



IMAGES

sans tain

IMAGES *sans tain*

Comment les images façonnent-elles
le regard de l'artiste et par extension
sa création ?

« On s'était dépensé en vaines subtilités pour décider si la photographie devait être ou non un art, mais on ne s'était pas demandé si cette invention même ne transformait pas le caractère général de l'art. »

Walter BENJAMIN

ABSTRACT

Cette étude se propose de déambuler dans une pratique artistique spécifique : celle de l'image photographique comme modèle dans l'écriture de création. Je propose de questionner ainsi l'image comme champ d'exploration de potentialités expressives, sémantiques et plastiques infinies et pour ce faire je m'appuie sur des expérimentations qui viennent poser la question de l'image comme cadre d'observation, de l'image comme outil de fabrication, et de l'image comme modèle, dans lequel se définit l'acte créateur.

Dans un premier temps je questionne le cheminement de mon propre travail et je pose la question de comment les images façonnent le regard de l'artiste que je suis et par extension ma création. Je définis le process de constitution des catalogues d'images que je répertorie, et classe sous ce que j'appelle « Mon atelier des images », sorte de boîte à outil iconographique qui vient documenter ma création.

Il s'agit ici de rentrer dans l'histoire d'une création, dans les coulisses, les chemins labyrinthiques de l'inspiration. Et d'analyser les effets de résonances des contextes iconographiques sur la création.

Tous les artistes créent dans un contexte culturel, historique et personnel et réutilisent consciemment ou non ces contextes dans leurs créations, La photographie, en générant un répertoire de formes inédites, a institué de nouveaux modèles créatifs. Ma démarche me conduit à m'intéresser aux artistes conviant l'image à la table de leur création, même si certains artistes préfèrent garder secrète cette étape du cliché photographique préalable à l'élaboration de leur création afin de conférer une part de mystère au processus créatif.

Ainsi dans un deuxième temps, je propose de vagabonder dans l'oeuvre des artistes qui considèrent l'image comme un médium de projection et de construction du regard, mais aussi parfois comme vecteur de pensée "politique" et qui chacun à leur manière collecte, associe et hacke, des images existantes. Ces gestes plastiques s'inscrivent dans une époque de reproductibilité technique des images et de technologies du numérique qui changent le statut de l'image.

SOMMAIRE

Prolégomènes Introduction

L'outil-image, matière première

I/ L'image, le réel et la création

1. La photographie : un virage dans la création artistique
2. L'image photographique : une réalité figée et contrôlée
3. L'Atelier des images : logique de collecte

L'image comme modèle

II/ - Trouver sa singularité d'artiste dans la relation à l'image : De l'image à l'esthétique d'appropriation – Récit d'expérience

1. Ma place d'artiste face à l'outil-image : Naissance du projet
2. Temps partagé avec la photographie fait réalité de l'œuvre :
 - Influences et références
 - Première rencontre avec une nature singulière : « The crooked Forest »
3. Réflexions autour de la notion de singularité :
 - L'idée du concept de singularité et l'approche d'une sculpture « en kit ».
 - Parcours de réalisation : Un cheminement initiatique
4. Expérience d'appropriation : dresser une esthétique d'appropriation de l'oeuvre
 - Test au pavillon du Dr Pierre à Nanterre
 - Notice distribuée aux visiteurs (outil d'affordance)
 - Oeuvre "en kit" exposées au sol

L'image, outil de fabrication

III/ Les différents gestes liés à l'acte d'appropriation des images : corpus d'artistes

1. **Multiplier** - Andy Warhol
2. **Encapsuler** - Gerhard Richter
3. **Montrer** - Jon Rafman
4. **Collecter** - la documentation céline duval
5. **Associer** - James Rosenquist
6. **Assembler-Arracher** - Jacques Villeglé
7. **Compresser-Sculpter** - Wang Du
8. **Imiter** - Cindy Sherman & Yasumasa Morimura
9. **Fusionner** - Stéphane Sautour
10. **Hacker** - Richard Prince & Dries Depoorter

Conclusion

Bibliographie

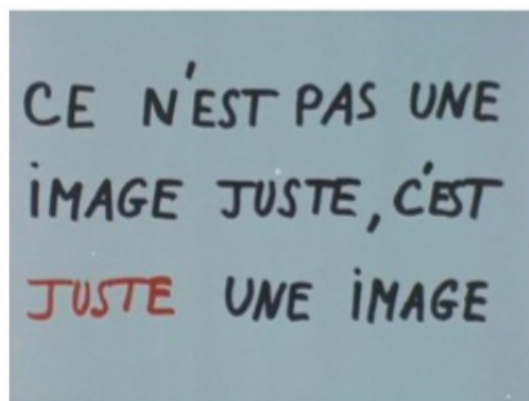
Remerciements

Prolégomènes

Le français *image* est calqué sur le latin *imago*. Ce dernier terme ne transcrit lui-même qu'assez pauvrement les multiples échos induits par le vocabulaire grec de l'image, qui est avec *eidôlon* [εἶδωλον], *eikôn* [εἰκών], *phantasma* [φάντασμα], *emphasis* [ἔμφασις], *typos* [τύπος], etc. plus riche et beaucoup plus évocateur que le latin.

Or, ce que nous dit le Robert est qu'aucun de ces termes n'est l'exact équivalent de notre français *image*, et ils ne sont pas non plus équivalents entre eux.

De là s'expriment de sérieuses difficultés de traduction. "Car cette richesse n'a rien de fortuit : loin d'être simple, l'image est par elle-même quelque chose de plural et d'ambigu ; ce n'est ni une chose, ni un concept, mais « un visible qui donne à en voir un autre »; visible de second degré qui peut même n'être pas le résultat direct d'une sensation, mais un produit de la mémoire ou de l'imagination."¹



1- Photogramme de *Vent d'est*, 1969, film réalisé par le groupe Dziga Vertov

Introduction

Tout commence par le désir. Un élan créateur pour donner à voir, à sentir, à imaginer. L'image est un désir qui s'exprime et résonne au désir de l'artiste, à son désir de réalité sublimée, de réel transcendé jusqu'à l'illusion parfois. L'image nous donne une réalité dans laquelle l'inspiration de l'artiste va trouver son origine. L'image nourrit le réel de l'artiste dans ce temps partagé avec elle. Elle se redéploie ainsi dans un autre univers, ouvrant des voies plus poétiques, et narratives. Elle est un « Parti pris ». Le parti pris de collecter l'image et la « noyer » au milieu de la matière. Le parti pris d'effleurer le territoire de l'intime, le parti pris de donner un devenir personnel et partial à une réalité immobile et contrôlée. Le parti pris d'accueillir et de recueillir toute la puissance inspirante d'une image. C'est dans ce processus de conception de l'œuvre, que s'est construit toute la poétique de mon travail. Les images sont un véritable cahier des charges et une source intarissable de réalités mouvantes, un territoire de transmission des possibles.

Mon travail d'artiste plasticienne s'est développé en différents processus picturaux. Ces processus traduisent une évolution naturelle, du collage vers la sculpture, en passant par la peinture et l'encre. C'est toujours autour de la notion de réappropriation de l'image que ces processus gravitent. En expérimentant différentes formes de création cette notion même de réappropriation de l'image (où plutôt des images qu'elles soient actuelles ou passées, collectives ou personnelles) opère un glissement à la fois dans l'utilisation formelle de l'image comme matière première mais aussi dans sa matérialisation.

Les images que j'utilise comme matière première dans un premier temps dans mes collages sont tirées de journaux, de magazines, de prospectus, de photos, de dessins, etc. Autant de formes diverses qui peuvent nourrir ma recherche plastique. Le travail de collecte que représente le collage permet de construire un univers et des créations uniques à partir d'éléments préexistants. Contrairement aux artistes qui s'approprient les images pour tirer une nouvelle lecture ou un nouveau propos, tel que les *Film Stills* dans lesquelles Cindy Sherman se met en scène ou la série de « rephotographies » *After Walker Evans* de Sherrie Levine. Ici l'image, telle qu'utilisée dans le collage, est un ensemble d'éléments disparates réunifiés. Une image créée par d'autres images. C'est

l'image en tant que matériau qui se retrouve mise en question ici. Jusqu'à quel point les images façonnent-elles notre regard et par extension la création ?

C'est en faisant évoluer mon travail vers la peinture et le dessin qu'un processus de digestion des images s'est mis en place, ou plutôt s'est révélé. Par « digestion » j'entends la notion d'assimilation, voire « d'appropriation ». De manière étymologique le terme d'appropriation, ou « apropiacion », renvoie au processus physique de digestion, c'est-à-dire « action naturelle par laquelle les aliments pénètrent dans l'organisme » . En d'autres termes, tout comme les aliments pénètrent l'organisme, les images pénètrent la conscience et se retrouvent ainsi assimilées de manière psychique. Là où le processus de collecte d'images était physique et matériel dans mes collages, celui-ci devient mental dans mes peintures et mes encres. Mes références sont comme distillées. Elles se mêlent pour ne former qu'un ensemble unifié, mêlant des références passées, présentes, personnelles et collectives.

A travers la peinture et le dessin je cherche à faire appel à la fois à un inconscient collectif enfoui dans le temps et à des traumatismes actuels. Cet entrelacement du temps permet une relecture de notre histoire mais aussi engage un questionnement sur les images en tant que bases de l'information moderne. Les images de destruction de la ville de Homs en Syrie ou des tours saccagées du 11 septembre trouvent un écho avec les représentations de la tour de Babel ou encore dans les constructions architecturales postmodernistes de Franck Gehry. Je cherche à fusionner les référents, non pas pour brouiller les pistes mais plutôt pour les interroger. La main par exemple dans la civilisation occidentale est un symbole de pouvoir, de domination avec entre autre la main de la justice, attribut royal et symbolisation de la main qui frappe, qui caresse et qui bénit. Tandis que dans la civilisation orientale, notamment dans les représentations bouddhiques et hindouistes, la main est un symbole divin codifié ayant différentes significations suivant sa posture. J'utilise principalement trois postures gestuelles bouddhiques : l'*Abhaya-mûdra* (paume de face, doigts vers le ciel) signifiant l'absence de crainte, l'apaisement ; le *Vara-mûdra* (paume de face, doigts vers le sol) signifiant le don ; et le *Bhumisphara-mûdra* (paume de dos, doigts vers le sol) signifiant la prise de la terre à témoin. Ce sont des gestes religieux et pacifiques, tandis que la symbolisation occidentale est politique et guerrière (puisque ayant trait à la domination). Mais la main est aussi celle qui crée, celle qui sait... Je mêle dans mes peintures et

mes dessins les symbolisations. Je ne cherche plus à utiliser une image de main mais plutôt l'image empirique de la main. Tout comme la médecine homéopathique utilise le substrat chimique des principes actifs, j'utilise quelque part ici l'essence de l'image, son substrat, qui va activer un principe de résonance chez le spectateur.

Car questionner l'image, entremêler les référents est une chose, mais je cherche à travers mes créations à ce que ces images vues, intégrées, digérées et recrées, activent chez le spectateur une résonance. Comme le souligne Philippe Sers dans sa préface de l'ouvrage de Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, « [...] l'évidence primaire en art, c'est le pouvoir qu'a l'œuvre de mettre l'âme humaine en vibration » . La vibration est une résonance et Kandinsky à travers ses recherches picturales vers l'abstraction souligne les différents états vibratoires dans lesquels la couleur met l'âme humaine. Si la couleur peut entrer en vibration avec le spectateur, et si les principes actifs homéopathiques entrent en résonance avec le malade pour le guérir, l'image aussi produit une résonance chez le spectateur. Et c'est la place du spectateur face à ces images qui m'intéresse.

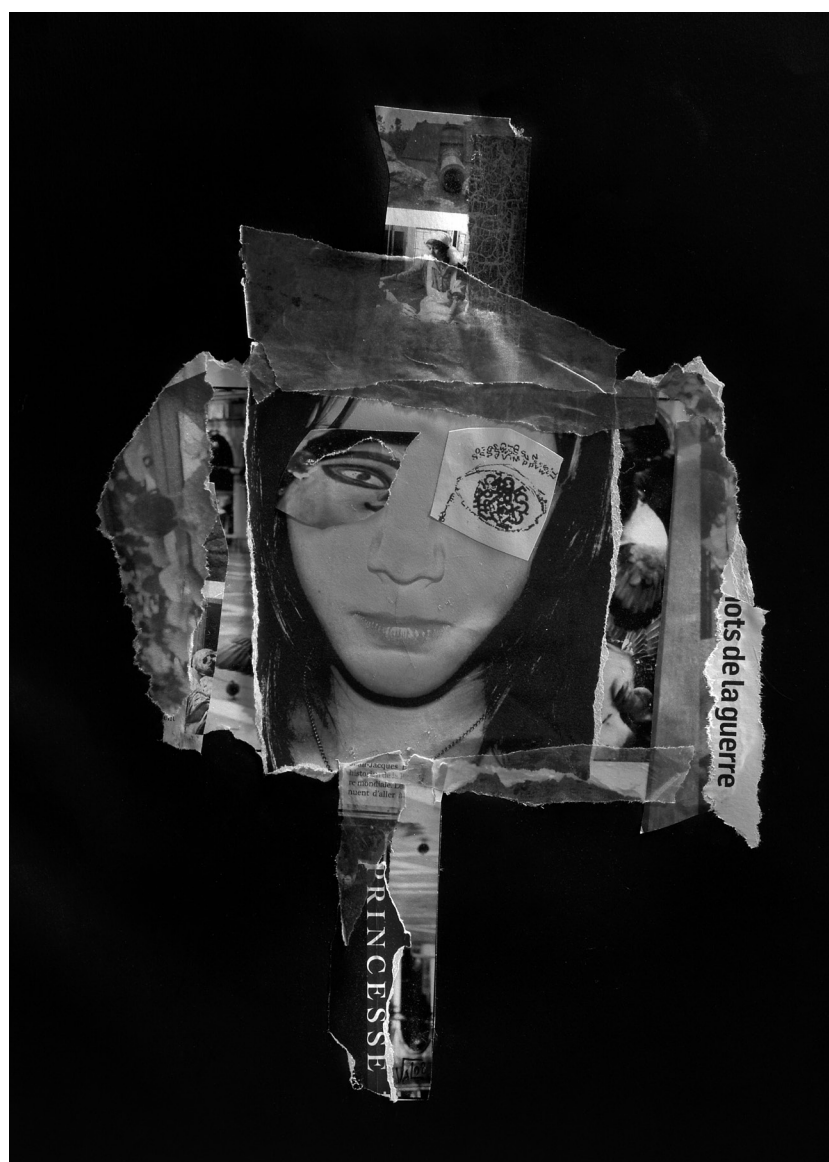
La série de sculptures *Singularité* est inspirée d'un phénomène naturel encore inexpliqué, « The crooked forest », et d'une volonté d'immerger le spectateur dans la création par sa participation. Reproduire simplement les images de cette forêt polonaise d'arbres tordus ne me suffisait plus. J'avais besoin de recréer un espace immersif et participatif. C'est par le biais de la sculpture « en kit » que j'ai pu expérimenter un nouveau processus créatif, notamment en déléguant la conception matérielle à un artisan, mais aussi en impliquant le spectateur non plus comme un simple regardant passif mais comme un acteur possible. Immerger le spectateur dans cette forêt biscornue d'aluminium en lui demandant de participer à son montage est une manière pour moi de le faire entrer en résonance avec l'œuvre, de créer son propre espace de singularité, tout comme « The crooked forest » est un espace géographique défini et une singularité.

Il n'est donc pas ici, comme je l'expliquai, question de réappropriation littérale de l'image, ou de détournement, mais plutôt de collecte, de digestion, de résonance et de modèle. Toutes les créations sont induites par des images personnelles, collectives, passées ou présentes.

A ce stade de mon travail, l'image est un champ d'exploration de potentialités expressives, sémantiques et plastiques infinies et mes expérimentations viennent

poser la question de l'image comme cadre d'observation dans lequel se définit l'acte créateur, jusqu'à finir qu'à n'être qu'une empreinte laissée dans l'œuvre à l'état de trace. L'image comme « patrimoine » immatériel dans la création.

