



HAL
open science

Un ton en dessous : précarité et altération de l'image

Sylviane Masson

► **To cite this version:**

Sylviane Masson. Un ton en dessous : précarité et altération de l'image. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02354411

HAL Id: dumas-02354411

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02354411>

Submitted on 7 Nov 2019

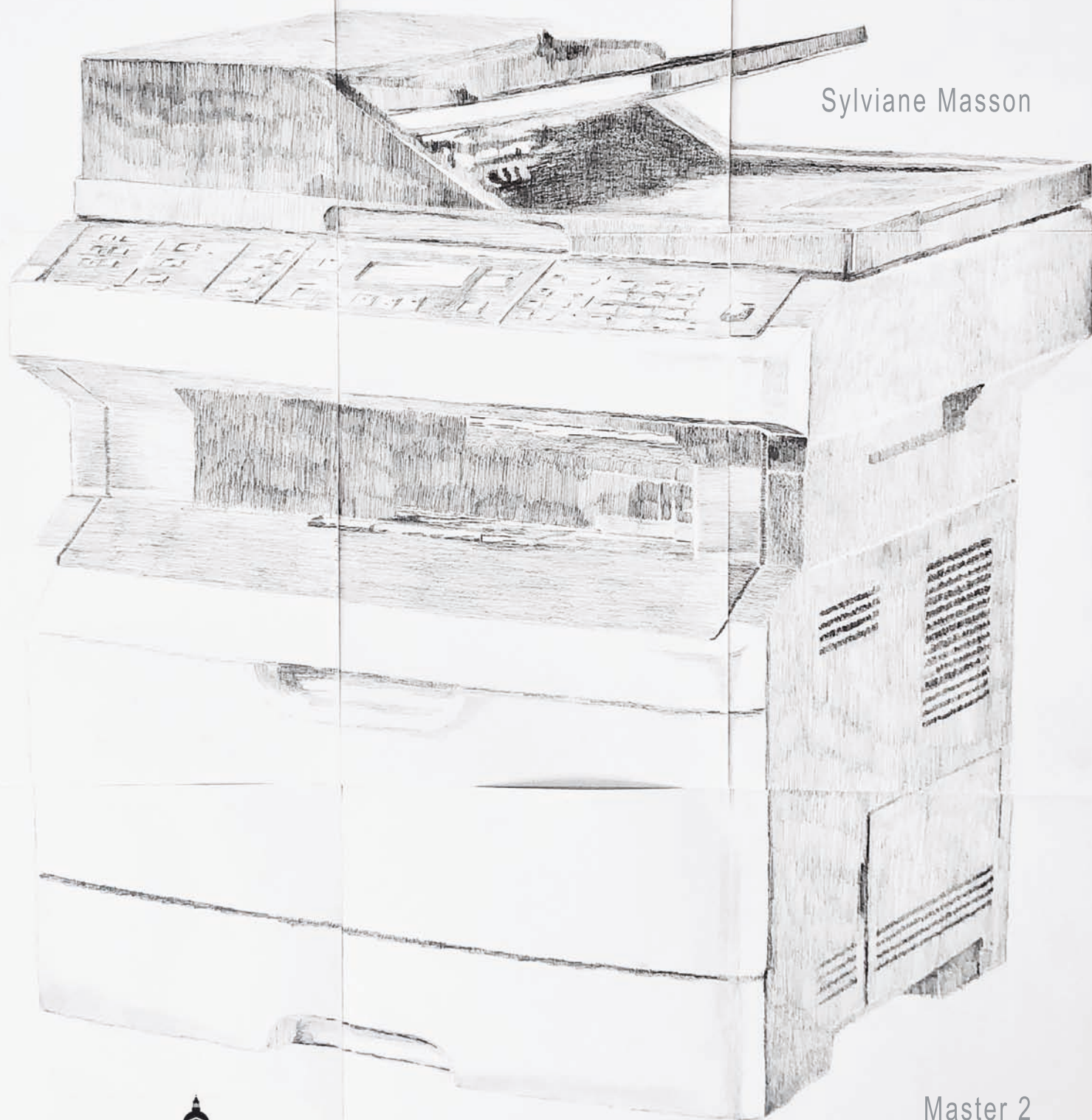
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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.

UN TON EN DESSOUS

PRÉCARITÉ ET ALTÉRATION DE L'IMAGE

Sylviane Masson



Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Christophe Viart, mon directeur de mémoire, pour ses conseils et son regard particulièrement avisé sur ma pratique artistique pendant toute cette riche année.

Mes remerciements vont également à Barbara Formis, qui a accepté d'être membre du jury et de porter son regard sur mon travail.

Je souhaite aussi remercier Nathalie Delbard, pour ses encouragements, ses conseils au début du projet, et les ouvrages qu'elle m'a prêtés, ainsi qu'Anne Leroux pour sa précieuse aide à la traduction.

Et, enfin, un grand merci à ma famille qui m'a soutenue pour ce long travail.

UN TON EN DESSOUS

PRÉCARITÉ ET ALTÉRATION DE L'IMAGE



OUVRIR L'APPLICATION p. 4



OUVRIR LES FICHIERS p. 13



FICHER 1 : Sherrie Levine/Réduire la peinture p. 21

- Dessiner (le brouillon de) la peinture p. 21
- (É)teindre les couleurs p. 24
- L'*After* peinture p. 26
- Copier-couper les maîtres p. 29
- Le génie créateur en mode mineur p. 33



ZONE DE TRAVAIL 1 : Reproduire la valeur de l'image p. 37

- Faux et usage de faux p. 37
- Faire, de l'image, un signe p. 41
- Signer au féminin p. 45



FICHER 2 : Lee Lozano/Dénaturer le geste p. 49

- Extraire l'outil p. 50
- La parodie du masculin p. 52
- La performativité des objets p. 55
- Conflits d'outils p. 57
- Affecter l'atelier p. 59



ZONE DE TRAVAIL 2 : Altérer la technologie p. 64

- Matérialiser l'interface p. 64
- Répertorier les icônes d'application p. 67
- Subjectiver l'outil p. 68



FICHER 3 : Ruth Barabash/Précariser le sujet p. 71

- Fractionner le motif p. 71
- Cartographier et défaire le monde p. 74
- Infantiliser le signifiant p. 77
- Laisser fuir l'image p. 79



ZONE DE TRAVAIL 3 : Déclasser les représentations p. 81

- Dupliquer la perte p. 81
- Démystifier l'image p. 87
- Ne retenir que l'écho p. 90

✕ FERMER LES FICHIERS p. 93

✕ FERMER L'APPLICATION p. 97



IMPORTER Références bibliographiques p. 99



RECHERCHER p. 106



OUVRIR L'APPLICATION

Cet avant-propos a pour objectif de retracer plusieurs années de création en partant de mes études. J'ai essayé de retrouver ce qui a pu motiver mon intérêt pour l'objet et sa représentation. Cette est une tâche difficile que de faire le point sur une vingtaine d'années au bas mot de recherches et de création. Pour cette raison, les registres semblent parfois se mêler, un peu comme les souvenirs. C'est ainsi avec une certaine sincérité teintée d'ironie que j'ai écrit ce texte.

Mon champ d'investigation de départ à l'école des beaux-arts de Lyon en 1995 était la photographie. J'ai évolué principalement sous le regard de Patrick Tosani, Bernard Frize et Jacques Vieille. Bernard Frize, en élaborant des protocoles de fabrication pour réaliser des peintures, met en avant le concept : le geste, loin d'une forme d'expressivité, réalise l'idée. Patrick Tosani, quant à lui, après être passé par l'architecture, construit des images photographiques très rigoureuses réalisées uniquement en atelier. Celles-ci questionnent le médium photographique par leur dimension réflexive. Il est évident que Tosani et Frize ont marqué l'école de cette époque de manière très conceptuelle. Leur enseignement m'a poussée à me défaire d'une vision romantique de l'art et l'orientation de mon travail artistique vers la photographie a été décisive, permettant de structurer mon regard et de réellement penser l'image.

Je me souviens d'ailleurs encore des discussions avec Tosani, son exigence, son silence et ses questions. Je lui disais parfois naïvement : « j'ai plein d'idées » et lui me répondait avec sa voix calme et tranchante : « une idée existe seulement quand elle est réalisée ». Cette formule, banale sans doute, me désarmait et me renvoyait à mon incapacité à réaliser de manière continue mes idées, car malgré la rigueur que semblait présenter mon travail, la production venait souvent d'une intuition, d'une pulsion. Tout devait se justifier pour lui : le choix du format, le cadrage...

Comment expliquer ce qui m'a gênée à l'époque ? J'ai peut-être senti quelque chose comme une pensée dominante par rapport au formalisme ambiant, qui laissait peu

de place à l'expression de la subjectivité (particulièrement féminine, je dois dire). En effet, la recherche de la justesse de Tosani était quelque peu angoissante car elle menait pour moi, parfois, à la peur de faire une image fausse, ce qui est parfaitement ridicule, je l'avoue, pour de la photographie. Il n'y a pas d'images vraies ! Cela m'a conduite à m'interroger sur la représentation, ses codes, ses modes, ses artifices et le statut de l'image.

En entamant un dialogue entre la peinture et la photographie (pour me détacher de la photographie et pour retrouver la peinture que j'avais mise de côté en entrant aux Beaux-arts), j'ai notamment mis en parallèle le réalisme visuel et le réalisme intellectuel, cherchant à montrer différents modes de représentation. Je cherchais, par des représentations d'objets peints, photographiés, à questionner les évidences : une table oui mais... un couteau oui mais... un verre oui mais... Les objets du quotidien étaient soumis à une nouvelle re-présentation.

Je me suis particulièrement intéressée aux dessins d'enfants ; je me souviens d'un article de Georges Didi-Huberman dans *Les Cahiers de MNAM*¹ que Frize m'avait conseillé de lire et qui a été très important². Il y avait une reproduction d'un champ de pommes de terre dessiné par un enfant³ : les pommes de terre étaient visibles et non pas sous la terre. Cette puissance du réalisme intellectuel m'avait frappée. Cet article s'appuyait en partie sur les travaux de Georges-Henri Luquet et analysait la pensée de Georges Bataille⁴ à propos de *La Dialectique des formes*⁵. La conception de l'image m'avait particulièrement intéressée. En effet, Georges Didi-Huberman utilise la métaphore du loup et parle du *risque figural*. Il évoque Picasso et Godard : « trouver une image juste : l'« image juste ». C'est-à-dire l'image propice à *produire de la pensée*⁶ ».

¹ « C'est donc bien à l'enfant — avant même l'artiste —, autant qu'au philosophe, que Bataille demande ici des éclaircissements sur ce qui pourrait être une « dialectique des formes ». Georges Didi-Huberman, « Pensée par image, pensée dialectique, pensée altérante. L'enfance de l'art selon Georges Bataille », in *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 50, hiver, 1994, p. 12.

² « L'aspect 'régressif' de la connaissance bataillienne rejoint exactement cette double exigence : c'est dans le cadre d'une certaine situation, ce que j'ai nommé l'ensemble des montages figuratifs », *Ibid.*, p. 14.

³ L'auteur précise ce qu'il entend par régression bataillienne : « L'enfance chez Bataille n'a pas à être 'retrouvée', elle est seulement reconvoquée, elle aussi dans le présent de l'écriture de l'adulte », *Ibid.*, p. 13.

⁴ « (...) Il cherche à nous faire comprendre que toute dialectique des formes commence par une altération du subjectile, c'est-à-dire du support (...) », *Ibid.*, p. 23.

⁵ (...) quelque chose qui, dangereusement, viendrait s'approcher d'une expression du genre « dialectique des images ». *Ibid.*, p. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 8.

Après être sortie de l'école, je me suis intéressée aux paysages. Ma référence principale était la photographie allemande et cette manière sérielle et structurée de voir le monde (Bernd et Hilla Becher, Andreas Gursky, Thomas Ruff, Candida Höfer, entre autres). J'avais fait miennes la neutralité, la frontalité, la sérialité, mais avec un hiatus, une étrangeté dans l'image. Parallèlement, j'ai éprouvé le besoin de développer une réflexion plus théorique, en m'inscrivant tout d'abord dans un cursus littéraire pour enfin rejoindre une licence d'études cinématographiques et audiovisuelles.

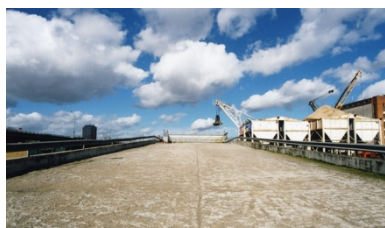
Les espaces vides me fascinaient et la photographie de grand format avec des appareils performants était capable, selon moi, de restituer cette sensation. S'extraire du monde, s'en éloigner en le photographiant : voilà ce qui m'a portée pendant une longue période. J'ai arpenté des kilomètres et des kilomètres, j'ai foulé des terrains de sport. Les paysages en transformation m'intéressaient beaucoup, vers Pantin, Bobigny, le port de Gennevilliers, etc... des lieux que l'on creuse, que l'on façonne, porteurs d'une activité, d'une trace...

J'ai tout d'abord collé des petits miroirs sur des poteaux, discrètement, pour y faire une coupure, y interrompre cette continuité car ces espaces fonctionnels, je les percevais comme excluants pour une femme. Je ne savais pas trop pourquoi, mais j'étais attirée par ces espaces vides. Peut-être pour y trouver une place ? Pour concevoir des espaces d'inscriptions dans des lieux que je vivais comme éloignés. Le miroir est aussi une surface censée renvoyer une image : Or, il ne renvoie dans ces images que du vide. Rétrospectivement, je ne peux m'empêcher de voir, dans ces éléments phalliques coupés, une tentative d'expression de ma subjectivité féminine.



Miroir coupant, 2001, série de 12 photographies couleur, 65 x 80 cm

Sans intervenir directement sur le paysage, j'ai ensuite cherché cette étrangeté que j'avais provoquée auparavant avec mes miroirs. Je me souviens avoir été fascinée par



Paysages arrêtés, 2002-2003, série de 10 photographies couleur, 65 x 90 cm

l'histoire des photographies d'Atget qui, à cause des pauses trop longues, avaient pour conséquence de vider Paris. Bien plus tard, j'ai eu connaissance du travail de Nicolas Moulin, *Vider Paris*, 2001, dans lequel il ôte toute trace de vie à Paris à l'aide de Photoshop et j'y ai vu un écho.

Puis, après m'être lassée de cet impératif que je m'étais donné ou que j'avais perçu, j'ai pris une autre direction qui a consisté à voir autrement : moins grand, moins net, plus petit. Une démarche inverse s'est imposée à moi. Je me suis rapprochée de mes sujets et j'ai laissé entrer une part plus grande de subjectivité. J'ai photographié des gens, bien sûr en série, dans une forme de subjectivité neutralisée. J'ai tenté de saisir quelque chose de ces personnes qui les lierait au paysage, car je n'en avais pas tout à fait terminé avec l'espace. Comment dialogue-t-il avec le corps ? Quelles histoires nous rattachent à un lieu ? Je me souviens du travail de Valérie Jouve qui m'intéressait beaucoup, par sa manière d'interroger la place de l'humain dans un monde urbain, son analyse des gestes et sa volonté de mettre au centre l'individu. Je pense par exemple à la série *Sans titre n° 5*, et *Sans titre n° 6*, de 1994-95.



Ce manque d'ailleurs, 2005, série de 18 photographies couleur, 50 x 60 cm



Un lieu en soi, 2004, série de 20 photographies couleur, 40 x 26,5 cm

J'ai aimé faire ce travail de lien et de rencontre. J'ai essayé de retranscrire tant que faire se peut une vision incorporée, puisqu'il s'agissait de montrer sur un miroir, porté par la personne photographiée, l'image d'un lieu qu'elle voulait nous montrer : *Un lieu en soi*. Ce dispositif quelque peu archaïque était une manière de faire du corps une surface de projection. Beaucoup se sont sentis d'ailleurs protégés par cette mise en scène (vécue pour certains comme un bouclier protecteur).

J'ai également travaillé sur la place de la femme dans l'espace public avec la série *Propriété privée*, 2006. Il y était question de la possibilité d'investir de façon éphémère de modestes espaces publics. L'appropriation de l'espace se faisait avec un petit tabouret en bois de peintre. Ces petites « propriétés privées » étaient comme des « chambres à soi⁷ ».



Propriété privée, 2006, série de 6 photographies couleur, 37,5 x 50 cm

⁷ Cette « chambre à soi » dont Virginia Woolf a montré la nécessité pour les femmes. Virginia Woolf, *Une Chambre à soi*, trad. de l'anglais par Clara Malraux, Denoël, Paris, 1992.

Puis j'ai sollicité des gens que je ne connaissais pas, car c'était un peu trop confortable de ne demander qu'à des ami•e•s français•e•s. Je suis donc allée à la Cité Internationale Universitaire, ce qui était nettement moins facile. J'ai demandé aux résident•e•s de répondre à la question : « Que vous manque-t-il ici que vous avez dans votre pays ? » et d'écrire ce mot sur une ardoise d'écolier. Ce travail a donné lieu à une série de portraits photographiques devant les architectures très typiques de la Cité.

J'ai ensuite mis de côté la photographie avec laquelle je ne parvenais plus à traduire ce qui m'importait. J'avais besoin de davantage de mots, j'avais besoin de fabriquer des choses avec mes mains : la photo mettait trop de distance. Par ailleurs, je voulais me recentrer sur ce qui motivait ma démarche sans trop produire, c'est-à-dire ne pas faire des objets en plus, qui viendraient s'ajouter, mais assembler l'existant, le digérer en quelque sorte. Comment créer sans trop produire ? Comment créer sans saturer le monde d'objets ? Comment créer sans ajouter, sans alourdir ?



MIA (micro installations associées),
2012-2013, installations,
dimensions variables

J'ai fait des micros installations, du dessin et c'est avec grande satisfaction que j'ai retrouvé ce plaisir de faire, de « bricoler », d'assembler. J'ai dû changer de nom pour cela, je me suis appelée Céleste Barnon. Pourquoi ce nom ? Et pourquoi pas ? Il m'est venu comme cela, comme ce qu'a produit Céleste : par pulsion, par intuition, par conviction. Il me fallait être autre, faire l'expérience d'une sorte de découverte des matériaux, créer par la libre pensée associative pour faire émerger ce quelque chose qui n'était là qu'en germe. J'étais un peu comme au début de mes recherches, aux Beaux-arts, cherchant parmi le réel ce qui pourrait me permettre de « faire ». J'avais comme oublié tout ce que je savais. Je récupérais tout, un bout de carton avec une inscription, une vieille ampoule, des écouteurs usagers... je faisais feu de tout bois. Cela produisait de petites installations, comme des fulgurances.

Des souvenirs me sont revenus : j'aimais peindre avec des pinceaux trop petits aux Beaux-arts et Bernard Frize me disait : « vous êtes sûre que cet outil est adapté ? ». Trop résignée ou obéissante à l'époque, je changeais d'outils, mais, maintenant, j'ai compris que c'est pour moi essentiel de peindre avec de tels outils. Il en va de la construction de l'image, ce n'est pas une simple lubie, mais une nécessité. Je dois prendre un outil inadapté, c'est ma méthode. J'interroge le faire de l'image, donc je fais

une image autrement, à ma façon, qui n'est pas forcément la bonne façon, peu importe : je refais l'image. Je vis chaque trait pour voir l'image affleurer. La lenteur fait partie du processus. Je veux ralentir les images, faire durer leur élaboration pour espérer les faire vivre davantage. Dans son livre, *La lenteur*, Milan Kundera dit que notre époque est obsédée par le désir d'oubli et c'est afin de combler ce désir qu'elle s'adonne au démon de la vitesse⁸. Je veux arrêter les images, les interroger, les questionner, les extraire de leur système de représentation. Le dessin est pour moi une forme précaire de l'image qui permet d'en révéler les artifices, la construction, et qui ouvre à un questionnement anthropologique.

J'ai cherché à déjouer des modes de représentation dominants, dont la « forme tableau » de la photographie fait éminemment partie. La reprise d'artefacts et autres symboles culturels sous une forme altérée m'a permis de questionner la place des femmes dans la création et l'économie de l'art. Une dimension plus politique et sociale s'est peu à peu affirmée. Le dessin, en tant que pratique subalterne, domestique, est devenu pour moi un lieu de résistance, une forme à investir dans sa précarité, une « pratique à soi ».

Parallèlement à cette prise de conscience accrue de mon positionnement singulier, j'ai engagé, avec le collectif d'artistes et de chercheur•e•s le *Laboratoire de la contre-performance*, que j'ai fondé en 2014 avec deux artistes, une réflexion sur la place des



Le Laboratoire de la contre-performance, *Kit d'inauguration, mode d'emploi*, 2015, performance, Musée Picasso

femmes dans l'art. Ce collectif investit des formats hybrides de transmission du savoir tels que la conférence-performance. Je n'avais jusqu'alors jamais fait de performance. C'est avec beaucoup d'intérêt et de plaisir que je travaille en collectif et cela me permet d'interroger, plus directement que dans ma pratique personnelle, la place du corps féminin, et du geste dans l'art. L'image de l'hôtesse de l'art mutique, à la gestuelle minimaliste, que nous avons élaborée, correspond à une représentation possible de cette femme invisibilisée qui pourrait paradoxalement résister en révélant ses assignations. Ce travail est comme le miroir grossissant de ma posture d'artiste, il me permet d'aborder de manière plus frontale la question féministe de la place des femmes dans l'art et dans la société.

⁸ Milan Kundera, *La Lenteur*, Gallimard, Paris, 1995.

Mon intérêt grandissant pour la pratique du dessin m'a permis d'aborder l'image autrement que par la photographie. Cependant mes référents pour les dessins sont restés photographiques puisque j'emprunte des images sur le net que je projette avec un vidéoprojecteur. Je dessine pour ainsi dire avec un regard de photographe : serait-ce une sorte de réconciliation par rapport à mes débuts photographiques ?

Une même volonté d'effacement me poursuit car j'adopte une technique mécanique pour dessiner, je copie suivant un même protocole laissant peu de place à l'inspiration subjective sur la page blanche. Je fais une image d'une image, un dessin d'après photo, ce qui est peu valorisé et valorisant *a priori*. Par de légères altérations, comme un recadrage ou un support fragmenté, j'altère cependant l'image et révèle ainsi son caractère fragile et précaire. Je prends plaisir à faire ce travail lent de reprise qui nourrit le fantasme d'arrêter le flux des images.

J'aime aussi être dans cette forme de retrait par rapport à l'image et à la création, c'est-à-dire que je ne cherche pas l'originalité, ni la singularité, je cherche plutôt une forme de proximité avec l'image : être juste dans la reprise et faire ce que j'ai sous les yeux sans trop d'écart, et être pleinement dans l'image, de façon littérale, ce qui n'est pas toujours le plus simple. Copier c'est apprendre, c'est être dans une position de deuxième, de seconde main. Mais c'est aussi une posture critique, interrogeant la notion d'originalité, la figure du génie créateur et les stratégies d'inscription de l'écart et de la différence.

Je prends des images digitales « sans auteur », sur des sites qui listent des objets de consommation, des catalogues numériques. Ce sont des *pakshots* (plan visuel permettant l'identification d'un produit), photographie à but publicitaire, de haute qualité, sur un fond uni servant à présenter un produit sur un catalogue ou un site web. Ces images migrent d'un site à un autre, orphelines, coupées de tout contexte : elles peuvent s'approprier facilement. Le vocabulaire photographique utilisé est pauvre : cadrage à chaque fois identique avec vue de trois quarts, même fond neutre. Cette esthétique publicitaire tend à normaliser la vision et l'appréhension des choses : les objets sont soumis à un même regard. Voulus performants, les objets présentés sous leur meilleur angle deviennent des déclinaisons d'une vision commerciale du monde, d'un monde en représentation. Les images d'objets présentés sous leur meilleur jour ne sont en fait qu'un artifice, qu'une construction, qui met l'objet en valeur et l'isole pour mieux signifier qu'il s'agit du meilleur

actuellement sur le marché, qu'il n'y en a pas d'autre et que c'est absolument celui-ci qu'il faut. Ceci est bien sûr un leurre, le temps passera et un autre arrivera pour chasser le précédent.

Je connais bien cet univers du commerce, cette incessante apologie des objets : mes parents étaient tous deux commerçants et mon père se définissait d'ailleurs comme un « représentant ». La polysémie liée à ce mot est amusante et fait sens pour moi. J'ai tenté de m'éloigner de ce monde du commerce qui, je l'avoue, ne m'a jamais intéressée, mais je vois bien qu'il revient malgré moi à travers l'objet et l'approche photographique que j'ai pu en avoir, influencée par l'esthétique publicitaire. Peut-être est-ce important de l'accepter et de comprendre que l'objet est conflictuel pour moi mais que c'est sans aucun doute là que j'ai envie d'être critique, et ce depuis bien longtemps. Ces dessins sont comme des vanités renvoyant à la vacuité des choses. Jacques Tati a d'ailleurs montré dans, *mon Oncle*, avec beaucoup d'humour, l'absurdité des objets techniques très sophistiqués de la *Villa Arpel*, les habitants devenant victimes de cette technologie.

J'aborde l'objet et son image avec tout à la fois une culture du commerce très pragmatique et une distance critique due à une perception très jeune de l'objet comme n'étant pas la seule source de satisfaction. De plus, à l'université, j'ai été marquée par l'approche sémiologique de Roland Barthes⁹. L'objet est en effet paradoxal, aliénant et fascinant, mais aussi encombrant et détestable. Je cherche à explorer les images convenues des objets pour en dégager l'incertitude, la fragilité, qui s'oppose à l'arrogance d'un discours apologique. Dans mes productions plastiques, je change ainsi d'outil à chaque fois, je donne un caractère griffonné à l'image par la reproduction avec un outil graphite, j'utilise un fusain, je pixélise... Affaibli, privé de sa performance, décontextualisé, l'objet est transformé. Ce travail de dessin, d'après des images digitales d'objets, consiste à faire subir de légères altérations : recadrages, supports fragmentés... Je m'inspire d'opérations techniques des nouveaux médias informatiques comme : copier, couper, coller, rechercher, composer, transformer, filtrer...¹⁰ Car en effet, ces méthodes deviennent des manières de penser et d'agir à l'ère de l'informatique. De plus, avec les nouveaux médias, Manovich rappelle que nous sommes passé•e•s de la malléabilité à la variabilité : il utilise à ce propos la métaphore du DJ, devenu maître dans l'art du « mixage¹¹ ».

⁹ Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris 1957.

¹⁰ Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias*, Les presses du réel, Dijon, 2015, p. 239.

¹¹ *Ibid.*, p. 263-264.

Pourquoi altérer les images de manière métaphorique, sans intervention physique qui pourrait réellement les altérer (déchiqueter, lacérer...) ? Et pourquoi cet intérêt pour des images d'objets courants appartenant à des champs si différents : celui de la représentation (appareil photo, photocopieuses), celui de la valeur associée (signatures, timbres, billets), celui de la technologie (tablettes, clavier) et enfin des outils (tronçonneuses) ? Quel est le lien entre ces éléments quelques peu épars ?

Toutes les images que je produis m'apparaissent « un ton en dessous ». Il s'agit de déjouer des modes de représentation dominants. Je vise la réduction plutôt que la production. Il s'agit d'affirmer le caractère de reproduction des images sans en faire des icônes mais, au contraire, en en montrant la précarité, la fragilité, l'altérité. J'emprunte des formes préexistantes dans différents champs de la culture, sans hiérarchie, je me les approprie. Sur un mode mineur, et dans une perspective *low-tech*, je tente d'ajouter une dimension « précaire » à des images voulues performantes. L'image est altérée par le processus de subjectivation (même si cette subjectivité est contenue à travers un geste voulu mécanique).

Je cherche à révéler les imperfections de l'image en réponse au profil avantageux des photographies que j'emprunte, afin de mettre au jour les failles du discours publicitaire et la normalisation de la représentation qu'il implique. À la surpuissance, j'oppose la fragilité et cette mise en avant de la matérialité imparfaite est un plaidoyer pour une non-conformité, les objets renvoyant toujours aux personnes les possédant.

Cette recherche plastique se développe autour de trois zones de travail dont les résultats sont réunis dans un objet à part du mémoire : une sorte de nuancier présentant les différentes séries de travaux. Par ce choix d'objet, je fais un clin d'œil au monde publicitaire et commercial.

La première, « Copier la valeur de l'image », mettra en lumière les images comme porteuses de « mythologies contemporaines ». La deuxième zone, « Altérer la technologie », s'attachera à montrer comment les outils traditionnels du dessin viennent questionner notre rapport au numérique. La troisième zone, « Déclasser les représentations », soulignera les enjeux liés à une précarisation de l'image.



OUVRIR LES FICHIERS

Le point de départ de cette recherche est venu du constat que de nombreux dessins contemporains semblaient avoir perdu quelque chose, être un ton en dessous par rapport à leur référent image, comme altérés. Pourquoi ce traitement par le dessin ? À quelles fins ? Quel processus et quels protocoles sous-tendent ces représentations ? Quelles postures d'artistes ces productions subalternes révèlent-elles ?

Nous sommes dans une société où l'image vient de toute part sans hiérarchie, comme l'illustre exemplairement Internet. En utilisant un moteur de recherche avec des critères choisis, l'algorithme procède à des rapprochements souvent inattendus et classe par pertinence les éléments : on peut alors avoir sur une même page des objets du quotidien associés à des œuvres, des lieux, des personnes, ou tout autre chose qui s'approcherait de près ou de loin de la demande de départ. Ces puissants outils permettent de tisser des liens vertigineux et contribuent sans doute à une forme de dé-hiérarchisation de notre rapport au savoir et aux images.

Peut-on pour autant crier au scandale et en conclure qu'il n'y a plus d'ordre, plus de valeurs, plus de repères dans ce bas monde ? Serions-nous perdu•e•s, noyé•e•s dans ce flot d'informations difficiles à traiter, à digérer, à analyser ? Comment se frayer un chemin parmi toutes ses sollicitations et comment construire un autre rapport au savoir ? Comment, en tant qu'artiste, imaginer des alternatives, des manières différentes de faire des images qui pourraient utiliser et interroger peut-être cette inépuisable source qu'est internet. Cette réévaluation d'une imagerie souvent décriée et l'analyse de l'usage qu'en font des artistes contemporain•e•s est au cœur de l'ouvrage *Basse Def* qui se penche sur cette « génération internet » qui, selon Olivier Donnat, a 20 ans entre 1995 et 2004. C'est l'apparition du réseau qui détermine l'appartenance à cette génération¹².

Cette banque d'image peut aussi constituer un formidable réservoir d'idées, une source inépuisable qui se régénère à l'infini, un préexistant qui engage à penser la

¹² Stéphane Sauzedde et Nicolas Thély, cat. expo. *Basse Def, Partage de données*, Centre d'art contemporain OUI, Grenoble, de septembre à octobre 2007, Les presses du réel, Dijon, 2007, p. 20.

création comme postproduction, à la suite de Nicolas Bourriaud¹³. Il n'est plus tant question de se demander que faire de nouveau mais plutôt que faire avec tous ces signes, toutes ces représentations, ces images, cette surproduction.

Dans cette perspective, Lev Manovich note également que ce n'est pas un hasard si le copier/coller devint légitime à travers l'interface graphique ou encore si le logiciel *Photoshop* se popularisa dans les années 1980, au moment où la culture contemporaine devint « postmoderne ». Il ne s'agissait alors plus de faire du nouveau mais de recycler, de citer sans fin des contenus, d'où l'apparition de logiciels, à cette époque, qui privilégiaient la sélection d'éléments médiatiques plutôt que la création, reflétant ainsi la situation culturelle¹⁴. Selon lui, nous sommes passé•e•s du postmodernisme des années 1980 à la *e-culture* des années 1990¹⁵.

