographie : 2 ; 11-12 ; 30-32 ; 34-44 ; 46-47 ; 49-51 ; 53 ; 63 ; 65 ; 68 ; 70.

Portrait : p. 2-4 ; 6-8 ; 10-18 ; 32 ; 36 ; 60-63.

Index des noms propres

Barr, A. : p. 19.

Bosie : p. 63.

Brancusi, C. : p. 40.

Brown, G. : p. 37.

Cobain, K. : p. 62.

Di Caprio, L. : p. 14.

Dürer : p. 61.

Elvis : p. 63.

Ghyczy, D. : p. 69.

Gunthert, A. : p. 67.

Hockney, D. : p. 3 ; 13 ; 32-36 ; 48-50 ; 53.

Ingres : p. 62.

Jones, R. : p. 63.

Kelly, E. : p. 3 ; 40-43 ; 45-47.

König H-J. : p. 18.

Nirvana : p.14.

Oscar : p. 63.

Payne, M. : p. 50.

Peyton, E. : p; 3 ; 6 ; 12-14 ; 17 ; 37 ; 60 ; 62-63.

Picabia, F. : p. 40.

Picasso, P. : p. 48-49.

Poissant, L. : p. 65.

Raphaël : p. 62.

Rancière, J. : p. 31.

Richter, G. : p. 15 ; 20-22 ; 37-38 ; 47.

Tintoret : p. 3 ; 6-7 ; 9-11 ; 13-18 ; 60-62.

Warhol, A. : p. 12 ; 14.

Bibliographie

- *Abstractions américaines, 1940 - 1960*, cat. expo. (Montpellier, Musée Fabre, 3 juillet-3 octobre 1999), Montpellier, Musée Fabre, ed. ADAGP, 1999.

- *Cher Peintre... Lieber Maler... Dear Painter... : Peintures figuratives depuis l'ultime Picabia*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2002.

- *De Véronèse à Casanova*, cat. exp., coll. Bretagne, ed. Lieux Dits, 2013.

- *Elizabeth Peyton*, ed. Rizzoli International Publications, 2005.

- *Kelly Ellsworth, Paul Cézanne*, (Paris, Musée d'Orsay, 8 octobre 2008 - 1er février 2009), Paris, Musée d'Orsay, ed. Argol, 2008.

- *La peinture américaine contemporaine*, Paris, ed. Time-Life, 1973.

- *Peinture et art nouveau*, Paris, ed. Réunion des musées nationaux, 1999.

- AUMONT Jacques, *L'image*, Paris, ed. Armand Colin, 2011.

- BENJAMIN Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, ed. Payot & Rivages, 2013.

- BLANC-BENON Laure, *La question du réalisme en peinture*, Paris, ed. J. Vrin, 2009.

- CASSEGRAIN Guillaume, *Tintoret*, Paris, ed. Hazan, 2010.

- CHALUMEAU Jean-Luc, *Peinture et photographie : pop-art, figuration narrative, hyperréalisme, nouveau pop*, Paris, Chêne-Hachette Livre, 2007.

- DELIEUVIN Vincent, *Titien, Tintoret, Véronèse : rivalités à Venise*, cat. exp. Musée du Louvre, Paris, 2009.

- DELUMEAU Jean, *La Renaissance*, Paris, ed. du Seuil, 1996.

- DE VECCHI Pierluigi, *Tout l'oeuvre peint de Tintoret*, Paris, ed. Flammarion, 1971.

- FLOCH Jean-Marie, *Identités visuelles*, Paris, ed. P.U.F., 1995.

- FOREST Fred, *Pour un art actuel. L'art à l'heure d'internet*, coll. L'Ouverture Philosophique, Paris, ed. L'Harmattan, 1998.

- GAYFORD Martin, *Conversations avec David Hockney*, Paris, ed. Seuil, 2011.

- GODFREY Tony, *Painting Today*, Londres, Phaidon, 2009.

- GREENBERG Clément, "Peinture à l'américaine" [1955], *Art et culture. Essais critiques*, Paris, ed. Macula, 1988.

- GREENE Rachel, *L'Art internet*, Paris, ed. Thames & Hudson, 2005.

- GRENIER, Catherine, *La manipulation des images dans l'art contemporain*, Paris, ed. Regard, 2014.

- GUNTHERT André, *L'Image partagée : la photographie numérique*, Paris, ed. Textuel, 2015.

- HOCKNEY David, *A Retrospective*, Los Angeles , Thames and Hudson, 1988.

- HOCKNEY David, trad. Saint-Jean Pierre, *Ma façon de voir*, Paris, ed. Seuil, 1995.

- HUMBLET Claudine, *La Nouvelle Abstraction Américaine 1950 à 1970*, Premier Tome, ed. Skira, 2003.

- LAVRADOR Judicaël, *Qu'est ce que la peinture aujourd'hui ?*, Paris, BeauxArts éditions, 2008.

- MORA Gilles, *La photographie americaine de 1958 à 1981*, Paris, ed. Seuil, 2007.

- PICASSO Pablo, *Propos sur l'art*, Paris, ed. Gallimard, 1998.

- POISSANT Louise, *Esthétique des arts médiatiques*, coll. Esthétique, Québec, ed. P.U.Q., 1995.

- POISSANT Louise, *Prolifération des écrans*, coll. Esthétique, Québec, ed. P.U.Q., 2008.

- POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, ed. Flammarion, 2010.

- RANCIERE Jacques, *Le destin des images*, Paris, ed. La Fabrique, 2003.

- RIOUT Denys, *Qu'est ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, 2000.

- ROPARS Parie-Claire, *L'Idée d'image*, Saint-Denis, ed. P.U.V., 1995.

- ROSAND David, *La trace de l'artiste. Léonard et Titien*, Paris, ed. Gallimard, 1993.
- STEER John, *La peinture vénitienne*, Paris, ed. Thames & Hudson, 1990.
- ZDENEK Felix, *Elizabeth Peyton*, Hambourg , Deichtorhallen Hamburg, 2002.

Webographie

- Artnet, "Elizabeth Peyton", reproductions des oeuvres de l'artiste. Disponible sur : <<http://www.artnet.fr/artistes/elizabeth-peyton/>>, [consultation le 23 décembre 2016].
- Hockney David, "David Hockney", site personnel de l'artiste. Disponible sur : <<http://www.davidhockney.com/>>, [consultation le 3 mai 2017].
- Universalis, "Ellsworth Kelly", contexte historique et artistique de l'artiste. Disponible sur : <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/ellsworth-kelly/>>, [consultation le 6 juin 2017].

Remerciements

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à mon Directeur de mémoire Monsieur Christophe VIART, pour m'avoir conseillé et aiguillé cette année. Un remerciement à Pauline Corrias qui m'a aidé dans la traduction de ma quatrième de couverture. Et enfin, une attention toute particulière à toutes ces personnes présentes sur les réseaux sociaux sans qui je ne ferais pas ce que je fais.