Planche Iconographique I : Collages



Face de Dys, 2000



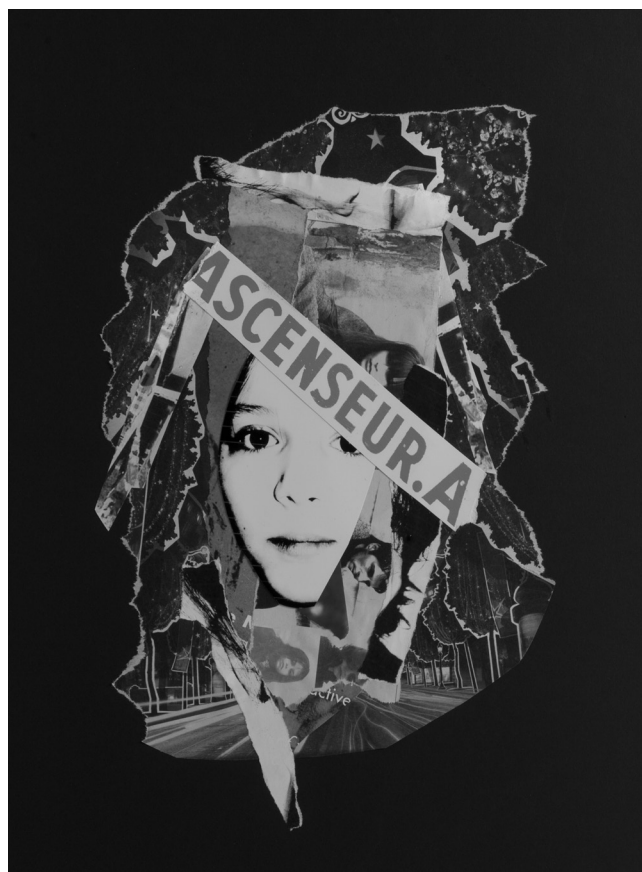
Anor Fati, 2000



Jeunesse, 2000



Rêve Érotique, 2000



Ascenseur A, 2000



Labyrinthe, 2000



Coco Chaman, 2000

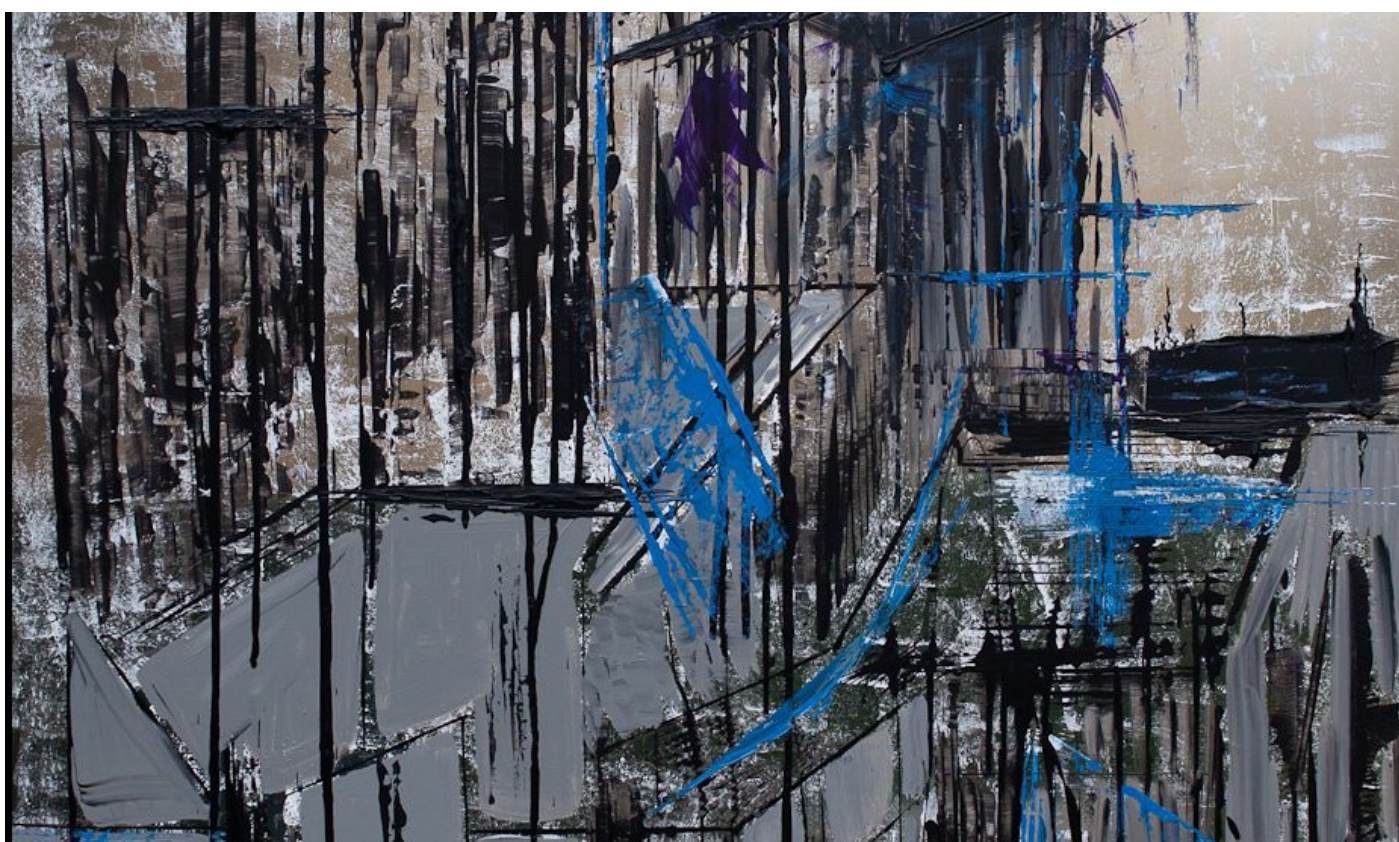
Planche Iconographique 2 : Peintures



Urbanité Bleue, 2013, acrylique sur aluminium, 240 x 140 cm



Image du 11 septembre



Urbanité Bleue (détail)



Image du 11 septembre



2bis City, 2014, acrylique sur aluminium, 240 x 140 cm



Homs, Syrie



2bis City (détail)



Urbanité Grise, 2013, acrylique sur aluminium, 240 x 140 cm



New York



Urbanié Grise (détail)





Gustave COURBET, *Babel*, 1866



La Troisième Voie, 2014, acrylique sur aluminium, 240 x 140 cm



L'ensemencement du Monde, 2014, acrylique sur aluminium, 140 x 240 cm



PICASSO, *Guernica*, 1937



L'ensemencement du Monde (détail)



Guernica (détail)



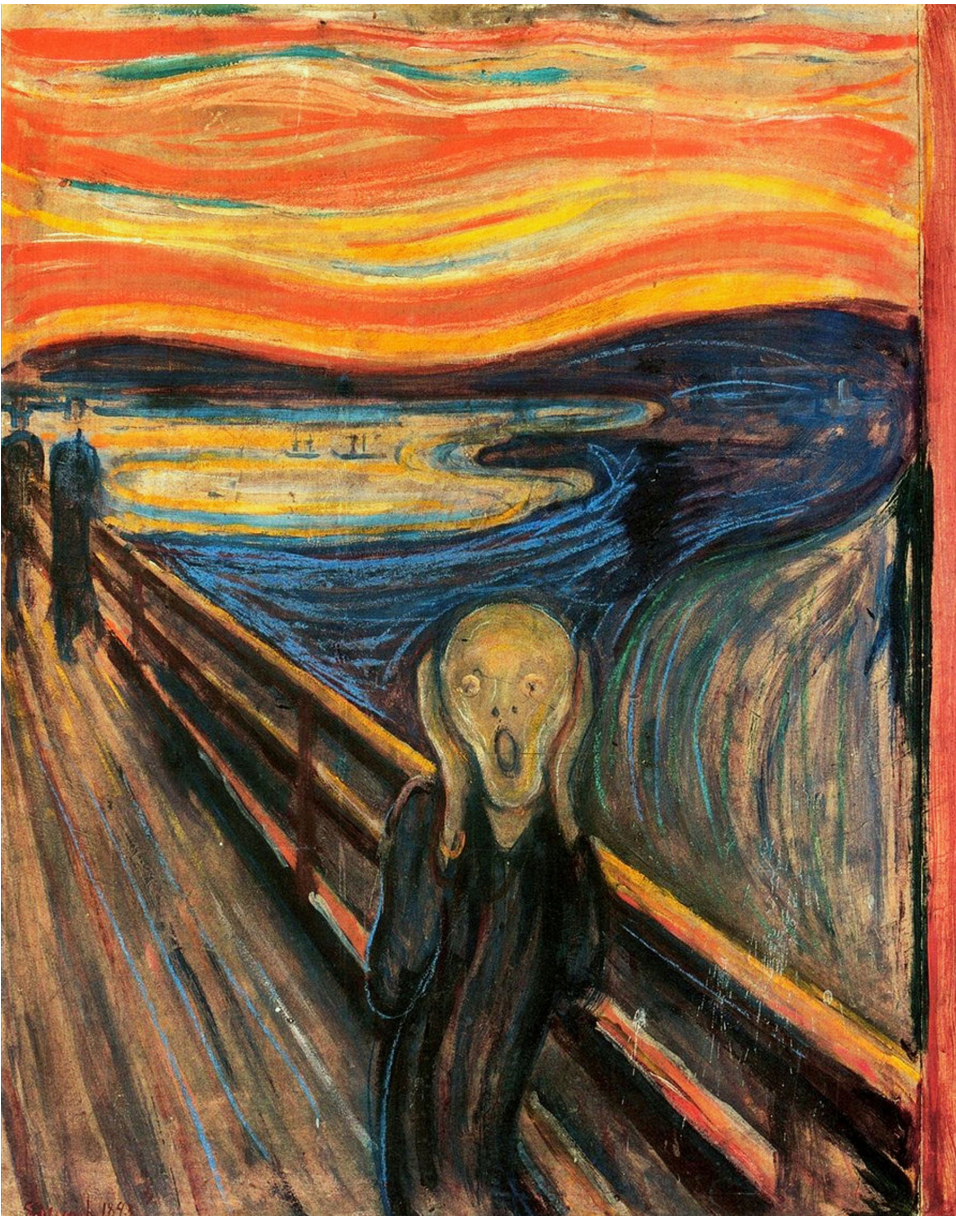
Les 3 Ors (3), 2013, acrylique sur aluminium, 60 x 60 cm



Enguerrand QUARTON, *La Pietà de Villeneuve-lès-Avignon*, vers 1455 (détail)



Les 3 Ors (3) (détail)



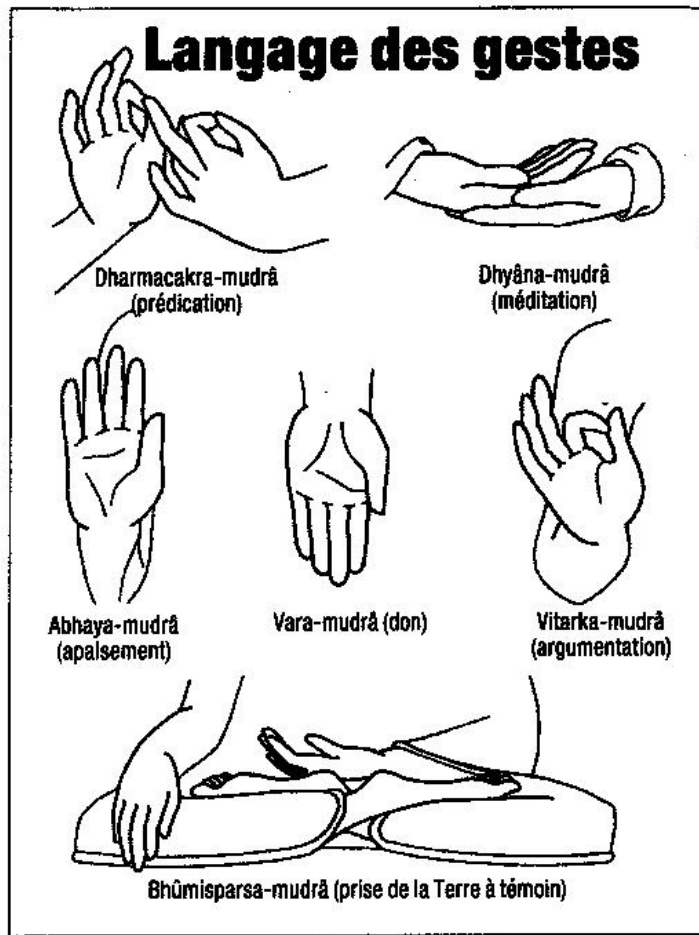
Edward MUNCH, *Le Cri*, 1893



L'Arrivée, 2013, acrylique sur aluminium, 80 x 80 cm

Détails







L'ensemencement du Monde (détail)



La Création de l'Homme, MICHEL-ANGE, 1508 - 1512 (détail)



Mon Ange Noir, 2014, acrylique sur aluminium, 150 x 150 cm



Dieu Assur, bas relief

Planche Iconographique 3 : Encres



Série ADN, 2015, encre sur papier, 76 x 57 cm



photo algues, plage de Quarcione, Corse du Sud.



Série ADN, 2015, encre sur papier, 76 x 57 cm



Série ADN, 2015, encre sur papier, 76 x 57 cm



photo algues, plage de Quarcione, Corse du Sud.



Série ADN, 2015, encre sur papier, 76 x 57 cm



photo algues, plage de Quarcione, Corse du Sud.

Planche Iconographique 4 : Sculptures



Crooked Forest, Pologne



Singularité, 2012-2013, aluminium, dimensions variables



Crooked Forest, Pologne

L'outil-image, matière première

I/ L'image, le réel et la création

I. La photographie : un virage dans la création artistique

La photographie est une technique suffisamment ancienne aujourd'hui, pour que l'on puisse depuis longtemps lui prêter différentes époques, des manières, une histoire. Mais la photographie reste en même temps ambiguë quant à son statut esthétique. « Parente pauvre de la culture plastique » comme le disait Roland Barthes, elle trouve, d'un point de vue épistémologique, difficilement sa place. Soit elle tente de rivaliser avec la peinture et se retrouve exposée comme œuvre d'art, soit elle épouse un registre d'instrumentalité réaliste, et se retrouve dans le champ de la performance journalistique, de la photo reportage.

En 1922, le poète Tristan Tzara exprime pourtant l'importance de la photographie pour explorer de nouvelles possibilités artistiques : « Quand tout ce qu'on nomme art fut bien couvert de rhumatismes, le photographe alluma les milliers de bougies de sa lampe et le papier sensible absorba par degrés le noir découpé par quelques objets usuels. Il avait inventé la force d'un éclair tendre et frais qui dépassait en importance toutes les constellations destinées à nos plaisirs visuels »¹.

La photographie est présentée comme une avancée technique qui vient dépoussiérer le vieux squelette fatigué de la création. C'est vrai que l'on peut se poser la question du devenir de la figuration quand une empreinte lumineuse peut venir saisir un instant de réalité avec autant d'instantanéité et de précision ? La photographie devient un meilleur témoin que la peinture pour raconter notre époque. Pourtant l'histoire de l'art nous démontre que la figuration n'a jamais cessée. D'autres présenteront la photographie comme une telle représentation du réel que son statut même libère au contraire la peinture de son académisme et stimule la création au point de repousser les limites de l'acte créateur des peintres. Et c'est vrai, la photographie offre aux artistes peintres une nouvelle liberté, elle les libère de la contrainte de la figuration, et conduit certains à l'abstraction. Se crée alors un espace immersif de tâches, de touches et de couleurs. Les formes et les volumes géométriques s'invitent sur les toiles et s'organisent comme

1. Tristan TZARA, « La photographie à l'envers », in *Œuvres complètes*, éd. Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975, T.I pp. 415-416

une nouvelle figuration. Un nouveau réel qui flirte avec le spirituel et le métaphysique. L'abstraction est un voyage dans l'existence cachée, l'intérieur des êtres et des choses et la réinterprétation des symboles. Sans doute même que grâce à l'avènement de la photographie, l'artiste s'affranchit d'un système pour en créer un autre celui où "Chaque oeuvre naît, du point de vue technique, exactement comme naquis le cosmos... par des catastrophes qui, à partir des grondements chaotiques des instruments, finissent par faire une symphonie que l'on nomme musique des sphères. La création d'une oeuvre, c'est la création du monde", Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'Art*.

Mais également, de ce que signifie dans cette nouvelle donne, la création artistique qui jusqu'à l'avènement de la photographie relève d'une aptitude de l'artiste à maîtriser l'ensemble des techniques qu'il met en oeuvre dans sa démarche de création. Pour être artiste, il fallait de l'expérience et de longues années aux cotés de « ceux qui savent » (les maîtres) avant de pouvoir être sculpteur ou peintre.