Parallèlement au réemploi, un mouvement de décroissance s'est amorcé, analysé dans la sculpture à l'occasion de l'exposition « Pour un art pauvre¹⁶ ». Des artistes de la jeune génération ont été rapprochés des pratiques de l'Arte Povera. On pouvait y voir des œuvres qui privilégiaient l'usage de matériaux déclassés, des procédures de fabrication et des gestes simples. Une impression de fragilité, d'instabilité, de précarité se dégage de ces productions. Catherine Grenier parle à ce propos d'une « esthétique du moins¹⁷ » et développe la métaphore de « l'Atlantide moderne¹⁸ », comme si ces volumes étaient le reste d'une civilisation perdue. La sculpture et ses composants sont questionnés et l'on assiste à une sorte de « démembrement¹⁹ ». Ces œuvres manifestent un recul critique

¹³ « Depuis le début des années quatre-vingt-dix, un nombre sans cesse croissant d'artistes interprète, ré-expose ou utilise des œuvres réalisées par d'autres, ou des produits culturels disponibles. Cet art de la postproduction correspond à la multiplication de l'offre culturelle, mais aussi, plus indirectement, à l'annexion par le monde de l'art de formes jusque-là ignorées ou méprisées », Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Les presses du réel, Dijon, 2003, p. 8.

¹⁴ Lev Manovich, *Le langage des nouveaux médias*, op. cit., p. 258.

¹⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹⁶ Françoise Cohen (dir.), cat. expo. *Pour un art pauvre (inventaire du monde et de l'atelier)*, Carré d'Art -Musée d'art contemporain de Nîmes, du 4 novembre 2011 au 15 janvier 2012, édition Archibooks et Sautereau, Paris, 2011.

¹⁷ Catherine Grenier, *La manipulation des images dans l'art contemporain*, Éditions du regard, Paris 2014.

¹⁸ « Mettant en avant la valeur indiciaire de l'œuvre, ils inscrivent les notions de trace, d'empreinte, de débris, au cœur d'une matière qu'on aurait pu percevoir comme brute, mais qui a déjà été touchée par la culture », *Ibid.*, p. 69-71.

¹⁹ « Il y a un cheminement de matériau pauvre vers l'abstraction, envisagée comme non-figuration mais aussi comme démembrement des éléments qui composent la sculpture », *Pour un art pauvre*, op. cit., p. 17-18.

par rapport à la société de consommation et dressent le constat d'un monde ravagé par le « plus ».

Serait-il possible d'envisager le dessin comme un art pauvre ? Aurait-il une évolution similaire à celui de la sculpture ? Le dessin pourrait-il être vu comme une sorte de démembrement de la représentation. Suivant cette hypothèse, une tendance à la décroissance pourrait ainsi se lire dans certaines productions graphiques : décroissance de l'image, décroissance des moyens mis en œuvre, décroissance de l'objet représenté, décroissance des supports. Et cette décroissance coïncide paradoxalement avec une forme d'autonomisation et de reconnaissance du dessin.

C'est vers les années 1990 que le dessin a commencé à gagner son autonomie en devenant un médium privilégié. « L'abolition des hiérarchies dérivée des avant-gardes de ces cinquante dernières années comme la performances et l'art conceptuel des années 1960, et plus récemment la suprématie de la vidéo et de la photographie sur le marché international de l'art, a ouvert la voie au dessin qui connaît aujourd'hui son heure de gloire²⁰ ». Emma Dexter parle à son propos du retour du refoulé et pose la question suivante : « Pourquoi le dessin est-il prisé aujourd'hui ? Parce qu'en tant que refuge peu considéré et peu théorisé, il offre aux artistes la liberté d'explorer des aspects de la créativité négligés ou refoulés jusque-là²¹ ».

Le dessin, présent depuis longtemps dans les pratiques artistiques, change de statut²². Dans l'introduction de Thierry Davila du catalogue, *Vers le visible*, l'auteur met en avant une idée intéressante. En effet, dans les années 1970, Jean-Christophe Amman commissaire d'exposition, organise : *Mentalität Zeitung*, et voit le dessin non pas comme une simple technique mais comme une mentalité²³. Le dessin serait une manière de penser, une manière de concevoir l'art avec d'un côté un certain rapport à la création lié à la légèreté du médium mais aussi une conception explorant les marges, le refoulé, le

²⁰ Emma Dexter, « Introduction », in Alexandre Alberro *et al.*, *Vitamines D : Nouvelles perspectives en dessin*, Phaidon, Paris, 2006, p. 8.

²¹ *Ibid.*, p. 8-9.

²² Emma Dexter rappelle dans l'introduction que, dans l'histoire de l'art en occident, le dessin a été considéré comme un élément essentiel de la formation de l'artiste. À la Renaissance, le terme italien *disegno*, signifiait l'acte de donner corps à l'idée créatrice avec la ligne. Si, depuis la Renaissance, de nombreux artistes ont pratiqué le dessin, le renouveau actuel, dit-elle, marque peut-être le premier moment de l'histoire où les artistes peuvent choisir le dessin comme médium principal en étant sûrs que leur œuvre n'en pâtira pas. *Ibid.*, p. 8.

²³ Thierry Davila, « Introduction », in Juliette Enckell Julliard (dir.), *Vers le visible, Exposer le dessin contemporain, 1964-1980*, Les presses du réel, Dijon, p. 11.

recyclé et cherchant sans doute aussi à faire vaciller tant les institutions que les représentations.

Il est sans doute nécessaire d'analyser ces évolutions récentes de l'art, et en particulier du dessin, à la lumière des enjeux fondateurs de l'image. En effet, pourquoi, avons-nous commencé à faire des images, dans quels contextes sociaux-culturels ? C'est ce que Marie-José Mondzain, philosophe, développe dans son livre, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*²⁴. En remontant aux sources de l'image, elle montre comment l'image est construite rationnellement et doit s'approcher du naturel pour représenter le divin même si elle use d'artifices²⁵. L'icône incarne le retrait de la figure à travers la transfiguration : montrer ce qu'on ne peut voir. Cette doctrine philosophique de l'image est le point de départ de la conception de l'image : révéler une présence, transfigurer, montrer l'invisible à travers le visible. Et le dessin contemporain, tout en étant en rupture avec ses formes historiques, n'a de cesse d'interroger la question du visible.

L'historien de l'art Horst Bredekamp considère l'image comme étant active : elle est productrice d'expériences et d'actions²⁶. Hans Belting, historien de l'art et anthropologue, la situe par rapport au corps, car c'est lui qui la produit²⁷. Enfin, W.J.T. Mitchell pense que les images ne sont pas des objets inertes, mais des êtres animés de désirs, de besoins. Nous leur prêtons une vie, nous entretenons avec elles une sorte de relation magique²⁸. Bien loin de la conception de Platon, qui voit en l'image une apparence trompeuse, ces penseurs de l'image nous invitent à lui rendre toute sa puissance, toute sa capacité à parler, toute sa dimension anthropologique, ce que David Freedberg nomme aussi la « réalité de l'image²⁹ ». Comment le dessin se situe-t-il par rapport aux catégories

²⁴ Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, Paris, 1996.

²⁵ Il s'agit de réduire l'écart entre l'image artificielle et l'image naturelle. *Ibid.*, p. 107.

²⁶ Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, trad. de l'allemand par F. Joly et Y. Sintomer, La Découverte, Politique et sociétés, Paris, 2015.

²⁷ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, trad. de l'allemand par Jean Torrent, Gallimard, Paris, 2004.

²⁸ W.J.T. Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, trad. de l'anglais (américain) par Maxime Boïdy, Nicolas Cilins et Stéphane Roth, Les presses du réel, Domaine Critique, théorie & documents, Dijon, 2014.

²⁹ « Il convient désormais d'envisager la peinture et la sculpture dans une plus grande continuité avec la réalité que nous avons été accoutumés à qualifier de telle, et de réinsérer la figuration et l'imitation dans la réalité (...) », David Freedberg, *Le Pouvoir des images*, trad. de l'américain par Alix Girod, Gérard Monfort, Paris, 1998, p. 471.

si poreuses entre l'art et les images qu'ont mis en lumière ces penseurs de l'image ? Le dessin contemporain, en particulier quand il prend pour modèle des images (photographiques et/ou issues de la culture populaire), ne contribue-t-il pas à brouiller ces frontières ? En ce sens, le dessin contemporain nécessite sans doute d'être abordé dans la perspective des *visual studies* plutôt que dans celle de l'histoire de l'art.

Dans leur ouvrage *Les Artistes iconographes*, Garance Chabert et Aurélien Mole s'intéressent à des artistes (Luis Jacob, Pierre Leguillon, Daniel Gustav...) qui, depuis ces dix dernières années, utilisent sans hiérarchie des images associant chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art, banales photographies de famille, *snapshots*, clichés d'actualités, extraits de films, captures d'écrans. Les auteurs s'appuient sur la pratique d'Aby Warburg (1866-1929) qui expérimenta l'iconographie comme une épistémologie nouvelle dans laquelle la juxtaposition de reproductions photographiques constituait une méthode d'analyse. Chabert et Mole ajoutent une catégorie qu'ils nomment les « astronomes » présentant des constellations de photographies. Contemporains de systèmes de partage et de recherches sur internet, ces « astronomes » témoignent d'un rapport émancipé aux images³⁰.

D'autre part, Jan Verwoert, dans ce même ouvrage, pose la question de l'appropriation de l'image aujourd'hui, qui est bien différente du contexte de l'appropriationnisme des années 1970. Selon lui, il ne s'agit plus d'isoler et d'exposer dans un espace abstrait : « L'appropriation consisterait alors à performer l'irrésolu en mettant en scène l'objet, les images ou les allégories qui invoquent les fantômes d'histoires non finies de façon à les laisser apparaître comme fantômes et à révéler la nature de cette présence ambiguë³¹ ». La pratique des artistes iconographes contemporains implique ainsi une fiction qui relierait des éléments disparates.

Mon corpus est constitué d'œuvres graphiques singulières d'artistes femmes : les copies à l'aquarelle de tableaux de maîtres du XX^e siècle de Sherrie Levine ; les dessins d'outils de bricolage de Lee Lozano ; les gouaches sur papier figurant des jouets de guerre de Ruth Barabash. Ces trois artistes ont en commun d'avoir pour référent un monde masculin marqué par les signes d'un pouvoir dominant, qu'il s'agisse de la figure masculine de l'artiste moderne ou des outils et des domaines *a priori* masculins. Comment

³⁰ Garance Chabert et Aurélien Mole, « Artistes iconographes », *Les Artistes iconographes*, Les presses du réel, Dijon, 2018, p. 70-71.

³¹ Jan Verwoert, « Vivre avec des fantômes de l'appropriation à l'invocation dans l'Art contemporain », *Ibid.*, p. 35.

se positionnent-elles par rapport à ce monde codifié ? Quels traitements font-elles subir à l'image ? Que mettent-elles en critique ? Que déstabilisent-elles ?

Cette recherche se situe dans un contexte (des années 1960 à notre époque) nécessitant sans doute de revenir sur la place des femmes dans l'art et dans la société, au moment où les artistes femmes, longtemps très minoritaires, deviennent plus présentes sur la scène artistique. « L'œuvre est-elle tributaire de la sexuation du créateur, en quoi et dans quelle mesure³² ? ». Françoise Collin, dans *Vraiment féminisme et art*, développe l'idée qu'indépendamment des motifs représentés, une artiste est féministe dans la mesure où elle est elle-même l'énonciatrice de son propre travail. Elle échappe ainsi au risque de la réification d'un auteur extérieur qui pourrait ainsi projeter une image d'elle, ouvrant la porte à des fantasmes³³.

Énonciatrices de leur propre travail, les artistes de mon corpus le sont indéniablement. Pour autant, leur engagement sur le terrain du féminisme n'est pas le même. À l'inverse de Sherrie Levine, qui se disait féministe, Lee Lozano et Ruth Barabash ne se positionnent pas si clairement. Lee Lozano est d'ailleurs particulièrement ambiguë, dans un rejet des femmes. Sherrie Levine, en un geste fort, s'empare de la notion d'auteur en copiant et incarne ainsi une figure de l'énonciation paradoxale. Lee Lozano, dans un langage teinté d'expressionnisme, tente de maîtriser des outils masculins. Ruth Barabash, mêle, dans ses gouaches, images de magazines et souvenirs personnels pour déplacer le domestique vers le politique. Toutes trois questionnent la posture de l'artiste et son inscription parfois complexe dans le monde de l'art ; elles partagent cette nécessité, peut-être inhérente à leur statut de femme, de se positionner vis-à-vis d'une tradition de l'art masculine.

Linda Nochlin dans « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes³⁴ ? » révèle les entraves de la société qui ont empêché les femmes d'accéder au rang d'artistes.

³² Françoise Collin, « Territoires féminins (poétique et politique) », Blocnotes n° 5, hiver 94, p. 58.

³³ « (...) Je voudrais soutenir ici, d'une manière apparemment paradoxale, que toute artiste est féministe, indépendamment des motifs qui l'inspirent et qu'elle revendique ou des formes d'expression qu'elle adopte. Et cela signifie que toute artiste parce qu'elle introduit sa trace dans l'univers des signes, parce qu'elle en déplace et/ou en augmente le dispositif, même si elle ne le bouleverse pas de manière spectaculaire, fait en sorte que les femmes ne soient plus dites par d'autres qu'elles, mais disantes, qu'elles ne soient plus vues par d'autres qu'elles, mais voyantes. », Françoise Collin « Visibilité et représentation », in Françoise Collin, Laura Cottingham, Armelle Leturcq, cat. expo. *Vraiment féminisme et art*, Magasin, Centre national d'art contemporain de Grenoble, 5 avril-24 mai 1997, p. 31-32.

³⁴ Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », in *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, trad. de l'anglais (u.s.) par Oristelle Bonis, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes 1993, p. 201-244.

En effet, l'art n'est pas une activité autonome, le travail de l'artiste est lié à une situation sociale, par un réseau de formations, par du mécénat dont les femmes étaient exclues. L'art est lié au pouvoir, au savoir, et ce au travers d'une différenciation dont il est illusoire de faire comme si elle n'existait pas. Selon Griselda Pollock, « le savoir est en fait une question politique, de position, d'intérêts, de perspectives et de pouvoir. L'histoire de l'art, en tant que discours et institution, soutient un ordre de pouvoir investi par le désir masculin. Nous devons détruire cet ordre afin de parler aux intérêts des femmes, afin surtout, de mettre en place un discours par lequel nous affirmerons la présence, la voix et par conséquent le désir des femmes³⁵ ».

Le regard masculin a durablement construit notre rapport au monde, aux images. La production des images, mais aussi la réception. Pour autant, l'art ne peut être réduit à illustrer un discours ou une idéologie. À ce propos, Griselda Pollock prône des interventions féministes dans la discipline histoire de l'art plutôt qu'une histoire de l'art féministe³⁶. Elle invite à voir, dans le travail des artistes femmes, des échos à des questions féministes. Au-delà de l'intention de l'artiste, ces questions sont « travaillées » dans la plasticité même des œuvres, d'où l'importance d'analyser la matérialité, les supports, les outils... Altérer l'image, c'est aussi mettre en critique le savoir et par là le pouvoir.

L'analyse des œuvres du corpus fait l'objet de trois « fichiers ». Dans le premier, « Réduire la peinture », les pâles copies de tableaux de maîtres de Sherrie Levine seront analysées dans leur dimension critique, chaque écart par rapport au modèle (qu'il s'agisse de motif, de ton ou de teinte) faisant sens. Dans le second, « Dénaturer le geste », les dessins d'outils de Lee Lozano, à la dimension satirique certaine, permettront d'aborder la question des rapports de force. Les outils dessinés prennent corps et expriment, au-delà de leur fonction usuelle, des sentiments ambivalents. Dans le troisième, « Précariser le sujet », les légères gouaches de Ruth Barabash montreront comment, paradoxalement, la fragilité de l'image peut amplifier le sens. Derrière l'apparence naïve de ces représentations de scènes issues de magazines, se joue une véritable déconstruction de l'image.

³⁵ Griselda Pollock, « Histoire et politique : l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme ? », in Mathilde Ferrer et Yves Michaud (dir.), *Féminisme, art et histoire de l'art, op. cit.*, p. 90.

³⁶ Griselda Pollock, « Histoire et politique : l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme ? », in Mathilde Ferrer et Yves Michaud (dir.), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Énsb-a, Paris, 1997.

Le travail graphique de ces trois artistes permet d'aborder la question de la précarité de l'image et de son altération. L'hypothèse est que les images produites par ces artistes sont en ton en dessous et que leurs postures d'artistes *a priori* subalternes sont le moyen de mettre en critique un système de représentation basé sur la mise en valeur et l'idéalisation. Elles ont en commun cette irrépressible capacité à interroger sans cesse l'image, sa construction et les valeurs qu'elle véhicule.



FICHER 1

Sherrie Levine/Réduire la peinture

Sherrie Levine est née à Hazleton, en Pennsylvanie. Elle commence sa carrière artistique à la fin des années 1970 à New York, participant notamment à l'exposition fondatrice de l'appropriationnisme, *Pictures*, organisée en 1977 par le critique d'art Douglas Crimp à la galerie Artists Space. Au sein de ce mouvement, Sherrie Levine s'illustre très tôt par une démarche radicale qu'elle partage avec Richard Prince : la rephotographie. L'un et l'autre construisent en effet à l'époque leur œuvre sur des photographies préexistantes, et plus spécifiquement sur des reproductions de photographies qu'ils rephotographient, remettant ainsi en cause la conception traditionnelle de l'œuvre d'art comme production originale d'un auteur. Elle copie, à partir des années 1980, fidèlement à l'aquarelle, des reproductions sur catalogues et revues d'art de tableaux de grands maîtres du xx^e siècle³⁷.

Le principe de son projet est de placer le spectateur devant du *déjà vu*³⁸. Elle réunit l'abstraction la plus radicale et l'expressionnisme le plus poussé, « l'utopie de la pureté esthétique et de l'extériorisation du Moi enfoui³⁹ ». C'est en 1983 à New York, chez Baskerville & Watson, qu'elle montre pour la première fois, au public, ses aquarelles.

Dessiner (le brouillon de) la peinture

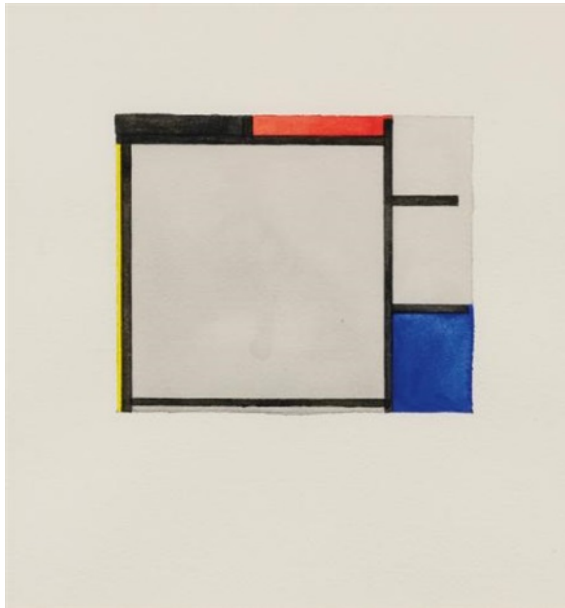
Sherrie Levine commence à reproduire à l'aquarelle des tableaux de maîtres (masculins) du xx^e siècle, tels que Piet Mondrian, Fernand Léger, Kasimir Malévitch, Egon

³⁷ Sur la question de l'appropriation, voir : Jean-Paul Blanchet, « L'œuvre re-produite », in Catherine Francblin, Jean-Paul Blanchet, Jean-Michel Foray, Caroline Bissière (dir.), cat. expo. *L'œuvre re-produite : Aspects de l'art au xx^e siècle*, Centre d'art contemporain, Abbaye de Meymac, 1991, p. 8.

³⁸ Carolyn Christov-Barkagiev, « Sherrie Levine : « un cœur simple, ou de la critique d'art », *Ibid.*, p. 75.

³⁹ *Ibid.*, p. 81.

Schiele qui, selon elle, ont fait rupture dans l'histoire de l'art. Pourquoi Sherrie Levine produit-elle de modestes images voilées, dégradées, tremblantes, maladroitement, version édulcorée, si l'on peut dire, de l'original ? Pourquoi reproduit-elle exclusivement des tableaux d'artistes hommes ? Et pourquoi des reproductions d'images et non des peintures.



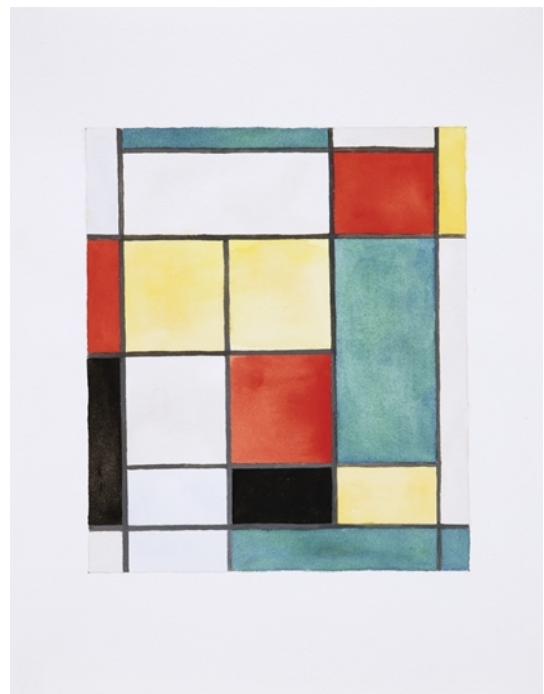
Sherrie Levine, *After Piet Mondrian*, 1983, aquarelle sur papier, 31 x 28 cm, Whitney Museum of American Art

After Mondrian, de 1983, de 31 x 28 cm, est une reproduction d'un tableau de Mondrian proche de la période des compositions bleues, jaunes, rouges et noires des années 1920. La version de Levine révèle le fait-main, absent des peintures de Mondrian. Le trait est tremblant et hésitant, un cerne noir à gauche, par exemple, n'apparaît pas fini. Les contours ne sont pas nets : on sent qu'elle détoure à la main, presque maladroitement. Or, la technique de Mondrian, certes très artisanale, était gommée par l'artiste : il commençait à tracer au fusain, collait du papier, plaçait des bandes adhésives, puis il finissait par la peinture. C'est un peu comme si Sherrie Levine faisait un pas en arrière par rapport à Mondrian, comme si elle voulait montrer comment était fabriquée cette peinture, pour en révéler les dessous, la cuisine du peintre en quelque sorte. Elle dévoile la fine couche inférieure : une sorte de « brouillon » peut-être ? Le processus est révélé sous forme d'actions : tracer, remplir, séparer, exécuter, etc... Le faire n'est pas caché, la peinture apparaît dans sa forme simplifiée mais avec le filtre de la critique. En effet, ce brouillon est chargé d'une dimension politique. Sherrie Levine revisite la peinture mais dans une perspective féministe, avec une subjectivité féminine. Le brouillon devient la marque du féminin comme une nouvelle écriture à l'encontre de la maîtrise. Révéler le brouillon de la peinture c'est montrer le dessin de la main sous la peinture, les repentirs, les hésitations, le travail manuel qui a été soigneusement gommé par Mondrian. Est-ce que la main qui hésite, qui cherche, qui trace, qui s'arrête, serait sexuée, féminine ?

Claude Gintz estime que Sherrie Levine nous communique un plaisir fétichiste qu'elle semble avoir pris à copier ces œuvres, affirmant par là leur dimension d'icône de

l'art. Elle transpose en mode mineur, à l'aquarelle, des peintures majeures⁴⁰. Elle entreprend une véritable collection d'œuvres reprises à l'aquarelle qui donne un sens nouveau par leur association et la technique utilisée. Les toiles des grands maîtres de la modernité sont subjectivées, infiltrées par le féminin qui s'invite au cœur d'une représentation au pouvoir iconographique qui fait autorité. La suprême peinture est rétrogradée en aquarelle : ces reprises de Levine ont-elles perdu quelque chose ? La peinture transposée en aquarelle est comme réduite à une idée, à l'essentiel, débarrassée de sa couche superflue.

After Piet Mondrian, 1984, est une petite œuvre puisqu'elle ne mesure que 35,6 x 27,9 cm. Elle est réalisée sur papier aquarelle, ce qui lui donne un aspect fragile et modeste. Les tracés de crayon de papier visibles appuient le caractère appliqué de l'acte de reproduire. L'artiste ne semble plus vraiment peindre, il s'agit davantage de dessiner (le brouillon de) la peinture en la réduisant à des traits de construction. Comme si Sherrie Levine, en recopiant, soulignait la fabrication du tableau de Mondrian constitué de droites horizontales et verticales, tracées à la règle préalablement. Les zones de couleurs délimitées par un cerne noir semblent remplies, contrairement



Sherrie Levine, *After Piet Mondrian*, 1984, aquarelle sur papier, 35,6 x 27,9 cm, collection particulière

au tableau original. Le geste de remplissage par l'aquarelle plus ou moins opaque est rendu visible. Le sentiment de planéité est un peu troublé par cette technique. Cependant la grille est davantage affirmée qu'avec l'original, la composition colorée apparaît alors très clairement organisée selon une logique géométrique avec une distribution des couleurs simples : blancs, noirs, rouges, jaunes, bleus. Sherrie Levine offre ainsi une lecture critique de l'œuvre de Mondrian par l'écart même qu'elle produit en copiant.

S'approprier un tableau, c'est produire un écart par rapport à l'original. Dans l'ouvrage *De l'inframince*, Thierry Davila développe l'idée d'œuvres qui donnent à penser, qui font de l'exercice de la perception un véritable travail, une production de sens, « une

⁴⁰ Claude Gintz, « Ailleurs et autrement », in Suzanne Pagé, Béatrice Parent (dir.), cat. expo. *New York : Ailleurs et autrement*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Éditions de l'Arc, 1984. p. 12.

invention y compris au sens archéologique de ce terme, c'est-à-dire de créer *et* de découvrir, de créer en le découvrant, ce qui était enfoui⁴¹ ». Comment produire des intensités par soustraction ? Telle est la question que pose Davila en référence à Pline. Mais il serait tout aussi possible de la poser concernant les peintures Sherrie Levine. L'invisibilité ne serait-elle l'instrument de la visibilité ?

(É)teindre les couleurs

Quand Sherrie Levine reprend l'œuvre de Joan Miró, de la même manière, elle la reproduit d'après un livre et en fait un petit format à l'aquarelle. Elle redessine et réduit cette peinture. Mais y a-t-il d'autres modifications ? D'emblée, on peut voir que la couleur est moins dense, le jaune a perdu de sa superbe, comme le bleu ciel. Il reste ainsi une pâle image miniaturisée, sorte de souvenir voilé de la peinture de Miró. L'utilisation de l'aquarelle transforme le tableau qui semble « délavé ». Plus petit, ne mesurant plus que 35,5 cm sur 27,9 cm, il est fortement réduit. Le jaune est terni, ayant perdu de sa densité colorée. Le bleu est lui aussi altéré, un ton en dessous. L'astre a perdu de sa luminosité.

L'aquarelle, par sa petite dimension et sa nouvelle densité colorée, donne à voir une version plus intimiste de cette peinture : une version à dimension domestique. En effet, l'astre n'a plus rien d'écrasant, ni de dominant, plus rien de puissant. La couleur s'est adoucie, le format s'est amoindri : nous ne sommes pas « dans l'image » comme nous pouvons avoir l'impression de l'être parfois avec certaines peintures et singulièrement devant les grands formats de Miró⁴².

Le tableau est modifié par la reproduction. Mais qu'a voulu représenter Miró et que modifie le traitement plastique de Levine ? Dans *L'or de l'azur* peinte par Miró, les formes sont traduites par des signes : des sortes d'étoiles scintillent dans un ciel jaune d'une belle densité avec en son centre un disque bleu intense traversé par un léger trait noir. On remarquera la présence de deux personnages dans cette toile : à gauche une

⁴¹ Thierry Davila, *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Éditions du regard, Paris, 2010.

⁴² Sur Miro, voir Jean-Louis Prat, Carole Heede, Rosa Maria Malet (dir.), cat. expo. *Miró, La couleur de mes rêves*, Grand Palais, Réunions des musées nationaux, Paris, 2018.

femme et à droite un homme tenant un marteau, suivant la symbolique habituelle, très sexuée, de l'artiste. L'astre est coupé en deux, renforçant cette binarité.

Pour comprendre le travail de Levine, il peut être amusant de se prêter au jeu des différences afin de trouver l'apport de l'artiste et son hypothétique intention. En les mettant côte à côte, on peut voir rapidement que la construction binaire du tableau de Miró est reconduite par Levine à ceci près qu'elle enlève l'attribut viril de l'homme (l'outil). La représentation est ainsi privée d'un symbole phallique, ce qui enlève la polarité présente dans l'œuvre originale. La tension entre un monde féminin et un monde masculin disparaît, la binarité s'estompe par l'effacement de ce simple signe. Un nouvel horizon est ouvert par Sherrie Levine par cette appropriation féministe de l'œuvre. Éteindre les couleurs revient à réduire les différences.



Sherrie Levine, *After Joan Miró*, 1985, aquarelle, 14 x 11 cm, MoMA

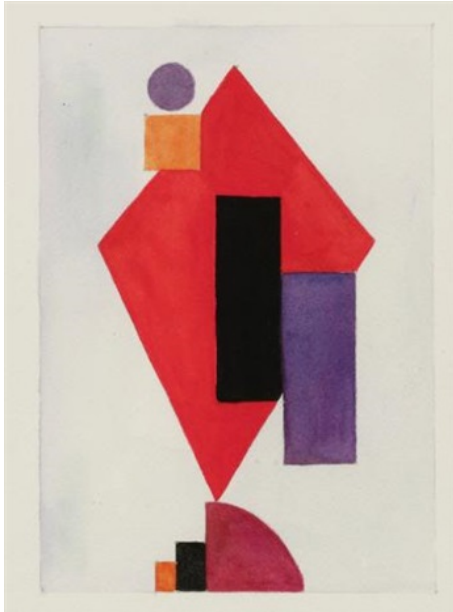


Joan Miró, *L'or de l'azur*, 1967, acrylique sur toile, 205 x 173 cm, fondation Joan Miró, Barcelone

En 1984, Sherrie Levine peint *After Kasimir Malevitch*, (34 x 28 cm). Malévitch invente le terme de suprématisme à partir du mot latin « supremus » qui signifie au-dessus de tout, en référence à un courant philosophique, le « supranaturalisme », visant à définir l'essence invisible des choses. La pureté des formes et des couleurs est recherchée pour parvenir à un équilibre parfait⁴³. Levine s'intéresse à Malévitch qui, là encore, représente pour elle une rupture importante dans l'histoire de l'art. En effet, il quitte la représentation et cherche à conférer, avec la couleur et les formes, et par l'épuration, une dimension quasi mystique à la peinture, un degré 0.

Sherrie Levine a une posture critique par rapport à cette idéologie. Elle change de support et de médium, reprend le tableau sur papier à l'aquarelle. Mais le plus remarquable, sur sa reprise, est le travail du fond. Malévitch accorde une grande importance à la couleur. Le blanc représente l'infini, le cosmos, comme dans le célèbre *Carré blanc sur*

*fond blanc*⁴⁴. Levine, en utilisant une reproduction, a pris le parti de la respecter et c'est pourquoi elle teinte le fond avec un léger violet. Le blanc de Malevitch est teint et, par-là, éteint. C'est comme si le passage par la reproduction, puis la copie, avait déteint sur l'original.



Sherrie Levine, *After Kasimir Malevitch*, 1984, aquarelle, 34 x 28 cm, collection particulière

Il est important de noter qu'elle ne prend pas pour modèle le tableau original, mais bien des reproductions qu'elle trouve dans des catalogues d'exposition, par exemple. Elle reproduit donc non pas des tableaux mais des images, car ce qui l'intéresse c'est l'image avant tout, sa version imprimée, celle qui fait image, avec ses qualités qui sont davantage photographiques que picturales. Elle imite donc les couleurs de la reproduction et, si le blanc est légèrement violet, elle n'hésite pas à le teinter comme elle le voit. Sherrie Levine teinte les couleurs pour être juste, notamment le blanc qui représente chez Malevitch l'infini, le cosmos. Donne-t-elle alors une limite à cette idéologie ? Cherche-t-elle à réduire la peinture et la portée de l'œuvre par cette intervention malicieuse ? Serait-ce une version féminine de cette quête spirituelle ? Veut-elle rappeler que cela n'est qu'une construction de l'esprit, une convention visuelle ? Elle ne fait somme toute que remplacer une vue de l'esprit par un effet visuel basé sur son expérience concrète.

L'*After* peinture

Elle nomme son travail *After*. Pourquoi ce terme ? Ayant le sentiment d'arriver trop tard, Levine déconstruit le concept d'originalité, de nouveauté, ainsi que les notions

⁴⁴ Composition suprématiste : *Carré blanc sur fond blanc*, 1918, peinture à l'huile, 79,4 x 79,4 cm, MOMA, New York.

d'œuvre unique et d'authenticité⁴⁵. Son travail participe d'une dévaluation délibérée de l'invention⁴⁶.

Sherrie Levine dit : « Le monde est si plein qu'on y étouffe... Nous pouvons seulement imiter un geste toujours antérieur... Le plagiaire, qui succède au peintre, ne porte en lui plus de passions... mais plutôt cette immense encyclopédie dans laquelle il puise⁴⁷ ». Il est intéressant, à ce propos, de noter qu'Élisabeth Lebovici et Catherine Gonnard inscrivent le travail de Levine dans un travail de « deuil du formalisme pictural ». Les années 1980 sont marquées par le recyclage et la répétition d'une abstraction vue comme une iconographie et une idéologie⁴⁸. Les couleurs « passés » ont pour effet de « dater » ces peintures des avant-gardes. Ces dernières apparaissent d'un autre temps.

L'aquarelle a été bien longtemps dévolue aux femmes, technique mineure par rapport à la peinture à l'huile⁴⁹. En effet, l'aquarelle a souvent été placée au même rang que la miniature, la broderie, la tapisserie, avant la première moitié du xx^e siècle, en étant qualifiée de manière condescendante d'« art féminin ». Ainsi, La matérialité de l'œuvre a-t-elle vraiment une connotation masculine ou féminine ? Y aurait-il un médium plus neutre qu'un autre ?

Sherrie Levine réalise de petites peintures, sans envergure, qu'elle reproduit de manière légère, renvoyant la peinture à une imagerie liée au loisir, à l'occupationnel. C'est un peu comme si l'artiste était dans une pratique proche du puzzle de tableaux de maître. Levine colorie la peinture, autrement dit elle transforme la peinture des maîtres de la modernité en un motif à colorier. Ses tableaux ainsi désacralisés s'inscrivent dans une nouvelle temporalité, celle d'une transformation subjectivée par la main d'une artiste femme.

⁴⁵ « Le principe de création qui guide l'œuvre de Sherrie Levine depuis le début des années 1980 repose sur la répétition et la reproduction. Ce principe a pour fonction et conséquence de remettre en cause les notions d'auteur, d'originalité et d'unicité de l'œuvre ». Bertrand Charles, « Sherrie Levine et l'appropriation : imposture ou acte créateur », in *Sociétés et représentations*, n° 33, 2012/1. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2012-1-page-129.htm> [consulté le 12 mai 2019].

⁴⁶ Hélène Trespeuch, « Le féminisme de Sherrie Levine au prisme de la prétendue 'mort de l'auteur' », in *Archives of Women Artists, Research and Exhibitions magazine*, le 8 juin 2017. Disponible sur : <https://awarewomenartists.com/magazine/feminisme-de-sherrie-levine-prisme-de-pretendue-mort-de-lauteur/>. [consulté le 28 avril 2019].

⁴⁷ Dans un entretien, Levine reprend les termes de Roland Barthes : « l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ». Catherine Millet, *L'art contemporain*, collection Dominos, Flammarion, Paris, 1997, p. 47.

⁴⁸ Catherine Gonnard, Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes/artistes femmes. Paris de 1880 à nos jours*, Hazan, Paris, 2007, p. 388.

⁴⁹ Bertrand Charles, « Sherrie Levine et l'appropriation : imposture ou acte créateur », in *Sociétés et représentations*, *op. cit.*

L'aquarelle suppose une certaine rapidité d'exécution qui s'oppose à la lente maturation d'un tableau, à la pensée qui se construit par strates, par passages. Levine impose la rapidité, la légèreté, la superficialité à tous les tableaux, que ce soit ceux de Mondrian, de Malévitch, de Miró ou de Léger. La technique de l'aquarelle repose sur la transparence des couleurs et leur superposition (glacis). C'est paradoxalement par ce travail d'aquarelle et de transparence que Sherrie Levine fait apparaître le temps de l'exécution. Allégée, débarrassée des couches superficielles, la peinture devient une simple surface colorée sur papier. Elle s'affirme comme une reproduction d'une reproduction, soit quelque chose de l'ordre de la post-peinture.

Les séries qu'elle produit apparaissent, dès lors qu'on les rassemble, comme des citations d'œuvres déjà peintes. Qui en est l'auteur ? Quel est le rôle du changement de sexe dans le geste d'appropriation ? Sherrie Levine s'empare d'images faisant autorité, étant devenues digne d'être reproduites dans des livres d'histoire de l'art. Comme le relève Claude Gintz, elle préfère s'intéresser aux icônes de la haute culture⁵⁰. Ne choisissant que des hommes, elle situe l'imitation au niveau du geste passé : « Nous pouvons seulement imiter un geste qui est toujours antérieur, jamais original. Successeur du peintre, le plagiaire ne porte plus en lui de passion, d'humeurs, d'émotions, d'impressions ; il transporte plutôt cette immense encyclopédie dont il s'inspire⁵¹ ».

Sherrie Levine s'empare d'un univers masculin et le féminise, le fait sien en le transformant radicalement, en intervenant directement sur l'image qu'elle affecte et altère. Et si ce geste de peindre, en s'appropriant des images, était sa manière de s'affirmer en tant que femme en altérant l'image, en la faisant descendre de son piédestal et en l'amoindrissant, en l'atténuant ? Cette image phallique ne serait plus qu'un souvenir. Elle ferait tomber ces images, et le régime pictural qui les sous-tend, comme l'on a fait tomber les idoles encombrantes.

En effet, Sherrie Levine, dès le début de son travail, s'est engagée dans une réflexion féministe questionnant la place des femmes dans la création artistique. Elle semble proposer, dans ces versions aquarellées, un art d'après la peinture qui serait alors féminin.

⁵⁰ Claude Gintz, « Ailleurs et autrement », in Suzanne Pagé, Béatrice Parent (dir.), cat. expo. *New York : Ailleurs et autrement, op. cit.*, p. 12.

⁵¹ Sherrie Levine citée par Charles Harrison et Paul Wood (Éds.), *Art en théorie 1900-1990*, Hazan, Paris, 1997, p. 1157.

Copier-couper les maîtres

Propose-t-elle une forme de parodie de la peinture ? Ces images sont-elles des pastiches ? Levine emprunte des figures et des images fortes du passé qu'elle désincarne, qu'elle fragilise, qu'elle infantilise. Ces aquarelles ne sont plus vraiment très sérieuses, ni intimidantes, ni même impressionnantes. L'on peut se référer ici à ce qu'écrit Jouannais, dans *l'Idiotie*. Il montre, dans le chapitre « Contre la bêtise et l'intelligence », comment l'intelligence, érigée en valeur absolue, en « label » ne menant qu'à une forme d'élitisme, fige et isole la création. Elle octroie un statut d'intellectuel à un artiste, d'érudit, qui l'éloigne d'une quête artistique⁵². La naïveté feinte, avec laquelle Sherrie Levine reproduit des images de grands maîtres, met un grain de sable dans cette histoire de l'art. Ces tableaux nous apparaissent sous un jour nouveau, renaissant sous la main d'une femme prétendument maladroite et peu encline à la réflexion. La peinture prend une dimension parodique⁵³.

Pendant, Michel Melot apporte une nuance intéressante entre la parodie et le pastiche, dans son ouvrage, *L'œil qui rit, le pouvoir comique des images* : « Le pastiche imite avec des nuances à peine perceptibles ; la parodie contrefait grossièrement⁵⁴ ». L'artiste, par ce déplacement, en changeant de médium, de format, semble davantage parodier la peinture dans un geste quelque peu irrévérencieux. Elle invite à prendre de la distance, ironiquement, face à ces représentations.

Ce travail de copie des maîtres (masculins) du xx^e siècle est une critique du système phallogocentrique de l'art. Claude Gintz écrit, à ce propos, qu'elle reproduit avec les *After* comme « une espèce d'hommage ironique à des chefs-d'œuvre, toujours produits par des artistes de sexe masculin et symboliques d'un ordre patriarcal dont l'histoire de

⁵² Jean-Yves Jouannais, *L'Idiotie, art, vie, politique-méthode*, Beaux-arts livres, Flammarion, Paris, 2003, p. 29-53.

⁵³ La parodie n'est jamais indifférente à l'œuvre première qu'elle transforme, ni à son auteur. Elle « implique fondamentalement une *relation critique* à l'objet parodié ». Daniel Sangsue, *La Parodie*, Hachette, Paris, 2007, p. 11.

⁵⁴ Michel Melot, *L'œil qui rit, le pouvoir comique des images*, Bibliothèque des arts, Paris, 1975, p. 110.

l'art n'aurait été jusqu'à présent que l'illustration fidèle⁵⁵ ». La soumission à l'autorité des maîtres (par la copie) n'est qu'apparente car l'idée de Sherrie Levine est bien de contester cette hiérarchie et de résister.

La notion d'appropriation est fondamentale pour comprendre la démarche et la singularité du travail de l'artiste. Sherrie Levine participe, en 1977, à l'exposition fondatrice de l'appropriationnisme qu'organise le critique Douglas Crimp à la galerie Artisis Space « Pictures⁵⁶ », avec Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Robert Longo et Philipp Smith. Elle



Sherrie Levine, *President Collage : 1*, 1979, collage sur papier, 61 x 45,7 cm, MoMA

y présente sa série *President Collage*, qui consiste à couper dans des magazines féminins la silhouettes des trois présidents américains : Georges Washington, Abraham Lincoln et John F. Kennedy (série qu'elle continuera jusqu'en 1978-79). Elle fait ainsi apparaître, par cette découpe de papier glacé, des visages de femmes dans les profils des grands hommes. Les artistes qu'expose Crimp utilisent des images de la culture populaire et réfléchissent aux modalités de la représentation, à la différence de l'art conceptuel de l'époque d'alors (les années 1970) qui

reste dans la lignée de l'esthétique moderne, éludant le champ de la représentation. Les appropriationnistes font des représentations de représentations, des citations d'images déjà médiatisées⁵⁷.

En 1981, à la galerie Metro Picture de New York, Sherrie Levine crée l'événement avec ses photographies, *After Walker Evans*. Il s'agit d'une série de vingt-deux photographies en noir et blanc que Walker Evans, pionnier de la photographie documentaire et photographe de l'Amérique des petites gens, a prises entre 1935 et 1938. Levine a rephotographié les clichés à partir du livre, *Let us Praise Famous Men* (louons maintenant les grands hommes). Elle expose les photographies au format 10 x 13 cm correspondant au format exact du livre. Que signifie cet acte ? pourquoi ce format ? Le terme de copie

⁵⁵ Claude Gintz, *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Énsb-a, Paris, 2001 (rééd.), p. 24.

⁵⁶ Hélène Trespeuch, « Sherrie Levine : de l'appropriationnisme au simulationnisme », in *Revue d'art contemporain Marges*, n° 17 | 2013, p. 44-53. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/marges/127>, mis en ligne le 01 novembre 2014, [consulté le 12 février 2019].

⁵⁷ Carolyn Christov-Barkagiev, « Sherrie Levine : « un cœur simple, ou de la critique d'art », Catherine Francblin, Jean-Paul Blanchet, Jean-Michel Foray, Caroline Bissière (dir.) *L'œuvre re-produite : Aspects de l'art au XX^e siècle*, op. cit., p. 34.

ne peut être utilisé pour son travail, puisqu'elle ne recopie pas au sens strict – elle ne fait que photographier un original. C'est donc bien cette opération de « rephotographie » qui constitue l'œuvre et le geste créateur de Sherrie Levine. Ces copies ont été source de conflits juridiques car elles questionnaient la propriété intellectuelle. Didier Semin rappelle, dans l'introduction de l'exposition *Œuvres originales*, la bataille d'avocats qui a fait rage à cette époque. Est déclaré art, dit-il, non pas ce qui est conforme à une règle du beau mais ce qui est contractuellement accepté. Et il ajoute que ce n'est certainement pas un hasard si le père de Duchamp était un avocat. En effet, ce dernier était bien placé pour s'emparer et jouer à sa guise avec les limites du système⁵⁸.

Que reste-t-il de l'aura de l'œuvre ? Ainsi recyclée, l'image est déclassée, destituée et la notion d'auteur par là-même balayée. Selon Hélène Trespeuch, la position de Levine est, en ce sens, éloignée de celle de Barthes⁵⁹. Là où Barthes appelle de ses vœux une œuvre ouverte à l'interprétation, Levine propose un glissement d'une identité d'homme à une identité de femme. Pour comprendre cela, il est nécessaire de lire le cartel, ce qui selon Trespeuch réduit l'appréhension de l'œuvre⁶⁰. Cependant, dans « La naissance du spectateur », David Deitcher apporte une nuance intéressante à ce propos car, pour lui, des artistes comme Sherrie Levine, Louise Lawler, Richard Prince et Allan McCollum, irrévérencieux par rapports à l'auteur-ité, s'opposent aux Néo-expressionnistes (prônant des valeurs à l'héroïsme masculin). Pour cette raison, ils mettent en place une pratique propre à tordre le coup à l'auteur⁶¹. Les artistes ainsi émancipé•e•s de la notion d'auteur agissent comme des spectateur•rice•s plus que des créateur•rice•s : les spectateur•rice•s deviennent « producteurs culturels », sortant d'une forme de passivité⁶².

⁵⁸ Didier Semin, « Œuvres originales », in Alain Clairet et Jean-François Taddei (dir.), cat. expo. *Œuvres originales*, Fonds régional d'Art contemporain des pays de Loire, 1991, p. 8.

⁵⁹ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, « La mort de l'Auteur » (1968), Seuil, Paris, 1984, p. 61-67.

⁶⁰ « Si l'artiste entend remettre en cause la position autoritaire des artistes-hommes les plus célèbres de la modernité artistique, ce n'est évidemment pas pour s'effacer devant eux, mais pour les concurrencer par un geste artistique radical, subversif. Et cette position auctoriale autoritaire se traduit par le relatif mutisme de ses œuvres dont l'appréciation, de la part du spectateur, dépend essentiellement de sa lecture du cartel – le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre choisi par l'artiste et l'année de réalisation lui offrant de précieuses informations pour éviter d'apprécier au premier degré une mauvaise copie de clichés célèbres ». Hélène Trespeuch, « Sherrie Levine : de l'appropriationnisme au simulationnisme », in *Revue d'art contemporain Marges*, op. cit.

⁶¹ David Deitcher, « La naissance de l'auteur », in Alain Clairet et Jean-François Taddei (dir.), cat. expo. *Œuvres originales*, op. cit., p. 13-24.

⁶² *Ibid.*, p. 24.

Sherrie Levine agirait donc comme une spectatrice de l'art faisant, de ce qu'elle voit de l'art, une posture d'appropriation. Cependant, comme le rappelle Jean-Paul Blanchet à propos de l'œuvre de Levine : « L'art est implicitement masculin ». Il déplore le peu de place qu'ont les femmes sur la scène artistique. Il est évident que Levine fait le même constat et que sa production de « copiste » répond de manière détournée à cette situation. Il dit plus précisément d'ailleurs que : « les 'copies' de Sturtevant et plus ironiquement les aquarelles de Sherrie Levine constituent, œuvre contre œuvre, n'ayant d'autre choix pour exister avec quelque crédit que ces procédés, une dénonciation discrète de ce machisme inavoué⁶³ ».

La question de la copie a notamment été soulevée dans plusieurs expositions dont *Seconde main* qui a eu lieu au Musée d'art Moderne de la Ville de Paris en 2010, dont le titre est emprunté d'Antoine Compagnon⁶⁴. Des œuvres-sosies sont exposées revisitant la reprise, l'appropriation, l'imitation. Cette copie permise va dans le sens d'un abandon de la posture du génie créateur. L'exposition *Copier-créer* au Musée du Louvre⁶⁵ en 1993, montrait combien les artistes ont été stimulés par le passé et à quelle point la copie fait partie intégrante de l'art.

Didier Semin rapproche le travail de Levine de celui de Bertrand Lavier qui photographie, dans le *Journal de Mickey*, des images de tableaux modernes qu'il agrandit ensuite à la taille 100 figures. Le projet a pour point de départ une visite au musée d'art moderne de Mickey : la série des *Walt Disney Productions* débute en 1984. Il s'agit de peintures abstraites, mais aussi de sculptures biomorphiques qui constituent, assemblées, une sorte de musée imaginaire. Quelle représentation la société se fait-elle de l'art moderne ? Telle est la question que pose en creux Bertrand Lavier. En d'autres termes, Lavier cherche à reproduire une idée commune de l'art. Sherrie Levine, de son côté, reproduit un cliché de tableau socialement accepté comme *chef-d'œuvre*. Lavier et Levine auraient, selon Semin, une démarche identique⁶⁶. Ces artistes matérialisent le filtre de la reproduction. Le fait-main des aquarelles de Levine ne fait que renforcer cet aspect :

⁶³ Jean-Paul Blanchet « L'œuvre re-produite », in Catherine Francblin, Jean-Paul Blanchet, Jean-Michel Foray, Caroline Bissière (dir.) *L'œuvre re-produite : Aspects de l'art au XX^e siècle*, op. cit., p. 11.

⁶⁴ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979.

⁶⁵ *Copier-créer : de Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, commissaire : Jean-Pierre Cuzin, du 26 avril au 26 juillet 1993, Musée du Louvre, RMN, Paris, 1993.

⁶⁶ Didier Semin, « Œuvres originales », in Alain Clairet et Jean-François Taddei (dir.), cat. expo. *Œuvres originales*, op. cit., p. 9.

« (...) elles assument le mode mineur comme une donnée de la vision contemporaine du monde⁶⁷ ».

Le génie créateur en mode mineur

Cependant, c'est une femme qui reprend un travail d'un homme et ceci est loin d'être un détail. En effet, ce geste d'appropriation, cet acte critique, est une manière de se mettre à la place d'un homme. Qui est l'auteur•e ? Elle ou lui ? Où sont les originaux ? Christian Bernard fait une réflexion intéressante : s'il n'y a pas d'original ni d'originalité, il reste encore, dit-il, à reproduire des reproductions, en situant la transformation dans la gamme « infra-mince » des stratégies de reprise ou de déplacement⁶⁸. Il ajoute que la mimésis de Levine peut se faire littérale, quand elle copie le livre de Flaubert, *Un cœur simple*, ou radicale avec son travail photographique. Elle peut aussi s'appliquer à des processus ou à des concepts plutôt qu'à des images, ou « elle peut encore opérer par déplacement aboutissant à des équivalents déficients ou même méconnaissables⁶⁹ ». Ce travail sur l'inframince désigne une figure de l'artiste très loin du génie créateur.

Copier, c'est donc pour Sherrie Levine pouvoir dénoncer un système de domination dans lequel les femmes ont peu de place. Elles sont étouffées par la création dominante des hommes, mises en arrière-plan. La seule possibilité pour Levine est de résister en reprenant les œuvres, les gestes, les formes et en s'effaçant paradoxalement pour s'affirmer. La pratique de la reproduction, de moindre valeur, est une pratique de seconde main, qui peut être reléguée au « deuxième sexe ». L'art majeur des maîtres est reproduit de manière mineure par une femme.

Cependant, il s'agit d'une posture artistique. Sherrie Levine prend volontairement une place dite « mineure », celle de « l'exclue », de l'*after*, de l'après, afin de mettre au jour les hiérarchies. En se substituant aux grands maîtres, elle refait l'histoire de l'art,

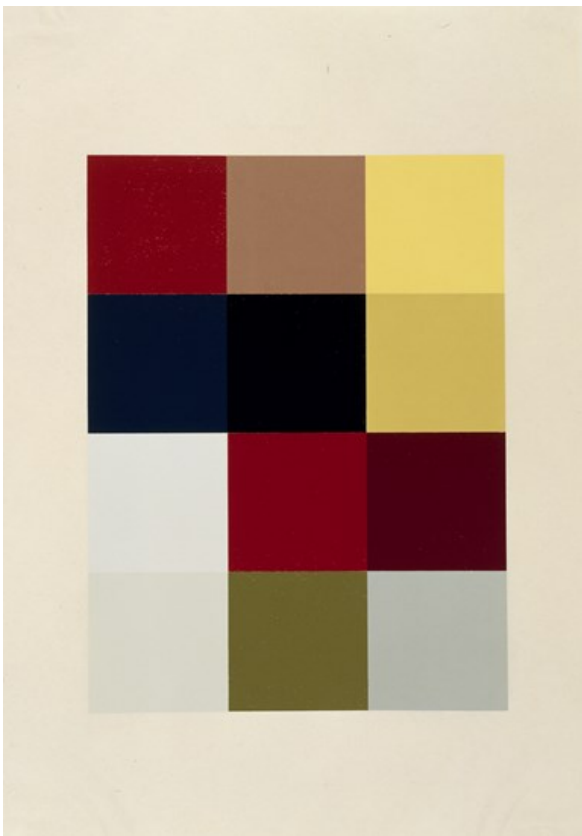
⁶⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁸ Christian Bernard, « Vanités, note sur Sherrie Levine », in Suzanne Ana et Christian Bernard (dir.), cat. expo. *Sherrie Levine*, Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Genève, 1998, p.14.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 15.

son histoire incorporée de l'art⁷⁰. La présence physique du corps de l'artiste, par le fait-main affirmé, a donc une portée toute particulière. Lisant Freud, Lacan et connaissant parfaitement les critiques féministes sur le primat du regard dans notre société patriarcale, Sherrie Levine ne pouvait ignorer la portée de ces aquarelles. Alors décider de donner une matérialité à la peinture, et *in fine* incorporer cette peinture, en lui conférant une autre matérialité, constitue un acte éminemment subversif.

Le travail de Sherrie Levine est véritablement une critique de la représentation comme étant le lieu d'expression du pouvoir (le pouvoir né d'une culture patriarcale). Sa stratégie de résistance est de se glisser dans la peau de l'Autre, de se mettre à la place de l'Autre et de s'appropriier littéralement ses représentations pour les faire siennes en établissant de nouvelles règles. En effet, ce n'est plus le caractère original qui compte mais ce qui est reproductible et immédiatement reconnu. La répétition, la reprise de l'œuvre originale devient œuvre à son tour. Et si l'on copiait les œuvres de Levine, que se passerait-il ?



Sherrie Levine, *After Mondrian from Meltdown*, 1989, 61 x 45,8 cm, MoMA

À partir de 1984, elle réalise les *Meltdowns*, transcription pixélisée de peintures de Duchamp, Mondrian, Monet, Kirchner... Après avoir inséré une diapositive de la photo de l'œuvre dans un ordinateur doté de capacités graphiques, l'ordinateur crée une grille dans laquelle chaque section correspond à une moyenne des couleurs de cette section du tableau. Ainsi, la machine crée à la place de l'artiste, et en fait une transcription selon un programme. L'acte de création est ainsi encore interrogé, déplacé, Sherrie Levine s'approprie les œuvres en les modifiant de manière rationnelle, en appliquant une procédure qui les uniformise. Passés au crible de l'ordinateur et suffisamment réduits (les

⁷⁰ Catherine Francblin « Appropriation et reproductions : le totémisme aujourd'hui », in Catherine Francblin, Jean-Paul Blanchet, Jean-Michel Foray, Caroline Bissière (dir.) *L'œuvre re-produite : Aspects de l'art au XX^e siècle. op. cit.*, p. 34.

œuvres sont toutes limitées à 12 pixels), les tableaux ainsi traités aboutissent à du commun, qui est ensuite utilisé pour des gravures sur bois, l'artiste appréciant particulièrement le mélange entre le *high-tech* et le *low-tech*. Effacer l'auteur, brouiller les styles au profit d'une organisation des couleurs, d'une variation abstraite ; réduire la peinture des modernes à une même apparence : telle est la volonté de Sherrie Levine.

Sherrie Levine cherche à désacraliser l'art et la figure du génie créateur avec son travail d'appropriation : l'artiste passé au crible de la copie n'est plus un génie isolé produisant selon son humeur, son inspiration, sa folie... À ce propos, L'historienne de l'art, Linda Nochlin, dans son célèbre article au titre quelque peu provocateur, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », cherche à contextualiser l'artiste, sa position dans la société, son émergence et plus particulièrement l'absence notoire des femmes sur la scène artistique. En effet, l'artiste n'est pas, selon l'auteure, un être surdoué en dehors de toute conjoncture sociale : il est déterminé par des institutions sociales, par des mythologies sur le divin créateur (masculin). Pour preuve, les femmes ont été exclues des cours de nu entre la Renaissance et le dernier quart de XIX^e siècle, période où cette étude était essentielle pour la formation de tout apprenti•e artiste. Cette inégalité de traitement aboutit à la mise à l'écart des femmes et explique, selon Linda Nochlin, la différence de réussite artistique entre les hommes et les femmes⁷¹.

Sherrie Levine, en copiant les maîtres, fait corps avec les hommes et se fond dans leurs œuvres par la reprise pour tenter de réduire cet écart. Ramenant leur production artistique à une vision appartenant au passé, elle établit une sorte d'archivage en mode mineur des peintures modernes.

Serait-elle un ton en dessous de ses modèles, un cran en dessous ? Ses aquarelles ténues parlent du statut de la femme artiste entre visibilité et invisibilité. Nécessairement dessous, en dessous, Sherrie Levine fait le constat d'une époque où il est difficile d'être artiste comme ses pairs, ses pères. Grandes figures inégalables ou simples faiseurs d'images, les artistes hommes ont un statut ambigu à ses yeux. Levine fait le choix de l'appropriation afin de placer ces œuvres à leur juste valeur, dans une nouvelle histoire des images : réduire, éteindre et parodier la peinture moderne sont autant de

⁷¹ Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », in *Femmes et art et pouvoir*, op. cit., p. 201-244.

manières d'interroger l'acte créateur, la notion de génie, l'originalité et la place des femmes dans l'histoire de l'art.



ZONE DE TRAVAIL 1

Reproduire la valeur de l'image

Copies de billets de banque à l'échelle 1, copies de timbres agrandis, copies de signatures d'artistes : dans cette zone de travail se trouvent réunies des « images » ayant une valeur (valeur marchande ou valeur d'échange). Ces « images » ont en commun de ne pas être considérées à proprement parler comme artistiques. Un timbre n'est pas une œuvre d'art, un billet de banque non plus, et la signature n'est pas non plus l'œuvre. Ce sont avant tout des signes auxquels nous ne prêtons pas forcément attention en tant qu'images. Celles-ci véhiculent cependant du sens, elles sont porteuses d'une idéologie. Le travail plastique que j'ai entrepris est une manière de proposer une nouvelle iconographie, plus précaire, afin de mettre au jour ce qu'il peut y avoir derrière ces images banales et leur usage. Il s'agit en quelque sorte de déconstruire ces « mythologies⁷² » contemporaines.

Faux et usage de faux

Quelle est la valeur d'un dessin de billet de banque ? Le travail de copiste a-t-il une valeur ? Dans la série des *Billets de banque*, je copie avec des moyens fastidieux (crayons de couleur, crayon de papier) à échelle 1, au centre d'une feuille blanche de format 30 x 42 cm, la série des billets (5, 10, 20, 50, 100, 200 et 500 euros). Qu'est-ce qui est représenté sur les billets ? Regarde-t-on vraiment ces images ?

J'ai dessiné le verso sur lequel sont représentés, pour l'ensemble des billets, des ponts répondant au thème retenu par le Conseil de l'Institut monétaire européen (IME) parmi les 18 thèmes « neutres » : « époques et styles architecturaux en

⁷² Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*

Europe ». Il a été décidé de figurer des monuments abstraits de peur sans doute de marquer une préférence nationale.

Le pont se veut un symbole de l'esprit d'ouverture et de coopération qui règne *a priori* en Europe. Habituellement, sur une monnaie, est représentée une vraie personne, un vrai endroit et ainsi se dessine une identité comme pour le dollar avec le choix du visage d'un ancien président américain, George Washington, par exemple. Sur les billets européens, les lieux sont imaginaires, les ponts sont une vue de l'esprit : où mènent-ils ? Que relient-ils ? Ces images peuvent apparaître comme désincarnées. Est-ce un passage, une épreuve initiatique, une métaphore de la relation à l'autre ?

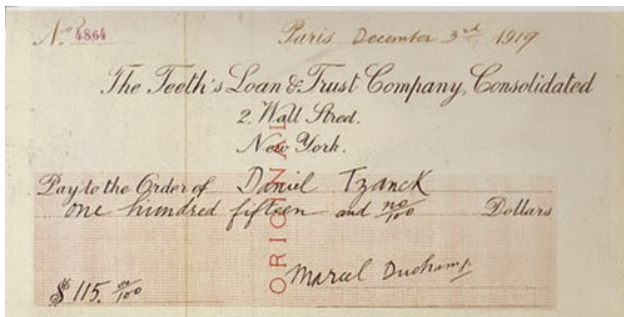
Le dessin d'un billet à l'échelle 1 relève-t-il des procédés du trompe-l'œil ? Taille identique, souci du détail, rendu des couleurs : de loin, l'illusion est possible. En donnant l'apparence de vrais billets, l'idée est de tromper le spectateur. Cependant, quand on regarde de plus près, on peut voir les traces de crayon de couleur, quelques traits de contour. Pourquoi copier fidèlement un billet ? Il faut du temps pour réaliser ces dessins fac-similés. Est-ce un travail de faussaire ? Pas vraiment. Mon médium choisi est le dessin. Pourquoi avoir choisi une technique si fastidieuse ? Je souhaite être dans un rapport de subordination par rapport à l'image et cela prend un sens particulier lorsqu'il s'agit d'argent.

Que signifie représenter de l'argent ? Les économistes définissent l'argent comme moyen d'échange. Ceci pose donc la question de l'original car l'on échange quelque chose contre quelque chose, à la place de. On peut donc dire du dessin : « ceci est un billet de banque » ou « ceci est une représentation d'un billet de banque » ou encore « ceci est une copie d'un billet de banque ». Le temps passé, qui est de l'argent, renvoie à la valeur de l'art.

Je suis prête à tout dessiner, jusqu'au moindre détail, pour que ce soit ressemblant et j'y passerai le temps qu'il faudra. La question de la valeur est ainsi déplacée : si le billet, simple morceau de papier, a de la valeur, alors un dessin fait sur papier pourrait en avoir aussi. Autrement dit, qu'est-ce qui détermine la valeur d'une représentation, d'une image ? Il est possible de reproduire un billet et d'en faire une œuvre, néanmoins l'original est le billet (le vrai). Un billet de banque est un papier-monnaie qui représente une valeur. Qu'est-ce qu'un billet en tant que signe ?

M'intéressent les images qu'il véhicule, ce en quoi il fait image. Je souligne cependant la représentation en centrant et en isolant sur un fond blanc le billet copié. Il s'affirme comme image et c'est pour cette raison que son processus de création en tant qu'image est visible (traces du faire par l'utilisation du crayon de couleur).

Duchamp crée, en 1919, le *Chèque Tzanck*, réalisé entièrement à la main sur le modèle des chèques de l'époque, oblitéré et validé par la mention « original ». Il s'agit



Marcel Duchamp, *Tzanck Check*, 1919, encre sur papier, 21 x 38,2 cm, collection particulière

d'un trompe-l'œil dessiné à la main, un peu plus grand que nature. « L'artiste a péniblement appliqué son talent à l'imitation manuelle d'un article que les techniques modernes de production en série auraient normalement imprimé dans l'instant⁷³ ». Ce chèque était destiné à

payer la consultation chez son dentiste, Daniel Tzanck (collectionneur). Il ne devait pas être encaissé tant que sa valeur artistique n'avait pas atteint sa valeur numéraire. Le chèque sera finalement racheté par Arturo Schwarz qui le légua au Israel Jewish Museum.

Dalia Judovitz remarque que l'industrialisation a modifié toute forme de production et pose cette question : produire, serait-ce reproduire ? Elle dit un peu plus loin, que : « (...) la valeur de l'œuvre ne vient pas de l'originalité, mais de leur capacité à subvertir de façon ludique la notion de créativité artistique⁷⁴ ». En effet, certaines œuvres questionnent les limites de l'œuvre et de l'art et c'est là leur intérêt, leur originalité : questionner ce qui fait œuvre, ce qui est une œuvre. Avec Duchamp, c'est tout un processus artistique qui est interrogé au-delà de la production d'objet : l'art en tant qu'acte, en tant que geste.