Cette façon de créer a du mal à tenir aujourd'hui, mais comme toute avancée et tout changement de paradigme, cela agit comme du piment sur un plat cela pousse à relever d'autres défis, cela oblige à questionner le geste plastique. C'est ainsi qu'aujourd'hui l'art contemporain réinscrit dans sa pratique la production des images, dont « la modernité avait semblé se détourner — et cela alors même que l'image est devenue l'un des objets les plus banals de la vie quotidienne. Cette posture plastique interroge les différents statuts de l'image dans l'art au XXI^e siècle.»¹

Peintres et photographes n'ont-ils finalement jamais cessé de se redéfinir en membre actif de la société en prenant comme sujet leur réalité contemporaine ainsi que leurs contemporains dans une création en perpétuel mouvement ?

Déjà pour Gustave Courbet la photographie fut un moyen d'appréhender d'une manière nouvelle la peinture en considérant cette première non pas comme un médium concurrent de la peinture, mais comme une complémentaire. Recherchant non plus à représenter le beau idéal, le peintre trouva dans la photographie le moyen de représenter le corps féminin comme plus proche du réel. En se constituant une importante collection de photographies de nus il put ainsi se détacher des contraintes de la peinture académique de l'époque et transgresser les traditions. L'image de la femme photographiée fut pour lui une forme d'inspiration inédite, rendant possible la constitution de nouveaux modèles créatifs, moins classiques, plus réalistes (et donc plus transgressifs). Les peintres prirent ainsi l'habitude d'intégrer la photographie à leur écriture de création, bien que cette étape ne se dévoilait jamais, ceux-ci préférant

1. Catherine GRENIER, *La Manipulation des Images*, ed. Du Regard, 2014

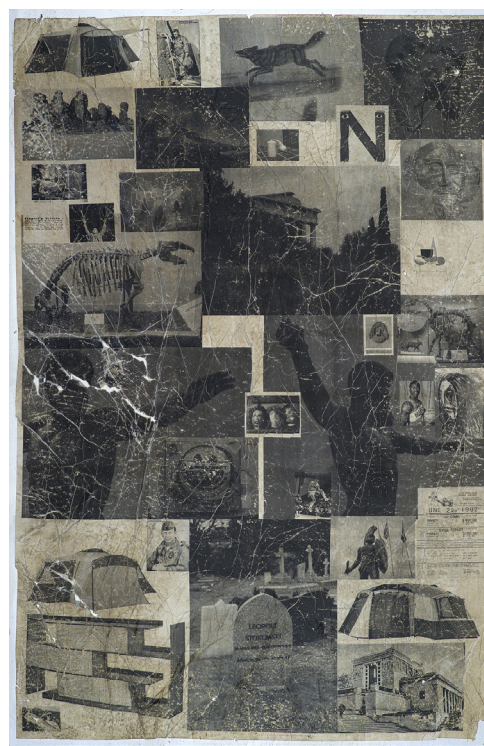
garder comme un secret les coulisses du génie créatif. Mais la photographie fut aussi le moyen pour eux de documenter leur production, de garder une trace de celle-ci. Mais le médium reste ici toujours une méthode d'archivage, un document pictural. Certains peintres comme Cézanne reconnaissent à la couleur et au geste pictural une dimension subjective et empirique supérieur à la photographie en noir et blanc. Le peintre par la création d'un espace pictural organisé avait la possibilité selon lui de recréer un monde perceptif sensible pour le regardeur. La peinture avec l'arrivée de la photographie se tourne alors inexorablement vers le non représentable. Les peintres du Blau-Reiter vont ainsi préférer le spirituel au formel, orientant la peinture vers le langage abstrait. 1911 est la date de la première aquarelle abstraite de Kandinsky, date où le peintre se détourne catégoriquement de toute représentation formelle et photographique du réel pour une représentation symbolique du monde grâce aux couleurs et à la ligne. La représentation stricto sensus du réel visible n'est plus un objectif à atteindre pour les peintres. Ceux-ci en se libérant de la forme vont aussi se libérer de la matière pour explorer de nouvelles formes de création.

Il existe de nombreux exemples dans la génération contemporaine qui sont porteurs de nouvelles pratiques.

L'artiste grec Théo Michael est dans un geste plastique politique. Sa collecte d'images a commencé en 1999. Il archive plus de 500 000 images qui viennent de photos scannées, de livres, d'images digitales trouvées sur internet. Il réalise ensuite des collages qu'il traite au café pour leur donner un aspect vieillissant venant ainsi brouiller les pistes de la temporalité. Cela donne des collages complètement anachroniques qui viennent questionner la subjectivité de l'histoire telle qu'elle nous est montrée et racontée.



Theo MICHAEL, Higgs And The Prehistoric Wave, 2013



Theo MICHAEL, Access to Poverty, 2013

C'est aussi le chemin que choisit Ellen Lesperance, artiste américaine, qui vient utiliser l'image comme matière première, comme un minerai qu'elle extrait pour le transformer, le transcender à travers le temps et les différents médiums.

« Les peintures que je fais sont inspirées d'archives activistes. Dans ces images, ces films, je recherche des femmes engagées dans des campagnes d'actions directes qui portent des sweaters qui, dans une certaine mesure, reflètent leurs intentions idéologiques. Je produis une grille sur papier qui prend en compte l'épaisseur et la jauge de fil utilisées dans les sweaters de référence. Ces peintures peuvent être lues ligne par ligne, le pull recréé est porteur d'un nouveau signe. Je perçois les textiles peints comme des linceuls. Ils sont fait pour redonner de la valeur à des jeunes femmes qui ont sacrifiées leur vie pour des causes plus grandes qu'elles. Je fais ces travaux pour commémorer la gloire d'une résistance efficace dans l'idée que ces moments ne s'évanouissent pas de la mémoire populaire mais, au contraire, touchent et inspirent de nouveaux publics. »

Ellen Lesperance



image discours Rachel Corrie, « I'm here because I care »

Ellen LESPERANCE, *A 10 – Year – Old Rachel Corrie Pleads to a Gathered Crowd: “We Have Got To Understand That They are Us. We are Them”*, 2012

Ces images tirées d'archives activistes sont pour Ellen Lesperance le point de départ d'un travail plastique engagé. Ces images de femmes sont des moments de résistance, des moments historiques, qu'elle fige et extrait pour les traduire en patron par la peinture, puis en objet textile.

L'oeuvre *Rachel Corrie* est tirée d'un discours prononcé par la célèbre activiste américaine alors âgée de 8/9 ans dénonçant la faim dans le monde devant une foule. Ellen Lesperance ne s'attache qu'au pull porté par cette toute jeune fille, comme pour montré que l'éveil de nos consciences politiques et humanistes ne tient qu'à une décision, le porter ou bien le laisser.

L'image politique n'est ici qu'un point de départ pour nous inviter à déchiffrer les lignes de ces peintures, chemin de réflexion nécessaire avant d'enfin se décider à adopter une résistance politique devant la violence et les injustices, à porter le pull.

Dans un monde noyé sous un flux d'images continu, Ellen Lesperance tente de faire émerger ces instant capturés par l'objectif et la caméra pour ne pas que ces moments de bravoure et de force féminines se noient, s'oublient.

2. L'image photographique : Une réalité figée et contrôlée

Je me suis souvent demandée pourquoi l'image photographique avait ce pouvoir inspirant dans mon travail de plasticienne. J'étais fascinée par la forme brève, par le geste d'interruption qui fait l'image, par l'expression litotique, elliptique du réel. Par cette capacité de figer un instant. Il y a un processus de fascination qui s'opère et qui permet au delà de l'image et au delà du regard de l'artiste de transcender ce temps qui n'est plus. De sortir ce réel de son état contrôlé et figé, et de le réexprimer dans une allégorie. C'est Roland Barthes qui dans une interview de 1977, exprimera le mieux cette fascination qu'opère l'image photographique, une fascination qui relève pour lui de l'instant amoureux, « du moment où l'on attend le coup de foudre », mais aussi la « fascination du ça a été » .

« L'image est en soi quelque chose de violent et funèbre qui arrache à la vie en vous représentant la vie comme quelque chose de passé et donc d'impossible. »¹

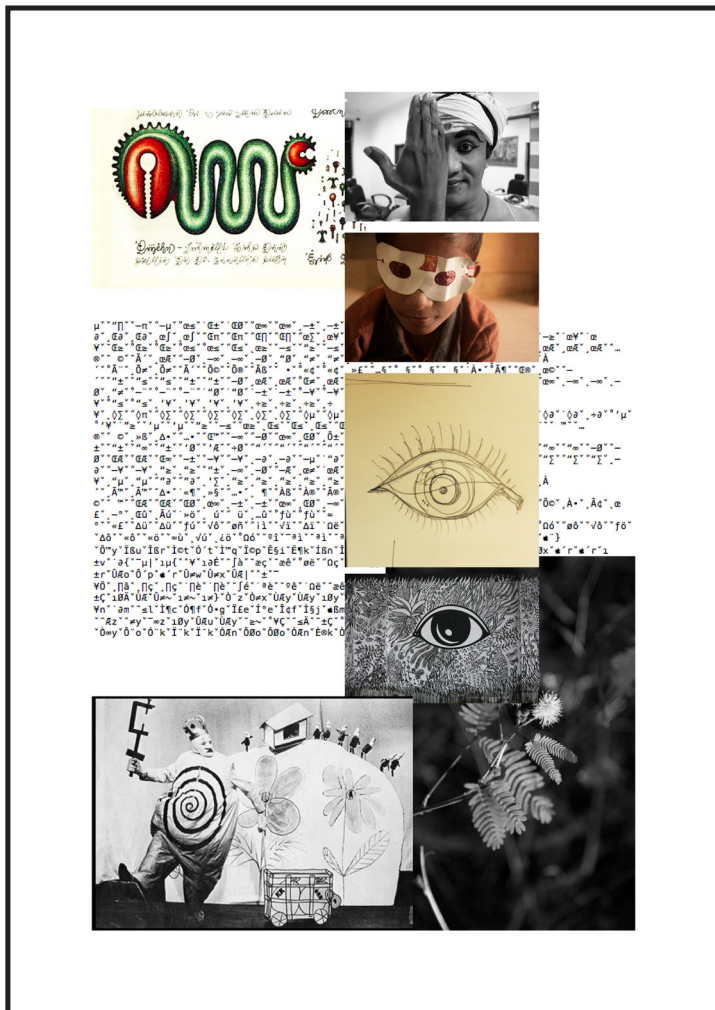
Cette fascination s'exprime, dans mon travail préalable à la création, par la constitution d'archives iconographiques. Les images réalisées ou collectées s'organisent en planches thématiques et deviennent non pas l'œuvre mais le « passé » de la création. Mes images

1. Roland BARTHES, interview audio 1977, « Le plaisir de l'image ».

se consultent comme un album de souvenirs ou le contexte est posé mais le champ des possibles infini. C'est ce que j'appelle mon *Atelier des Images*. Mes photographies sont les médiums de création au même titre que la peinture ou l'encre.

Planches *Atelier des Images*

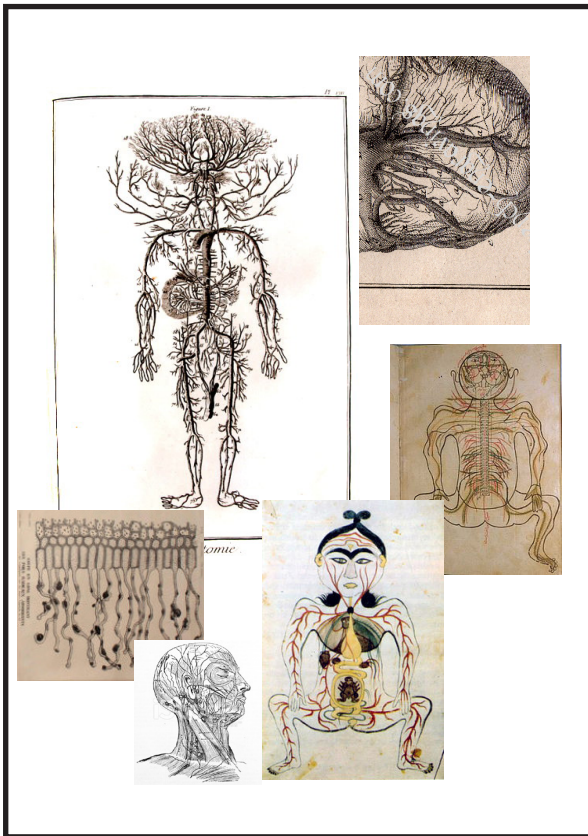
ADN (images collectées)



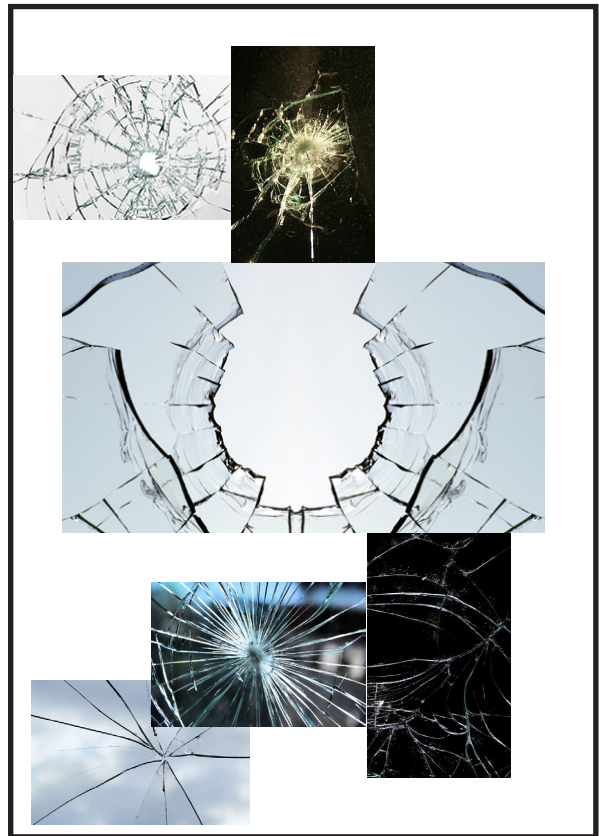
GLISSEMENT (images collectées)



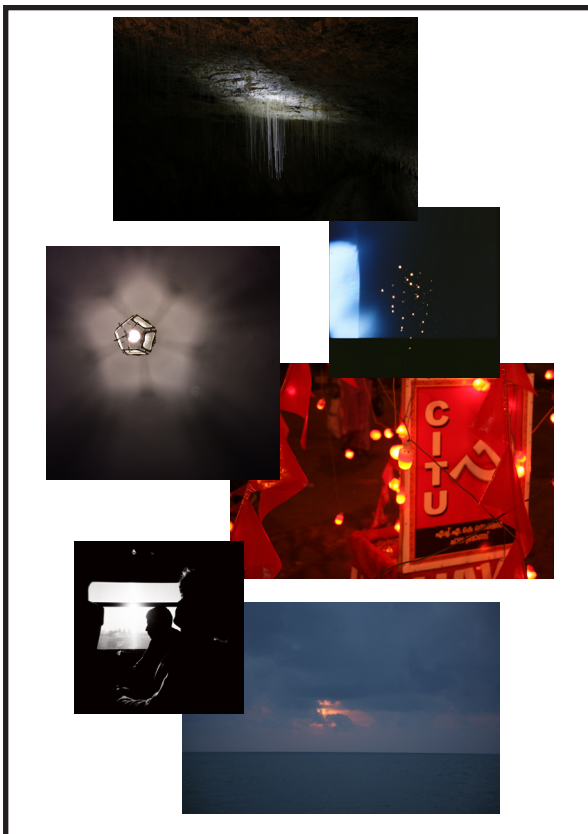
ANATOMIE (images collectées)



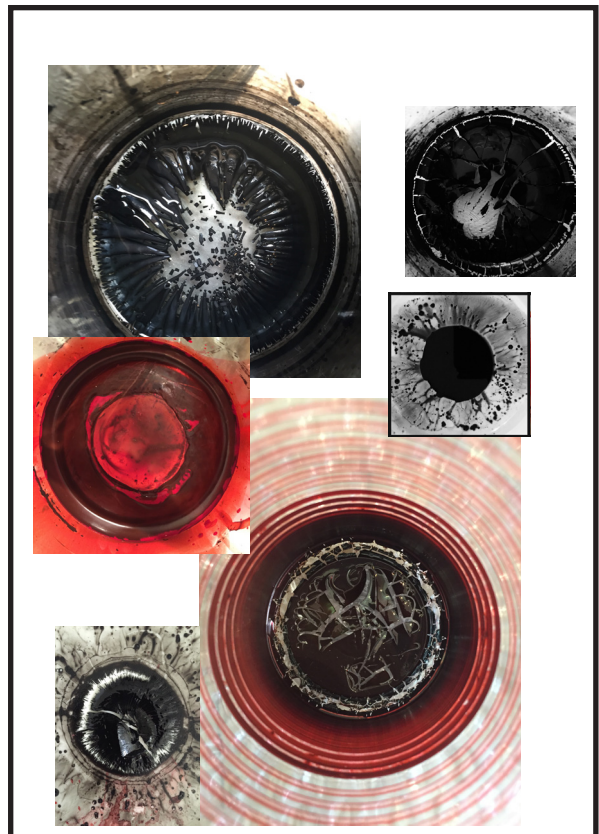
TRAUMATISMES (images collectées)



LUMIÈRE (images collectées)



RÉSIDUS (images réalisées)



GESTE (images collectées)



CHELSEA, NY 2013 (images réalisées)



L'image est un langage, une sorte d'alphabet visuel que les artistes ont appris pour former des « œuvres-mots » ou pour créer leur propre langage. L'image porte en elle-même une teneur symbolique et historique. Les artistes en se servant de ce médium s'inscrivent dans une continuité. Ils sont à la fois héritiers et prédécesseurs, passeurs d'un langage codifié en constante évolution. Cette propension qu'ont les artistes contemporains, notamment depuis la mouvance post-moderniste, de se jouer des codes pour mieux remettre en question une définition générale figée de l'art, leur permet d'utiliser l'image comme un outil de subversion. Ils s'approprient l'image pour mieux déconstruire nos grilles de compréhension, pour recréer un langage, pour réinterpréter ses images, donnant ainsi un caractère non plus figé mais déclinable à l'infini à ce qui semblait intouchable.

L'outil-image, cadre d'observation

II/ - Trouver sa singularité d'artiste dans la relation à l'image : De l'image à l'esthétique d'appropriation – Récit d'expérience

I. Ma place d'artiste face à l'outil-image : Naissance du projet

Ce projet est né de l'observation d'une série de clichés du photographe Kilian Schönberger, d'un phénomène naturel encore inexpliqué, « The crooked forest ». Reproduire simplement les images de cette forêt polonaise d'arbres tordus ne me suffisait plus. J'avais besoin de recréer un espace immersif et participatif. Ce projet s'est axé autour de trois enjeux :

L'intérêt général du projet concerné : l'état de la conscience humaine et universelle de la singularité que le visiteur s'approprie.

Un projet qui s'inscrit dans la culture humaniste : Acquérir le sens de la continuité et de la rupture, et la conscience de sa propre singularité.

Un projet technique : Une réflexion sur le processus de fabrication dans l'art du métal et plus spécifiquement de l'aluminium. Essayer de mettre de la logique dans la matière. C'est aussi par le choix des matériaux la possibilité de sublimer une matière souvent limitée au champ de l'industrie.

Une culture de projet : Faire appel à des intervenants artisans pour la réalisation.

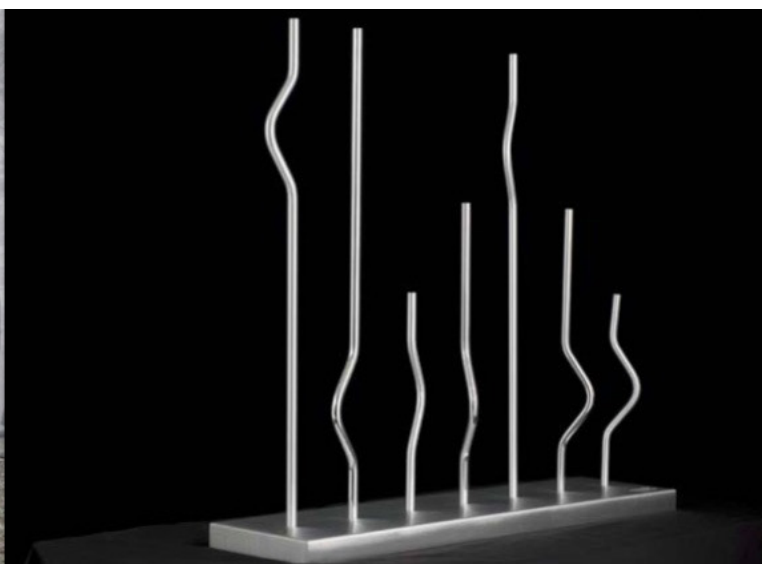
D'un point de vue sémiologique, le projet *Singularité* est une symbolisation d'une réalité intermédiaire complexe dans laquelle tente de s'établir une relation harmonieuse entre corps (matière) , et mystère.

L'oeuvre est une déconnexion provisoire et transitoire, un état d'équilibre qui vient ancrer sa réalité dans les mystères et les règles de la notion de singularité. Elle vient aussi créer une interaction universelle au niveau physique en proposant au visiteur de construire l'oeuvre pensée par l'artiste.

Dans ce processus de création, en possédant les langages plastiques, littéraires et techniques, ce projet vise à bouleverser les conventions et les codes du filtre sociétal et culturel en y introduisant un possible donc une nouvelle interprétation. L'objectif est d'arriver ainsi à une nouvelle manière de concevoir la réalité de l'oeuvre d'art, de découvrir une de ses facettes encore insoupçonnée à un certain niveau de conscience. Mon projet d'art est donc exprimé sous la forme d'une nouvelle proposition symbolique et donc une nouvelle appropriation de l'oeuvre.

Le projet de sculpture *Singularité* tente de réactualiser tout un ensemble de métaphores, et de symboles qui se sont cristallisés autour d'un élément naturel spécifique : « The crooked forest » qui est l'incarnation du mystère de la nature et de l'homme et d'amener à s'interroger d'un point de vue esthétique sur la croissance de ces arbres. Réinterpréter de façon esthétique ce mystère, c'est amener les visiteurs à s'intéresser à leur propre croissance et à faire émerger la conscience de leur singularité.

J'ai très vite utilisé l'aluminium comme constante structurelle dans mon travail de peintre. Comme la forêt est un espace immersif dans lequel on entre j'avais besoin de délaissier la peinture dans laquelle l'on s'immerge mentalement, pour créer des oeuvres plus palpables.



2. Temps partagé avec la photographie fait réalité de l'œuvre : première rencontre avec une nature singulière : "The Crooked Forest"

«...Il est intéressant pour les contemplatifs solitaires qui aiment à s'enivrer à loisir des charmes de la nature, à se recueillir dans un silence que ne trouble aucun autre bruit que le cri des aigles, le ramage entrecoupé de quelques oiseaux, et le roulement des torrents qui tombent de la montagne. »

Jean-Jacques Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire*, 1776

Le paysage est une page, une surface sensible à toutes sortes d'inscriptions, de marques, de signes, de traces, voire de métamorphoses encore inexpliquées. Lorsque j'ai entendu parlé de « The crooked forest », j'ai été fascinée par ce lieu mystérieux et singulier, illustration parfaite d'un changement de forme, de nature et de structure si considérable que l'artiste que je suis ne pouvais que l'accueillir dans le scénario de la création contemporaine.

Un lieu chargé d'inspiration

Dans un petit coin de la Pologne occidentale, près de la ville de Gryfino, une forêt étrange et mystérieuse existe. Cette bizarre collection d'arbres courbés, nommée la « Forêt tordue », est enveloppée de mystère et malgré les nombreuses théories différentes qui ont été proposées au fil des ans, on ne sait pas vraiment ce qui a causé la métamorphose de ces arbres.

La forêt tordue ou Crooked forest est un étrange bosquet de 400 pins, âgés de plus de 80 ans, situé en Poméranie occidentale, dans le parc de Chojna en Pologne.

Cette forêt hors du commun présente des caractéristiques uniques : les arbres semblent avoir été pliés, leur tronc présentant tous un angle de 90° à leur base.

Les pins recourbés ont tous poursuivi une croissance verticale normale par la suite pour atteindre 10 à 12 mètres de haut.

Pourquoi les arbres de cette forêt poussent-ils si bizarrement ?

Certains croient que les arbres ont été délibérément cultivés de cette façon pour la construction navale (en retenant le tronc au sol les premières années).

Une autre théorie soutient que les chars de la Seconde Guerre mondiale, roulant sur

les jeunes arbres, les ont forcés à se développer dans le sens où ils ont été écrasés...
Quelques scientifiques parlent également de malformation génétique, comme celle
des faux de Verzy. Aucune étude scientifique ne permet pour le moment de connaître
l'origine de ce phénomène.



The crooked forest, photographies de Kilian
Schönberger



3. Conception

Réflexion autour de la notion de singularité

Il existe des lieux qui ont cette capacité à résumer tout un monde. Il existe des mots qui ont cette capacité à résumer toute une histoire. Il existe des formules qui ont cette capacité à résumer tout un être en quelques mots. Il est des situations, des êtres, des choses dont la rareté semble les entourer d'une aura qui maintient à distance toute possibilité de comparaison, pour le meilleur ou pour le pire. Il existe la singularité. Approcher cette notion d'un point de vue esthétique m'a imposé un regard transversal autour de trois définitions du mot :

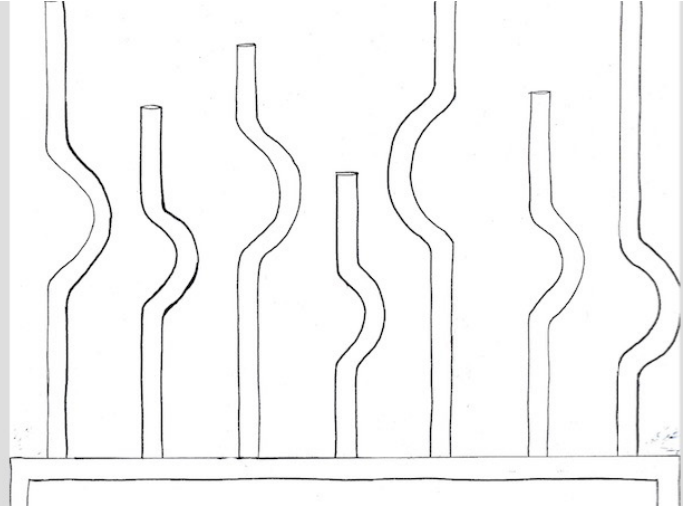
Définition générale : Trait particulier, caractéristique spécifique de quelque chose ou de quelqu'un.

La singularité en mathématiques : Phénomène mathématique souvent utilisé en physique théorique. C'est le moment où la description d'un objet cesse d'être possible parce qu'une ou plusieurs des variables qui le décrivent deviennent infinies (c'est ce qui se passe lorsqu'on divise par zéro).

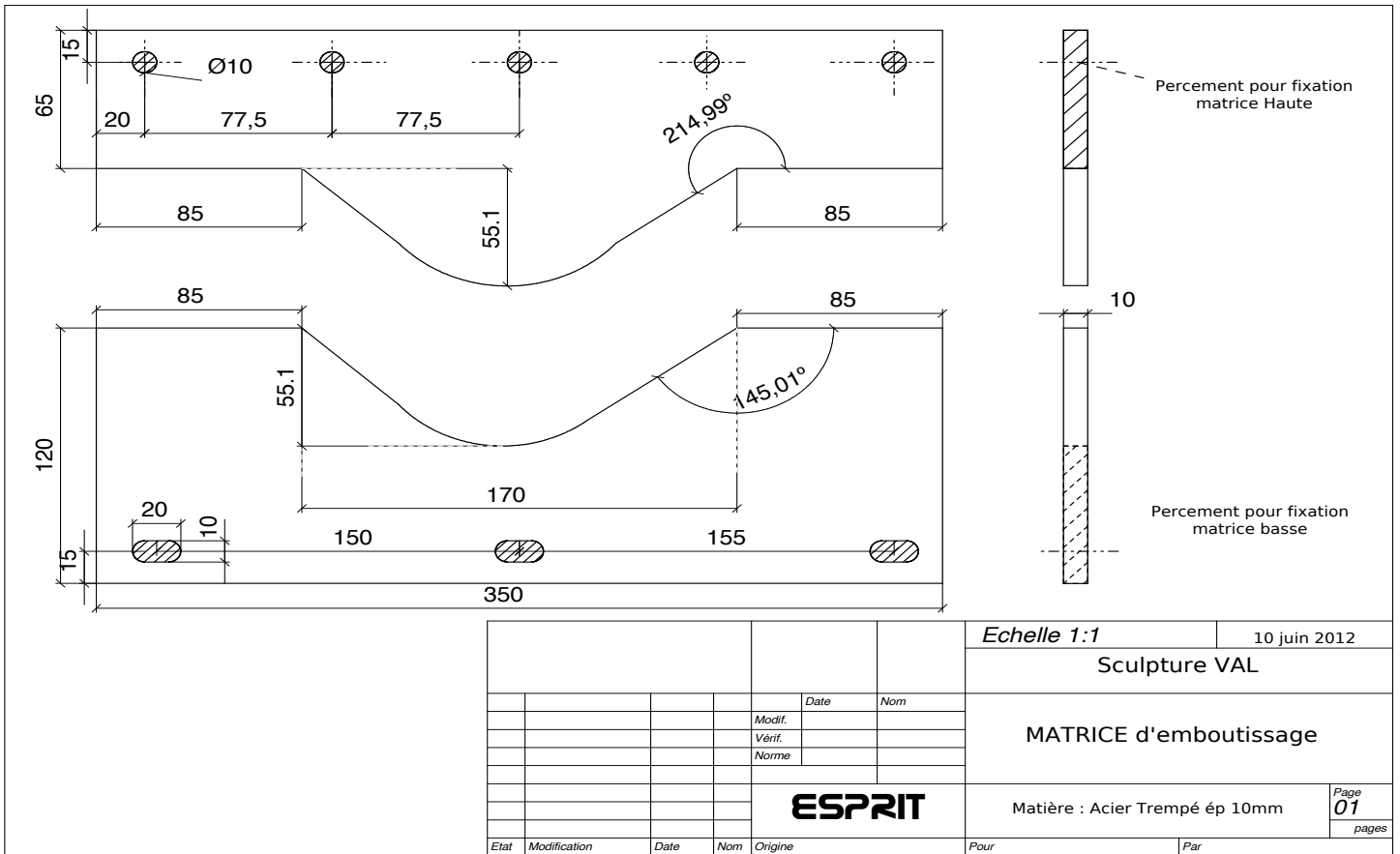
La Singularité technologique : popularisée par Vinge postule que l'évolution exponentielle de la technologie atteindra bientôt un point au-delà duquel il ne nous sera plus possible de l'appréhender. En extrapolant la loi de Moore (qui implique un doublement de la puissance de calcul tous les 18 mois), il apparait qu'en 2035, l'homme aura créé une intelligence supérieure à la sienne mettant ainsi fin à l'ère humaine.