En ce sens, le geste d'exposer des dollars de l'artiste Gianni Motti donne à penser l'œuvre d'art sous un jour nouveau. En effet, il décide non pas de créer une pièce avec l'argent, mais de le l'exposer, tout simplement. Le budget alloué pour l'exposition est accroché sous forme de guirlandes à l'aide de trombones au plafond du Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson en 2009, sous le titre *Moneybox*. Il a converti le

⁷³ Dalia Judovitz, *Déplier Duchamp : passages de l'art*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2000, p. 159.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 162.

budget de production en dollars, les expose puis les restitue finalement à l'institution, réalisant ainsi l'« exposition la moins chère du monde » comme le relèvent, avec malice et humour, Marie Cozette et Julie Pellegrin dans l'avant-propos du catalogue d'exposition⁷⁵. Ce projet fut également réalisé au Centre d'art contemporain la Synagogue de Delme. « Le budget destiné à la réalisation de l'œuvre n'est pas déployé de manière provocatrice ; il devient l'œuvre elle-même⁷⁶ » peut-on lire dans le catalogue d'artiste consacré à cet événement. Si un pas de plus est franchi dans ce que peut être une œuvre, il révèle aussi les liens qui l'unissent de tout temps à l'argent.

Moyra Davey prend, quant à elle, la pièce de monnaie américaine qui a le moins de valeur et la photographie sous toutes les coutures pour en scruter les moindres traces d'usure dans son travail intitulé *Copperheads Grid*, de 1990. Sur cette pièce, de peu de valeur, est reproduit le portrait d'Abraham Lincoln. Usées, les pièces photographiées révèlent une image qui a perdu de sa netteté : Le pouvoir d'Abraham Lincoln paraît usé. Davey questionne ici l'autorité perdue de l'image, effacée par les manipulations successives de cette petite monnaie. Altérée, l'image semble vouée à la destruction. Ses portraits déclinants sont le reflet de l'effacement qu'opère le temps sur les choses⁷⁷.

L'art et l'argent entretiennent des liens étroits et compliqués. Cependant, s'emparer de cette question peut être un moyen de résister au système économique qui régit le monde de l'art. Produire une série de faux billets à échelle 1, c'est faire acte de résistance par rapport au marché de l'art et aux artistes produisant toujours plus grand, toujours plus gros, toujours plus cher, financés par des collectionneurs privés⁷⁸. Qui donne de la valeur à l'art, qui fixe les tendances ? Un nombre limité de galeries leader, de collectionneurs influents, de musées donnent en fait une valeur esthétique puis une valeur marchande aux œuvres⁷⁹.

Les billets que j'ai choisi de reproduire sont obsolètes. Il était d'ailleurs difficile d'en trouver certains. Cette série est au crayon de couleur, ce qui donne un aspect plus

⁷⁵ Marie Cozette, Nicolas Giraud, Julie Pellegrin, Michele Robecchi, cat. expo. *Gianni Motti. Money box*, Éditions Centre de la Photographie, Genève, 2010, p. 3.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁷⁷ Caroline Bourgeois, commissaire indépendante pour le Frac Île-de-France / Le Plateau, Élisabeth Lebovici, Historienne de l'art, *L'Argent*, exposition du 18 juin au 17 août 2008, Le Plateau, Paris.

⁷⁸ Marion Rousset, « Ce que l'argent fait à l'art », in *Revue du crieur*, n° 1, 2015. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-du-crieur-2015-1-page-40.htm> [consulté le 9 juin 2019].

⁷⁹ Raymonde Moulin, « La construction des valeurs esthétiques contemporaines », in *Cahiers de recherche sociologique*, n° 16, printemps 1991. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/crs/1991-n16-crs1516534/1002125ar.pdf> [consulté le 9 juin 2019].

clair aux billets, comme passé par rapport aux originaux. Pour cette série, j'ai copié patiemment sans vidéoprojecteur. Les billets deviennent comme des archives d'un autre temps et figent une valeur qui semble précaire, fragile. La copie vient fixer cette valeur en même temps qu'elle en présente une version plus interprétative. Serait-ce une empreinte du passage du temps ? En tant que signe, pour reprendre les termes chers à Barthes, ces billets représentent la nation française, sans excès de patriotisme, présentant une déclinaison de pont : mais où mènent-ils ?

Faire, de l'image, un signe

J'ai dessiné des timbres-poste car ce petit bout de papier ordinaire ne retient pas l'attention, sauf celle de collectionneurs aguerris. C'est un signe officiel, une valeur d'échange, l'emblème d'un pays. Quel genre de discours véhicule-t-il ? Est-ce une affiche politique miniature ou une création graphique autonome ? Y a-t-il un message idéologique dans les portraits de Marianne ? Qui a prêté son visage à cette Marianne contemporaine ? Dès qu'une n apparaît sur un timbre-poste, la question de l'idéologie se pose.

Depuis 1945, l'image de Marianne, créée par plusieurs graveurs, a fait de cette figure l'icône nationale de la République française. En 1975, le président Valéry Giscard d'Estaing fait le choix de transformer le visage de Marianne par une tête de « Sabine » d'après le tableau de Jacques Louis David, *Les Sabines*, 1789 (dessin et gravure de Pierre Gandon).

François Mitterrand, à son tour en accédant au pouvoir en 1981, fait modifier les traits de Marianne et choisit pour ce faire le visage allégorique de la « Liberté » (dessin et gravure de Pierre Gandon), tiré du tableau d'Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830.

En 1989, à l'occasion du bicentenaire de la révolution, François Mitterrand choisit une représentation moderne de la Marianne (dessin Louis Briat, gravure Claude Jumelet). Le portrait apparaît de face, ce qui est une nouveauté. Le bonnet phrygien est suggéré par une cocarde. Le visage formé de trois bandes verticales évoque le drapeau français (c'est le premier timbre à avoir une illustration réalisée par ordinateur).

À son tour, Jacques Chirac fait émettre, en 1999, une Marianne du 14 juillet, un timbre qui, pour la première fois, est dessiné par une femme, Ève Luquet. Pour son deuxième mandat, une Marianne de l'écologie est dévoilée en 2005 : une Marianne-Fleur tournée vers le ciel avec, au loin, des oiseaux (dessin : Thierry Lamouche, gravure : Claude Jumelet).

2008 marque le début de la présidence du Conseil de l'Union Européenne par la France. Nicolas Sarkozy, alors président de la république, fait le choix de mettre en avant l'Europe : la cocarde du bonnet phrygien est remplacée par une étoile du drapeau européen. Le visage de profil est tourné vers la gauche assumant les valeurs du passé, c'est une représentation d'une « Marianne à l'ancienne » (dessin et gravure, Yves Beaujard).

En 2013, François Hollande fait émettre une « Marianne de la jeunesse ». Le portrait est inspiré par une FEMEN, *Inna Shevchenko* (présélectionnée par 1000 lycéens). Ce timbre sulfureux au style graphique issu de la bande dessinée (dessin David Kawena et Olivier Ciappa), avec la présence d'une main (qui, pour Ciappa, était un geste gracieux appuyant un discours, celui de Roselyne Bachelot et Christiane Taubira), alimenta des polémiques.



Inna Shevchenko, visage de la « Marianne de la jeunesse » 2013



François Hollande découvrant le timbre de la nouvelle Marianne, 2013

L'idée d'agrandir ce timbre-poste m'est venue en voyant une image officielle de François Hollande dévoilant le nouveau timbre (grand timbre posé sur un pupitre drapé de rouge soyeux). La figure féminine sur le timbre m'ayant intriguée, j'ai commencé mes recherches. Coller un timbre sur une enveloppe, est-ce un acte politique ? Le timbre peut-il être une affiche, un slogan, un message miniature ?

Il m'a semblé nécessaire d'agrandir l'image pour lui donner ce caractère d'affiche et ainsi affirmer une dimension discursive, à l'instar d'un programme politique. J'ai utilisé un crayon de couleur afin d'éclaircir l'image en respectant la couleur d'origine. Le résultat donne un aspect un peu délavé, une image quelque peu altérée. Certaines indications sont restées aux crayons pour affirmer le côté dessiné. Centré sur une feuille, laissant

des marges blanches, les timbres s'affirment comme des représentations, des images et non comme un morceau de papier comme il l'est à l'origine.

La dernière série de timbre est celle commandée par Emmanuel Macron. Le Président a choisi une artiste femme YZ (Yzeult Digan), une des femmes les plus actives de la scène *Street art* en France, connue pour ses portraits polémiques. Présélectionnée par 5500 pupilles de la nation, c'est une « Marianne déterminée, énergique qui est ancrée dans le XXI^e siècle et qui se projette dans l'action » (selon Emmanuel Macron). Le portrait est celui d'un visage jeune, tourné vers l'avenir, une figure engagée : volonté ou réalité politique ?

L'image de la Marianne est utilisée comme un support de fiction, par les présidents, avec des contenus sociologiques et politiques complexes. Marcel Broodthaers, avec l'image de l'aigle, a bien montré, dans ses mises en scène artistiques, ce processus à l'œuvre avec un symbole du pouvoir⁸⁰. L'art a été de tout temps lié au pouvoir à travers les portraits de commande. La peinture devait magnifier et contribuer à rendre historique un instant. N'est-ce pas ici un même procédé politique au sein des démocraties modernes ? L'égalité, la liberté, la fraternité, sont revisitées par cette proposition iconique. Celle de Hollande serait influencée par l'activisme, celle de Macron, par la « transgression » du *Street art*. Il est intéressant de noter que le choix des deux présidents est marqué par un même désir de subversion.

Roland Barthes, dans *Mythologies*, a montré comment l'image peut être porteuse d'un mythe⁸¹. Il dit à propos de l'abbé Pierre : « (...) la neutralité finit par fonctionner comme un *signe* de la neutralité (...)»⁸². Comment est représentée la Marianne de YZ ? Elle est de profil par rapport à la précédente, tournée vers la droite. Elle est jeune et porte un bonnet phrygien dont on voit parfaitement la cocarde. Ses cheveux sont longs et stylisés. Sa bouche est légèrement ouverte. On ne peut pas parler de neutralité pour la chevelure de Marianne mais, pour reprendre les termes de Barthes, il y a une « foisonnante fortune iconographique » qui rappelle les Vénus de Botticelli, les études

⁸⁰ Sur Broodthaers, voir : Véronique Dabin et Catherine David (dir.), *Marcel Broodthaers* (rétrospective, galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 17 décembre 1991-1 mars 1992), éditions du Jeu de Paume / Réunions des musées nationaux, 1991.

⁸¹ L'auteur analyse avec truculence dans « Photogénie électorale » un prospectus électoral qui révèle les choix esthétiques du candidat, pour en arriver à : « Regardez-moi, je suis comme vous ». Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 150.

⁸² « Iconographie de l'abbé Pierre », *Ibid.*, p. 51.

préparatoires pour les portraits de Léonard de Vinci, la figure dangereuse et attirante de Méduse : autant de motifs construisant une figure de la féminité somme toute idéalisée. Ainsi, avec la figure de Marianne, on comprend aisément comment une forme se transforme en mythe : il y a un dialogue avec d'autres formes, un processus d'idéalisation.

J'ai décidé de dessiner la dernière série de timbres sur une enveloppe format standard, 10, 5 x 14, 8 cm, au stylo bille en reprenant à chaque fois le code couleur et en imitant le plus possible les traits, la facture. J'ai volontairement laissé une marge blanche autour de l'enveloppe pour reconstituer visuellement la dentelure du timbre. Ainsi, la série de timbres apparaît comme des cartes postales. Le timbre occupe toute la surface. Il devient central et non collé dans un coin comme habituellement. Lié à son support, il prend une dimension nouvelle. D'accessoire, il devient sujet à part entière. J'ai dessiné toutes les variations colorées d'une même image, en essayant de retrouver la facture originale de la gravure avec une autre technique : le stylo à bille. Est-ce une reproduction ou un dessin ? Que produit la répétition de cette Marianne ? J'ai cherché à faire de cette image une icône ou plutôt à amplifier ce qu'elle était déjà (j'ai pensé aux sérigraphies de Warhol qui, par la répétition et les variations, transforme des idoles en icônes). J'ai cherché à faire un portrait mais en dessinant comme une machine. Ce travail est une multiplication de l'idéalisation de l'image. Barthes écrit : « Quel est le propre du mythe ? C'est de transformer un sens en forme⁸³ ».

J'ai réalisé un autre travail qui fait référence à la philatélie : j'ai agrandi aux crayons de couleur, sur papier millimétré, des timbres représentant des femmes artistes : Niki de Saint Phalle, Élisabeth Vigée Le Brun, Berthe Morisot, Suzanne Valadon. L'idée était de faire une sorte de recensement d'œuvres d'artistes femmes qui, reproduites sur des timbres, peuvent assurément être connues du grand public, voyager de pays en pays, de maisons en maisons, passer entre de nombreuses mains et, ce faisant, accéder au rang d'icônes de l'art. Cependant, il se trouve qu'il y a encore peu d'œuvres de femmes reprises sur des timbres et qu'il serait pour l'instant difficile de constituer un ensemble conséquent. Ce travail est en cours, et il sera sans doute poursuivi.

Les images des timbres deviennent alors des icônes par l'agrandissement, la répétition, les variations. À partir de la série des timbres sur enveloppe, j'ai commencé à

⁸³ « Le mythe comme langage volé », *Ibid.*, p. 204.

dessiner directement avec le vidéoprojecteur. Ainsi, l'image photographique a pris de plus en plus d'importance et les procédés de copie ce sont davantage inspirés de la machine : geste mécanique, effets d'agrandissements, variations colorées, à l'instar des impressions.

Signer au féminin

Il s'agit d'une série de signatures, extraites de tableaux de maîtres et reprises à l'aquarelle. La question de la signature était présente depuis longtemps dans mes recherches. J'avais, par exemple, imaginé agrandir des signatures « d'anonymes » à la manière des signatures de « grands peintres ». Mais je n'ai pas réalisé ce projet, car une autre idée m'est venue, fondée sur la reprise de morceaux de peintures glanés sur le net.

Le protocole de fabrication de l'image est très rationnel, tout le contraire de la subjectivité véhiculée par la signature. Je choisis un format assez standard, proche de ceux qui sont proposés sur les recadrages de signatures d'artistes célèbres sur internet, souvent pour les authentifier, ou parce que ce sont des signatures qui circulent « sans tableau ». Souvent regroupées, elles sont fréquemment reproduites en noir sur fond blanc comme des logotypes. J'ai cependant sélectionné celles qui étaient avec leur fond, avec la peinture, car il m'importait de les laisser dans leur contexte. J'ai réalisé un cadre pour les recadrer afin d'avoir un même format pour toutes.

La question de la visibilité de la signature a été essentielle et centrale à une époque. C'est, en effet, à la Renaissance que la signature est incorporée dans le tableau car, comme le relève Charlotte Guichard, elle a été longtemps sculptée sur le cadre, en marge de l'image. Ce changement révèle la mutation profonde de l'image qui, après avoir été icône, peut porter la trace de son auteur et être ainsi individualisée. La visibilité de la signature participe donc de l'émergence de la figure de l'artiste⁸⁴.

Certains artistes élaborent avec soin la graphie, comme François Boucher qui passe du « b » minuscule au « B » majuscule, la signature devenant enfin « fBoucher ». Il travaille ainsi à une véritable fabrique visuelle de son nom. La signature est un nom au

⁸⁴ André Chastel (dir.), numéro spécial « L'art de la signature », in *Revue de l'art*, n° 26, 1974.

sens propre⁸⁵. De plus, on considère que la reconnaissance de la figure de l'auteur est liée à un ensemble de pratiques juridiques et politiques. La signature de Van Gogh en Vincent, comme l'analyse Charlotte Guichard, montre combien la construction de l'identité artistique est liée à la signature, tant ce dernier se livre à une personnalisation de sa signature. Dans ses lettres à son frère Theo, il écrivait : « je signe pour que les gens qui me voient comprennent que je leur dis 'tu'⁸⁶ ».

La reconnaissance du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle naît avec la loi du 19 juillet 1793⁸⁷. La signature au XIX^e siècle, et sa généralisation, va de pair d'ailleurs avec le développement du marché de l'art, des valeurs d'unicité et d'authenticité. Cependant, Jean-Luc Nancy et Frederico Ferrari, montrent les excès de la signature qui va jusqu'à prétendre être une « œuvre dans l'œuvre⁸⁸ ». L'acte de signer devient plus important car il a le pouvoir de transformer quelque chose ou quelqu'un en œuvre (je pense ici aux sculptures vivantes de Manzoni).

Tous les artistes dont j'ai choisi de reproduire la signature sont des hommes et ce choix est délibéré. Dans l'article « La signature dans le tableau aux XVII^e et XVIII^e siècles : identité, réputation et marché de l'art », Charlotte Guichard, aborde la question de la signature et du genre. La signature, en effet, est l'occasion d'affirmer son statut social, son identité. La peinture d'Adélaïde Labille-Guiard se révèle être, par une subtile double signature, un manifeste en faveur de l'enseignement artistique des femmes (lesquelles ne pouvaient pas prétendre au statut de professeur à l'Académie royale de peinture puisqu'elles en étaient exclues pour des raisons de décence lors des cours d'anatomie d'après nature). La signature est liée à une affirmation possible face à une invisibilité et une mise à l'écart.

Sherrie Levine, en reproduisant et en s'appropriant des œuvres d'hommes exclusivement, s'approprie leur nom, leur signature en quelque sorte. Il peut parfois y avoir confusion entre une œuvre reprise par Sherrie Levine et l'original. Un doute sur la paternité de l'œuvre peut en troubler la perception et c'est d'ailleurs pour cette raison que

⁸⁵ Charlotte Guichard, « La signature dans le tableau aux XVII^e et XVIII^e siècles : identité, réputation et marché de l'art », in *Sociétés & Représentations*, vol. 25, n° 1, 2008, p. 47-77. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-1-page-47.htm> [consulté le 15 mars 2019].

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Sur cette question, voir : Charlotte Guichard, *La griffe du peintre : la valeur de l'art (1730-1820)*, Seuil, Paris, 2014.

⁸⁸ Jean-Luc Nancy et Frederico Ferrari, *L'iconographie de l'auteur*, Galilée, Paris, 2005.

les descendants de Walker Evans ont acheté toutes les œuvres *After Walker Evans*, 1981, pour qu'elles ne soient pas vendues, dénonçant là une violation des droits d'auteur.

D'une manière assez différente mais avec quelques points communs, Elaine Sturtevant s'approprie des œuvres majeures de l'histoire de l'art. Elle réalise, de mémoire, des répliques de Beuys, de Warhol, de Duchamp... L'erreur est donc possible, la part de subjectivité aussi. Pour Sturtevant, il y a une impossibilité à créer de manière originale dans un contexte marqué par l'appauvrissement de l'histoire et à créer un original au sens de l'unique qui a objectivement disparu.

Comment donc, dans cette situation morose et désenchantée que Sturtevant ressent comme épuisée, redonner un souffle à la pratique artistique ? L'art risque d'être englouti comme une marchandise ou risque de se scléroser par le développement grandissant de la starification de l'artiste. L'authenticité, l'originalité et la singularité sont battues en brèche. Elle fait le choix de ne pas produire d'œuvres originales au profit de la copie des œuvres-signatures. En effet, ces artistes ont accédé à une telle notoriété que leurs œuvres sont immédiatement reconnaissables comme étant leurs. Si la signature a disparu du tableau, elle s'est comme déplacée sur l'objet tout entier qui en est marqué. Le travail de Sturtevant révèle avec force le processus qui fait que l'œuvre devient un chef-d'œuvre.

C'est en ayant en arrière-plan toutes ces approches que m'est revenue l'idée des signatures. Pourquoi ne pas m'approprier des signatures d'artistes avec lesquels j'entretiens une relation de rejet et de fascination dans le même temps ? Ces peintres représentent, en effet, des valeurs basées sur le culte de la personnalité, le mythe du génie créateur. Les appropriationnistes, comme le relève Jérôme Sans, dénoncent le principe d'étiquette, l'image-signature⁸⁹. En copiant ces figures, je m'applique à montrer l'absurdité d'une signature participant de la construction du culte de la personnalité dans un monde où l'artiste masculin est dominant.

De plus, ces signatures ne seraient-elles pas devenues des marques ? Ce sont des noms connus de tous. En revanche, tout le monde ne pourrait pas décrire leur peinture, leur spécificité. Ce sont donc des peintures de noms, de renoms. En les peignant, je m'approprie des signatures que je refais au féminin, en étant à la fois dans l'imposture

⁸⁹ Jérôme Sans, « Objet de culture », in Catherine Francblin, Jean-Paul Blanchet, Jean-Michel Foray, Caroline Bissière, Jérôme Sans (dir.) *L'œuvre re-produite : Aspects de l'art au XX^e siècle*, op. cit., p. 47.

et la posture d'artiste femme qui prend le risque de disparaître, de se dissoudre dans l'autre.

Les couleurs que j'ai utilisées sont pâles, plus ternes. Le résultat est une aquarelle un ton en dessous des peintures. Je souhaitais, en effet, reprendre de manière différente les peintures en affirmant un caractère passé aux peintures et aux signatures. Habituellement, la signature est un geste rapide. Là, elle est laborieuse, avec des contours. Elle renvoie ainsi à la construction lente de la subjectivité et aux essais de signatures que l'on a tous fait un jour ou l'autre. Cette reprise de la signature, par le dessin et l'aquarelle, à l'encontre de l'instinct, de la pulsion, par le truchement de la simple répétition d'un motif, vise à rendre absurde le geste du génie créateur.

La série uniformise les signatures et les auteurs disparaissent peu à peu derrière cette répétition. L'ensemble forme alors une collection de signatures avec des variations colorées évoquant les cathédrales de Monet. C'est un peu comme si je proposais mes propres variations sur le motif (de la signature).

Les images véhiculent des valeurs qui sont bien souvent les valeurs dominantes. Du simple billet au timbre, en passant par le mythe du génie créateur : autant de représentations qui prônent une logique économique, une logique patriarcale. Reproduire la valeur de l'image, c'est mettre au jour des mythes cachés dans des images banales. J'ai cherché à montrer le processus de création d'une image idéalisée. En effet, un mythe peut être utilisé pour générer de la fiction et venir s'incarner dans un réel idéalisé, par l'intermédiaire d'une image. Par ailleurs, prendre le temps de s'arrêter sur l'image et l'extraire de sa seule fonction de communication, c'est aussi tenter de lui restituer une mémoire perdue, et la subjectiver.



FICHER 2

Lee Lozano/Dénaturer le geste

Lee Lozano est née Léonore Knaster le 05 novembre 1930 à Newark (New Jersey) et meurt le 02 octobre 1999 à Dallas (Texas). Elle se fait appeler « Lee », à partir de 1944 à l'âge de 14 ans. De 1948 à 1951, elle étudie les sciences naturelles et la philosophie à l'Université de Chicago. En 1956, elle épouse Adrian Lozano, architecte d'origine mexicaine, qu'elle avait rencontré quelques années plus tôt, quand ils travaillaient tous deux dans le département design de la Container Corporation of America. Ils divorcent en 1960. Elle s'installe à New York en 1961 et se lie d'amitié avec Richard Bellamy, directeur de la toute jeune Green Gallery qui a présenté une nouvelle génération d'artistes comme : Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Claes Oldenburg, Tom Wesselman, Georges Segal... Elle y expose en 1964 ses peintures à outils à grande échelle avec Donald Judd, Dan Flavin et Mark Di Suvero. Le 05 novembre 1966 est la date de sa première exposition personnelle à la Bianchini Gallery.

Au cours des années 1963-1964, l'attention de Lozano se porte vers les outils de travail : tournevis, perceuse, scie, vis... Entre 1967 et 1970, Lozano produit sa série des *Wave Paintings*, un ensemble de 11 peintures monochromatiques abstraites de 243,8 x 106,7 cm inspirées par les phénomènes ondulatoires physiques et électromagnétiques. Parallèlement à la préparation de cette série, elle rédige ses premières pièces conceptuelles, communément regroupées sous le terme de *Language Pieces*.

À la fin des années 1960, alors qu'elle accède à une certaine notoriété artistique, Lozano prend progressivement ses distances d'avec le milieu de l'art. Une action est symptomatique, *Throwing up Piece* (1969) : elle consiste en des instructions pour jeter en l'air les 12 derniers numéros d'*Artforum*. Elle commence son retentissant « boycott » avec *Boycott Piece* en 1971, en refusant de parler aux femmes pour quelque temps (ce

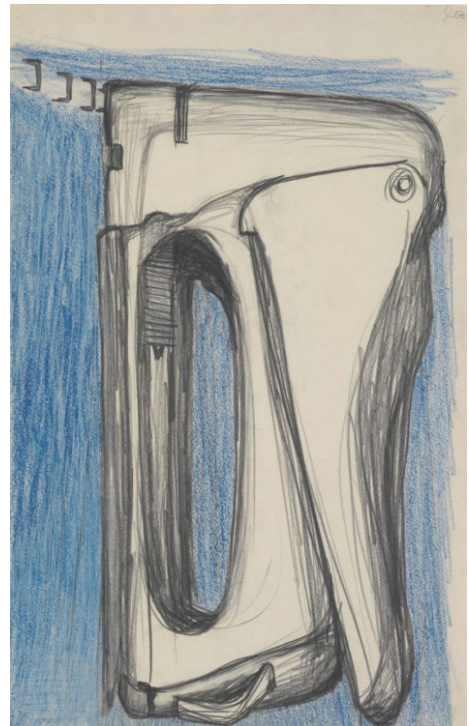
qui finira par durer) puis abandonne le champ de l'art et mettra fin à sa fulgurante carrière⁹⁰.

Longtemps oublié, le travail de Lozano est revenu sur le devant de la scène avec plusieurs expositions ces dernières années, à partir de 1998 dans les galeries new-yorkaises de SoHo Mitchell Albus, Rosen & Van Liere et Magarete Roeder, en 2004 à New York au MOMA, en 2010 au musée d'art moderne de Stockholm et en 2017 au musée national d'art moderne et contemporain Reina Sofia de Madrid notamment. Sa production intense mais brève oscille entre minimalisme et gestualité expressive.

Extraire l'outil

Lee Lozano dessine, dans les années 1960, des objets isolés, décontextualisés : des perceuses, des marteaux, des pinces, etc... Ces dessins sont expressifs alors qu'ils pourraient être *a priori* des dessins techniques. Elle réalise des gros plans de pièces comme des vis, des écrous, des boulons⁹¹. Ces objets ont en commun de provenir du monde industriel ; ce sont plus précisément des outils de bricolage. Malgré cet isolement, l'objet n'est pas dévitalisé : pourquoi ? Pourquoi ces outils-là ? Cherche-t-elle à fétichiser le monde industriel ? Cherche-t-elle à l'humaniser ?

Le dessin représentant une agrafeuse est réalisé avec des techniques sèches. Il s'agit d'un objet usuel utilisé, par exemple, pour fixer, tendre des toiles sur châssis. L'outil du peintre devient le sujet d'un dessin. L'accessoire qui permet de fabriquer la toile devient central et sujet de la représentation. Serait-ce une manière d'inviter à déconstruire le support ?



Lee Lozano, *Untitled*, non daté, graphite sur papier, collection Gemeentemuseum Den Haag

⁹⁰ Sur le parcours de Lee Lozano, voir : Jo Applin, Lucy Lippard, Benjamin Meyer-Kramer, Iris Müller-Wastermann (dir.), cat. expo. *Lee Lozano*, Moderna Museet Stockholm, Hatje Cantz, Berlin, 2010.

⁹¹ Laura Stamps, « Fade in/fade out », in *Tubelight*, 01 novembre 2006. Disponible sur : <https://www.tubelight.nl/fade-infade-out/> [consulté le 03 mars 2019].

Un fond bleu isole l'agrafeuse dans un espace plastique. L'objet occupe tout le format de la feuille, aucune main ne vient l'activer : il est autonome. Quelques agrafes à gauche semblent se détacher, comme si l'objet était en action. L'agrafeuse semble en fait agir seule, actionnée par une force interne. Cette puissance est redoublée par le geste du trait, vigoureux, expressif, tendu. L'outil est isolé et traité de manière à ce qu'il perde de sa fixité. Il laisse percevoir la force d'un geste, peut-être celui de l'artiste même. Ainsi, l'énergie est déplacée dans l'objet, qui en devient porteur, qui l'incarne. Lozano semble vouloir à la fois maîtriser l'objet par le dessin et lui transmettre une force : une force de résistance ?



Lee Lozano, *Untitled (Tool)*, vers 1964, stylo et crayon sur papier, 25,4 x 73,7 cm, MoMA

Cette tension et cette force interne contenues dans l'objet est présente dans le dessin de pied-de-biche. Ce terme désigne les objets fendus en deux parties égales à leur extrémité. Le dessin est au crayon avec des rehauts de rouge. Très gestuelle, cette représentation, proche d'une forme d'expressionnisme, figure un objet qui paraît prendre véritablement vie. L'objet serait-il animé et, si oui, à quelles fins ?

Chez Lee Lozano, les traits tourmentés donnent du dynamisme à la forme, de la vitalité. Une tension se crée entre les deux extrémités : celle qui repose sur le plan avec une ombre portée et celle qui est fendue en son centre. L'artiste, à travers ce simple outil, dessine en creux une dualité évocatrice. Faut-il rappeler à quoi sert un pied-de-biche ? À arracher des clous, des planches, d'un geste vigoureux. Ce pied-de-biche apparaît comme un animal qui se contorsionne dans un mouvement de souffrance. Le rouge du crayon, presque sanguin, prend une dimension plus tragique. La violence du geste s'incarne dans l'outil.

Loin des études techniques d'objets, ces représentations ont un caractère qui dépassent le sujet. Le procédé est pourtant simple : ce ne sont que des reproductions d'objets, des dessins d'observation de choses que possédait sans doute Lee Lozano. Il y a, par la traduction plastique, une perte de leur utilité, de leur valeur d'usage, en faveur d'une dimension nouvelle, d'un sens différent, d'une polysémie évidente.

Mais ce n'est certainement pas que cela. Ce qui semble affleurer ici et qui est présent dans le graphisme même de Lee Lozano, c'est la violence contenue dans les objets et les actions figurées par l'artiste. Ces outils se révèlent être des instruments de pouvoir jusqu'alors cachés. Ils induisent des rapports de force que Lee Lozano met en image. Est-ce une quête d'émancipation du sujet que d'isoler ainsi l'outil ? Le sujet représenté est, certes, un outil, mais n'est-ce pas le sujet, Lee Lozano elle-même, qui est représenté dans cet outil, à travers le dessin et la facture ?

La parodie du masculin

Cette focalisation sur l'objet n'est-elle pas une invitation à le penser comme une métaphore de l'artiste et de la création ? En effet, qui se cache derrière ce pied-de-biche, derrière cette agrafeuse ? N'est-ce pas l'artiste, homme ou femme ? Giovanna Zapperi analyse, dans son ouvrage, le travestissement de Marcel Duchamp en son *alter ego* Rose Sélavy, visible grâce aux photographies de Man Ray qui en fait un « spectacle féminin⁹² ». *Belle Haleine, Eau de toilette*, 1921, est alors longuement analysée par l'auteure. Ce passage par l'objet, par cet intermédiaire, permet de tenter un parallèle entre Duchamp et Lozano. Cependant, l'univers dont est porteur l'accessoire de Duchamp est bien différent de celui de Lozano. En effet, le monde de la mode, du luxe, de la publicité, est aux antipodes du monde industriel développé chez Lee Lozano.



Marcel Duchamp, Man Ray, *Belle Haleine, Eau de Toilette*, 1921, ready-made aidé signé Rose Sélavy, New York, collection privée

L'association de la femme à la mode, comme le relève Giovanna Zapperi, lie le féminin à une marchandise, raccourci courant de l'époque. Cette figure, incarnée par Duchamp travesti en Rose Sélavy⁹³, ressemble aux femmes séductrices de l'époque, à la femme fatale qui est proche de son pendant masculin, le dandy. La mise en scène de la féminité, autour de stéréotypes et

⁹² Giovanna Zapperi, *L'artiste est une femme, la modernité de Marcel Duchamp*, PUF, Paris, 2012, p. 67.