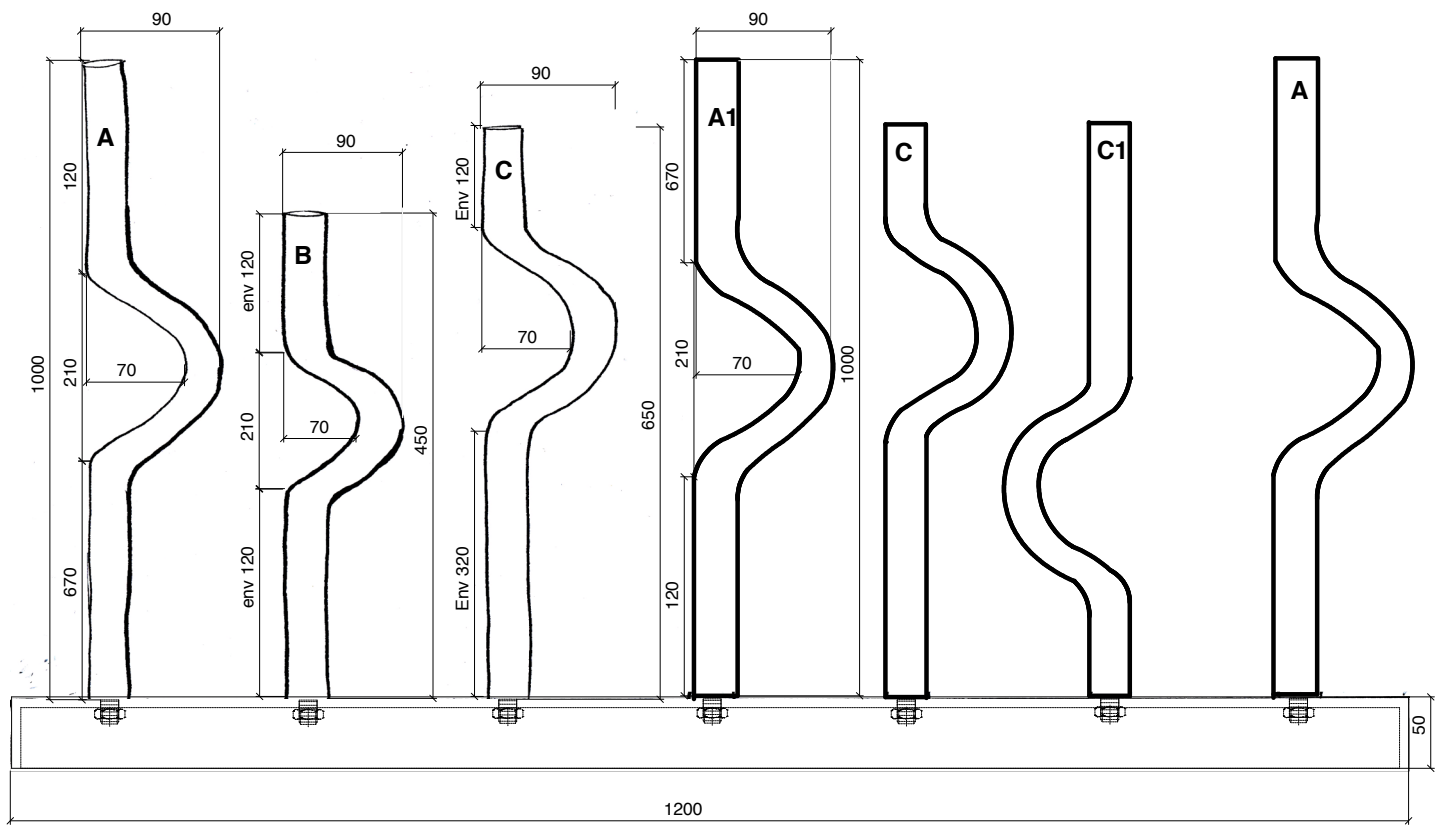
Ces trois définitions dans des domaines différents ont fait le socle de la représentation esthétique de mes sculptures et du projet d'appropriation de l'œuvre par le visiteur. Calculs et mystère s'entrecroisent pour non plus opposer ces deux termes, mais pour les allier comme deux nouveaux composants d'une nature singulière qui inspire l'œuvre d'art.

La conception s'exprime par l'idée de courbes qui tendent vers l'infini : naissance de la sculpture *Singularité*.



L'idée du concept de singularité et l'approche d'une sculpture « en kit ».





4. Parcours de réalisation

Un cheminement initiatique

Domaine sensible et mouvant, la création artistique, du fait du caractère unique de la démarche, génère sa part d'aventure et d'anticipation à chaque production d'œuvre. A ce stade de mon travail artistique, ma démarche a consisté à être capable d'ouvrir le champ des possibles afin de proposer un cadre de travail à l'artisan à qui j'allais confier la réalisation des sculptures « Singularité® ». Entrer ainsi de plein pied dans la culture de projet fut une étape initiatique pour l'artiste que je suis. En effet accepter l'idée de ne pas « maîtriser » la chaîne de l'œuvre de A à Z a généré une certaine frustration. Mon premier travail, à cette étape de la création, a été un travail d'adaptabilité et de flexibilité afin d'accepter l'aide autant dans l'infrastructure choisie pour la réalisation que dans les moyens humains sollicités.

Identifier mes exigences

Dans le cadre de ce projet j'étais attachée à la noblesse des valeurs artisanales et il me fallait une personne capable d'une écoute attentive de mes besoins, ayant le souci du détail, et l'habileté manuelle dans la réalisation de produits uniques. Ainsi que des méthodes et des capacités de production permettant de proposer cette qualité à

l'échelle industrielle dans des productions de petite série.

Basée à Montreuil, la société ESPRIT représentée par Francys Drouet, dispose dans ses locaux d'un atelier complet de serrurerie et métaux avec outillage tous matériaux. Cette structure dispose d'un important réseau de fournisseurs et prestataires permettant de réaliser tout type de production artistique. Une collaboration a ainsi commencé.



5. Expérience d'appropriation

Dresser une esthétique d'appropriation de l'oeuvre

« 1- L'artiste peut construire la pièce. 2- La pièce peut être fabriquée. 3- La pièce n'a pas besoin d'être réalisée. Chacune de ces propositions est équivalente et conforme aux intentions de l'artiste, le choix des conditions dépend du récepteur à l'occasion de la réception . »

Lawrence Weiner. *Catalogue de l'exposition January 5-31-1969*, New York

La sculpture prend une autre place dans l'espace d'exposition. Un espace pour la parcourir, la pratiquer et ainsi renouveler la perception et stimuler de nouvelles possibilités d'interprétation pour le visiteur.

L'oeuvre n'est pas neutre comme un point d'observation indifféremment situé, ici ou là, mais agit dans un moment spécifique chargé des tensions et des contradictions de l'artiste ainsi palpable.

Le visiteur se retrouve devant toutes sortes d'écarts de conduite par rapport à la norme.

Test au Pavillon du Dr Pierre à Nanterre

Test à l'Usine du Dr Pierre à Nanterre pour mettre le visiteur dans une situation de reconstruction de l'oeuvre pour se mettre face à sa propre singularité et dresser ainsi les prémices d'une esthétique nouvelle en exposant le processus d'appropriation de l'oeuvre immersive et interactive et en démontrant que, dans certains cas, comme ici elle peut proposer une expérience singulière qui devient expérience de soi, d'un nouvel état d'agir et d'être esthétique.





Test à petite échelle

- 3 sculptures exposées éléments par éléments. L'exposition propose au visiteur de s'approprier l'œuvre en la montant sur le lieu de l'expo et de la disposer dans la salle où il le souhaite, là où cela lui correspond le mieux.
- Groupe test de 8 personnes.
- Lieu : ancienne usine désaffectée à Nanterre, Le Pavillon du Dr Pierre
Derrière une carrière de gravier blanc, se trouve une grande bâtisse juchée dans la verdure. Façade de brique rouge et dôme recouvert d'une bâche verte, cette ancienne usine de dentifrice tient plus du petit château que de la friche industrielle. Ce lieu figé dans le temps, intemporel et abandonné, porte le visiteur loin de ses repères et du carcan culturel permettant une immersion plus facile dans l'expérience proposée.

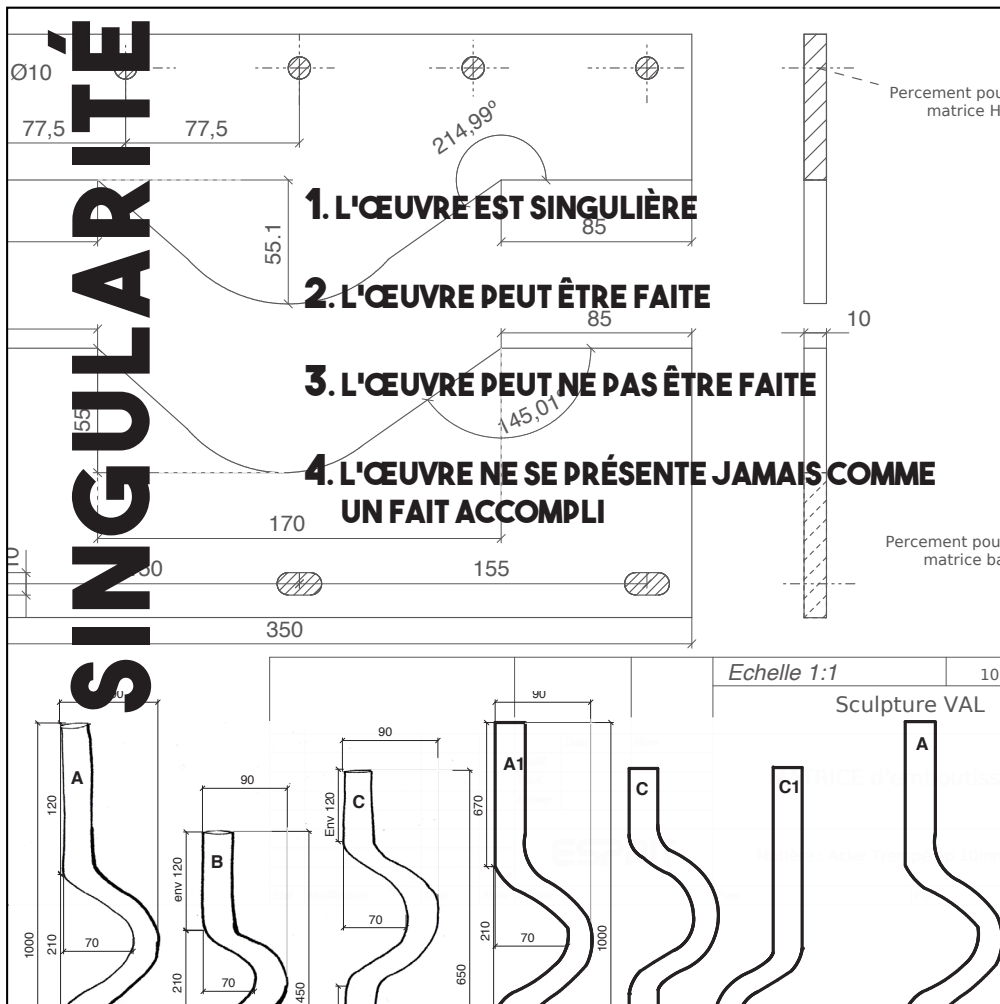
Notice distribuée aux visiteurs

Un outil d'affordance

La notice est une invitation à exister pour l'œuvre. La sculpture est une réalité empirique qui « prend naissance » grâce aux relations humaines, elle est un « objet » en relation avec l'homme qui la regarde et la construit.

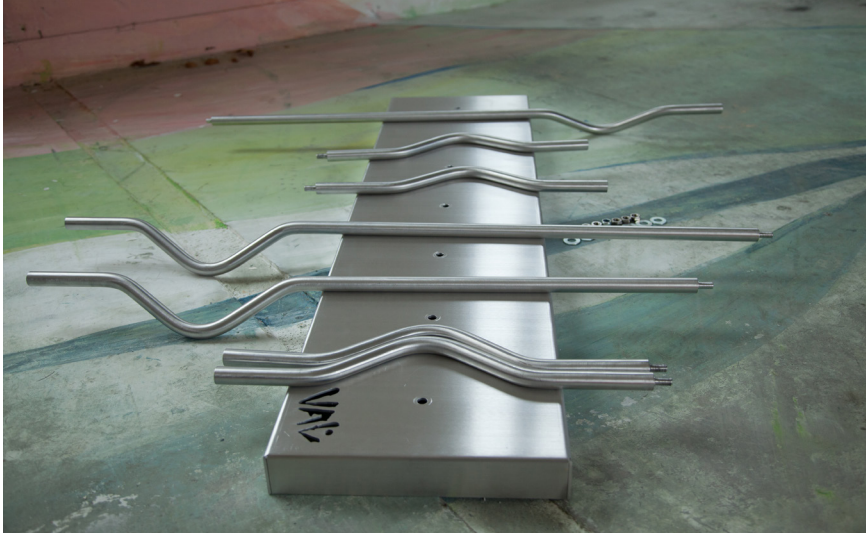
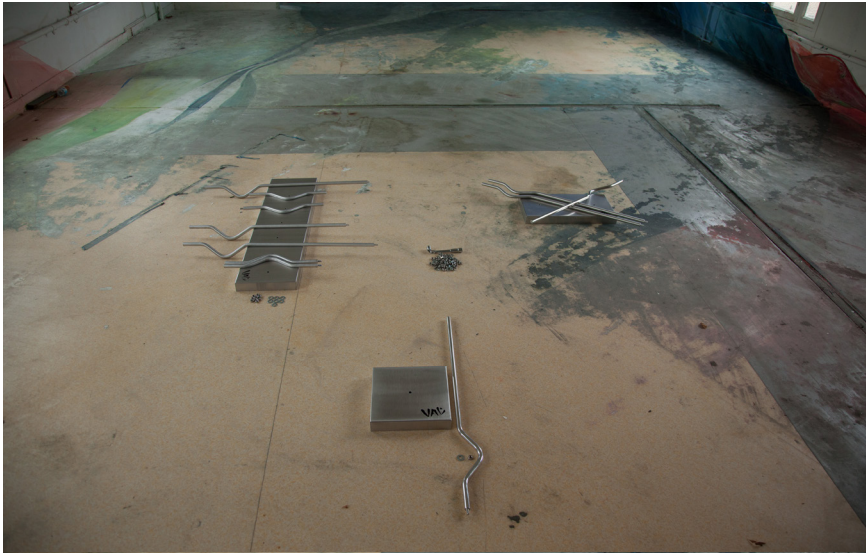
A l'arrivée dans la salle d'exposition, au premier contact les sculptures ne sont que des pièces de métal au sol. L'œuvre n'a pas de forme spéciale. La naissance et la vie de la sculpture ne devient possible que par l'intervention du visiteur.

Mais pour que l'expérience d'appropriation révèle la singularité de l'œuvre mais aussi la singularité de chacun dans le groupe, les indications restent ouvertes.



Notice distribuée aux visiteurs







Œuvres montées et disposées à l'envi sur le lieu d'exposition par le groupe test



L'image, outil de fabrication

III/ Les différents gestes liés à l'acte d'appropriation des images : corpus d'artistes

Lorsque le regard de l'artiste se pose sur une image photographique qui l'inspire, c'est un voyage dans l'immobile qui commence. Il choisit une image comme une destination, il la regarde d'abord avec envie et désir, la choisit, parce qu'il y projette un monde de possibles, il voit au-delà de l'image, il plonge dans sa profondeur. Il vagabonde dans ce qu'elle propose de non-dits, de suggestions. Georges Didi-Huberman, dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, développe cette part d'observation qui dépasse le simple regard de l'image et nous enseigne que « ce que l'on voit est ce que l'on voit ». Comme l'analyse l'auteur, choisir une image c'est l'appréhender avec tous nos sens, et dépasser « la mémoire de l'œil » pour voir au dedans des apparences, pour développer nos propres images et figures. Si certains artistes se sont tellement appropriés le monde des images photographiques comme point d'entrée de leur création c'est pour ce que elles viennent « pointer » en eux, ce qu'elles viennent façonner, ou interpeller. C'est cette transition de phase dont parle Roland Barthes avec « le punctum » ainsi le philosophe-linguiste nous dit « les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le studium, je l'appellerai donc le punctum ; car punctum, c'est aussi piqûre, petit trou, petite tâche, petite coupure – et aussi coup de dés. Le punctum d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne). »¹

L'image est comme un miroir sans tain, elle permet à l'artiste de voir derrière et au dedans, mais aussi de voir en soi. C'est ainsi que ces photographies, échos d'une mémoire collective ou personnelle, déterminent le geste plastique de collecte, indispensables à sa création.

Jung disait « Ce qui ne parvient pas à la conscience revient sous forme de destin », c'est sans doute ça l'image, une résurgence de singularité créative de chaque artiste. L'image met sur la voie d'un destin de création, le révèle. La fonction de l'image pour l'artiste n'est pas une mémoire d'un passé saisi, mais la prédiction d'un futur de création.

1. Roland BARTHES, *La Chambre claire*. Note sur la photographie, Cahiers du cinéma Gallimard, Seuil, pp 48-49. Le punctum chez Barthes s'affirme en contre point du studium, « qui ne veut pas dire, du moins tout de suite, « l'étude », mais l'apparition à un chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière. »

I. Multiplier

Difficile de faire l'économie d'Andy Warhol, lorsque l'on travaille sur l'image dans le processus de création. Cet artiste aujourd'hui iconique a questionné le statut de l'image dans la création contemporaine en lui ôtant sa portée informative, et c'est la technique qu'il utilise (la sérigraphie) qui va lui permettre d'approcher l'image, débarrassée de ses traumatismes, de ses fracas, de l'engagement politique même que celle-ci peut porter en son sein. La sérigraphie devient donc une technique qui permet à l'artiste une autre approche de l'image. Cette façon de questionner le statut de l'image par la reproduction annule presque la main de l'artiste, dégage l'image de son message et pourtant se révèle expressive. La main de l'artiste est chez Warhol une « machine à série » qui transporte le spectateur dans un certain vertige. Warhol reproduit le réel de façon mécanique, un réel brut et sans filtre, et crée une rupture importante dans la tradition artistique.

« Si je peins de cette façon c'est parce que je veux être une machine, et je sais que tout ce que je fais comme une machine, c'est exactement cela que je veux faire »

Il trouve un moyen d'expression de sa propre singularité, dans un cadre et des règles strictes.

Les chaises électriques deviennent l'emblème d'une société en perte de repère qui banalise la mort comme loi. Tout est acceptable et accepté. On peut parler de provocation et mais, à mon sens, il dénonce une société où l'image devient le vecteur de la banalisation des événements. Dans la série *Electric Chairs*, Warhol s'approprie une image photographique de presse. C'est en 1963 que Warhol fait ce choix. L'époque est troublée et le débat sur la peine de mort est au centre des préoccupations politiques et sociétales. On évoque l'abolition et les médias couvrent légitimement la question de façon obsédante.

C'est là que l'artiste, comme pour rendre plus supportable le débat, dédramatise le message de l'image et le choc qu'elle produit en l'agrandissant et la reproduisant dix fois sur différents fonds picturaux. Il utilise un procédé sérigraphique qui lui permet de reproduire un même motif à l'infini.

« L'objet qui donne la mort est ici réduit à une image reproductible, qui perd de sa gravité dans la multiplication. »

L'image perd son statut informatif, dans le cas d'*Electric chairs*, La mort est banalisée,

elle fait partie du quotidien: « Warhol en fait une image édulcorée, prête à décorer les salons ».

Agrandie, répétée, colorée, l'image de la chaise électrique devient une image parmi d'autres, propre à la consommation. L'artiste met la société face à ses contradictions, qui réfléchit à abolir la peine capitale mais qui accepte de cohabiter avec son image. C'est le sens même des images que Warhol questionne : peut-on représenter une chaise électrique comme une boîte de soupe Campbell ? De ces dix images y en a-t-il une plus supportable, plus tolérable qu'une autre ? Dans une société consommatrice effrénée d'images, le motif importe-t-il encore ? Est-il aboli par la couleur ? L'artiste réussit le défi artistique de « nettoyer » l'œil pour qui les images insoutenables deviennent plus familières.



Andy Warhol, *Twelve Electric Chairs*, 1964-1965

2. Encapsuler

Gerhard Richter figure parmi les artistes maniant à la fois le figuratif et l'abstrait dans ses productions. Utilisant la photographie comme source première d'inspiration, Gerhard Richter s'éloigne cependant du simple hyperréalisme en intégrant une notion propre au langage photographique : le flou. Les images sont comme encapsulées dans une bulle virtuelle de transparence, jouant ainsi avec notre regards, brouillant ainsi la frontière entre photographie et peinture.

Les œuvres qu'il produira peu après son arrivée à Düsseldorf reprennent les codes de la photographie amateur caractéristiques des photographies de familles : le ou les sujets sont centrés, immobiles en train de prendre la pose et les décors semblent être ceux de réunions de famille ou bien de voyages de vacances. Ces « photo-peintures » reprennent les codes couleurs des photographies originales, tel que le noir et blanc ou bien le sépia. Le flou pictural ajoute une impression de distance à la fois temporelle physique exacerbant un sentiment nostalgique devant l'image. Les figures déformées par le flou semblent émergées d'un temps lointain. Dans *Terese Andeska*, les visages et le paysage sont déformés de manière radiale par la touche floutée du peintre. Le sujet, un couple avec leur enfant posant en maillot de bain sur la plage, reste une banale photographie de vacances. Seul le motif en damier de la femme est épargné par le flou et semble émergé de manière incongrue de la toile. Ce traitement de la netteté et des flous ajoute un sentiment d'étrangeté à ses productions. Sa peinture ne se limite pas aux clichés de famille. Gerhard Richter s'attache à des sujets variés, que ce soit des paysages, des nus, des portraits d'enfant, dont les très connus portrait de sa fille Betty, des natures mortes ou encore des sujets d'actualité. L'artiste a la particularité de traiter la plupart de ses sujets sur le mode du portrait. Ainsi ses peintures d'objets datant de la fin des années soixante reprennent les codes de la photographie d'identité. Les sujets sont présentés frontalement ou de trois quarts, leur médiane est toujours le centre du tableau, comme pour les mettre à hauteur de notre regard. On peut noter aussi une absence de décor avec un fond neutre dans les blancs et gris. Ainsi peints les rouleaux de papier toilette, chaise de cuisine ou table rococo, deviennent des icônes de l'art de vivre occidental. Sa série *La Bande à Baader*, intitulée aussi *18 octobre 1977*, reprend un fait d'actualité. Série de 15 tableaux prenant comme source des articles de presse traite d'un même funeste fait divers. Le 18 octobre 1977 est la date de la mort de trois terroristes membres de la RAF, Fraction Armée Rouge. En peignant une photographie

de jeunesse du leader du groupe jusqu'aux funérailles des terroristes, l'artiste réinscrit cet évènement dans une temporalité. Les articles de journaux et photographies sont méticuleusement reproduits, typographie comprise. C'est ici la reproductibilité des images et leur circulation auquel s'attache l'artiste. Leur actualité et leur dimension politique en font des images impersonnelles et intemporelles, regardées par tous sans échelle de valeur. Le choix de l'artiste de sélectionner certaines images et de les reproduire sur une toile, c'est-à-dire de les sortir du contexte de reproductibilité mécanique, infini et impersonnel de l'imprimante, pour les recontextualiser dans une gestuelle personnelle et subjective propre à l'artiste, permet à ces images de leur donner une vie propre et un sens. Il interroge par la même occasion le statut de l'image en elle-même. La matérialité de la peinture permet-elle de donner du sens à une image ? Si la photographie (amateur ou d'actualité) semble fixer un instant, une temporalité alors devenue infinie par sa reproductibilité, la peinture est chez cet artiste un moyen d'ouvrir cette temporalité sur un champ plus personnel et paradoxalement plus général.

Gerhard Richter, *Terese Andeska*, 1964



Gerhard Richter, *Mort par balle I*, 1988

Gerhard Richter, *Enterrement*, 1988



3. Montrer

Jon Rafman effectue des safaris photographiques virtuels dans Google Street View. Il se saisit des situations incongrues, des paysages impossibles capturés par la machine automatique et indifférente qu'est la Google Street Car. *Nine Eyes* comme les neuf caméras de l'entreprise américaine braquées sur les routes du monde. L'artiste se saisit de ces images intégrées dans notre quotidien, uniformes et neutres car purement utilitaires, pour en faire ressortir leur singularité. Ces paysages oscillent entre le virtuel et le réel. S'ils ont comme idée première une utilité neutre et objective : mettre à la disposition de tous un patrimoine géospatial, Jon Rafman dépouille ses images de leur insignifiance créatrice pour leur redonner un sens artistique. Comme un photographe capturant le réel, celui-ci capture le virtuel.

« Les images de ce livre, capturées par la Google Street Car, représentent des individus solitaires dans une variété des paysages contemporains. Malgré l'argument de Walter Benjamin que la capacité de la photographie à reproduire et vider même l'unicité de son caractère unique, j'ai choisi ces images précisément parce qu'elles affirment leur unicité et résistent à la catégorisation. Je vous invite à considérer avec moi, à travers ces mots et les images elles-mêmes, comment l'artiste et la photographie elle-même peuvent pointer un moyen de sortir de ce paradoxe. [...] »





Et pourtant, les instruments mêmes qui nous aliènent peuvent aussi nous renseigner sur la nature de notre aliénation. La manière qu'a Google d'enregistrer le monde n'est-elle pas manifeste de la façon dont nous structurons déjà notre perception ? Notre propre expérience parallèle souvent détachée, l'enregistrement indifférent et automatisé avec des questions qui en découlent sur notre propre signification. En prenant conscience de la manière qu'a StreetView de conceptualiser notre expérience des perceptions alternatives deviennent possibles.

L'artiste, dans l'acte de cadrage des images, dégrafe les conventions familières et modifie notre vision du monde. Malgré le caractère souvent impersonnel de ces paramètres, les sujets de ces images résistent à devenir purement objets du regard robotique d'une caméra automatique. Car, dans l'acte de cadrage, l'artiste réaffirme l'importance de l'individu. Cette modification de notre vision conteste la perte d'autonomie et à la transformation de nos perceptions, une nouvelle possibilité pour la liberté est créée.»¹

4. Collecter

La collecte est comme nous le dit Paul Ardenne, dans *Pratiques contemporaines, l'art comme expérience*, « une forme primitive de possession du monde ».

Céline Duval collecte, classe, ordonne et met en circulation les images. Elle s'est constituée un vaste fond iconographique constitué de photos amateurs, de publicités, de cartes postales, d'images découpées dans la presse, etc. Sous le nom documentation céline duval elle décroïsonne les genres et propose un regard encyclopédique sur notre manière de produire et de consommer les images. L'artiste est ici un regardeur qui met en dialogue des éléments préexistants, jusqu'à puiser dans des fonds du 19ème et 20ème siècles, comme celui de Jules Maciet, constitué entre 1885 et 1911 et rassemblant des gravures, photographies, illustrations classées par thème. Les images sélectionnées depuis le fond Jules Maciet, photographiées, recadrées et enfin exposées sous le titre *L'île aux Images* sont présentées sur des lutrins, offrant au spectateur une déambulation éveillée.

« Le procédé révèle l'aliénation du réel dans la représentation. L'image ne produit pas une connaissance de l'objet mais de la fiction de cet objet : la manière dont il a été mis en scène, la technique qui l'a apporté jusqu'à notre regard, dessin, gravure, photographie, sont palpables. Ces couches de temps sont tout à la fois révélées et

écrêtées par la photographie. »¹

L'artiste travaille aussi l'image par l'édition avec sa *Revue en 4 images*, un périodique dans lequel elle publie des images privées, rassemblées par thème. Le cinquième numéro de cette revue, publié en mars 2004 après une interruption de 3 ans, entièrement financé par Pierre Leguillon, reprend par ailleurs des photos de famille de ce dernier sous le titre *La Jetée d'Orly*, comme un hommage à *La Jetée* de Chris Marker³.

« Donne une autre chance à la photographie d'être vue » : c'était mon slogan pour la *Revue en 4 images*. En déplaçant ces images du contexte privé de la famille à la sphère publique, elles se chargent d'un tout autre sens. Une fois numérisées, retravaillées, recadrées, assemblées, publiées, ces images s'arrachent à la réalité qu'elles désignaient pour concourir à une fiction. Et c'est aussi notre histoire commune. »²



documentation céline duval, *L'Île aux Images*, dans le cadre de l'exposition *L'Archipel des Images*, 2013

1. Françoise LONARDONI, *Iconomancie, la divination par l'image*, 2014

2. Céline DUVAL in *Portrait d'artiste : documentation céline duval*, Jérôme Dupeyrat, *Archives de la critique d'art*, n°44, p.104-108, Printemps / Été 2015.

3. film expérimental français de science-fiction sorti en 1962 qui prend la forme d'un diaporama de photos en noir et blanc commenté par un narrateur unique.



documentation céline duval, *L'Île aux Images*, dans le cadre de l'exposition *La Stratigraphie des Images*, 2013



documentation céline duval, *Revue en 4 Images n° 1, les sportifs*, 2001

5. Associer

Artiste pop né en 1933, James Rosenquist s'inspire de l'imagerie publicitaire pour construire son esthétique. Il monte ensemble des fragments figuratifs tirés de magazines, d'affiches, de publicités, les recadrent et les retravaillent par la peinture pour offrir des associations nous renvoyant à la société consumériste. L'œuvre *President Elect*, peinte en 1960-1961, fut produite à partir d'un collage sommaire d'un détail d'affiche pour la campagne électorale de John F. Kennedy en 1960 et de deux réclames découpées dans *Life*, l'une datant de 1954 (pour un gâteau instantané), l'autre de 1949 (pour la nouvelle Chevrolet de cette année-là). Associant l'homme politique à deux publicités, l'artiste place sur le même mode politique et réclame, comme une ironie dénonçant à la fois le caractère marketing des campagnes présidentielles, et l'idéal de l'American Way of Life. Jean-Pierre Criqui soulève le fait que « de façon significative, Rosenquist transposa en couleur la photo en noir et blanc de Kennedy, et rendit en grisaille le gâteau originellement en couleur, comme si l'un et l'autre avaient échangé leur valeur. Hypothèse que confirment les propos désenchantés de l'intéressé : « Que mettre sur une publicité pour quelqu'un ? Allons donc pour son visage. Et sa promesse, c'était la

James ROSENQUIST,
collage préparatoire,
President Elect



James ROSENQUIST, *President Elect*, 1960-1961



moitié d'une Chevrolet et un morceau de gâteau rassis. » ».

L'association de ces trois images revêt un caractère incongru qui met en parallèle trois préoccupations de la société américaine : le succès, la facilité et la vitesse.

6. Assembler-Arracher

« Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », presque un mot d'ordre des surréalistes, cette phrase de Lautréamont évoque tout un monde plastique, celui du photomontage ou photocollage. Cette forme esthétique narrative autorise les rencontres les plus incongrues, les plus hasardeuses, et André Breton y voyait même « une véritable photographie de la pensée ». Pour lui, le photomontage peut visuellement traduire ce qui constituerait toute pensée et par extension toute démarche plastique : « des liaisons, des rencontres, des chocs ».

Chacun à leur manière ces « assembleurs » vont déchirer, coller, effacer parfois traces et cicatrices de papier ou alors laisser visibles les coutures de leur photomontage. Mais dans tous les cas il s'agit de produire des images propres, selon les termes de Rosalind Krauss à « faire pénétrer le sens à l'intérieur d'une simple image de la réalité »¹, mais aussi à dénoncer des mondes blessés par l'hyperconsommation, ou figurer des mondes sublimés. Entre dénonciation et transfiguration du réel les artistes « assembleurs-arracheurs » affirment un geste plastique.



Jacques VILLEGLÉ, 122, rue du temple,
les présidentielles, 1981

1. Rosalind KRAUSS, « Photographie et surréalisme », in *Le photographique, pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, p. 112.

Jacques Villeglé prélève des affiches lacérées pour les maroufler sur toile. C'est ici le geste lié à l'image qui l'intéresse : la beauté spontanée qui émerge des lacérations hasardeuses. C'est un travail essentiellement plastique d'où émerge des textures, des mots et des lignes, une forme de sauvagerie. L'affiche apparaît ici comme le miroir, le subconscient de la collectivité urbaine. Elle est le support d'une revendication comme dans *122, rue du temple, les présidentielles*, œuvre datant de 1981, c'est-à-dire pendant la campagne présidentielle de François Mitterrand. L'œuvre révèle le chaos cacophonique de la ville dans un contexte d'ébullition politique. Les affiches déchirées deviennent le miroir des opinions qui s'écharpent.

« Le prélèvement est le parallèle du cadrage du photographe ». Tout comme un photographe reporter, Jacques Villeglé capture des émotions à des instants T et des lieux définis. Il collecte cet inconscient collectif et le donne à voir par la transposition sur toile.

7. Compresser-Sculpter

Wang Du s'attache à l'image utilisée par les médias, à cet effet de surenchère, de surconsommation de l'image qui est propre de notre société actuelle. Avec *Réalité Jetable* il agrandit jusqu'à l'impossible et en transforme les images bidimensionnelles en objet en 3D pour dénoncer le caractère gargantuesque des images des médias. Le spectateur retrouve ainsi pêle-mêle : une boxeuse amputée d'un sein, le président Chirac en compagnie du président chinois, une moto, un téléphone portable, un ordinateur, un groupe de manifestants indonésiens, etc.