⁹³ Pour créer Rose Sélavy, Duchamp emprunte à Germaine Everling, compagne de Picabia, ses vêtements et son chapeau, mais aussi ses mains et ses avant-bras, ornés de bijoux. Arturo Schwarz, *The complete work of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge Edition, New York, 1997, volume 2, p. 693.

d'artifices, aboutit à la mise en « spectacle de la féminité ». Pour Zapperi, Rose Sélavay est une parodie de femme dont le genre se réduit à des signes visuels et vestimentaires⁹⁴. De plus, elle développe l'idée que la femme est facilement associée à de l'artificiel qui s'oppose donc à l'authenticité : « ce n'est pas un hasard si l'artificialité du genre s'exprime de façon privilégiée à travers l'image de la femme⁹⁵ ».

Ce détour nous permet de saisir quelques points importants pour regarder la production de Lee Lozano sous un angle nouveau. Ne pourrait-on alors envisager les dessins de Lozano comme des « parodies du masculin » ou encore des mises en « spectacle de la virilité » par le prisme de l'objet ainsi mis en scène. La clé semble fusionner avec le pantalon, l'objet ainsi placé prend une dimension phallique. La clé à molette démesurée s'enroule autour de la braguette du pantalon. L'image est ambiguë : s'agit-il d'un enlacement, d'un redoublement du masculin par la double présence d'éléments phalliques (le pantalon, la clé) ou encore s'agit-il d'un masculin contraint, prisonnier de sa propre virilité ?



Lee Lozano, *Untitled (Top)*, 1964,
Courtesy of Hauser & Wirth

Le travail de Lee Lozano se situe dans le contexte des années 1960, lequel est largement dominé par les hommes dans le milieu de l'art. Très marquée par cette présence, voire cette prééminence, elle se met à détourner de manière ironique les symboles et attributs « virils ». Les outils ainsi érotisés prennent des formes évocatrices. Comme le souligne Claire Bickert, « revisitant à la fois les poncifs de l'art conceptuel et le graphisme pop et schématisé de Claes Oldenburg⁹⁶ ».

Y a-t-il une tentative d'appropriation de l'outil, et par là du phallus, par le dessin ? Lee Lozano a toujours été très sensible à la compétitivité qui règne au sein de l'art. Comment s'approprie-t-elle des outils qu'elle représente de manière triviale,

⁹⁴ Giovanna Zapperi, *L'artiste est une femme, la modernité de Marcel Duchamp, op. cit.*, p. 90.

⁹⁵ *Ibid*, p. 91.

⁹⁶ Claire Bickert, « Lee Lozano », extrait du *Dictionnaire universel des créatrices*, © 2013 Des femmes – Antoinette Fouque. Disponible sur : <https://awarewomenartists.com/artiste/lee-lozano/> [consulté le 03 mars 2019].

(dé)sublimés ? En effet, en dessinant les objets, Lozano n'en fait pas une apologie pour autant.

Si les critiques ont vu beaucoup d'agressivité, de violence, dans les dessins de Lozano, Joanna Burton montre que, paradoxalement, elle est bien loin de la reconduire. En effet, sa tentative serait plutôt le contraire : la montrer pour mieux l'exorciser⁹⁷.

C'est une véritable mise en critique de la dimension professionnelle du travail, et plus largement du système artistique, qu'entreprend Lee Lozano en représentant des outils⁹⁸ : les outils sont (dé)sublimés par l'artiste qui les met en scène à travers ses dessins. Elle entreprend une véritable critique de la compétitivité, laquelle est représentée par les rapports de forces matérialisés dans les ébats incroyables et improbables entre les outils.

Ces représentations font écho à la position de l'artiste face au monde de l'art. Et c'est sans doute pour cette raison que Lee Lozano mettra un terme fatal à sa carrière à un moment crucial. Élisabeth Lebovici parle de la fin comme un « (...) projet final, un retrait physique et psychique de l'art d'où s'échappe un énorme rire révolutionnaire⁹⁹ ». L'artiste semble portée par un conceptualisme affectif¹⁰⁰ qui ne souffre aucun consensus.

L'outil est désacralisé par Lee Lozano : il est mis en critique car il incarne à plus d'un titre le pouvoir autoritaire et patriarcal. Bien loin d'en faire l'apologie, l'artiste cherche à questionner un système de représentation basé sur l'héroïsme. Les objets dessinés sont des sujets « pauvres », à l'existence précaire. Un climat d'incertitude règne dans ces représentations quant à l'issue du combat.

La parodie est sans doute une manière de prendre les attributs de l'autre sexe pour les exacerber et en interroger le potentiel subversif. Le masculin et « ses formes » sont par là même altérées.

⁹⁷ Johanna Burton, « The new Honesty: The Life-Work and Work-Life of Lee Lozano », in Helen Molesworth (dir.), *Solitaire: Lee Lozano, Sylvia Plimack Mangold, Joan Semmel*, Yale University Press, 2008, p. 31-32.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 27-30.

⁹⁹ Élisabeth Lebovici, « Lee Lozano », in *Revue Pinault Collection*, n° 8, 2017. Disponible sur : http://www.revuepinaultcollection.com/fr/numero_8/hors-les-murs/lee-lozano#1 [consulté le 10 juin 2019].

¹⁰⁰ Johanna Burton, « The new Honesty: The Life-Work and Work-Life of Lee Lozano », in Helen Molesworth (dir.), *Solitaire: Lee Lozano, Sylvia Plimack Mangold, Joan Semmel*, *op. cit.*, p. 30.

La performativité des objets

Certains dessins sont accompagnés de mots : « a boring drawing » (un dessin ennuyeux), « hard » (pénible) « be this occasionally » (être à l'occasion), « slick » ... Que produisent ces associations de mots et d'images ? Lee Lozano a été très influencée par les *comics book*¹⁰¹, à la liberté de ton, volontiers provocateur, et au discours critique sur la société américaine. Comment les mots infléchissent-ils notre regard ? C'est ce qu'a pu montrer Michel Butor dans son livre *Les mots dans la peinture*¹⁰². Il a notamment catégorisé les mots comme pouvant être des adresses, des sentences, des missives, etc... On peut ainsi se demander quel rôle jouent les mots dans les dessins de Lee Lozano.



Lee Lozano, *HARD*, 1964, graphite et pastel sur papier, 72,4 x 57,2 cm, collection particulière

Hard, de 1964, est un grand format (58,9 x 75 cm). L'objet paraît monumental et semble contraint dans l'espace de la feuille. En bas à droite, près de sa signature, est écrit en noir le mot « hard » (dur, pénible). Cet objet est un outil de travail, un racloir en acier. Sa dimension imposante fait que nous sommes comme menacés par l'objet ; la lame dessinée avec précision est inquiétante. Chaque trait constitue une nouvelle strate formant une imposante surface d'acier. Le trou, qui pourrait être une simple ouverture, une simple forme, une découpe de l'objet, devient une béance. Cette béance se fait alors métaphore sexuelle. On ne peut s'empêcher, dès lors, de lire la marque « gem » et penser « j'aime » (même si, bien évidemment, Lee Lozano est américaine).

Ainsi, les objets parlent d'autre chose que ce qu'ils sont. Ils perdent leur usage habituel pour évoquer des sens nouveaux plus métaphoriques autour du corps et de la sexualité. En effet, Le travail de Lee Lozano contient des sous-entendus érotiques, des

¹⁰¹ Sarah Lehrer-Graiwer, *Lee Lozano. Dropout Piece*, Afterall Books, collection « One Work », London, 2014, p. 112.

¹⁰² Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Flammarion, Paris, 1969.

connotations sexuelles. Il apparaît proche de la sexualisation des fleurs de Georgia O'Keeffe que Griselda Pollock a analysée¹⁰³. En effet, l'auteure note l'importance qu'a eu la psychanalyse en faisant entrer la sexualité dans le discours. Griselda Pollock montre comment O'Keeffe est « énonciatrice de sa propre sexualité¹⁰⁴ » en tant qu'artiste. Ses peintures ne représentent pas une femme convenue, stéréotypée, passive, fragile, belle, à la beauté éphémère comme une fleur. Le passage par la fleur permet de subjectiver, de construire cette altérité indispensable. On peut ainsi voir, dans les aquarelles de Georgia O'Keeffe comme dans certains dessins de Lozano, des sexes féminins.



Georgia O' Keeffe, *Grey Lines with Black, Blue and Yellow*, 1923
huile sur toile, 121,9 x 76,2 cm,
Georgia O'Keeffe Museum, New York

Le concept de performativité, issu de la philosophie du langage et de la linguistique austiennes (Austin, 1970), peut être appliqué aux objets : les choses peuvent avoir un effet performatif sur l'activité des personnes, pour autant que ces personnes leur attribuent une agentivité. Autrement-dit, les objets peuvent agir sur les êtres, les transformer, les influencer.

L'on peut se référer sur ce point au catalogue de l'exposition *Ne pas jouer avec les choses mortes*¹⁰⁵ et plus précisément à la conception de l'objet de Guy de Cointet énoncée ainsi : « dans mes performances, l'usage du langage, la poétique, le 'système de croyance', définissaient les objets comme des êtres animés ou inanimés et cela variait tout au long de la pièce ». Cela n'est pas sans évoquer l'inquiétante étrangeté dont parle Freud¹⁰⁶. Ces objets sont familiers et, pourtant, ils ont quelque chose d'étrange, d'effrayant car ils semblent animés, portant quelque chose d'angoissant.

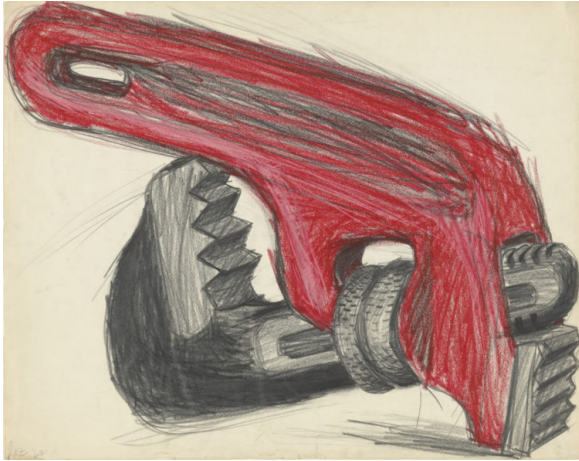
¹⁰³ Griselda Pollock, « Visions du sexe. Représentation, féminité et modernité dans les années vingt », in *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art ?*, Énsb-a, Paris, 2000, p. 41-96.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰⁵ Marie de Brugerolle et Éric Mangion (dir.), cat. expo. *Ne pas jouer avec des choses mortes*, Les presses du réel, Dijon, 2008 p. 35.

¹⁰⁶ Un article de Freud en 1919 décrit ce sentiment : quand l'intime surgit comme étranger, inconnu, autre absolu, au point d'être effrayant. Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » (1919), in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1976.

Conflits d'outils



Lee Lozano, *Untitled (Tool)*, vers 1963, stylo et crayon sur papier, 58,4 x 73,7 cm, MoMA

En 1963, Lee Lozano réalise un grand dessin qui représente une clé à crémaillère rouge et une clé à griffe. De facture expressionniste, les outils sont cependant dessinés avec précision. Le dessin est nerveux, le trait non dénué de violence. Le volume, l'ombre, les valeurs sont cependant posées avec soin. Lee Lozano dessine ces objets en les observant. Que représente cette étrange relation entre ces deux objets ? Un accouplement, une strangulation ? Il est difficile de trancher, cependant il est certain que l'on voit autre chose que de simples outils accrochés ensemble. Une dimension satirique peut se lire dans cette représentation d'objets. En effet, cette relation improbable en est presque comique. Cependant, pour Lozano, l'inanimé n'existe pas, les objets possèdent une énergie vitale. Ils semblent, dans cette représentation au trait vigoureux, mus par des désirs contradictoires. Un combat à l'issue incertaine se déroule sous nos yeux : s'éteindre et s'extraire, se serrer et s'arracher.

Untitled, de 1963, représente un maillet et une clé anglaise. Étrangement, ce n'est pas le maillet qui écrase la clé, mais la clé qui enserre le maillet. Un trait de crayon en haut à gauche vient dynamiser cette action et apporter même une impression de mouvement comme dans un *cartoon*. Là encore, est-ce un échange, ou une prise de pouvoir d'un



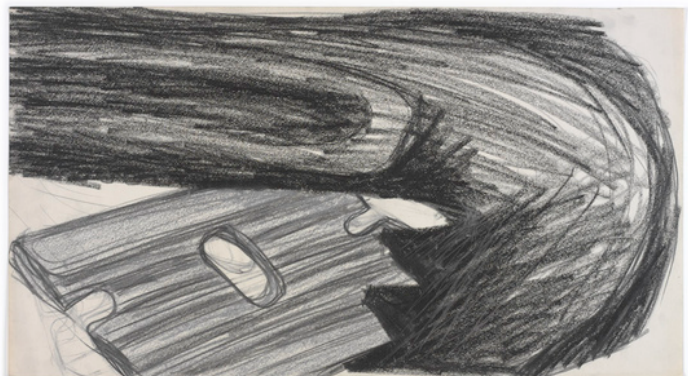
Lee Lozano, *Untitled*, 1963-64, crayon sur papier, 69,5 x 84,5 cm, courtesy Inigo Philbrick, London

objet sur l'autre ? Il est difficile de trancher. Cependant, les objets sont dans des rapports tumultueux, le graphisme en atteste. Le trait est nerveux, voire agressif. Les gros plans laissent peu d'espaces de respiration.

Ces objets ainsi représentés évoquent le concept de « machines désirantes » développé par Gilles Deleuze et Felix Guattari dans *l'Anti-Œdipe*. Tous deux assimilent le corps à une machine désirante traversée par des flux¹⁰⁷. Ceci met en avant le caractère construit des corps, l'inscrivant dans une chaîne de production. Le désir est entendu non pas comme manque mais comme élément créateur : il produit. Cette activité relève d'un flux sexuel car, pour Deleuze et Guattari, la sexualité est partout¹⁰⁸. Le désir est moins tourné vers un objet que vers un agencement. Les objets de Lozano, devenus machines désirantes par le geste de l'artiste, s'accouplent, se battent, s'altèrent.

Ce modèle de la production des machines désirantes est réutilisé par Foucault à travers la notion de pouvoir. En effet, après la monarchie et le pouvoir unique, des stratégies de pouvoir avec des rapports de forces multiples se développent. Le pouvoir est perçu comme dynamique avec plusieurs foyers. « Le pouvoir foucauldien est la multiplicité machine deleuzienne¹⁰⁹ ». Dans le dessin de Lee Lozano, la clé devient comme une bouche qui absorberait le maillet, mais le maillet résiste, prêt à se retourner à tout instant. L'équilibre est précaire, l'issue du combat incertain : qui domine qui ? qui a le pouvoir ?

De la même manière, on devine, dans un autre dessin, une clé à griffe qui enserre une petite pièce métallique grise. Cependant, là encore, à travers ce duel d'objets absurde, l'on peut se demander qui domine ? la petite pièce semble pouvoir s'échapper, en glissant sur le côté, quand la clé se tord



Lee Lozano, *Untitled*, 1964, crayon sur papier, 32,5 x 58,5 cm, courtesy Hauser & Wirth, New York

exagérément, comme coincée par le cadre et sa forme presque encombrante. Qui a le dessus, celle qui est dessus ou celle qui est dessous ? Ou est-ce que ce sont des

¹⁰⁷ Gilles Deleuze et Felix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, Paris, 1972.

¹⁰⁸ « La sexualité est partout : dans la manière dont un bureaucrate caresse ses dossiers, dont un juge rend la justice, dont une affaire fait couler l'argent, dont la bourgeoisie encule le prolétariat », *Ibid.*, p. 348.

¹⁰⁹ Florence Andoka, « Machine désirante et subjectivité dans *l'anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari », in *Philosophique. Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté*, n° 15, 2012, p. 85-94. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/philosophique/659> [consulté le 10 juin 2019].

agencements qui sont recherchés, des nouvelles combinaisons au-delà de la dualité ? Lee Lozano, en tant qu'artiste, est traversée par l'ambivalence et l'instabilité. Comme le suggère Françoise Collin, la différence des sexes est de l'ordre de l'action : « La différence des sexes n'est pas donc représentable. Elle n'est pas un fait ni une idée mais un agir (...) »¹¹⁰. Les dessins de Lozano seraient-ils l'expression de cette force d'agir, de ce déplacement possible, de cette instabilité en acte, de cette interrogation possible, dans l'action et non la fixation ? Le confit figuré par les objets serait non pas un simple combat mais le début d'une résolution éventuelle.

Affecter l'atelier

La photo de Lee Lozano, prise par Hollis Frampton en 1963, dépeint un monde



Hollis Frampton, *Lee Lozano*, 1963, 20,3 x 25,4 cm, collection Albright-Knox Art Gallery

rempli d'objets excluant *a priori* le féminin. Deux livres empilés sur la gauche servent de support à une pièce conique en acier, un énorme vilebrequin, de gros boulons et d'énormes vis ; d'autres pièces en formes de spirales sont placées sur une table et, derrière ces entrailles d'acier, le visage ingénu de Lee Lozano. Cette drôle de nature morte dévoile un univers peu féminin et peu

enclin aux arts. Son espace de travail, ainsi mis en scène, ressemble davantage à un atelier de montage qu'à un atelier d'art.

Cette image en noir et blanc servira de carton d'invitation pour son exposition à la Bianchini Gallery en novembre 1966. L'artiste était, à l'époque, installée au Sud du quartier de SoHo (60 Grand Street Manhattan, New York) et les pièces proviennent, comme l'indique Élisabeth Lebovici, des expéditions qu'elle faisait avec ses amis, Carl Andre et le cinéaste expérimental Hollis Frampton, à la recherche de matériaux qu'ils auraient trouvés sans doute sur Canal Street. En effet, les trottoirs de la rue étaient

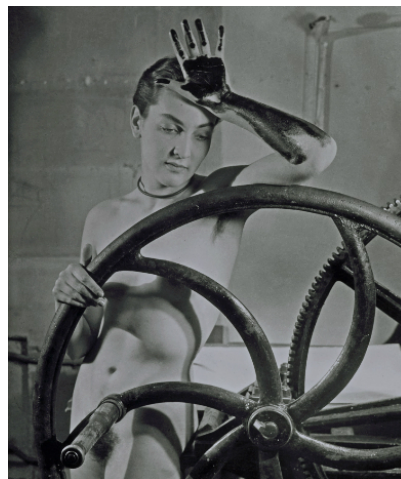
¹¹⁰ Françoise Collin, « Praxis de la différence », in *Blocnotes*, n° 10, 1995, p. 7.

encombrés d'outillages, de morceaux d'acier et de toutes sortes de ferrailles et pièces détachées provenant du démantèlement des bateaux et des chantiers navals après la guerre de Corée¹¹¹.

Que se passe-t-il quand une femme s'empare d'attributs masculins ? La place des femmes dans l'art n'est pas aisée à cette époque, la légitimité n'est pas une évidence. Élisabeth Lebovici reprend ce qu'a déjà dénoncé Simone de Beauvoir dans le *Deuxième Sexe*¹¹² : « confinée dans une perception asymétrique des rapports sociaux de sexe, 'la femme', définie à travers toutes les identités présupposées que lui confère, par exemple, ce dictionnaire, est constituée comme la figure de l'autre, invitée au mieux à la table de la création¹¹³ ». Le recours à des référents masculins est une manière de s'affirmer en tant que femme dans un univers autre et de s'emparer du pouvoir.

C'est un geste fort de la part de Lee Lozano de ne pas vouloir être réduite à un vocabulaire dit « féminin ». Une analyse de la photo, dans un livre consacré à l'artiste, par Jo Applin, développe l'idée que, sur cette image, Lee Lozano est associée à la machine. Il est à noter que le titre de son ouvrage signifie « la force de la machine » : l'image de ses objets se superposent au corps de l'artiste¹¹⁴. Ainsi, si Lozano fait corps avec ses pièces, elle serait donc virilisée et, en suivant cette logique, la force qui leur est associée lui reviendrait.

La photographie de Lozano dans son atelier peut être rapprochée de la photographie prise par Man Ray, *Érotique voilé*, en 1933, montrant Meret Oppenheim nue dans une imprimerie. Elle a été prise dans le contexte de la première vague du féminisme, de 1850 à 1945. Il y a une sexuation de la machine et une virilisation du sexe féminin avec, ce qui est très visible sur la photographie en pied, une barre en bois qui se prolonge à hauteur du pubis de Meret Oppenheim. Ainsi, la jeune



Man Ray, *Érotique voilé* (Meret Oppenheim), 1933, épreuve argentique, 29,2 x 22,7 cm, The Museum of Fine Arts, Houston

¹¹¹ Élisabeth Lebovici, « Lee Lozano », in *Revue Pinault Collection*, op. cit.

¹¹² Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Gallimard, Paris, 1949, p. 34.

¹¹³ Élisabeth Lebovici, « La gêne du féminin », in Camille Morineau (dir.), cat. expo. *elles@centrepompidou, artistes femmes dans la collection du Musée d'art moderne*, Centre de création industrielle, du 27 mai 2009 au 21 février 2011, Paris, p. 276.

¹¹⁴ Jo Applin, « Las deserciones de Lee Lozano », in Jo Applin, Teresa Velásquez (dir.), *Lee Lozano, Forzar la Máquina*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2017, p. 60-86.

femme se trouve affublée d'un pénis symbolique. Il faut cependant préciser que cette représentation est l'œuvre de Man Ray et que le fantasme qui la sous-tend est sans doute plus masculin. Mais, si Meret Oppenheim n'a certainement pas orchestré tout cela à l'époque, la question de l'androgynie l'intéressait.

En effet, vers 1940 et 1950, elle pose les bases de sa réflexion sur le sujet qu'elle formulera dans les années 1970. Pour elle, le problème des femmes est lié à la situation dans la société. Elle affirme un principe fondamental pour elle qui est « l'androgynie de l'esprit ». Elle rejoint ainsi la conception de Jung d'une « androgynie émotionnelle » selon laquelle l'« animus » de la femme et l'« anima » de l'homme jouent un rôle substantiel dans l'« individuation » et dans la concrétisation de sa propre créativité¹¹⁵.

L'attribution des rôles sexués est remise en cause par ce concept de l'androgynie. Oppenheim annonce, en ce sens, toute une réflexion sur le sexe et le genre. Judith Butler montre d'ailleurs, dans son livre, *Trouble dans le genre*, comment la dichotomie entre le sexe anatomique et l'identité sexuelle représentée par les codes vestimentaires choisis, conduisent à un jeu sur les limites entre les sexes. Butler montre ainsi combien l'identité sexuelle est construite culturellement¹¹⁶. La notion de genre vient bousculer les assignations sexuées.

Cette virilisation de la femme et cette androgynie sont également présentes sur la photographie de Lee Lozano, avec plus de discrétion. Il s'agit ici d'une composition d'objets proche d'une nature morte. L'artiste en retrait, porte des cheveux courts et une marinière, ce qui contribue à constituer la figure de l'androgynie. Lee Lozano est penchée vers les objets. Parfaitement intégrée à la composition, elle apparaît derrière les rouages, comme si elle était une pièce de plus, appartenant cependant à un tout.

Les deux artistes ont eu une période de crise dans leur carrière artistique. Lee Lozano s'est mise en grève du monde de l'art pendant plusieurs mois et elle a décidé de quitter le milieu artistique en 1970, ce qui a mis un terme brutal à sa carrière. Peu après, elle n'a plus parlé aux femmes. En effet, Jo Applin analyse le rôle de l'échec dans son travail et les complications d'une artiste qui entretient un rapport ambivalent avec

¹¹⁵ Heike Eipeldauer, « Les mascarades de Meret Oppenheim », in Heike Eipeldauer, Ingrid Brugger, Gereon Sievernich (dir.), cat. expo. *Meret Oppenheim, Rétrospective*, LaM, Villeneuve d'Ascq, 15 février-1er juin 2014, Hatje Cantz, Berlin, p. 14-17.

¹¹⁶ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, La Découverte, Paris, 2006.

le féminisme¹¹⁷. La position de Lozano est bien ambiguë par le fait qu'elle décide de ne plus parler aux femmes, avec *Decide to Boycott Women*, 1971, projet qui était d'abord court, mais qui finalement a duré jusqu'à la fin de sa vie, en 1999. Ce projet résonne avec *General Strike Piece*, 1969 : « GRADUALLY BUT DETERMINEDLY AVOID BEING PRESENT AT OFFICIAL OR PUBLIC "UPTOWN" FUNCTIONS OR GATHERINGS RELATED TO THE "ART WORLD" IN ORDER TO PURSUE INVESTIGATION OF TOTAL PERSONAL & PUBLIC REVOLUTION, EXHIBIT IN PUBLIC ONLY PIECES WHICH FURTHER SHARING OF IDEAS & INFORMATION RELATED TO TOTAL PERSONAL & PUBLIC REVOLUTION¹¹⁸ ».

Meret Oppenheim a, quant à elle, eu une longue période de crise artistique entre 1937 et 1954, parce qu'elle avait été réduite à rester « muse et modèle de Man Ray », qu'elle avait été dans l'ombre de Duchamp avec lequel elle avait eu une liaison. De plus, selon Heike Eipeldauer, malgré les idéaux antibourgeois et émancipateurs du surréalisme, qui s'avéreront féconds pour certains artistes, l'image ambivalente de la femme comme étant liée à la beauté, à la vérité, généra chez Oppenheim, comme chez d'autres artistes féminines du surréalisme, de graves conflits¹¹⁹.

Il est particulièrement difficile, pour une femme, de questionner la norme. La force des assignations ramène à un endroit de fragilité qui demande une force inouïe pour franchir les obstacles complexes de manière durable. Il fallut 17 ans de silence à Meret Oppenheim, pendant lesquels elle exerça le métier de restauratrice, pour revenir et s'inventer de nouveau. Elle ne voulait pas être réduite à une icône surréaliste, à une image passive. Lee Lozano décide d'archiver sa disparition, *General strike Piece*, 8 février 1969, est un acte artistique : elle écrit qu'elle souhaite éviter progressivement, mais avec détermination, les cérémonies ou rassemblements officiels ou publics dans les quartiers chics liés au monde de l'art. Acte d'énonciation d'une résistance au marché de l'art ? Lee Lozano, comme Meret Oppenheim, ont eu des difficultés en tant que femmes artistes

¹¹⁷ Jo Applin, *Lee Lozano: Not Working*, Yale University Press, 2018.

¹¹⁸ Helen Molesworth, « Tune in, Turn on, Drop out: The Rejection of Lee Lozano », in *Art Journal*, vol. 16, n° 4, Winter 2002, p. 68. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043249.2002.10792137> [consulté le 09 mai 2019].

¹¹⁹ Heike Eipeldauer, « 'Sans moi, sans plus, sans route je m'en venais sans pain...'. Des représentations cryptées de soi chez Meret Oppenheim », in Heike Eipeldauer, Ingrid Brugger, Gereon Sievernich (dir.), cat. expo. *Meret Oppenheim, Rétrospective*, op. cit., p. 68.

à s'affirmer dans un monde dominé par le masculin. Leur rapport à l'autre sexe était conflictuel, ce qui peut se percevoir aisément dans leur production.

Lee Lozano s'est confrontée à l'altérité par le choix de sujets « virils », comme la reprise de motifs du monde masculin. Son style à la « nervosité impétueuse », caractérisé ainsi par la commissaire Iris Müller-Westermann, marque les objets, les érotise, les subjective, les altère pour interroger cette assignation. Lee Lozano est-elle victime du système de l'art ? L'outil devient polysémique en incarnant bien souvent l'artiste même, passant d'une identité masculine à une identité plus ambiguë. Les conflits entre les objets représentés révèlent des rapports de force ; ils témoignent d'un combat mais marquent aussi peut-être le début d'une résolution. Dénaturer le geste permet de résister aux assignations.



ZONE DE TRAVAIL 2

Altérer la technologie

Dans cette zone de travail, par un traitement manuel du vocabulaire technologique, je m'interroge sur le médium numérique : son interface, les opérations qui le structurent, les illusions qu'il véhicule, les images qu'il crée et l'idéologie qui l'accompagne. Je tente de rendre une matérialité aux images : les fonds d'écran gagnent en épaisseur ; les icônes d'applications agrandies se transforment en « icônes documentaires » de la culture informationnelle; les touches de l'ordinateur deviennent tangibles et l'écriture se fait empreinte. Les outils traditionnels du dessin questionnent ainsi notre rapport au numérique.

Matérialiser l'interface

Pour la série des *Tablettes tactiles*, je me mets volontairement dans un rôle d'artiste mineure, « sans imagination », qui copie des paysages d'après tablettes, sur des ardoises d'écolier, avec des outils peu appropriés. Trop grosses, pas assez précises, les craies ne permettent pas de faire les détails et donnent un caractère pictural. Ces images copiées grossièrement, sur un support pauvre et un format modeste, renvoient, par le choix de l'ardoise, à l'école et à l'apprentissage. Lev Manovich rappelle que Ernst Gombrich et Roland Barthes ont, parmi d'autres, critiqué l'idéal de l'artiste romantique créant à partir de son imagination. Il note qu'il fallut attendre 1910 pour que les procédés de production prennent pour modèles les procédés industriels (comme les photomontages, par exemple, de Hanna Höch¹²⁰).

Pourquoi avoir choisi des fonds d'écran figurant des paysages ? Le fond d'écran paysage est par défaut affiché sur les écrans des nouveaux produits Apple. Ainsi, j'ai en premier lieu choisi de copier simplement ce qui était présenté. Ensuite, j'ai élargi ma

¹²⁰ Lev Manovich, *Le langage des nouveaux médias*, op. cit., p. 250.

recherche pour faire une série de paysages en allant sur un site qui sélectionnait prétendument les meilleurs fonds d'écran pour Ipad.

On peut découvrir, sur ce site, des espaces aux couleurs intenses, vidés bien souvent de toute présence humaine. Les paysages sont idéalisés, stéréotypés, désincarnés, sublimés... J'ai sélectionné ceux qui, à mes yeux, renvoyaient au paysage romantique. Des registres différents se croisent et se mêlent, celui de l'histoire de l'art et celui de la technologie. Les images au service de la promotion d'un produit renvoient à un imaginaire galvaudé du Romantisme. Que provoque cette suite de représentations ainsi rassemblées ? Le choix de l'iconographie est un mélange de *high* et *low*. Les signes de l'iconographie sociale, parodiés, soulignent le poids de l'autorité culturelle.

J'ai réalisé cette série de paysages que je considère comme des « images d'ascenseur ». En effet, l'image choisie par Apple relève de l'emballage, de l'habillage de l'objet que l'on consomme. Ces paysages écrans que je réalise sont d'une conformité et d'un manque d'imagination assumés malgré la référence au Romantisme qui a pour vocation d'exprimer les états d'âme à travers l'art. Ces paysages sont paradoxalement des copies qui existent par leur seule exécution. L'outil utilisé, la craie, donne un aspect pictural, mais je ne cherche pas une expressivité du geste et du faire. L'affirmation de la fabrication et de l'artifice de l'image est centrale dans ce travail de copie.

Les icônes d'applications viennent perturber le paysage. En se superposant, elles empêchent la contemplation et créent un doute sur ce qui fait image. Tout est ramené à un même plan : les icônes et le paysage. Est-ce le fond d'écran ou les icônes qui font image ; ou la combinaison des deux ? Le traitement au pastel apporte une même matérialité à des icônes d'application et à une représentation d'un paysage. Donne-t-il une même valeur aux deux ? Les icônes et le paysage perdent leurs fonctionnalités.

Lorsqu'on regarde de loin les tablettes copiées à la craie, on a l'illusion quelques secondes d'une vraie tablette. Mais, de près, le médium apparaît dans toute sa matérialité : l'image semble se faire et se défaire (traces de craies, effets du geste, contours peu précis, mélanges de couleurs, apparente maladresse...). Le spectateur participe ainsi à la construction de l'image, à la mise en avant de ses artifices.

L'interface, qui se définit par la manière dont l'utilisateur interagit avec l'ordinateur, est, comme le souligne Lev Manovich, loin d'être une fenêtre transparente sur le monde. Elle offre un modèle de vision, en l'occurrence particulièrement organisée et fortement

hiérarchisée. En effet, les fichiers et les icônes sont parfaitement alignés¹²¹. C'est aussi cela que je souhaite révéler : l'impact des écrans sur notre perception de ce qui nous entoure. Manovich fait un parallèle entre la vision de l'avenir, sorte de contre-utopie présente dans le film *Blade Runner* de Ridley Scott (1982), et l'interface graphique de Macintosh, une technologie informatique « fétichiste ». Ridley Scott a d'ailleurs réalisé un spot publicitaire pour l'ordinateur Apple en 1984. Le futur technologique oscille entre la décadence sombre développée dans le film et la promesse d'une utopie véhiculée par le spot publicitaire. Comment sera l'avenir technologique ?

L'auteur note également que l'ordinateur s'est popularisé à une vitesse incroyable, les utilisateurs ayant appris le langage avec une certaine facilité : « On peut discuter pour savoir si nous vivons dans une société du spectacle ou de la simulation. Mais une chose est sûre, il s'agit d'une société de l'écran¹²² ». Il est évident que la présence des écrans ne fait qu'augmenter et qu'ils sont des filtres à travers lesquels nous percevons le monde.

Pourquoi ce pas de côté par rapport à la technologie ? J'ai souhaité dessiner des écrans sur un support matériel pour les ramener à une antériorité, comme la tablette de cire par exemple, support effaçable utilisé dès l'Antiquité : Il s'agit ici, avec la tablette d'écolier, d'une version archétypale pour ainsi dire. Mais, qu'est-ce qu'un objet technologique ? Jean-Louis Déototte le définit comme l'emblème fonctionnel de la façon dont l'humain appréhende le monde : comme le système perceptif à la Renaissance, l'appareil photo au XIX^e siècle, le cinéma au XX^e siècle (pour le XXI^e siècle, dans cette logique, serait-ce l'ordinateur, le Web etc... ?)¹²³. Agamben met en avant tous les dispositifs capables de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de contrôler et d'assurer les gestes et les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants¹²⁴. Pour lui, les sociétés sont traversées par des processus de désubjectivation¹²⁵. En intervenant manuellement sur ce support, je ramène une certaine subjectivité et ce, paradoxalement, en copiant, en faisant le minimum de choix.

¹²¹ *Ibid.*, p. 158.

¹²² *Ibid.*, p. 204.

¹²³ Jean-Louis Déototte, « Révolution des appareils (notes pour programme de recherche) », in Pierre-Damien Huyghe (dir.), *L'art au temps des appareils*, L'harmattan, Paris, 2005, p. 261.

¹²⁴ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Rivages, Paris, 2007, p. 31.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 46.

Répertoirer les icônes d'application

Dans la série *icônes*, je reproduis, en les agrandissant au crayon, des icônes d'application. Sur ordinateur, il s'agit d'une représentation de petite taille qui n'est *a priori* pas une création artistique mais une création graphique figurant une action, un objet, un logiciel. Cette image a une fonction, celle de permettre de relier rapidement, sur un écran, une représentation iconique à une tâche : prendre des photos, envoyer des mails, visionner son album... Elles font partie de ce que Lev Manovich appelle la *culture informationnelle* contemporaine. Ce sont des objets visuels comme les panneaux de signalisation routière, les menus affichés sur les écrans de télévision, etc...¹²⁶.

Pourquoi sortir ces icônes de leur contexte, les changer de support, les agrandir ? Je m'approprie des images banales, issues de la culture populaire, et plus particulièrement la culture numérique, que je copie sur papier millimétré (avec ses graduations visibles). J'introduis du fait-main et du labeur en les dessinant.

Ce support particulier est très utilisé en sciences pour tracer des graphiques ou réaliser des dessins nécessitant une grande précision dans les dimensions. Cette connotation scientifique apporte une dimension nouvelle à ces icônes. En effet, je fais un travail de recensement, comme une chercheuse, j'inventorie, je classe. À l'instar des dessins d'illustration naturalistes, les icônes ainsi agrandies deviennent « icônes documentaires », traces d'une technologie présente (mais déjà dépassée, ces icônes étant une version obsolète : iOS6).

Que transmettent ces icônes ? Les pictogrammes agrandis, assemblés et présentés en série tissent des liens en créant de nouveaux sens. Des groupes ou plutôt des « familles » se forment, comme les animaux, les instruments de mesure... On peut aussi entrevoir des « réminiscences » de l'histoire de l'art, l'application photo représentée par le tournesol (iOS 6) évoquant la série *Les Tournesols* de Van Gogh (1888) ou encore l'application mail, représentée par une lettre dans un ciel nuageux (iOS 6), rappelant l'univers de Magritte. Cette pratique iconographique, qui passe par un agrandissement au crayon de couleur, interroge la perception que l'on a de ces icônes. Leur mise en commun, dans une forme proche de l'atlas, génère du sens par les liens activés.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 72-73.

La question de l'auteur•e se pose ici car rien n'est inventé, tout est copié, comme si l'imagination faisait défaut et que l'acte créateur était loin d'être poussé par une nécessité intérieure, une idée de départ originale : « Notre époque voit s'effondrer le régime spectatorial antérieur, mais aussi le régime auctorial qui le soutenait¹²⁷ ». L'inspiration laisse place à l'intention, l'action expressive (qui est de créer) cède la place à la fonction (qui est de reproduire). L'acte de créer se fait sur le modèle de la technologie, mais manuellement. La main exécute une tâche, une opération technologique plus qu'artistique, mais elle est imparfaite et subjective. Ainsi, elle ne peut le faire à l'identique. Il y a donc un écart, une part de subjectivité.

Subjectiver l'outil

J'ai utilisé, dans la série des *Touches*, un pochoir que j'ai trouvé sur un clavier d'ordinateur et qui sert ordinairement à sa protection quand il est livré. Il s'agit d'un film plastique évidé qui correspond aux touches. En voyant ce clavier transparent, j'ai eu l'idée de lui donner une matérialité. J'ai d'abord essayé l'aquarelle, en faisant des carrés de couleurs différents dans les vides laissés par les touches. Le résultat ne fut pas à la hauteur de mes attentes, car je ne trouvais pas une raison qui justifiait à mes yeux de prendre telle ou telle couleur. Et puis, pourquoi de la peinture, de l'aquarelle : y a-t-il un lien avec le numérique ou une opposition porteuse de sens ? J'ai pensé d'abord à un clavier comme un nuancier. Chaque touche serait donc une couleur différente. Mais je n'ai pour l'instant pas poursuivi cette idée qu'il me faudrait encore creuser, sans doute autrement.

J'ai essayé le crayon à papier en travaillant des nuances de gris à l'intérieur des parties vides mais, là aussi, ce n'était pas concluant car je ne trouvais pas d'organisation logique des gris. Pourquoi opter pour des gris différents, comment les organiser, pourquoi cet outil ? Je n'étais pas convaincue. Il fallait moins de distance avec l'outil.

¹²⁷ Norbert Hillaire, « Notes de lecture sur la question de l'art et de la norme à l'âge des industries culturelles numériques », in Jean-Pierre Balpe et Manuela Barros (dir.), *L'art a-t-il besoin du numérique ?*, Hermès Science, Lavoisier, Paris, 2006, p. 146.

Faire le même geste que sur un clavier, c'était peut-être une bonne solution. J'ai donc fait le choix d'un format adapté à la taille du clavier et utilisé de l'encre pour tampon pour réaliser les empreintes. On peut y voir des nuances. En effet, lorsque l'on tape sur un clavier, on appuie plus ou moins fort. Quand on presse la barre d'espace, par exemple, on peut appuyer davantage, pour la ponctuation également, pour la dernière lettre d'un mot. Parfois, c'est une légère pression, presque sans bruit : toutes ces nuances que l'on ne voit pas mais que l'on entend. L'idée de cette série est donc de rendre visible le tactile, visible le sonore. Il y a des touches que l'on utilise plus que d'autres (le s et le e par exemple) et qui peuvent s'effacer sur le clavier. Là c'est le contraire, les lettres les plus utilisées sont les plus marquées. L'écriture se fait empreinte : chaque touche du clavier apparaît sous une forme sensible.

Dans son ouvrage sur l'image, Horst Bredekamp montre que l'empreinte digitale noircie à l'encre d'imprimerie recueillie sur du papier est une « Image vraie¹²⁸ ». Le corps vient en effet directement s'imprimer sur un support, sans médiation. Il s'agit là d'une impression directe par légère pression, laquelle renvoie à la *Vera Icon*. Bredekamp évoque d'ailleurs, quelques pages avant, le voile de Véronique, contre lequel, au cours de Portement de Croix, le visage du Christ a été pressé, laissant son image. Il s'agit d'une image de contact, empreinte directe du corps.

La dactyloscopie reste un moyen très utilisé de nos jours, y compris une des méthodes les plus anciennes consistant à saupoudrer des traces avec de la poudre d'aluminium très fine. La poudre reste collée aux traces laissées par les sécrétions de sueurs et de sébacées et les colore. L'empreinte est ensuite prélevée avec une feuille spéciale, avant d'être photographiée.

Dans le champ de l'art, Jérôme Zonder utilise un procédé de dessin par contact. Sa pratique témoigne d'un désir de réinventer le dessin, d'interroger l'outil. Il dessine par empreintes à partir d'une image projetée¹²⁹. L'image est



Jérôme Zonder, *Virginie Despentes*, 2019, Graphite et fusain sur papier, 75 x 57 cm, galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles

¹²⁸ Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, op. cit., p. 170.

¹²⁹ Jérôme Zonder, représenté par la galerie Obadia, est un artiste né en 1974. Sa pratique du dessin est à la fois narrative, historique et sociologique.

le résultat de son rapport direct au support. Le dessin par cette technique acquiert une dimension tactile.

Dans mon travail, le geste d'impression est limité par les espaces d'inscription du corps (le corps ne peut s'exprimer que sur des carrés de 1 cm²). Ces images sont une transcription visuelle d'une sensation tactile liée au clavier mais aussi de la contrainte exercée par l'outil sur nos corps. C'est ainsi le rapport complexe à l'outil qui se trouve révélé, ainsi que le *continuum* corps-technologie tel qu'il a été décrit par Donna Haraway¹³⁰. Nature et technologie apparaissent comme deux pôles : la technologie ne s'oppose pas au corps, les corps sont technologiques.

Pour aborder le numérique, qui est un outil que l'on utilise mais que l'on ne voit pas forcément, il pourrait être nécessaire de le subjectiver afin d'en donner des états de conscience. Les recherches plastiques que j'ai effectuées ont été portées par cette intention : donner forme au numérique, l'expérimenter, pour mesurer combien nos corps sont empreints de technologie, tant dans nos actions que dans nos perceptions.

¹³⁰ Donna Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes* (trad. de l'américain par Oristelle Bonnis), Actes sud, Arles, 2009.



FICHER 3

Ruth Barabash/Précariser le sujet

Ruth Barabash est née en 1963 à Pétha Tikva (Israël). Elle a étudié la philosophie à l'université de Tel Aviv. Elle est diplômée avec les félicitations du jury de l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris en 1995. En 2003, la galerie Éric Dupont a présenté des œuvres de l'artiste, qui a pour particularité de peindre, d'après photographies, à partir de catalogues de jouets, de représentations de magazines. Son travail est lié à son expérience personnelle en tant que femme qui a grandi dans l'Israël de la guerre et qui vit aujourd'hui à Paris¹³¹. Se déploie alors une imagerie liée à des enjeux géo-politiques. C'est en France qu'elle a commencé à peindre et qu'elle revisite en quelque sorte son monde intérieur, produisant parfois un écart entre sa mémoire et la réalité¹³².

Fractionner le motif

La plupart de ses œuvres, au lieu de s'inscrire sur un support unique, est constituée d'un support fractionné, sans encadrement, ni verre¹³³. Ruth Barabash associe des formats ensemble pour obtenir une surface plus importante. Elle procède ainsi, comme si elle n'avait pas à sa disposition des feuilles assez grandes, comme si elle était obligée de tricher, en rajoutant : ou pire encore, comme si elle n'avait pas anticipé et que, finalement, elle souhaitait faire plus grand. On imagine bien pourtant que, derrière cette manière de faire, se dissimule une intention. L'agrandissement se présente et s'affirme bien comme une association de petits formats au sein d'une représentation.

¹³¹ Evelyne Jouanno, « Ruth Barabash », in cat. expo. *Ruth Barabash*, Galerie Éric Dupont, Paris, 2000.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Evelyne Jouanno note d'ailleurs que la gouache sur des feuilles de papier, sans encadrement, ni verre, ne correspond pas aux conventions traditionnelles (qui permettraient sans doute une meilleure conservation). *Ibid.*

Ce montage ostentatoire de papiers donne une certaine précarité, un effet presque enfantin et peu maîtrisé à l'ensemble. D'ailleurs, Ruth Barabash dit : « le papier permet de donner l'impression d'une esquisse, il est moins prestigieux que la toile, plus fragile et plus aléatoire aussi¹³⁴ ». De plus, son dispositif d'accrochage, fait de simples punaises au mur, est très rudimentaire et ajoute encore une forme de précarité. Dès lors, on peut se demander si l'artiste ne cherche finalement pas à nous dévoiler « le faire ». Les ficelles sont visibles, à l'instar des lignes que forment les feuilles entre elles. Les assemblages dessinent une sorte de grille qui fractionne l'image¹³⁵, comme un écran de perception nous faisant prendre conscience visuellement de l'illusion et de la fiction¹³⁶. La réalité discontinue ne se donne pas comme un tout saisissable, une fois pour toute.

L'on peut penser à la « fenêtre de Dürer », à Alberti et à toutes les tentatives, dès la Renaissance, de saisissement du sujet.



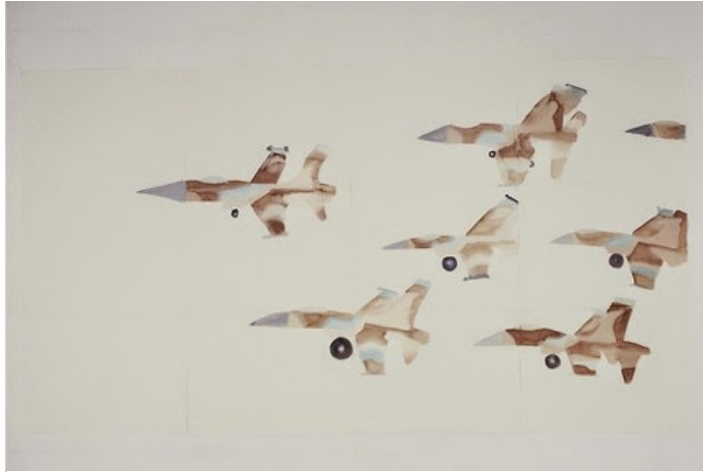
Albrecht Dürer, 1535, *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*, Nuremberg

Comment dessiner ce fameux passage de trois dimensions à deux dimensions. L'on constate qu'il n'y a pas de profondeur dans les représentations de Ruth Barabash : les avions, comme la planète, sont plats, jouant avec la transparence de la peinture. L'espace n'est pas illusionniste, mais pictural, le dessin n'est pas linéaire, mais constitué de taches, de zones de peintures plus ou moins bien déterminées. L'important ne semble pas être la précision du réel mais son imprécision, sa fugacité, sa vulnérabilité. Ruth Barabash, par le traitement plastique, s'émancipe du réel, s'en éloigne.

¹³⁴ « Ruth Barabash », entretien avec Evelyne Jouanno, in Laurence Bossé, Hanru Hou, Evelyne Jouanno (dir.), cat. expo. *Paris pour escale*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 7 décembre 2000-18 février 2001, p. 35.

¹³⁵ « (...) car la juxtaposition des supports produit quand même un effet de grille. Et la brillance du coloris autant que la pudique volupté des corps n'effacent pas cette grille souple (...) ». Hélène Sirven, « Ruth Barabash », in Paris-Art, 12 janvier 2008. Disponible sur : <http://www.paris-art.com/ruth-barabash/> [consulté le 25 février 2019].

¹³⁶ Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, « Grilles », Macula, Paris, 1993, p. 93.



Ruth Barabash, *Escadrille*, 2002, gouache sur papier, 168 x 304 cm, collection privée

L'œuvre *Escadrille* en est un parfait exemple, puisqu'elle est formée de 12 formats de 56 x 76 cm assemblés. On imagine que les avions pourraient être dupliqués, comme un motif pouvant se répéter à volonté, et que la composition pourrait s'agrandir encore. L'espace du ciel révèle son immensité et les avions ont la possibilité, en se

multipliant, d'accroître leur force de frappe. Ce sont en effet des avions de guerre, des avions « prédateurs » et conquérants qui peuvent être un danger. Ils survolent le plan de la feuille avec légèreté et intensité. Cette patrouille d'avions apparaît comme un puzzle à construire, avec un sentiment d'intense réel et de précaire irréel. Ils sont à la fois présents, incarnés dans cette représentation picturale, et évanescents et diffus, dans la fluidité de l'image.

De la même manière, *Planète* est réalisée avec 9 formats qui s'assemblent. Les séparations entre les feuilles sont très visibles. Les pays sont réduits à des couleurs, l'écriture a disparu. Les continents, à l'instar des plaques tectoniques, sont prêts à bouger dans un sens ou dans un autre. Les coulures viennent souligner la planéité. On ressent, devant cette représentation, une forme d'instabilité et de fragilité. Cette organisation du monde semble précaire. L'espace représenté est complexe et simple à la fois. Doit-on s'arrêter à la perception rétinienne d'une composition colorée, ou doit-on voir la complexité derrière cette représentation du monde ?



Ruth Barabash, *Planète*, 2002, gouache sur papier, 170 x 228 cm, centre Pompidou, Paris

Ruth Barabash réalise une singulière carte du monde d'où beaucoup d'éléments auraient disparu. Pour quelle raison représente-t-elle le monde ainsi ? L'ordre apparent

dissimule un désordre qui reflète les conflits de l'histoire (conflits entre des pays bien connus, instabilité politique et sociale).

Cartographe et défaire le monde

Le livre d'artiste, *Petit Atlas des irritations du monde*¹³⁷ de Denis Briand, fait écho à cette simplification en surface. Il a collecté, dans la presse, entre 1999 et 2007, des cartes géopolitiques de territoires en guerre. Les signes linguistiques ont été enlevés laissant place à des aplats colorés accompagnés de symboles cartographiques aisément identifiables. Derrière



Denis Briand, *Petit Atlas des irritations du monde*, 2007, Éditions Incertain sens, Rennes

une image lisse, appauvrie, se cache une complexité historique évidente. N'est-ce pas aussi ce que recherche Ruth Barabash, en vidant ainsi le globe de tant d'éléments. Le réel amoindri se trouve renforcé par cet effacement paradoxal. Résister au réel, c'est opposer une autre vision, plus subjective, avec sa dimension critique.

En effet, la cartographie se réfère, selon Giovanna Zapperi, : « (...) traditionnellement à l'acte de représenter l'espace et les rapports spatiaux et de transformer une complexité multidimensionnelle en un ensemble de lignes de séparation. La cartographie répond ainsi à la nécessité de décrire et de contenir la diversité et la multiplicité sur une surface plane¹³⁸ ». Ainsi, l'auteure, dans l'ouvrage collectif *Géosthétique*, essaie de définir une « cartographie narrative », reposant sur des pratiques qui pensent la géographie, l'espace, les lieux et les frontières à travers des expériences subjectives. Sans doute est-ce là l'approche de Barabash, l'artiste transformant la carte par rapport à son expérience, à sa propre histoire. Ainsi vit-elle le monde et le décrit-elle comme étant instable.

La cartographie est très présente dans le champ de l'art contemporain. L'exposition au palais de Tokyo, *GNS*, organisée par Nicolas Bourriaud, en 2003, ainsi que

¹³⁷ Denis Briand, *Petit Atlas des irritations du monde*, Éditions Incertain Sens, Rennes, 2007.

¹³⁸ Giovanna Zapperi, « Narrations cartographiques », in Kantuta Kirós et Alliocha Imhoff, *Géosthétique*, École nationale supérieure d'art de Dijon, Éditions B 42, Paris, 2014, p. 29-36.

précédemment *Mapping*, organisée par Robert Storr, en 1994 au Museum of Modern Art de New York, ont permis d'aborder cette question. La carte relève d'un mode de représentation abstrait du monde. Marie-Ange Brayer souligne, dans la revue *Exposé*, que : « jusqu'au XIX^e siècle, la carte fut appréhendée comme une parabole de la peinture, réduite comme elle à transposer le monde sur une surface plane¹³⁹ ».

La carte instaure une globalité, elle réduit et simplifie. Elle permet aussi un contrôle et forme la vision. Richard Purdy, dans *L'inversion du monde*, l'atlas géo-métaphorique



Richard Purdy, *L'inversion du monde*, 1989, gouache sur carton, 52 x 16 cm, collection, Montréal

de 1988, trouble la perception du monde. En effet, il a recouvert les continents de bleu, tout en faisant apparaître les mers et les océans comme autant de continents. La carte est construite selon des codes, comme ceux d'un monde occidentalocentré par exemple. À travers l'usage de la

cartographie dans l'art, sont questionné•e•s la construction et les aspects politique et idéologique de la carte.

On comprend, avec de telles propositions artistiques sur la cartographie, combien l'universalité dépend en réalité d'un point de vue et du système de projection. Comme le précisent également Gilles Tiberghien et Jean-Marc Besse, les artistes cartographes ne produisent pas seulement des œuvres mais de la connaissance : leurs œuvres sont l'expression d'un véritable contre-pouvoir¹⁴⁰.

La série des cartes de Alighiero e Boetti est exemplaire à ce titre. Il a imaginé une suite de planisphères brodés, regroupés sous le titre *Mappa*. Des femmes afghanes et pakistanaises, entre 1971 et 1973, ont exécuté les drapeaux de chaque pays. Ces cartes subissent des modifications liées à l'évolution des frontières ou des emblèmes nationaux. Que peut-on observer ? Les couleurs et les formes sont modifiées selon la situation géopolitique mondiale. Les territoires



Alighiero e Boetti, *Mappa*, 2019, Galerie Tornabuoni, Art Basel

¹³⁹ Marie-Ange Brayer, « Mesures d'une fiction picturale : la carte de géographie », in *Exposé*, n°2, *Pertes d'inscription*, Copyright Éditions HXX, Orléans, 1995, p. 6. Disponible sur : https://www.editions-hyx.com/sites/default/files/public/media/expose_2_m-a_brayer_0.pdf [consulté le 11 juin 2019].

¹⁴⁰ Jean-Marc Besse et Gilles A. Tiberghien (dir.), *Opérations cartographiques*, Actes Sud, Arles, 2017.

nationaux sont remplis par les motifs colorés de leurs drapeaux. L'artiste est en retrait car il choisit de déléguer la production à un tiers, des femmes. La création est déplacée, l'œuvre est réalisée collectivement par des artisanes, et non par un artiste blanc unique occidental.

Le globe de Ruth Barabash n'est donc pas un tout mais il semble comme réparé. Des morceaux épars semblent avoir été mis bout à bout pour reconstituer un ensemble. La couleur aquarellée vient souligner un caractère léger et enfantin et contribue à donner à cette représentation du monde un aspect de ballon coloré, sorte de ballon gonflable qui évoque le globe utilisé dans la scène du film de Charlie Chaplin, *Le Dictateur*, de 1940,



Charlie Chaplin, *Le Dictateur*, 1940

dans laquelle Hinkel danse avec, après avoir parlé avec son ministre. Le dictateur est assis, et derrière lui, Garbitsch se tient debout, dans une discussion à l'issue apocalyptique. Ils veulent se débarrasser de tous les bruns de la terre pour n'avoir que des blonds. Mais, ironie du sort, le « dictateur du monde » est brun. « Ils vous adoreront comme un Dieu », dit

Garbitsh. Mais « je vais me faire peur moi-même ! » rétorque le dictateur et il grimpe au rideau après avoir fait un entrechat, à la fois grisé par ce projet, libéré de toute apesanteur et effrayé par le projet infernal. Il reste seul, tourne autour de la mappemonde et s'empare littéralement de la terre en prenant le globe entre ses mains.

Sa pensée est mégalomane et enfantine car, avant de prendre le globe, il dit tout doucement, mais avec force et détermination, comme un enfant qui confondrait désir et réalité : « mon monde à moi ». Commence alors un ballet empreint de tyrannie et de féerie. Il fait tourner sur son doigt la terre avec un rire diabolique, la fait rebondir sur son pied, sur sa tête, sur le sol, la bloque entre ses mains, s'allonge sur la table, la lance avec le pied, les fesses, la fait tourner sur une musique en accord avec les gestes.

Nous assistons au spectacle de la maîtrise du monde quand, tout à coup, le ballon lui éclate en plein visage. Que reste-t-il de son monde chéri ? Un ballon crevé qui pendouille tristement. La musique a perdu de son emphase et le dictateur de sa superbe (de violents coups de timbales ont chassé les violons langoureux). Hynkel se retrouve

prostré sur la table, pleurant comme un enfant, cette image anticipant le destin tragique du dictateur. Cette scène du film met en lien le rapport enfantin de Hynkel avec sa représentation du monde

Le travail de Ruth Barabash, enfantin et tragique à la fois, évoque une représentation d'un monde précaire sans nom, aux frontières floues. Elle nous présente pour ainsi dire, le constat d'une vision quelque peu désenchantée d'un monde, à l'image d'un ballon prêt à éclater.

Infantiliser le signifiant

Les objets copiés par Ruth Barabash sont issus de magazines de jouets ou et de magazines de mode, une littérature *a priori* insignifiante ne possédant pas un contenu évident. En effet, Evelyne Jouanno relève que c'est à l'univers de l'enfance, plus qu'à la guerre, qu'appartiennent ces images, mais que, derrière cette apparence quelque peu édulcorée, se cache une réalité tout autre¹⁴¹. Roland Barthes a montré combien les individus sont préparés très tôt par le jeu, et spécialement par les jeux d'imitation, les objets étant des copies réduites, du monde des adultes. « Que les jouets français préfigurent *littéralement* l'univers des fonctions adultes ne peut évidemment que préparer l'enfant à les accepter toutes, en lui constituant avant même qu'il réfléchisse l'alibi d'une nature qui a créé de tout temps des soldats, des postiers et des vespas. Le jouet livre ici le catalogue de tout ce dont l'adulte ne s'étonne pas : la guerre, la bureaucratie, la laideur, les Martiens, etc¹⁴² ».

Dans un entretien avec Evelyne Jouanno, dans le catalogue *Paris pour escale*, Ruth Barabash répond à une question sur la guerre. Elle sait qu'un enfant joue avec des jouets, des armes en particulier, et que cela peut faire partie de sa construction, mais elle se demande tout de même ce qu'il se passe dans sa tête quand le jeu rejoint la réalité ? Cela mène, selon elle, à une désillusion et à une perte de l'enfance¹⁴³. La réalité et la fiction sont dans ce cas trop proches, ce qui crée des confusions. Selon elle, dans ce cas de figure, la distance est nécessaire et l'arme qui est directement le reflet

¹⁴¹ Evelyne Jouanno, « Ruth Barabash », in cat. expo. *Ruth Barabash, op. cit.*

¹⁴² Roland Barthes, *Mythologies, op. cit.*, p. 55-57.

¹⁴³ Laurence Bossé, Hanru Hou, Evelyne Jouanno (dir.), *Paris pour escale, op. cit.*

du réel peut entraîner l'enfant dans une situation trop équivoque. Loin d'un discours moralisant, Ruth Barabash produit cependant des images ambiguës : entre naïveté et dénonciation. Infantiliser le signifiant revient alors à enlever le sens de l'image d'origine (c'est-à-dire publicitaire, en ce qui concerne les jouets issus de magazines) pour ramener un sens plus subversif, à travers les représentations interprétées à la gouache de l'artiste. Il s'agit dès lors de « défaire l'image » de valeurs ajoutées.

Ruth Barabash s'intéresse à des jouets de guerre comme les avions, les hélicoptères et les véhicules blindés, qu'elle reproduit à une plus grande échelle. Pourquoi cet intérêt pour ce monde miniature qui fait semblant, qui n'a que l'apparence du vrai ? Y a-t-il quelques vérités cachées, quelques sens à saisir au-delà de cette représentation ? Le jouet a pu et peut encore être utilisé si nécessaire (en période de guerre particulièrement) comme outil de propagande. Il est un moyen de familiariser l'enfant à des jeux mettant en scène le conflit afin de provoquer chez lui un esprit guerrier, conquérant, désireux de porter des valeurs liées au pouvoir.

Dans l'œuvre *Sans titre* (titre attribué : Véhicule blindé), l'engin supposé résistant est détruit, démembré. Est-ce le résultat d'un champ de bataille après le jeu d'un enfant



Ruth Barabash, Sans titre, (titre attribué : véhicule blindé), 1999, gouache sur papier Arches, 113,5 x 170,6 cm, fonds régional d'art contemporain de Picardie

excessif ou est-ce un champ de bataille d'adultes ? La limite qui sépare les deux mondes n'est pas fixe et il est aisé de passer de l'un à l'autre avec perméabilité. « Si j'ai peint pendant deux ans des machines de guerre à partir d'images trouvées dans les catalogues de jouets pour enfants, c'est parce que

ceux-ci expriment selon moi les valeurs et le vrai désir de nos sociétés¹⁴⁴ » déclare Ruth Barabash dans un entretien. Cette phrase exprime l'ambivalence que la fiction semble entretenir avec la réalité. Les idées prônées par les jeux sont révélatrices du monde des

¹⁴⁴ Evelyne Jouanno, cat. expo. *Prosismic*, 12 octobre 2004-19 novembre 2004, Fondation d'entreprise Ricard, Paris.

« grands ». Ils révèlent donc un instinct grégaire, un esprit de conquête, un désir de destruction, d'emprise par la force... Que questionne Ruth Barabash dans cette représentation ?

Des petits soldats sont visibles en bleu. Le véhicule blindé est comme mis à plat sur un fond blanc, il se découpe parfaitement. Il apparaît plutôt comme un kit de construction que comme un véhicule démembré. Les pièces détachées permettent de construire mais aussi de déconstruire (le véhicule, mais aussi l'idéologie qu'il soutient). Ces dessins montrent que la puissance de guerre est aussi une construction par l'image et une construction de l'image. Elle montre ainsi avec force la construction d'une idéologie de la guerre (par l'imagerie liée à la guerre).

Laisser fuir l'image

Ruth Barabash travaille la transparence de la peinture en utilisant en priorité de la gouache très diluée afin d'obtenir des jus colorés. Des coulures et des traces de peinture viennent marquer l'image, l'entacher. Comme le relève Henri-François Debailleux, la fragilité devient la métaphore de l'état de crise du monde¹⁴⁵. Précariser l'image, l'affecter, lui faire perdre de sa superbe : tel semble être le chemin suivi par l'artiste. *Planète* est une œuvre qui coule, divisée, diluée, altérée par le faire. Nous sommes comme devant un en-deçà de l'image qui nous fait nous questionner sur la représentation.

Cette fluidité de la peinture n'est pas sans évoquer la « mécanique des fluides » dont parle Luce Irigaray dans son ouvrage *Ce sexe qui n'en est pas un*¹⁴⁶. Elle dit, à propos de la femme, que : « ça parle 'fluide', y compris dans les revers paralytiques de cette économie. Symptômes d'un : ça ne peut plus couler, ni se toucher, ... Dont on peut comprendre qu'elle l'impute au père, et à sa morphologie¹⁴⁷ ». Elle prône ainsi une écoute différente qui considérerait la particularité de l'autre en questionnant le système dominant basé sur la raison, sur le solide et la dureté. Elle invoque les qualités d'un

¹⁴⁵ Henri-François Debailleux, « 'Fragile' retient l'attention », in *Libération*, 1^{er} août 2009. Disponible sur : https://next.liberation.fr/culture/2009/08/01/fragileretient-l-attention_573803 [consulté le 18 février 2019].

¹⁴⁶ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Éditions de Minuit, Paris, 1977.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 109.

corps « continu, compressible, dilatable, visqueux, conductible, diffusible, (...) ¹⁴⁸ ». Il y a, selon Irigaray, une différence de langage qu'il nous faudrait considérer, sous peine de faire taire les femmes. « La femme ne parle jamais pareil. Ce qu'elle émet est fluent, fluctuant. *Flouant*¹⁴⁹ ». Ainsi, cette conception brise l'unicité du langage, l'unicité de la pensée basée sur la rationalité.

Le flou, le fluide, le coulant, peuvent être des valeurs aussi bien que le net et droit ? La peinture de Ruth Barabash manque cruellement de détails, de netteté et elle coule, elle coule beaucoup. Elle est également faite de taches. La peinture dessine-t-elle ou dégrade-t-elle l'image. C'est ce que l'on peut se demander devant une œuvre de Barabash ?