« Je choisis une image bien précise, parmi une grande variété d'images disponibles, en fonction de mon projet. Mais le choix n'est pas difficile ; ce n'est qu'une partie de mon travail. Pour faire passer l'image d'information de son statut très éphémère à la monumentalité de la sculpture, je dois dépenser beaucoup d'énergie pour réaliser la sculpture avec du plâtre, dans un processus très physique, très lourd. C'est ennuyeux, mais je dois m'y résigner. La réalisation de la sculpture me permet de digérer l'information, pour pouvoir ensuite amener le spectateur à opérer lui aussi cette digestion, en le forçant à en faire le tour, à la regarder dans un deuxième temps de consommation de l'information. Pour revenir à l'aspect manuel de la réalisation, ce n'est pas, bien sûr, un souci premier de mon travail, mais c'est un moyen nécessité par

le but que je me donne. Dans ma façon de travailler, il y a une distance entre moi et la photographie, même si j'y suis fidèle. La photographie est tirée de la réalité, non pas par l'humain, mais par le technologique de l'appareil photo. La réalité restituée par la photographie est loin de la réalité concrète. Si je réalise une sculpture à partir d'une image photographique, c'est pour la faire entrer plus facilement en relation avec la réalité, la faire pénétrer dans l'espace du réel. »¹

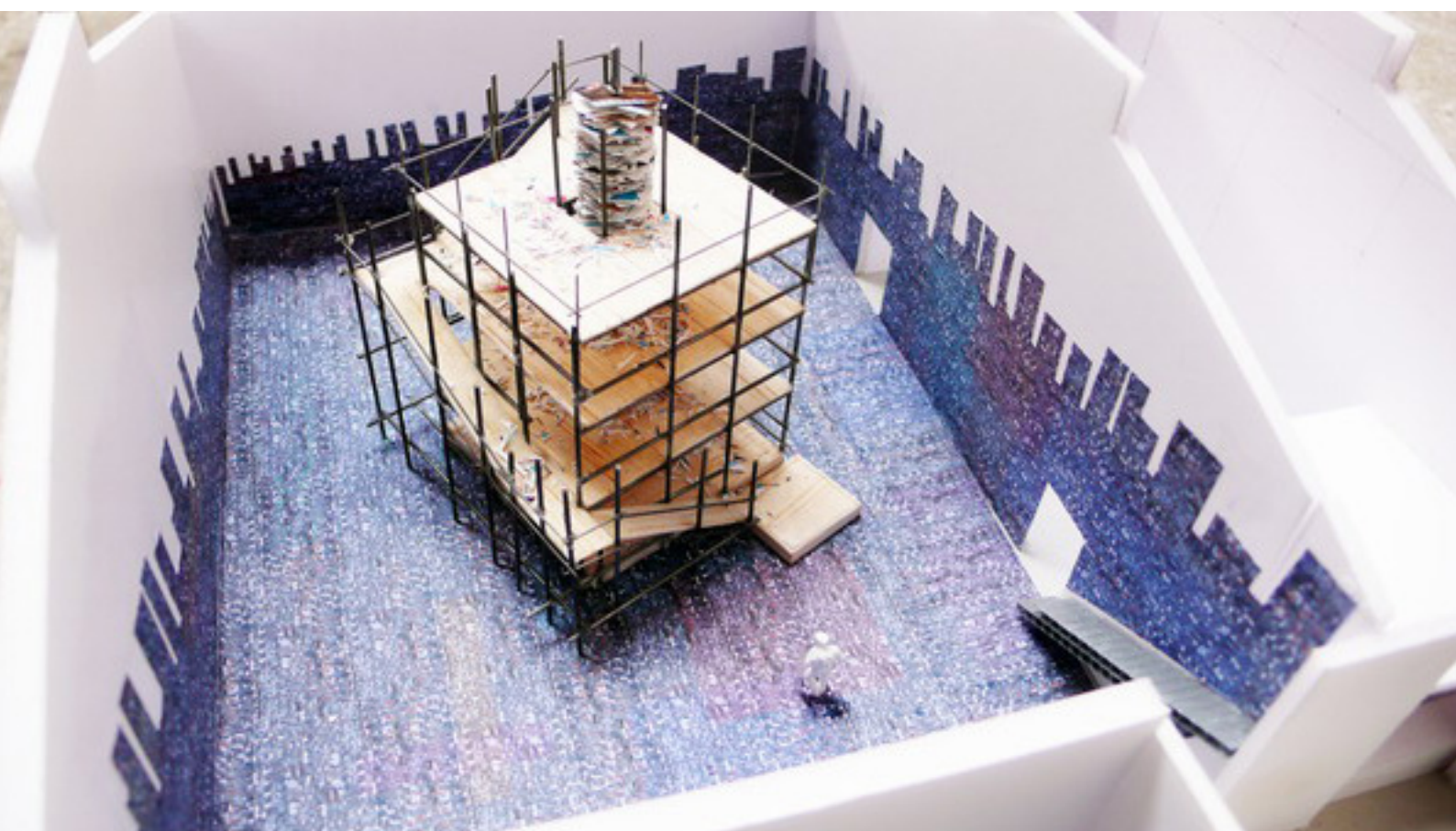


Wang Du plonge le spectateur dans une situation d'écrasement, un écrasement psychologique créé par l'image rendue palpable. Cependant cet écrasement est quotidien. Donner une matérialité à l'image est pour lui le moyen de dénoncer cette surabondance dans lequel nous sommes noyés.

C'est cette même sensation d'écrasement, de surabondance pantagruélique que l'artiste utilise dans son œuvre *International Kebab*. Tour d'images photographiques prises par l'artiste en Chine, comme des témoignages de la vie quotidienne chinoise, les images sont comparées à de la viande prête à la consommation. Le spectateur est invité à les découper grâce à des couteaux mis à disposition, emportant ainsi avec lui

1. Wang DU in « Wang Du : Post-information » entretien avec Pierre Bal-Blanc et Pascal Beausse in *Bloc Notes*, n° 17, automne 1999, pp. 139-157

une image, une vision parcellaire de la Chine. Tout comme les images nous maltraitent et maltraitent le réel, le spectateur en vient aussi à les maltraiter. C'est notre position de regardeur que Wang Du remet en cause aussi bien qu'il dénonce la place des médias.



Wang Du, *International Kebab*, Grand Palais, Paris, 2009



8. Imiter

Cindy Sherman est une photographe connue notamment pour sa série des *Untitled Film Stills*. Débutée en 1977 lors de son arrivée à New York, l'artiste se met en scène dans des photos qu'elle prend elle-même ou prise par des proches. Sa reprise d'un vocabulaire de poses caractéristiques du cinéma hollywoodien des années 1950 lui permet, non sans une forme de nostalgie, de questionner la représentation de la femme. Cindy Sherman, associée au mouvement des appropriationnistes, dilue la question de l'imitation. Celle-ci reprend des poses qui nous renvoient à un imaginaire collectif et nous permet de nous référer à des images déjà vues, fondues dans un flux continu et donc indissociables les unes des autres.

Sa série des *History Portraits / Old Masters* est encore plus équivoque sur la question de l'imitation, notamment avec l'œuvre [*Untitled (#224)*], reprise du *Jeune Bacchus Malade* de Caravage. La photographie et le travestissement permettent à l'artiste de copier les grands maîtres, ou plutôt de copier des représentations de grands maîtres, de reproduire encore ici un vocabulaire de poses. En effet cette série de 35 photographies fut réalisée par l'artiste à Rome, et elle explique elle-même son rapport déjà distancié aux grands-maîtres : « Quand je fis ces photos historiques, je vivais à Rome, mais ne



CARAVAGE, *Jeune Bacchus Malade*, 1593



Cindy SHERMAN, [Untitled #205], 1989



RAPHAËL, *La Formarina*, 1518-1519

suis jamais allée dans les églises et les musées là-bas. Je travaillais sur des livres, des reproductions. C'est un aspect de la photographie que j'apprécie conceptuellement : l'idée que les images peuvent être reproduites et vues à tout moment, partout, par quiconque. »

Artiste japonais né en 1951, Yasumasa Morimura produit des autoportraits où il se grime en femme et reprend des sujets célèbres féminins. L'artiste brouille les genres par le travestissement et questionne le regard que nous portons sur les icônes féminines, que ce soit dans l'histoire de l'art mais aussi sur les figures du cinéma avec sa série des *Actrices*. Cette série est intéressante du point de vue de la question de l'imitation ou de la réappropriation puisque l'artiste imite des grandes stars du cinéma (Marlene Dietrich, Audrey Hepburn, Brigitte Bardot, etc.), mais aussi les intitule en citant Sherrie Levine (*After Marlene Dietrich*, etc.). L'imitation contamine ici le titre de l'œuvre, le genre et l'identité même de l'artiste, tout comme celui-ci contamine les visages des actrices en les remplaçant par le sien. Bien loin que de reproduire ces images, l'artiste s'insère en leur sein, créant une nouvelle image par la colonisation. L'idée de colonisation de l'image est pertinente dans le sens où un homme asiatique vient ici remplacer les visages de figures occidentales, brouillant ainsi les pistes entre Est et Ouest, Occident et Orient, questionnant la colonisation culturelle opérée par l'Occident.

Mais Yasumasa Morimura recrée aussi de toute pièce des œuvres comme dans *Portrait (Fugato)*, 1988, où l'artiste reprend littéralement *l'Olympia* de Manet. Il opère la citation d'une œuvre majeure et décisive dans l'avènement de la modernité occidentale, en y insérant des éléments nouveaux et inspirés de la culture japonaise, comme le « necko » une figure japonaise ayant les traits d'un chat qui remplace le traditionnel chat noir de l'original ou encore les draps brodés sur lesquels l'artiste est étendu, caractéristiques de l'art textile japonais.



Yasumasa MORIMURA, *Daughter of Art History (Princess A)*, 1990



Yasumasa MORIMURA, *Portrait (Fugato)*, 1988



Edouard MANET, *Olympia*, 1863



Yasumasa MORIMURA, *Self-Portrait After Brigitte Bardot I*, 1996



Yasumasa MORIMURA, *After Audrey Hepburn*, 1996

9. Fusionner

Stéphane Sautour est un plasticien français dont le travail s'écrit avec le vocabulaire de l'imagerie scientifique. Chez lui aussi tout commence par la collecte. Des images de sites, de banques de données scientifiques, et plus spécifiquement ces dernières années une collaboration avec le CERN, l'Organisation européenne pour la recherche nucléaire, l'un des plus grands et des plus prestigieux laboratoires scientifiques du monde. Dans ses choix, il s'oriente vers des images qui ont un rapport au technique déterminant, car pour lui l'image technique est structurée et structurante pour son travail. Il est en effet fasciné par le fait que ce qu'il voit sur l'image, ce qui est photographié ne pourrait pas être vu à l'œil nu. Et c'est sans doute cela qu'il nous restitue dans ses dessins au charbon, la vision d'un monde auquel nous n'avons jamais accès. Ils transfigurent dans ses dessins la rencontre entre la technique, le scientifique et le magique. Une rencontre improbable mais qui pour lui fait sens.

« Muni de son noir charbon comme d'un divin outil, l'artiste reproduit, semble-t-il avec austérité et déférence, les figures silencieuses et somptueuses de notre monde. Soleil noir au moment de la mort, Etoile qui implose, beauté minuscule de la rosée qui s'étire indolemment sur des toiles arachnéennes ou encore éclairs, lumières griffantes qui lacèrent les nuées. Et une béance. Dont on ne saurait dire si elle est reliquat d'une gigantesque explosion ou micro trou insignifiant. »¹

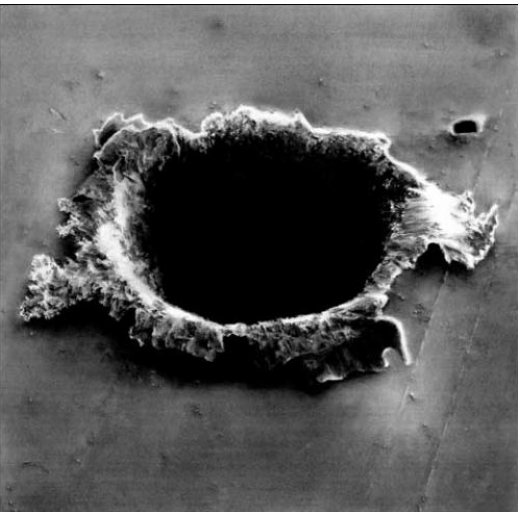
C'est dans la symbiose avec l'image scientifique que Stéphane Sautour affirme son geste plastique. Symbiose où l'œil cherche la trace de la photo de science dans le dessin et se retrouve happer par le gouffre de sens de l'œuvre.

Je ne suis pas sans entendre derrière le charbon la poésie des mots de Gérard de Nerval :

« Je suis le Ténébreux, - le Veuf, - l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie :
Ma seule Étoile est morte, - et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie. »
Gérard de Nerval, Extrait *El Desdichado*



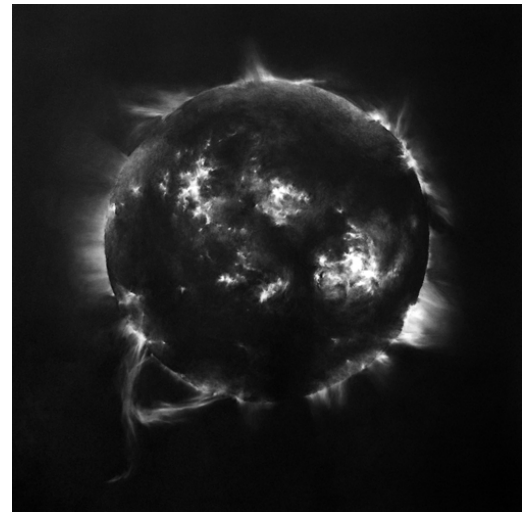
Stéphane SAUTOUR, *Myrsky (2)*, 2010



Stéphane SAUTOUR, *Läpi*, 2010



Stéphane SAUTOUR, *Iltaaurinko (4)*, 2010



Stéphane SAUTOUR, *Iltaaurinko (3)*, 2009

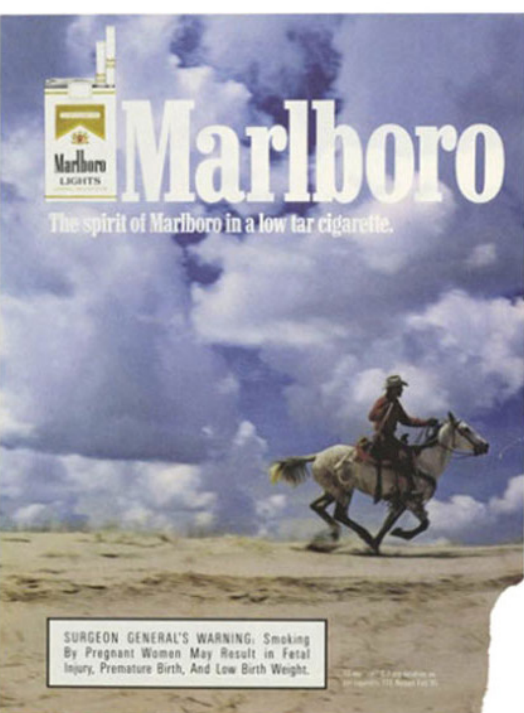
10. Hacker

Les images numériques collectées sur les réseaux numériques se font interface de l'image et convoque la notion de « participation imaginaire » évoquée par le philosophe Ludovic Duhem lors d'une conférence en 2012 sur *Politiques de l'art des réseaux sociaux*. Il nous indique très justement que cette participation à l'image est une participation esthétique dans la mesure où derrière le contenu-images il s'agit d'une communauté humaine et donc d'une communauté sensible : « Un sentir ensemble qui s'exprime par un désir de prendre part sensiblement au monde c'est-à-dire éprouver ce qui meut les corps et émeut les âmes ». « Faire sentir la singularité de chacun et l'unité de tous, imaginer le devenir de la sensibilité commune, à travers des images qui rayonnent à travers l'espace et le temps en donnant sens à l'existence de la communauté. » Cette communauté existe parce qu'elle porte un fond iconographique commun qui fait communauté et qui génère la participation. Et une participation imaginaire car il s'agit bien là d'un partage iconographique des sensibilités. Ce corpus d'images en réseaux est vecteur de ce que Ludovic Duhem appelle une « imagination sympathique », et précise-t-il « sympathique au sens littéral du terme *sumpathos* (subir ensemble, souffrir ensemble, être ému ensemble. »