Le papier donne l'impression d'une esquisse, précise l'artiste ¹⁵⁰. Ce travail est humble et cherche une forme de simplicité. L'artiste ne cherche pas à faire une image imposante mais au contraire une image fragile qui serait le reflet de la fragilité qu'elle ressent par rapport à son vécu, à une « déchirure d'enfant ».

Ruth Barabash réalise des gouaches à partir d'images prises dans des catalogues de jouets pour enfants. Ce travail d'iconographe subvertit des images *a priori* anodines, leur donnant une dimension politique dont elles sont dénuées à l'origine. Paradoxalement, l'image est simplifiée, précarisée par différents procédés plastiques. Le support papier est assemblé de manière ostentatoire, la peinture fluide et transparente donne à l'image une évanescence contrastant avec la lourdeur du sens politique. La précarité est entendue ici dans la possibilité du moins, dans une peinture réduite à peu d'expression et de moyens. Ruth Barabash réserve une place toute particulière aux spectateur•rices car elle refuse de mettre une vitre protectrice sur le papier, cherchant un « rapport direct » avec l'œuvre. En assumant la précarité du support, de la technique et de l'accrochage, elle précarise la relation de l'œuvre aux spectateur•rice•s renvoyé•e•s à leur propre fragilité.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 109.

¹⁴⁹ « (...) d'où la résistance à cette voix qui déborde le 'sujet'. Qu'il figera donc, glacera, dans ses catégories jusqu'à la paralyser », *Ibid.*, p. 110.

¹⁵⁰ « Depuis quelques années, je travaille essentiellement sur papier ; la plupart des peintures sont sur des feuilles de papier assemblées. Le papier permet de donner l'impression d'une esquisse, il est moins prestigieux qu'une esquisse, il est moins prestigieux que la toile, plus fragile et plus aléatoire aussi. », Laurence Bossé, Hanru Hou, Evelyne Jouanno (dir.), *Paris pour escale*, *op. cit.*, p. 35.



ZONE DE TRAVAIL 3

Déclasser les représentations

Dans cette zone de travail, les images que j'utilise comme modèles pour mes dessins proviennent d'internet, ce sont des *pakshots* ou plan produit, photographies sans auteur, prises sous le bon angle, la bonne lumière, le bon fond, que l'on peut retrouver sur un site ou un autre. Ce sont des images d'outils fonctionnels qui produisent des images (comme la photocopieuse et l'appareil photo) ou qui permettent des opérations plastiques (la reproduction, la coupe). En les recadrant, en utilisant des supports fragmentés, je fais subir à ces images de légères altérations. Avec ce traitement plastique, elles ont comme perdu quelque chose. L'utilisation du noir et blanc, un ton en dessous, finit de les « déclasser ».

Dupliquer la perte

La photocopieuse peut-elle être une source de création ? Dans la série *Photocopieuse*, je copie cet instrument de copie : la forme du processus créateur est tautologique. Il s'agit d'un dessin au crayon constitué de 9 feuilles formats A4 assemblées sur lesquelles j'ai projeté à l'aide d'un vidéoprojecteur l'image de l'objet à l'échelle 1. J'ai minutieusement reproduit au critérium cet objet. Le choix du format est déterminé par l'objet de départ, dont la fonction est d'imprimer sur des formats standards des copies à bas prix sur du papier si possible bon marché.

La photocopieuse est un élément issu du monde du travail, de la bureautique, un appareil de reprographie permettant de reproduire à faible coût des copies de documents. Ceux-ci sont souvent de mauvaise qualité, en noir et blanc pour les moins coûteux et présentant le plus couramment des défauts d'impressions : taches d'encre, lignes indésirables... L'appareil utilise le procédé de duplication analogique. Des particules de

toner sont attirées sur du papier afin de former une image. La chaleur, la pression ou la combinaison des deux est ensuite utilisée pour fixer le toner sur le papier. Cet objet renvoie à l'image et à sa fabrication, il est un outil de fabrication de l'image.

Le photographe Thomas Demand a réalisé une vraie fausse photocopieuse qu'il a ensuite photographiée. Il a pour habitude de construire à échelle 1 une maquette en papier et carton dans son vaste atelier berlinois. Par ce dispositif entre réalité et fiction, il souhaite montrer que l'image de ce que nous voyons est toujours une construction. Le choix de la photocopieuse n'est en ce sens pas anodin.



Thomas Demand, *Copyshop*, 1999, C Print Diasec, 97 x 107,2 cm, Courtesy of Victoria Miro Gallery, London

En 1965, Alighiero e Boetti dessine, à l'encre de chine, des objets technologiques : camera, micro, enceintes etc... Ils apparaissent comme des ombres, des traces ; leur apparence est rendue archaïque par le traitement plastique simplificateur. L'artiste ne



Alighiero e Boetti, *Sans titre*, 1965, encre de Chine sur papier, 70 x 100 cm, Bologna, Enea Righi

représente pas une caméra en particulier, mais l'idée de la caméra. Le fait qu'elle soit coupée engage à imaginer un hors champ : qui tient la caméra, qui tient la perche, que filme-t-on ? Ne serait-ce pas une sorte de *making of* qui invite à décrypter les artifices de la représentation ? Cette image s'affirme comme une mise à plat et une coupe de l'espace. En choisissant de représenter ainsi une caméra, Alighiero e Boetti nous invite à une réflexion sur la construction de l'image.

La photocopieuse est un objet de second ordre, servant à des tâches subalternes, bien loin de l'exploration du monde, de la prise du monde. Elle deviendra obsolète, comme tout outil de reprographie. Elle disparaîtra comme le duplicateur à alcool utilisé à partir des années 1950, dans les administrations et les écoles. Elle laissera place peut-être au « répliqueur universel », à l'imprimante 3D¹⁵¹ ? Pourtant, les polycopiés des

¹⁵¹ Marie-Ange Brayer (dir.), *Imprimer le monde*, Éditions du Centre Pompidou et Éditions HYX, Paris, 2017, p. 132.

machines à alcool laissent un doux parfum d'alcool sur les feuilles teintées d'encre bleue. Humer le papier, c'était toute une aventure... La machine a une incidence sur la représentation et la perception de ce qui est copié. Elle ne nous laisse pas de marbre.

Que nous évoque alors la représentation de la photocopieuse dessinée en noir et blanc et agrandie sur des 9 feuilles A4 ? Elle est austère et fragile. Elle semble performante et, en même temps, bien précaire (choix de la technique, choix des formats assemblés et de la qualité du papier, dispositif de présentation). J'ai réalisé une deuxième version, d'une photocopieuse plus grande, toujours à l'échelle 1, avec un assemblage de 15 feuilles A4.

Les photocopieuses produisent des images bien décevantes, toujours en noir et blanc, souvent mal cadrées. Elles me rappellent d'innombrables scènes de films où le rôle de faire la photocopie pour son supérieur incombe toujours à la femme. Cela permet alors d'exercer son pouvoir. La jeune femme se soumet à la tâche bien rébarbative et peu stimulante de copier des documents, sans trop réfléchir : lever le capot, bien placer le document et appuyer sur le bouton, récupérer le document et enfin apporter le document. La photocopieuse, comme la secrétaire, rend bien des services ! On peut bien lui reconnaître cela. Mais elle est un objet *low-tech* qui ne fait pas fantasmer, loin de là. Un appareil photo, au moins, peut capter le monde, pour l'enregistrer, comme une caméra pour filmer. Une photocopieuse est un objet subalterne, il ne fait que copier, et mal en plus. La photocopieuse ne produit qu'une image archaïque : elle fait partie des technologies que l'on méprise, trop pragmatique, pas assez « noble ».

Dans une nouvelle de Philip Kindred Dick, *Pay for the Printer* (« payez l'imprimeur ! »), l'auteur nous plonge dans une humanité post-nucléaire, devenue incapable de produire un environnement matériel agréable. À la place des humains, des extraterrestres, les *Biltongs*, reproduisent les rares objets encore intacts. Vieillissants, ils génèrent des simulacres de moins en moins ressemblants et inopérants. Tout se disloque, se délite : les villes, les architectures, les journaux, la nourriture. Tout ce qui est copié perd de sa qualité, se désagrège par rapport au modèle et à l'original. Les créatures reproductrices reproduisent des formes dégénérées. Les copies sont en quelque sorte ratées. Quelle est l'issue ? L'auteur suggère, à la fin, une solution pour sortir de la logique de la reproduction de la copie : il s'agit d'un petit objet en bois, une coupe

réalisée par un homme¹⁵², un objet fait-main. Le travail de Cécile Babiole, *Copies non conformes*, présente une interprétation de la nouvelle de Philip Kindred Dick. L'œuvre est constituée d'écritures en volume : « je ne dois pas copier », les lettres sont de moins en moins lisibles¹⁵³. Doit-on y voir une mise en garde ou un plaidoyer pour la plasticité que provoque la perte due à la copie ?



Cécile Babiole, *Copies non conformes*, 2013-15, 170 lettres en matières plastiques en (ABS) et 10 perches en bois, impression 3D

La photocopieuse que j'ai dessinée est reproduite à la main. Il s'agit d'une copie mais le procédé utilisé n'est pas un procédé mécanique de reproduction d'images : ce n'est pas une photocopie de photocopie, ce n'est pas une photographie de photocopie. L'image est projetée sur des feuilles, puis l'objet est dessiné à la main. C'est donc une version unique, une reprise qui casse le processus de reproduction et impose un temps d'arrêt sur cet objet, comme s'il était figé un instant. L'image est ainsi fixée dans une sorte de « ça a été » du faire, comme si les traits qui constituent l'objet témoignaient du temps de l'accomplissement du dessin.

Sonia Sheridan, pionnière de l'usage de photocopieurs industriels comme outils de création, expose, à New York en 1970, *Interactive Paper Systems*. Les visiteurs sont invités à scanner leurs visages pour produire une variation d'images incroyable en quelques minutes¹⁵⁴. Ce qui est intéressant de noter ici, c'est la capacité de la machine à produire des « portraits » en très peu de temps, par contact. Les visiteurs posaient leurs visages sur la vitre de la photocopieuse. L'œuvre se fait en temps réel, sans labeur. La méthode de production d'images est rapide, le photocopieur se substituant à l'artiste.



Sonia Sheridan, *Interactive Paper Systems*, 1970, installation, the Jewish Museum, New York

Éric Watier est un artiste né en 1963 qui a utilisé la photocopie. Il a notamment publié une thèse de doctorat en Esthétique et science de l'art à l'Université de Rennes-

¹⁵² *Ibid.*, p. 129-130.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 130.

¹⁵⁴ Marie-Ange Brayer (dir.), *Imprimer le monde, op. cit.*, p. 93.

2 en 2014, « L'œuvre d'art à l'époque de sa discrétion technique ». C'est en 1981 qu'il découvre le photocopieur pour un usage artistique : il photocopie des magazines, des objets trouvés, des mouvements faits directement sur la vitre etc... Pour lui, la photocopie est l'imprimerie du pauvre : pauvre dans son économie et pauvre dans son rendu. Dans les années 1990, il a réalisé des agrandissements de la une d'un quotidien régional laissant apparaître la trame épaisse, à la limite de la lisibilité. Plus récemment, il a créé en 2010 la série *Public monotone prints*, dispositif conçu pour qu'après avoir inséré une pièce sans rien mettre sur la vitre, nous puissions faire cette expérience : tenter d'obtenir un monochrome. Mais ce n'est jamais le cas, en raison des aléas de la technique.



Éric Watier, *Public monotone prints*, 2010, photocopie

Ces artistes travaillant sur la photocopieuse questionnent sa performance et sa fragilité à la fois. Cet outil est paradoxal, il produit des images imparfaites, entachées par leur production même. Ce sont des sous-images, des « mauvaises copies » qui interrogent le processus de création des images.

Le rôle de la photocopieuse est questionné, dans une histoire matérialiste, par Élisabeth Lebovici qui montre comment elle peut être une productrice active de l'art. En effet, dans son livre *Ce que le sida m'a fait*, elle révèle son action militante : « cette dissémination, effaçant toute origine en même temps que tout copyright est constitutive de l'action militante, rendant disponible à tout•e•s et pour tout•e•s un savoir autrement réservé ou caché¹⁵⁵ ». Lebovici reprend les propos de Kate Eichhorn qui retrace le lien entre la photocopie, les fanzines Punk et les flyers de la lutte contre le sida à New York, produits par des artistes qui, au passage, détournaient les machines de leurs employeur•euse•s¹⁵⁶.

Je dessine la photocopieuse sous une forme pauvre : le support est un assemblage de formats A4, la technique choisie est une technique sèche qui donne à voir une version altérée de l'image photographique de référence. L'objet a perdu de sa superbe, son profil avantageux laisse place à un objet déclassé, dépassé, le choix du noir et blanc venant

¹⁵⁵ Élisabeth Lebovici, *Ce que le sida m'a fait, Art et activisme à la fin du XX^e siècle*, La Maison rouge, Paris, et jrpringier, Zurich, 2017, p. 26-27.

¹⁵⁶ Kate Eichhorn, « Eros, Thanatos, Xeros », in *Xerography, Art and Activism in the Late Twentieth Century*. The MIT Press, Cambridge, 2016, p. 114-115.

appuyer cet aspect. L'image est construite comme un puzzle en plusieurs morceaux pour montrer combien la représentation est un artifice, une construction mettant bout à bout des fragments d'une réalité précaire.

La petite mine permet de faire des traits fins et rend fastidieux et mécanique ce travail de restitution de l'objet issu du monde bureautique. Ce travail en devient absurde, quand on pense à la rapidité avec laquelle on peut faire une photocopie, avec laquelle, à notre époque, il est possible de copier une image. Ici, la copie prend le temps, elle est lente, très lente, c'est un travail de patience, un processus, une durée, et non un instantané, pour reprendre des termes plus photographiques. Le temps d'effectuation est long, le geste mécanique installe une sorte d'ennui mêlé à un plaisir dans la répétition du faire. Ce geste paradoxal imprègne le dessin. Ce travail permet donc de prendre un certain dans un contexte où les images filent, où elles peuvent être réalisées avec une extrême rapidité. Il s'agit alors de se soumettre à l'image, d'être subordonnée, d'être une exécutante qui n'invente rien, qui reprend manuellement en mimant des processus mécaniques, technologiques de construction d'images, tout en prenant le temps pour que l'image apparaisse.

La trace de l'élaboration de l'image est visible, elle atteste d'une lecture, d'une appropriation, d'un sens nouveau donné. Exécutée à la main, l'image porte en elle une trace qui lui donne ce caractère précaire. Faite de nuances de gris, elle est caractérisée par un processus de perte par rapport à l'image photographique de départ : perte de contour, perte de détail, perte de couleur etc... Le résultat obtenu est une sorte de sous-produit, de sous-image, de version altérée. Fragiliser les images, c'est aussi avouer qu'il n'est pas facile de les comprendre, de les regarder, qu'une part d'elle échappe toujours.

La photocopieuse serait alors emblématique de cette société qui se multiplie sans forcément réfléchir, symbole du syndrome du « toujours plus ». Il suffit d'appuyer sur le bouton « power » pour mettre en route la machine infernale du « plus ». Mais alors, comment imaginer une alternative possible à cette course effrénée ? Ne faudrait-il pas ralentir, diminuer, atténuer, effacer, défaire, estomper, réduire, altérer... l'image de l'objet. Il s'agirait alors de questionner l'image pour ne laisser que la trace de son existence réduite ; de dessiner l'image, de prendre le temps de la retrouver, de la toucher, de la laisser agir et de dupliquer sa perte afin de sauvegarder sa mémoire.

Démystifier l'image

Avec *Appareil photo*, aquarelle, 2019, je me suis intéressée ensuite à un autre outil lié à la représentation : l'appareil photo, en tant qu'objet cette fois-ci, que je transpose en une image, que je dessine. J'ai choisi comme médium l'aquarelle et comme geste la touche. Il s'agit d'un recadrage à partir d'une photographie d'un appareil argentique Canon, marque faisant autorité, que je pixellise par un travail de peinture, de touches de peinture. Cet appareil analogique a été commercialisé entre 1976 et 1984 et a marqué son temps. C'est donc une technologie du passé, emblématique d'une époque. J'ai trouvé cette image sur un site de vente en ligne (images qui circule d'ailleurs sur plusieurs sites). Il est mis en valeur, pris avec un profil avantageux de trois quarts et ne semble pas avoir vieilli. Je souhaite, en m'intéressant à l'appareil photographique, mettre en avant cet outil qui construit éminemment l'image et, par là, mettre en exergue certaines qualités de l'image.

À ce propos, l'artiste Isabelle Le Minh questionne le médium photographique, à travers ses outils, ses supports, son histoire. Son projet, *After photography*, présenté au FRAC Haute-Normandie, en 2017 fait d'ailleurs écho au travail de Sherrie Levine. Le Minh ne cache pas sa fascination pour les artistes appropriationnistes. L'artiste réalise des œuvres archivistes, qui font référence à la matérialité de la photographie. La photographie est son objet de réflexion. Elle reprend notamment le *all over* de Christian Marclay constitué de photographies retournées sur les murs d'une galerie. Elle assemble des papiers jaunis (photographies d'amateurs retournées) pour constituer le mot « more », transformant ainsi les papiers en pixels. Le numérique naît-il de l'argentique ? Est-ce un plus, est-ce un moins ? Cette œuvre constitue, en tout cas, une sorte de vanité, de réflexion sur la temporalité et la construction des choses, ce qui est dessus, ce qui est dessous, ce qui est en plus, ce qui est en moins.



Isabelle Le Minh, *Re-Play (After Christian Marclay)*, 2009, photographies, épingles, 330 x 600 cm, installation produite avec le soutien du Wharf, centre d'Art contemporain de Basse-Normandie

Isabelle Le Minh fait également peindre à Shenzhen, par des peintres chinois (les mêmes qui reproduisent à la chaîne les tableaux pour les occidentaux), des boîtiers numériques en noir et blanc. Cherche-t-elle à fétichiser cet objet, est-ce une réflexion sur la reproductibilité ? Sans doute un peu tout cela. L'objet deviendra obsolète, disparaîtra et il a été reproduit dans des conditions qui questionnent la reproductibilité, puisque ces chaînes de peintures font des faux Van Gogh, par exemple, toute la journée, font des images d'images... Ils sont comme des machines¹⁵⁷.



Isabelle Le Minh, *CAMERA BODY #4, MADE IN CHINA BY YE JIAN* de la série *Lointain si proche, After Alighiero e Boetti*, 2012, huile sur toile, 80 x 100 cm, pièce unique, Galerie Christophe Gaillard

L'appareil photo, réduit au boîtier, sans objectif, apparaît dévalué. L'outil de regard est vidé de son œil. Sa fonction phallique est ainsi ôtée. En effet, Laura Mulvey a montré combien le cinéma est structuré par un inconscient patriarcal, comment la femme est réifiée afin de suspendre le cours de l'action en des instants de contemplation érotique¹⁵⁸.

L'utilisation de l'appareil photo dans le célèbre *Fenêtre sur cour*, d'Alfred Hitchcock, est un parfait exemple de ce voyeurisme érotique qui passe par le regard exclusivement masculin. Cette construction insidieuse, d'un point de vue uniquement masculin, est redoublée par le dispositif autour de l'image et du regard mis en œuvre par Hitchcock. Après s'être cassé



Image du film *Fenêtre sur cour*, Alfred Hitchcock, 1955

une jambe au cours d'un reportage automobile, le photographe de presse, « Jeff », immobilisé dans un fauteuil roulant, passe son temps à observer ses voisins par sa fenêtre (il utilise des jumelles et un téléobjectif).

L'appareil d'Isabelle Le Minh apparaît dans toute sa dimension mécanique, faisant écho à l'exécution mécanique des peintres chinois. La magie n'opère plus, ce n'est qu'une

¹⁵⁷ Sur ce travail, voir : Alexandrine Dhainaut, « Isabelle Le Minh », in revue *Zérodeux* n° 81. Disponible sur : <https://www.zerodeux.fr/reviews/isabelle-le-minh/> [consulté le 14 juin 2019 juin].

¹⁵⁸ Laura Mulvey, *Visual and other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1989.

carcasse et non plus une machine à produire du désir. Il n'est plus qu'un objet désincarné, présent dans la réalité de sa matérialité, bien loin de tout fantasme.

L'image photographique a aujourd'hui changé de statut, constate Philippe Dubois¹⁵⁹, elle a perdu son caractère génétique d'image-trace au profit d'un être là de « l'image-comme-monde-possible ». C'est-à-dire qu'avec le numérique, la (post)photographie, l'image n'est pas forcément un transfert de la réalité, le « ça a été » cher à Barthes, mais un monde parfois « a-référentiel » selon le terme d'André Gunthert. Les images trouvées sur le net n'ont donc pas forcément d'origine, elles ne viennent pas toujours de la réalité et ce point m'intéresse particulièrement. Philippe Dubois les nomme les « images fiction ». Il précise l'impact du numérique sur la nature des images : « le numérique, en termes de dispositif, a littéralement aplati, gommé, annulé les différences 'de nature' entre les différentes 'sortes' d'images (peintures, photographies, films, vidéos, etc.) – et même entre textes, images et sons, tous logés à la même enseigne numérique indifférenciée de la reproduction et de la transmission des 'signaux' de l'information¹⁶⁰ ». Le Net serait-il une sorte de boîte de Pandore de laquelle sortent les images de manière désordonnée ? Sont-elles devenues précaires, sans origine ? Comment faire avec ces images ?

J'ai voulu montrer une représentation de l'appareil photo sans profondeur, à l'aquarelle, avec plusieurs formats assemblés. C'est un travail de patience, à contre-courant d'une production numérique qui permet d'obtenir une image rapidement. J'ai agrandi l'image afin de la pixéliser et j'ai choisi un cadrage en conservant le nom de Canon, avec une partie de l'objectif. Je souhaitais garder des éléments qui permettraient de reconnaître rapidement l'appareil photo, mais j'ai choisi de faire disparaître l'inscription AE1 au profit de la polysémie du mot (canon).

Cette représentation de l'appareil photo établit un lien entre les pixels et la mosaïque et nécessite du recul pour former l'image. La représentation de l'appareil photo apparaît ainsi dégagée de l'esprit de conquête dont il est peut-être porteur, d'objet sexué pouvant capter le monde, capturer le monde. Il n'enregistre rien, il a perdu sa dimension d'objet pour devenir un simple jeu de touches de valeurs. Serait-il alors réduit à n'être qu'une transcription pixélisée du monde sans empreinte, une transcription codée ?

¹⁵⁹ Philippe Dubois, « De l'image-trace à l'image-fiction, Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours », in *Études photographiques*, n° 34, printemps 2016. p. 7. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593> [consulté le 17 août 2019].

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 4.

Mais surtout, les pixels, qu'un bon appareil est censé ne pas montrer, sont ici affichés. Ainsi démystifié, l'outil acquiert une dimension critique. Il s'agit finalement de déconstruire l'image photographique, et les constituants de la photographie, par des procédés de dessin.

Ne retenir que l'écho

J'ai ensuite travaillé à partir d'images de tronçonneuses. Ce sont aussi des *packshots* que j'ai choisis comme point de départ. J'ai sélectionné différents modèles de machines que j'ai ensuite coupés au niveau du guide, par un cadrage très photographique. Je souhaitais, en effet, ne pas glorifier l'objet, ne pas lui donner du pouvoir, ne pas centrer l'objet, mais ouvrir sur quelque chose d'autre : c'est une volonté de m'éloigner des cadrages publicitaires et de cette idéologie.

De plus, la tronçonneuse est liée à mon histoire personnelle, car j'ai grandi au milieu de ces machines (parmi d'autres). J'ai été mille fois réveillée par le bruit d'une tronçonneuse qu'un mécanicien essayait de faire démarrer. Ce bruit si caractéristique, si nerveux, je m'en souviens comme si c'était hier. C'est un peu ma madeleine de Proust. Pour rendre cette vivacité, j'ai utilisé du fusain avec un geste quelque peu agressif (cet outil, soit dit en passant, renvoyant au bois).

Ces images publicitaires sont conçues pour des sites, des magazines. Le fond est souvent neutre pour assurer la visibilité du produit. Sur le net, la trace de l'auteur•e est perdue car ces images peuvent être utilisées sur différents sites. Après les avoir dessinées, je trouvais qu'il manquait quelque chose à ces tronçonneuses, quelque chose de l'ordre d'un impact visuel. J'ai donc pensé aux supports d'affichage pour les promotions, qui ressemblent à des phylactères, et je les ai ajoutés au dessin. Ainsi, ils figurent à la fois un bruit et un affichage publicitaire. Cette polysémie m'a paru intéressante.

De plus, j'ai choisi la marque « echo », qui renvoie elle aussi à plusieurs sens : l'écho, bien sûr, qui signifie la réflexion du son par un obstacle qui le répercute et le mythe grec d'Écho et Narcisse. Pour avoir aidé Zeus à tromper la jalousie d'Héra, sa femme, la nymphe encourut la colère de celle-ci et fut condamnée à ne jamais prendre la parole, sauf à répéter les mots de l'autre. Tombée amoureuse de Narcisse et incapable

de lui exprimer ses sentiments, elle mourut de chagrin. Un article de Philippe Arnaud montre combien il s'agit d'un « mythe de l'incommunicabilité¹⁶¹ ». L'objet transmis est dupliqué à l'infini, pure répétition, psittacisme.

En quelque sorte métamorphosés dans mon travail, les personnages devenus machines ou phylactères s'affrontent métaphoriquement. Un nouveau dialogue s'instaure, fait de résistance entre deux forces, mêlant avec intensité désirs et rejets. Narcisse condamne Écho au sentiment de honte, de non reconnaissance. Elle est littéralement coupée dans son élan vers l'être aimé. La tronçonneuse, par son guide cadré de façon à le couper, renvoie à l'incomplétude, à la violence de la coupe. Quand Écho sort du bois, et qu'elle s'élanche vers Narcisse, celui-ci la repousse avec virulence, la plongeant dans une profonde mélancolie. La nymphe rejetée retourne dans les bois où alors ne subsiste que l'écho de sa voix.

L'écho de l'image est l'idée que j'ai essayé de mettre en lumière ici plastiquement. Le noir et le blanc des tronçonneuses dialoguent visuellement avec l'éclat du rouge et le dynamisme de la forme : les images se répondent. Ceci n'est pas sans évoquer le poème de Baudelaire, *Correspondances* (« Les parfums, les couleurs et les sons se répondent »). La matérialisation d'un bruit est-elle une forme dite « d'appel », par la présence de ce signe visuel rouge ? Des pertes et des ajouts dialoguent.



Bertrand Lavier, *Husqvarna /art déco*, 2012, souffleur de feuilles, meuble Art déco, collection de l'artiste

Bertrand Lavier utilise une association d'objets étonnante, *Husqvarna sur Art Déco*, 2012. Ce travail met en relation des univers différents sous formes d'un dialogue incongru. Il s'agit d'un souffleur et d'un meuble de 1930. Qu'évoque cette sculpture ? Une sorte de rendez-vous impossible ? Les deux objets flottent, comme en lévitation. Lavier greffe pour ainsi dire des objets ensemble selon une pensée additive. Ils se répondent et créent alors un sens nouveau qui résonne avec la phrase de Lautréamont : « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie¹⁶² ».

¹⁶¹ Philippe Arnaud, « Écho et Narcisse : Poésie et impasse chez l'être parlant », in *Le Télémaque*, n° 40, 2011/2, p. 11-17. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2011-2-page-11.htm> [consulté le 14 juin 2019].

¹⁶² Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, œuvres complètes, Gallimard, Paris, 1973.

Il s'agit là de faire advenir, par une association inattendue, une image absente en laissant de côté tout système logique ou de déduction. Selon Breton, l'image naît d'un rapprochement de réalités éloignées¹⁶³. Mais surtout, dans la lignée de sa réflexion sur l'état du *ready-made*, Lavier interroge le socle avec humour et opère un mélange des genres qui déstabilise notre perception des objets.

À travers les opérations plastiques que j'effectue, l'image de la tronçonneuse est altérée, coupée. En se référant à la pensée de l'esthétique post-média de Lev Manovitch, il est possible de voir, dans la construction plastique de ce travail, une reprise du processus de création des opérations telles que « copier-coller ». Un sens nouveau naît de cette coupe, une fiction sociale s'amorce : être condamné à répéter ce qu'on vient d'entendre, n'est-ce pas là le début d'une histoire ?

Dans ce mouvement de décroissance, l'image perd, plus qu'elle ne gagne. Peut-on envisager la création, la production, par la négative ? Déclasser les images est une manière d'interroger la représentation, de déconstruire l'image afin de mettre au jour les dispositifs et les outils qui infléchissent notre perception du réel. L'objet, dans les productions que j'ai réalisées, se trouve paradoxalement marqué comme il marque la réalité ou l'image de la réalité qu'il produit. Ainsi, la photocopieuse qui altère les images se trouve altérée, l'appareil photo qui transcrit la réalité par pixels est pixellisé, la tronçonneuse qui coupe est coupée. Mais, au-delà de ce geste réflexif, se dessine de nouvelles correspondances : le déclassement se fait déplacement et reconfiguration de notre rapport aux images.

¹⁶³ « L'image est une création de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités seront lointains et justes, plus l'image sera forte. », André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Gallimard, Idées, Paris, 1972, p. 31.

FERMER LES FICHIERS

Réunir les œuvres graphiques de Sherrie Levine, Lee Lozano et Ruth Barabash permet de tracer une généalogie des pratiques féminines sur plusieurs années, à partir des années 1960 jusqu'à l'époque contemporaine. Le dessin a bénéficié, durant ce laps de temps, d'une reconnaissance grandissante. Différentes expositions lui ont réservé une place de choix : aux États-Unis, en 1964, *American Drawings*, (Guggenheim Museum, New York), en Allemagne, la *documenta III* (1964) et *l'Erste Internationale der Zeichnung* (Darmstadt, 1964) pour n'en citer que quelques-unes¹⁶⁴.

Fait significatif, lors de la *documenta III*, les dessins étaient tous exposés de la même manière, dans des vitrines lumineuses. Cette présentation donnait un aspect précieux « à mi-chemin entre le bijou et l'objet archéologique¹⁶⁵ ». Ainsi, la mise en valeur du dessin dans ces cadres lumineux marque un tournant dans l'appréhension du dessin, menant à une forme d'« auratisation¹⁶⁶ ». Le dessin va s'imposer petit à petit dans le paysage artistique institutionnel jusqu'à devenir un médium à part entière. À l'heure actuelle, de nombreuses expositions lui sont consacrées, notamment : *Drawing now Art Fair et DDESSIN* à Paris, très récemment la *Draw Art Fair* à Londres, ou encore *Art on Paper* à Bruxelles.

Thierry Davila estime que, contrairement à ce qu'a théorisé Greenberg, « les artistes n'ont eu de cesse, notamment à partir des années 1950, de dépasser les limites historiques des techniques et des supports par eux utilisés pour aller voir ailleurs ce que créer – et donc aussi ce que dessiner – pouvait vouloir dire¹⁶⁷ ». Ainsi, ce champ expérimental a ouvert la voie, par exemple, au dessin performé (mêlant la danse, le geste, la trace, le langage...).

Dans la perspective d'une production féminine, il est important de souligner que le dessin devient une forme aboutie dans un contexte où les hiérarchies entre les médiums (depuis l'apparition massive de la performance et de la vidéo dans les années 1960)

¹⁶⁴ Hugo Daniel, « L'exposition de dessin de la *documenta III* », in *Vers le visible, Exposer le dessin contemporain, 1964-1980, op.cit.*, p. 18-19.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹⁶⁷ Thierry Davila, « Introduction », *Ibid.*, p. 10.

tendent à devenir caduques. Les artistes peuvent s'en emparer et « considérer l'art dans le prolongement de la vie¹⁶⁸ ». Le dessin est un médium que les femmes vont pouvoir investir, comme elles ont pu investir avec force la performance. Moins lié aux formes dominantes de l'art, le dessin, en tant que possible pratique domestique (nécessitant peu d'espace et peu de moyens), permet paradoxalement aux artistes femmes de s'y adonner avec subversion.

Quand Sherrie Levine, dans les années 1980, s'approprie des œuvres modernes en les reprenant à l'aquarelle, des questions par rapports au statut du dessin se posent. Est-il une copie ? L'idée prime-t-elle sur le faire ? Comment se positionne-t-elle en tant que femme artiste ? Quelle est la valeur du médium qu'elle utilise (l'aquarelle) ? De plus elle ne fait que copier, une pratique *a priori* dévaluée. En réalité, Sherrie Levine est très irrévérencieuse et subversive : elle fait, du dessin, un outil véritablement critique et se positionne en tant que féministe réagissant contre le monde de l'art patriarcal. En réduisant des peintures modernes, Sherrie Levine leur donne un aspect précaire qui les fait tomber de leur piédestal.