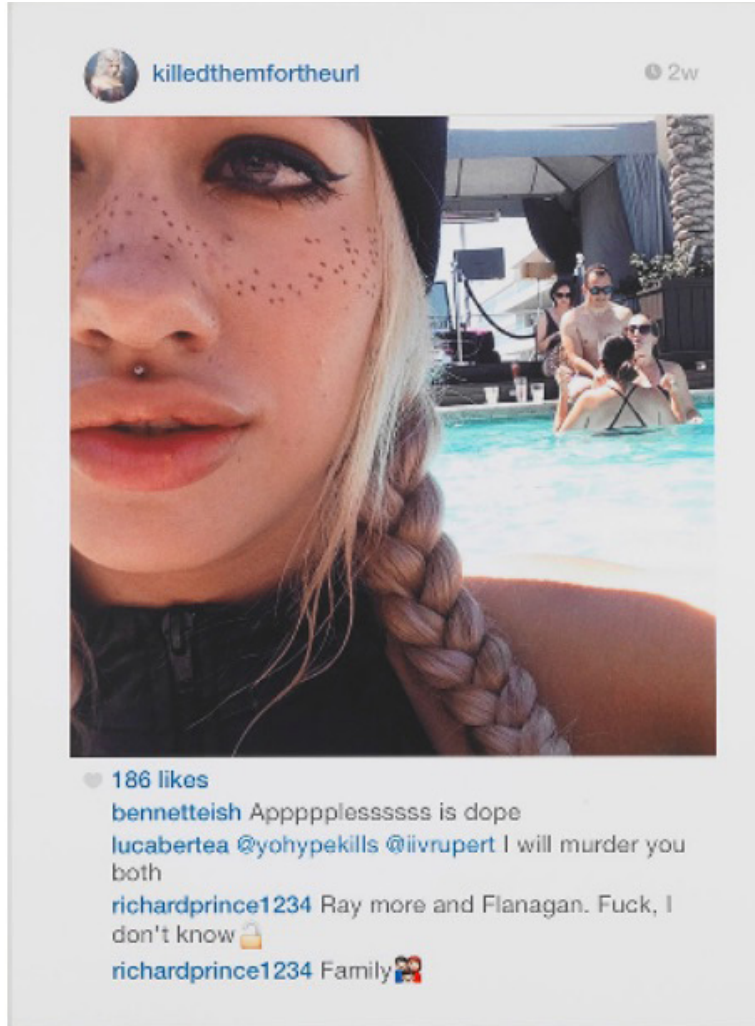
Les images collectées numériques sont acte de sentir et faire sentir ce qu'est la relation à soi et aux autres. C'est dans cette dynamique que les artistes comme Richard Prince, viennent « hacker » ces images de territoire de l'intime mise à la portée de tous. Mais l'artiste va aussi avoir dans ce contexte une autre place celui du recul sur cet avatar de communauté. Et par la capture d'images va prendre différentes postures.

Figure de proue de l'appropriationisme l'artiste américain Richard Prince est connu pour ses rephotographies. Dans les années 1970 il rephotographia une photographie de cowboy prise par Sam Abell pour une campagne de pub Malboro. Les images sont identiques, seulement Richard Prince élève par son geste une photographie de publicité au rang d'art. Mais là où certains artistes collectionnent les images pour révéler leur qualités plastiques, où les mettre en dialogue pour leur donner un sens nouveau, Richard Prince fait sienne ces images sans recours à la citation. L'artiste joue sur les ambiguïtés du droit d'auteur. Ainsi récemment il a repris les images de comptes Instagram exposées comme de simples captures d'écran. L'artiste questionne ici la notion de privé et d'intimité en opérant un pont entre Internet, espace public de libre circulation des images où la majorité des internautes postent des images privées, et les

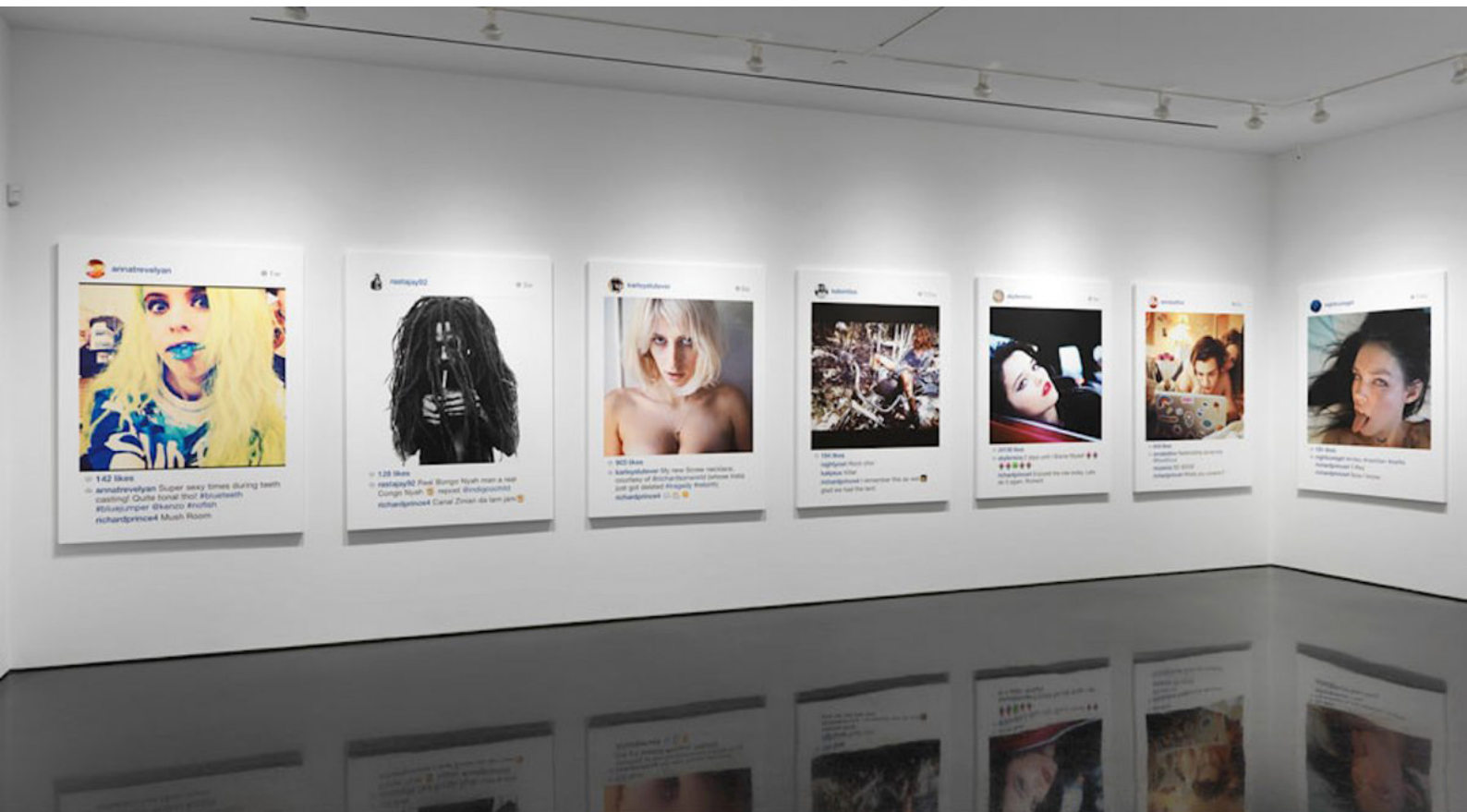
murs d'une galerie ou d'une foire, espace aussi de circulation des images. Mais l'acte de prélèvement, d'emprunt voire de vol, est aussi une remise en cause de nos modes de production, de partage et de consommation des images.



Car il s'agit bien finalement d'une détérioration des modes traditionnels de relations, de partage, en effet dans cet univers numérique, il n'existe plus aucune mise en question du monde, ni mise en question de soi, on n'imagine plus d'aventure commune, on se tient à distance sans visage - donc sans image de soi - ou en multipliant les avatars - donc des images virtuelles de soi - on joue de notre identité. Et les artistes ne trouvent plus dans les images de potentialités d'un voyage, d'un espace de rêve. L'imaginaire serait-il à ce point bridé que les artistes ne soient plus que des hackeurs de photos qu'ils récupèrent sans y apporter leur singularité créative ? Le corpus iconographique des réseaux numériques, a poussé à son paroxysme, l'idée selon laquelle « s'il n'y a pas d'images, il n'y a pas de réalité », mais finit par détériorer le principe même de réalité. Notre vie en réseau serait devenue réalité artificielle. C'est ce qui a intéressé l'artiste



Richard PRINCE, Gagosian Gallery, *New Portraits*, New York, 2014



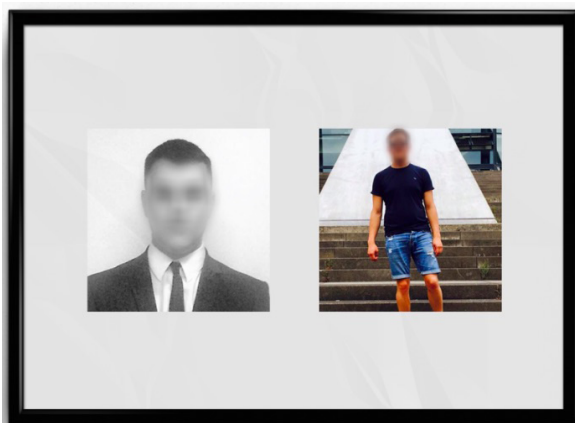
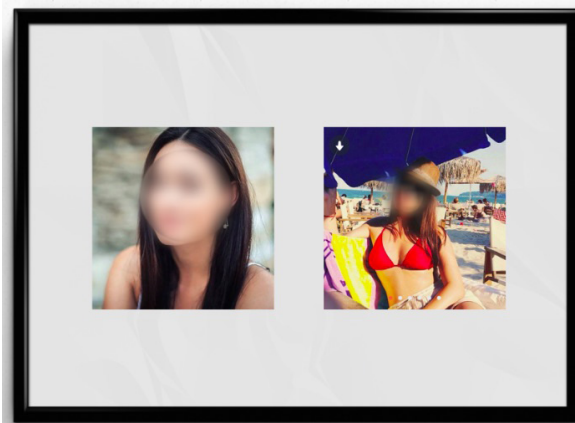
Richard PRINCE, Gagosian Gallery, *New Portraits*, New York, 2014

belge Dries Depoorter, avec son dernier travail intitulé *Tinder In*.

L'artiste questionne ici nos modes de représentation. En opérant un parallèle équivoque entre Tinder, application de rencontres amoureuses, et LinkedIn, réseau social professionnel, il souligne les différences que nous avons de nous présenter sur les réseaux sociaux. Il nous montre la schizophrénie des cloisonnements que nous opérons pour nous conformer à l'image que l'autre attend de nous.

Comme l'explique l'artiste, « en ligne comme dans la vie, nous jouons des personnes différentes. Nous ne sommes pas la même au travail, avec les amis, ou en couple. Donc poser ces photos côte à côte, ça montre juste la vraie vie. Le « moi du travail », c'est LinkedIn, le « moi en boîte », c'est Tinder ». Il joue ici des limites entre privé et public. Mais surtout l'image devient un révélateur de nos modes de fonctionnement face à notre propre image.

Ces artistes mettent en évidence ce que Paul Ardenne qualifiait de « la vie telle qu'on la vit [...] un embrouillamini des sentiments, des moments à plein et à vide, [...] où l'homme tout au souci de planifier sa vie peut se découvrir tout à coup désinvesti de tout » Dans ce contexte de collecte d'images de l'actualité de l'intime, l'artiste cartographie la vie telle qu'elle est vécue au travers de ces objet-totem (portable, ordinateur etc.). Il met en évidence une réalité sociétale qui est de réagir et être dans une soumission à l'immédiateté ainsi qu'une banalisation et mise à distance du réel.



Conclusion

La photographie s'est inscrite dans le réel de l'histoire de l'art non sans révéler de diverses postures quant à son statut. Elle a suscité des aversions cinglantes dès le XIX^{ème} siècle sous la plume de Baudelaire : « Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu. » [...] Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit: "Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés), l'art, c'est la photographie." A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil. D'étranges abominations se produisirent. »

Mais peut-être que Baudelaire avait une approche visionnaire des temps à venir, que nous connaissons aujourd'hui, un monde où les images et leurs reproductions nous submergent et nous "aliènent" sans doute un peu aussi. Narcisse n'a jamais été loin derrière cette innovation technique ! Cela étant le geste plastique et l'acte créateur ont surtout, me semble-t-il, démontré que l'image photographique a permis de transcender le réel. En tant qu'artiste, je me plais toujours à me retrouver dans les paysages iconographiques, pour me promener, observer et créer. Je fréquente ce « milieu » d'images dans l'intention d'emmagasiner son énergie puis de la transporter dans mon travail de création. Dans mes pérégrinations, il y a toujours un moment pour être à l'écoute de l'image. L'instant venu, je m'ouvre davantage. Mes déambulations sur ces « sites » figés et inanimés de vie me révèlent à ma propre vivacité créative. J'explore les présences invisibles que je palpe de la tête, et du cœur. Je deviens le témoin de ce qui se passe à l'extérieur comme à l'intérieur de moi. Je vis les images, je les observe, je note la trace qu'elles laissent et impriment sur ce que je suis. L'artiste contemple les images. Il se promène dans leur nature, leur fracas, leur traumatisme, leur instant d'envol, leur nostalgie, leur surabondante richesse. Les images sont un principe de rapides émergences du vivant immortalisé. Dans cet univers iconographique, l'artiste, dans sa longue promenade solitaire, s'imprègne du principe constant de l'image, de l'énergie de ce monde en pause, jusqu'à en avoir le cœur rempli. Lorsque ce cœur est plein de cet émerveillement, sa richesse déborde sur sa propre création. Et les images deviennent pour l'artiste, des « constructions » d'un monde en pause qui cherchent à dépasser leur immobile matérialité pour s'élever vers un au-delà de création infini.

Bibliographie

ALLOA Emmanuel, *Penser l'image*, Les presses du réel, Saint-Etienne, 2010.

ARDENNE Paul, *Un art contextuel. Création en milieu urbain en situation d'intervention de participation*, éditions Flammarion, Paris, 2002.

BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, éditions de l'Étoile / Gallimard / Le Seuil, Paris, 1980.

BARTHES Roland, *L'Obvie et l'Obtus*, éditions du Seuil, Paris, 1982.

BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris Gallimard, 2004.

BERGER John, *Voir le voir*, éditions Alain Moreau, Paris, 1976.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, Paris, 2001.

DANTO Arthur, *La Transfiguration du Banal. Une Philosophie de l'Art*, éditions Seuil, collection Poétique, 1989.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Penser par les images, ce que l'image nous dit*,

DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*

DIDI-HUBERMAN Georges, *Gestes d'air et de pierre (corps paroles souffle image)*

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante ; histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, éditions de Minuit, Paris, 2002.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, éditions de Minuit, Collection « critique », 2004.

EVANS David, *Appropriation*, The White Chapel Gallery, Londres, 2009.

KANDINSKY Wassily, *De la spiritualité dans l'art*, Denoël, 1989

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

ORTEL Philippe (Dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, éditions L'Harmattan, collection Champs visuels, Paris, septembre 2008.

RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, La Fabrique éditions, 2009.

RECHT Roland, *Point de fuite. Les images des images des images*, Beaux-arts de Paris, Paris, 2009.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *Les Figures de la Forme*, L'Harmattan, 2000

Articles

GUNTHERT André, « L'image partagée. Comment Internet a changé l'économie des images », in *Etudes photographiques*, no 24, Novembre 2009.

GUNTHERT André, « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », *Les carnets du BAL*, no 2 : *L'image déjà là. Usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, éditions Textuel, octobre 2011.

HOFFMANN Werner, « Warburg et sa méthode », in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 3, janvier-mars 1980.

PIGEAT Anaël, « documentation céline duval ou la disparition des images », in *artpress* n° 408, février 2014.

Remerciements

Armand Behar, directeur du mastère CTC - Ensci

Ludovic Duhem, Docteur en philosophie

Marie Giovanni, assistante galeriste, Galerie Anne de Villepoix

Didier Gugole, compagnon serrurier, chef d'atelier métal Ensci

Simon d'Henin, designer

Stéphane Hugon, Docteur en sociologie

Sylvie Lavaud, responsable de la formation CTC - Ensci

Aurélie Mossé, designer

Murielle Zérafa, chargée de formation CTC - Ensci



au-Jacques
historien de la
re mondiale. Le
nient d'aller à

PRINCESSE