Lee Lozano représente des objets du quotidien. Ses dessins d'objets parfois insolites mêlent le domestique et le politique car les outils de son répertoire sont loin d'être inoffensifs et anodins : ils sont sexués et agissants. Le dessin de Lee Lozano s'impose avec toute sa polysémie. Les objets usuels détournés de leur fonction première deviennent les « attributs » d'une affirmation féministe, bien qu'ambiguë. Lee Lozano questionne et fait chuter en quelque sorte les objets qui perdent leur fonction première et leur dimension phallique. Chez Lozano, le dessin prend une dimension satirique : il permet d'ironiser sur une société dominée par des valeurs patriarcales.

Le dessin est communément lié à l'idée de spontanéité, de légèreté. Quand Ruth Barabash réalise une gouache, l'artiste dessine, avec de la peinture, une image qui semble avoir été faite rapidement, comme un premier jet. Est-ce une esquisse pour un projet à venir ? Une image en devenir ? La fragilité est revendiquée et constitue une résistance aux valeurs dominantes. Le dessin devient le support d'un un geste politique d'affirmation.

Les objets de guerre de Barabash semblent bien précaires, comme le sont les dessins si vifs et griffonnés dans l'urgence de Lee Lozano, comme le sont aussi les frêles aquarelles de Sherrie Levine. Cette précarité assumée relève certes d'une stratégie : c'est

¹⁶⁸ Julie Enckell Julliard, « Le parti pris du dessin », *Ibid.*, p. 36.

une posture critique, un choix esthétique paradoxal. Elle est une manière de déconstruire l'image, d'enlever les couches « idéologiques » pour en révéler un sens nouveau. Portée par une volonté de démocratisation du savoir, la précarité est un moyen visuel de mettre en critique l'image de l'autorité. Ainsi, l'objet n'est pas glorifié, mis en valeur, mais montré avec ses failles et ses fragilités : ses valeurs habituelles sont déstabilisées.

Le précaire s'oppose à l'immuable car il peut être sans cesse remis en cause et déplacé. *Le Musée précaire d'Albinet*, de Thomas Hirshhorn à Aubervilliers investiguait, en ce sens, cette idée en tentant de déplacer le musée (des œuvres du Centre Pompidou). Cependant, on peut se demander si cet événement a modifié quelque chose. Aubervilliers n'a pas vraiment changé et les œuvres sont retournées à leur point de départ. Cette précarité était un peu illusoire, construite pour un événement plus que pour un autre mode d'être avec les œuvres.

Au lieu d'une mise en scène de la précarité, avec tous les artifices que cela engendre (souvent coûteux et imposants, bien loin de l'idée originelle), il peut être préférable de privilégier la fragilité de l'image. La recherche de la précarité peut devenir une attitude, une qualité, face aux institutions et à une certaine conception de l'artiste. La situation qui pourrait être vue comme précaire, celle de copier plutôt que de créer sur des supports modestes, se transforme en une manière de prendre des distances par rapport au mythe du génie créateur.

Cependant, il est évident que la copie à notre époque n'a pas la même portée et les mêmes objectifs qu'à l'époque de Sherrie Levine. En effet, dans les années 1980, la question de la copie pose le problème de la création : peut-on créer en copiant ? En effet, Douglas Crimp, dans le catalogue « Appropriating Appropriation », de 1982, texte qu'il écrit pour l'exposition *Image Scavengers*¹⁶⁹ note que les artistes sont plus des copieurs que des créateurs¹⁷⁰. L'activité de copier est subalterne, mais l'institution va la reconnaître, l'absorber comme étant une pratique à part entière. D'une certaine façon, son contenu subversif, en étant reconnu, est à la fois renforcé et affaibli, c'est là son paradoxe.

En 1980 encore, il s'agissait d'entreprendre une déconstruction de l'idéologie ou de la valeur fétichisée. Le but recherché était de faire vaciller le sens de l'objet approprié,

¹⁶⁹ François Aubart, *De la frustration comme outil critique, ou les désirs coupables de l'appropriation*, in Garance Chabert et Aurélien Mole, *Les artistes iconographes, op. cit.*, p. 49.

¹⁷⁰ Douglas Crimp, « Appropriating Appropriation », Janet Kardo, (ed.), Philadelphie, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1982, p. 27-34.

de l'image. François Aubart précise que tout l'enjeu de l'appropriation à notre époque réside dans les échanges affectifs : « Si cela est présent dès les années 1970 et 1980, la valeur et la qualité des échanges affectifs dans l'appropriation restent des enjeux importants pour comprendre ce geste aujourd'hui encore¹⁷¹ ». Et il précise : « Cette approche qui dévitalise les effets visuels pour mieux considérer leur signification permet d'aborder les images depuis un point de vue théorique, comme le fit, par exemple, Roland Barthes dans ses *Mythologies* (...) On donne ainsi littéralement à lire les images¹⁷² ».

Cependant, il nuance un peu son propos en précisant que ce qui est approprié doit toujours être actif et non pas neutralisé pour en révéler tout son pouvoir¹⁷³. Il s'appuie pour son analyse sur les exemples de Barbara Kruger et Cindy Sherman. Ces deux artistes convoquent volontairement les affects pour mieux les distancier, les neutraliser. Il s'agit de chercher un équilibre entre l'image et les affects pour contrer l'idéologie des images, sans produire une dénonciation sèche dans laquelle le dessin ne serait qu'un outil au service d'une idée (à l'instar de la publicité).

Il semble bien que les œuvres graphiques de Sherrie Levine, Lee Lozano et Ruth Barabash participent de ce même équilibre, entre affect et distance critique. Elles ne sont pas militantes mais une dimension politique émerge, de toute évidence, de leur travail. La question de leur statut d'artistes femmes est abordée par la pratique, à la fois dans le choix des outils inattendus, des supports questionnés, et des modèles interrogés. C'est finalement tous les ingrédients de la pratique artistique qui sont décortiqués et donnés à voir, un ton en dessous.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁷² François Aubart, « De la frustration comme outil critique, ou : les désirs coupables de l'appropriation », in Garance Chabert et Aurélien Mole, *Les artistes iconographes, op. cit.*, p. 54.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 56.



FERMER L'APPLICATION

Avec *la cyberculture*, qui s'accompagne selon les vœux de Pierre Levy d'une intelligence collective¹⁷⁴, une forme de communication pourrait se développer sans risque de domination. L'auteur fait le parallèle entre ce que nous pouvons vivre actuellement, à l'ère de la libre circulation des informations, et certains idéaux révolutionnaires ou encore le siècle des Lumières. Est-ce à dire que notre époque aurait des moyens de résistance et de connaissance en utilisant à bon escient le Net ? Il est alors possible, suivant cette logique, de puiser dans cette source visuelle et textuelle qu'est internet pour renouveler notre rapport au savoir et espérer s'émanciper ?

Mais que faire de toutes ses images ? Comment les aborder ? Jacques Rancière, dans *Le spectateur émancipé*, met en garde car « celui qui voit ne sait pas voir ». Ce livre répond selon lui à l'absence de relation évidente entre la pensée de l'émancipation intellectuelle dans *Le Maître ignorant* et la question du spectateur¹⁷⁵. Il incite le spectateur à penser, à se laisser aller à des appropriations interprétatives. Selon Rancière, les images peuvent être pensives¹⁷⁶. Cette idée est indissociable de celle de l'indétermination car, comme il le précise, une « image pensive » recèle de la pensée, qui serait une zone d'indétermination. Il prend l'exemple de la photographie de *Lewis Payne*, menottes aux mains, analysée par Roland Barthes¹⁷⁷. Il y relève trois indéterminations qui en font selon lui une image pensive par les paradoxes qu'elle met en jeu¹⁷⁸.

Une image précaire et altérée ne serait-elle pas pensive ? Des objets banals comme une photocopieuse, un appareil photo, des billets de banque, paradoxalement rendus moins visibles, peuvent-ils « faire voir » ? Que nous disent-ils ? Que voit-on ? Cette photocopieuse aussi grande qu'un enfant nous montrerait-elle quelque chose de

¹⁷⁴ Pierre Levy, *Cyberculture*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1997.

¹⁷⁵ Selon Rancière, au nom de l'égalité des chances, il est possible qu'un ignorant apprenne à un autre ignorant. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008, Paris, p. 7.

¹⁷⁶ Rancière dédie un chapitre, « L'image pensive », à cette question. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 115-140.

¹⁷⁷ Alexander Gardner fut le premier à être admis à photographier un condamné à mort, Lewis Payne, en 1865 (condamné à mort pour tentative d'assassinat du secrétaire d'État américain).

¹⁷⁸ Indétermination par rapport à la position du personnage, indétermination par rapport au travail du temps, indétermination par rapport à l'attitude du personnage : la pensivité de l'image vient de l'impossibilité de faire coïncider les deux images, la nonchalance du personnage et l'image socialement déterminée d'un condamné à mort.

notre société ? Sa forme est austère, grise et sérieuse. Elle a été conçue avec peu de courbes, mais des lignes droites et solides. Pas de raffinement inutile pour ce genre de machine, cet usage est conçu pour un univers bureautique froid et pragmatique : l'important est donc la performance et non pas l'élégance : elle est dessinée avec un camaïeu de gris qui accentue son caractère pâle. Centrée sur un fond blanc, elle semble figée et en même temps fragile, presque effacée... Est-elle une représentation d'un monde aliénant ? Est-elle l'objet d'un questionnement sur la copie ? Permet-elle un questionnement sur l'appartenance à un rang social ? Invite-t-elle à lire, derrière les signes, l'idéologie¹⁷⁹ ?

Copier est une façon de douter : la figure du doute a accompagné toute ma réflexion autour de l'image, de la précarité et de l'altération de l'image. Les objets ainsi dessinés perdent la force de l'évidence. Ai-je tenté d'enlever la valeur ajoutée ? Comment voir ? Comment montrer ? Comment dire ? Le banal qui nous entoure est finalement bien complexe à restituer.

On pourrait faire l'hypothèse que le dessin, en prenant pour modèle de l'existant, de l'image glanée sur le net, tendrait à neutraliser les affects, dans un nouveau rapport d'« échanges affectifs sous contrôle ». Il pourrait être un moyen de produire des images, ouvrant à un mode d'investigation non émotionnel, mais néanmoins affecté, des formes. La représentation pourrait neutraliser une image au contenu idéologique et, ce faisant, en proposer une transcription dépassionnée¹⁸⁰, une « pensée visuelle¹⁸¹ » propice à la construction par chacun•e, sans injonction, de son propre rapport aux images.

Car, comme Barthes l'a souligné : « C'est sans doute la mesure même de notre aliénation présente que nous n'arrivons pas à dépasser une saisie instable du réel : nous voguons sans cesse entre l'objet et sa démystification, impuissants à rendre sa totalité : car si nous pénétrons l'objet, nous le libérons mais nous le détruisons ; et si nous lui laissons son poids, nous le respectons, mais nous le restituons encore mystifié¹⁸² ».

¹⁷⁹ « Pour contrer cette propagation idéologique, la stratégie consistant à étudier les signes permettrait de les appréhender de façon non émotionnelle et d'en stériliser le fonctionnement ». François Aubart reprend un article de Hal Foster « Reading in Cultural Resistance », *Recoding: Art, Spectacle, Cultural Politics*, New York, The New Press, 1985, p. 157-179.

¹⁸⁰ François Aubart, « De la frustration comme outil critique, ou : les désirs coupables de l'appropriation », in Garance Chabert et Aurélien Mole, *Les artistes iconographes, op. cit.*, p. 54.

¹⁸¹ François Lyotard, *Discours Figure*, Klincksieck, Paris, 1971.

¹⁸² Roland Barthes, *Mythologies, op. cit.*, p. 233.



IMPORTER

Références bibliographiques

Pratiques dévaluées de l'art

ALBERRO Alexandre *et al.*, *Vitamine D. Nouvelles perspectives en dessin*. Phaidon, Paris, 2006

ANA Suzanne et BERNARD Christian (dir.), cat. expo. *Sherrie Levine*, Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Genève, 1998

APPLIN Jo, LIPPARD Luccy, MEYER-KRAMER Benjamin, MÜLLER-WASTERMANN Iris (dir.), cat. expo. *Lee Lozano*, Moderna Museet Stockholm, Hatje Cantz, Berlin, 2010

BOSSE Laurence, HOU Hanru, JOUANNO Evelyne (dir.), cat. expo. *Paris pour escale*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 7 décembre 2000–18 février 2001

BOURRIAUD Nicolas, *Postproduction*, Les presses du réel, Dijon, 2003

BOURRIAUD Nicolas, *L'EXFORME. Art, Idéologie et rejet*, PUF, Paris, 2018

BRIAND Denis, *Petit Atlas des irritations du monde*, Éditions Incertain Sens, Rennes, 2007. Ouvrage tiré à 1000 exemplaires. 35 pages + 1 dépliant

BRUGEROLLE Marie de et MANGION Éric (dir.), cat. expo. *Ne pas jouer avec des choses mortes*, Les presses du réel, Dijon, 2008

BURTON Johanna, « The new Honesty: The Life-Work and Work-Life of Lee Lozano », in Helen Molesworth (dir.), *Solitaire: Lee Lozano, Sylvia Plimack Mangold, Joan Semmel*, Yale University Press, 2008

CAUZETTE Marie, GIRAUD Nicolas, PELLEGRIN Julie, ROBECCHI Michele, cat. expo. *Gianni Motti. Monney box*, Éditions Centre de la Photographie, Genève, 2010

CHABERT Garance, MOLLE Aurélien, *Les artistes iconographes*, Les presses du réel, Dijon, 2018

- CHARLES Bertrand, « Sherrie Levine et l'appropriation : imposture ou acte créateur ? », in *Sociétés & Représentations*, 2012/1, n° 33, p. 129-142
 Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2012-1-page-129.htm> [consulté le 12 mai 2019]
- CLAIRET Alain et TADDEI Jean-François (dir.), cat. expo. *Œuvres originales*, Fonds régional d'Art contemporain des pays de Loire, 1991
- CUZIN Jean-Pierre (dir.), cat. expo. *Copier-créer : de Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Musée du Louvre, Paris, 26 avril-26 juillet 1993
- DABIN Véronique et DAVID Catherine (dir.), *Marcel Broodthaers* (rétrospective, galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 17 décembre 1991-1 mars 1992), éditions du Jeu de Paume / Réunions des musées nationaux, 1991
- DAVILA Thierry, *De l'inframince : Brève histoire histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Éditions du regard, Paris, 2010
- ENCKELL JULLIARD Julie (dir.), Thierry Davila, Mel Bochner, Catherine Macchi, Noor Mertens, Laurence Schmidlin, Lucy Steeds, *Vers le visible. Exposer le dessin contemporain, 1964-1980*, Les presses du réel, Dijon, 2015.
- EVANS David, *Appropriation*, The MIT Press, 2009
- FRANCBLIN Catherine, BLANCHET Jean-Paul, FORAY Jean-Michel, BISSIERE Caroline (dir.) cat. expo. *L'œuvre re-produite : Aspects de l'art au XX^e siècle*, Centre d'art contemporain, Abbaye de Meymac, 1991
- HEGYI Lóránd, cat. expo. *Fragile, Terre d'empathie*, Musée d'art Moderne de Saint Etienne Métropole, 16 mai-16 août 2009, Skira, Paris, 2009
- JOUANNAIS Jean-Yves, *L'idiotie, art, vie, politique-méthode*, Beaux-arts livres, Flammarion, Paris, 2003
- JOUANNAIS Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. I would prefer not do*, Gallimard, Paris, 2009
- JOUANNO Evelyne, cat. expo. *Prosismic*, Fondation d'entreprise Ricard, 12 octobre 2004-19 novembre 2004, Paris
- JOUVAL Sylvie, VAN DER VALENTYN Heike (dir.), *Robert Filliou. Génie sans talent*, Musée d'art moderne Lille métropole, Villeneuve d'Ascq, 2003

LEHRER-GRAIWER Sarah, *Lee Lozano. Dropout Piece*, Afterall Books : One Work, London, 2014

PAGE Suzanne, PARENT Béatrice (dir.), cat. expo. *New York : Ailleurs et autrement*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Éditions de l'Arc, 1984

STAMPS Laura, « Fade in/fade out », in *Tubelight*, 01 novembre 2006

Disponible sur : <https://www.tubelight.nl/fade-infade-out/> [consulté le 03 mars 2019]

TRESPEUCH Hélène, « Sherrie Levine : de l'appropriationnisme au simulationnisme », in *Revue d'art contemporain Marges*, n° 17 | 2013, p. 44-53

Disponible sur : <http://journals.openedition.org/marges/127>, mis en ligne le 01 novembre 2014, [consulté le 12 février 2019]

TRESPEUCH Hélène, « Le féminisme de Sherrie Levine au prisme de la prétendue 'mort de l'auteur' », in *Archives of Women Artists, Research and Exhibitions magazine*, le 8 juin 2017

Disponible sur : <https://awarewomenartists.com/magazine/feminisme-de-sherrie-levine-prisme-de-pretendue-mort-de-lauteur/>. [consulté le 28 avril 2019]

Économie et idéologies de l'art

ANDOKA Florence, « Machine désirante et subjectivité dans *l'anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari », in *Philosophique. Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté*, n° 15, 2012, p. 85-94

Disponible sur : <https://journals.openedition.org/philosophique/659> [consulté le 10 juin 2019]

BARTHES Roland, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957

BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004

BERNADAC Marie-Laure, MARCADE Bernard (dir.), cat. expo. *Fémininmasculin, le sexe de l'art*, Grande Galerie, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 24 octobre-12 février 1996, Gallimard/Electa, Paris, 1995

- BUTLER Cornelia (dir.), cat. expo. *WACK ! Art and the feminist revolution*, MIT Press, Boston, 2007
- COLLIN Françoise, « Territoires féminins (poétique et politique) », in *Blocnotes*, n°5, hiver 1994, p. 55-59
- COLLIN Françoise, « Praxis de la différence », in *Blocnotes*, n°10, sept-oct 1995, p. 5-7
- COLLIN Françoise, COTTINGHAM Laura, LETURCQ Armelle, cat. expo. *Vraiment féminisme et art*, Magasin, Centre national d'art contemporain de Grenoble, 5 avril-24 mai 1997
- COTTINGHAM Laura, « Anti-formalisme et féminisme », in *Blocnotes*, n°4, automne 1993, p. 24-26
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, Paris 1972
- DUBREUIL-BLONDIN Nicole, DALLIER Aline *et al.*, cat. expo. *Art et féminisme*, Musée d'art contemporain, Montréal, 11 mars-2 mai 1982
- DUMONT Fabienne, *Des sorcières comme des autres, Artistes et féministes dans la France des années 1970*, PUR, Rennes, 2014
- FERRER Mathilde, MICHAUD Yves (dir.), *Féminisme, Art et Histoire de l'art* (ouvrage faisant suite à un colloque tenu à Paris en janvier-mars 1990), Énsb-a, Paris, 1997
- FREEDBERG David, *Le pouvoir des images*, trad. de l'américain par Alix Girod, Gérard Monfort, Paris, 1998
- GONNARD Catherine, LEOVICI Élisabeth, *Femmes artistes/artistes femmes. Paris de 1880 à nos jours*, Hazan, Paris, 2007
- GUICHARD Charlotte, *La Griffes du peintre. Essai sur la valeur de l'art*, Seuil, Paris, 2018
- GUICHARD Charlotte, « La signature dans le tableau aux XVII^e et XVIII^e siècles : identité, réputation et marché de l'art », in *Sociétés & Représentations*, vol. 25, n° 1, 2008, p. 47-77. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-1-page-47.htm> [consulté le 15 mars 2019]
- IMHOFF Alliocha et KIROS Kantuta, *Géoesthétique*, École nationale supérieure d'art de Dijon, Éditions B 42, Paris, 2014
- IRIGARAY Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Éditions de Minuit, Paris, 1977
- KRAUSS Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, Paris, 1993

- LETURCQ Armelle, « Rêve d'indifférence », in *Blocnotes*, n°4, automne 1993, p. 49-51
- LETURCQ Armelle, « Des féminités transformatrices », in *Blocnotes*, n°10, sept-oct 1995, p. 15-17
- LIPPARD Lucy, *From the Center, Feminist Essays on Women's Art*, E. P. Dutton, New York, 1976
- LIPPARD Lucy, *The Pink Glass Swan. Selected Essays on Feminist Art*, The New Press, New York, 1995
- MARIN Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Seuil, Paris, 1993
- MITCHELL William John Thomas, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle* [2005], trad. de l'anglais (américain) par Maxime Boidy, Nicolas Cilins et Stéphane Roth, Les presses du réel, Domaine Critique, théorie & documents, Dijon, 2014
- MORINEAU Camille (dir.), *elles@centrepompidou, Artistes femmes dans la collection du Musée d'art moderne, Centre de création industrielle*, exposition du 27 mai 2009 au 21 février 2011, Centre Pompidou, Paris, 2009
- MOULIN Raymonde, « La construction des valeurs esthétiques contemporaines », in *Cahiers de recherche sociologique*, n°16, printemps 1991
- Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/crs/1991-n16-crs1516534/1002125ar.pdf> [consulté le 9 juin 2019]
- NANCY Jean-Luc et FERRARI Frederico, *L'iconographie de l'auteur*, Galilée, Paris, 2005
- NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir*, trad. de l'américain par Oristelle Bonis, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993
- POLLOCK Griselda, « Visions du sexe. Représentation, féminité et modernité dans les années vingt », in *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art ?*, Énsb-a, Paris, 2000, p. 41-96
- RANCIERE Jacques, *Le maître ignorant, Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, Paris, 1987
- ROUSSET Marion, « Ce que l'argent fait à l'art », in *Revue du crieur*, n°1, 2015.
- Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-du-crieur-2015-1-page-40.htm> [consulté le 9 juin 2019]
- ZAPPERI Giovanna, *L'artiste est une femme. La modernité de Marcel Duchamp*, PUF, Paris, 2012

ZEGHER Catherine de (dir.), *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine*, MIT Press, Cambridge (Mass.), Londres, 1996

Image, icône, reproduction

AUMONT Jacques, *À quoi pensent les films*, Nouvelles éditions Séguier, Paris, 1996

BALPE Jean-Pierre (dir.), « L'art et le numérique », *Les cahiers du numérique*, volume 1, n°4, Hermès, Paris, 2000

BAUDRILLARD Jean, *Simulacre et simulation*, Galilée, Paris, 1981

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Éditions Allia, Paris 2003

BESSE Jean-Marc et TIBERGHIE Gilles A. (dir.), *Opérations cartographiques*, Actes Sud, Arles, 2017.

BRAYER Marie-Ange, « Mesures d'une fiction picturale : la carte de géographie », in *Exposé*, n°2, *Pertes d'inscription*, Copyright Éditions HYX, Orléans, 1995
Disponible sur : https://www.editions-hyx.com/sites/default/files/public/media/expose_2_m-a_brayer__0.pdf [consulté le 11 juin 2019]

BRAYER Marie-Ange (dir.), *Imprimer le monde*, Éditions du Centre Pompidou et les Éditions HYX, 2017

BREDEKAMP Horst, *Théorie de l'acte d'image* [2010], trad. de l'allemand par F. Joly et Y. Sintomer, La Découverte, Politique et sociétés, Paris, 2015

BUTOR Michel, *Les mots dans la peinture*, Flammarion, Paris, 1969

COUCHOT Edmond, HILLAIRE Norbert, *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Flammarion, Paris, 2003

DHAINAUT Alexandrine, « Isabelle Le Minh », in revue *Zérodeux* n° 81

Disponible sur : <https://www.zerodeux.fr/reviews/isabelle-le-minh/> [consulté le 14 juin 2019 juin]

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris, 2002

DUBOIS Philippe, « De l'image-trace à l'image-fiction, Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours », in *Études photographiques*, n°34, printemps 2016

Disponible sur : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>
[consulté le 17 août 2019]

FLÜSSER Vilém, *La civilisation des médias*, Circé, Belval, 2006

FREEDBERG David, *Le pouvoir des images*, trad. de l'américain par Alix Girod, Gérard Monfort, Paris, 1998

GRENIER Catherine, *La manipulation des images dans l'art contemporain*, Éditions du regard, Paris 2014

LEVY Pierre, *Cyberculture*, Odile Jacob, Paris 1997

LYOTARD Jean-François, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris, 1971

MANOVICH Lev, *Le langage des nouveaux médias*, Les presses du réel, Dijon, 2015

MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris, 1998

MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, Paris, 1996

MOULON Dominique, *Art et numérique, en résonance*, Nouvelles Éditions Scala/La Maison populaire, Arles, 2015

NANCY Jean-Luc et FERRARI Frederico, *L'iconographie de l'auteur*, Galilée, Paris, 2005.

PASQUIER Dominique, THELY Nicolas, SAUZEDDE Stéphane, *Basse Def, partage de données*, cat. expo., 08 septembre 2007-20 octobre 2007, centre d'art contemporain OUI, Grenoble, Les presses du réel, Dijon, 2007

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

RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008



A

Alighiero e Boetti, 75, 82
altération, 5, 20, 98
Applin, 50, 60, 61, 62, 99
appropriation, 7, 17, 21, 25, 27, 28, 30, 32, 33, 35, 53,
86, 95, 96, 98, 100
auteur, 5, 10, 15, 18, 21, 27, 28, 29, 31, 33, 35, 43,
45, 46, 47, 66, 68, 81, 83, 90, 97, 101, 103, 105

B

Barabash, 2, 17, 18, 19, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 78,
79, 80, 93, 94, 96
Barthes, 11, 27, 31, 37, 41, 43, 44, 64, 77, 89, 96,
97, 98, 101
Belting,, 16
Bourriaud, 14, 74, 99
Bredekamp, 16, 69, 104
Butler, 61, 102

C

Chabert, 17, 95, 96, 98
Chaplin, 76
Collin, 18, 59, 102
copie, 10, 21, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 37, 38, 41,
45, 47, 64, 65, 67, 81, 83, 84, 86, 94, 95, 98
Crimp, 21, 30, 95

D

Davila, 15, 23, 24, 93, 100
décroissance, 14, 15, 92
Deleuze, 58, 101, 102
désacraliser, 35
désir, 9, 19, 43, 58, 69, 76, 78, 89
dessin, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 22, 37, 38, 41,
42, 44, 48, 50, 51, 52, 53, 55, 57, 58, 64, 69, 72,
81, 84, 86, 90, 93, 94, 96, 98, 99, 100
Dexter, 15
Didi-Huberman, 5, 104
domestique, 9, 18, 24, 94
Donnat, 13
Duchamp, 24, 31, 34, 39, 47, 52, 53, 62, 100, 103

F

féminin, 2, 9, 22, 23, 25, 27, 28, 45, 47, 52, 59, 60
féministe, 9, 18, 19, 22, 25, 28, 94
Freedberg, 16, 102, 105

G

génie créateur, 2, 10, 32, 33, 35, 47, 48, 95
genre, 5, 41, 46, 53, 61, 98
geste, 2, 4, 9, 12, 18, 19, 23, 27, 28, 29, 31, 33, 39,
42, 45, 48, 49, 51, 58, 60, 63, 65, 69, 70, 86, 87,
90, 92, 93, 94, 96
Grenier, 14, 105
Guattari, 58, 101, 102
Gunthert., 89

I

icône, 16, 22, 41, 44, 45, 62, 104, 105
iconographe, 80
identité, 31, 38, 46, 61, 63, 102
idéologie, 19, 25, 26, 27, 37, 41, 64, 79, 90, 95, 96,
98
image, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16,
17, 18, 19, 20, 24, 26, 28, 31, 37, 38, 39, 40, 41,
42, 43, 44, 45, 47, 48, 52, 53, 59, 60, 62, 65, 67,
69, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85,
86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98,
103, 104, 105
Irigaray, 79, 102

J

Jouannais, 29, 100
Jouanno, 71, 72, 77, 78, 80, 99, 100

K

Kruger, 96

L

Lavier, 32, 91
Le Minh, 87, 88, 104
Lebovici, 27, 40, 54, 59, 60, 85, 102
Levine, 2, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28,
29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 46, 87, 93, 94, 95, 96,
99, 100, 101
Levy, 97, 105
low-tech, 12, 35, 83
Lozano, 2, 17, 18, 19, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57,
58, 59, 60, 61, 62, 63, 93, 94, 96, 99, 101

M

Malévitch, 21, 25, 28
Manovich, 11, 14, 64, 65, 67, 105
médias, 11, 14, 64, 105
Melot, 29
mineur, 2, 12, 23, 33, 35
Mitchell, 16, 50, 103
modernité, 23, 27, 31, 52, 53, 56, 103
Mole, 17, 95, 96, 98
Mondrian, 21, 22, 23, 28, 34
Mulvey, 88
mythe, 43, 44, 47, 48, 90, 95

N

Nancy, 46, 103, 105
Nochlin, 18, 35, 103
numérique, 12, 64, 67, 68, 70, 87, 89, 104, 105

O

O'Keeffe, 56
Oppenheim, 60, 61, 62

original, 22, 23, 26, 28, 31, 33, 34, 38, 39, 46, 47, 83

P

parodie, 2, 29, 52, 53, 54

patriarcal, 29, 54, 88, 94

Pollock, 19, 56, 103

postproduction, 14

pouvoir, 17, 18, 19, 23, 29, 33, 34, 35, 40, 41, 43, 46,
52, 54, 57, 58, 60, 75, 78, 83, 90, 94, 96, 102,
103, 105

R

Rancière, 97, 103, 105

reproduction,, 26, 28, 33, 81

S

savoir, 9, 13, 19, 66, 85, 95, 97

signature, 37, 45, 46, 47, 48, 55, 102

signe, 2, 25, 38, 41, 43, 46, 91

Sturtevant, 32, 47

subjectivité, 5, 6, 7, 12, 22, 45, 47, 48, 58, 66, 68, 101

T

technologie, 2, 11, 12, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 87, 104

V

valeur, 2, 10, 12, 14, 20, 29, 33, 35, 37, 38, 39, 40,

41, 46, 48, 51, 65, 87, 93, 94, 95, 98, 102

Verwoert,, 17

Résumé :

Quel intérêt peut-il bien y avoir, dans un contexte actuel marqué par la présence toujours plus grande des technologies numériques, à reproduire laborieusement, par des outils traditionnels de dessin, et souvent un ton en dessous, des images dont la fonction est d'usage et dont les qualités sont tout au plus communicationnelles : *packshots*, fonds d'écran, icônes d'application, billets de banque, timbres-poste ? Au-delà de l'apparente soumission à son référent, la copie ne serait-elle pas le moyen de mettre en critique les représentations dominantes ? Quels liens l'appropriation et l'altération entretiennent-elles ? La précarité de l'image et la fragilité du geste ne contribueraient-elles pas à proposer une alternative à la figure héroïque du génie créateur performant ? Et qu'est-ce que cette posture *a priori* subalterne révèle des enjeux de pouvoir et de la répartition sexuée des rôles dans l'art ? Pour éclairer ces problématiques, que ma pratique du dessin contemporain a fait surgir, les œuvres graphiques de Sherrie Levine, de Lee Lozano et de Ruth Barabash seront particulièrement étudiées.

Mots clés :

dessin, image, copie, appropriation, numérique, *low tech*, génie créateur, féminin, subjectivité, altération

Abstract:

In a world more and more driven by modern and digital technologies, what purpose is there to painstakingly keep on reproducing pictures with traditional drawing tools – often with a lesser result – that are intended for use and communication: packshots, desktop wallpaper, application icons, banknotes, stamps? Beyond the apparent submission to its referent, wouldn't copying be the means to criticize dominant representations? What are the links between seizing and distorting? Wouldn't the precariousness of the picture and the fragility of the gesture contribute to offer an alternative to the heroic figure of the well-performing creating genius? What does this *a priori* subordinate position unveil on the issue of power and the gender-related distribution of roles in art? To answer these questions brought to light by my practise of contemporary drawing, the graphic works of Sherrie Levine, Lee Lozano and Ruth Barabash will be particularly looked into.

Key-words:

drawing, picture, copy, seizing, digital, low tech, creating genius, feminine, subjectivity, alteration