

« Quand j'étais aux beaux-arts, je voulais que la peinture ait un lien fort avec la réalité, qu'elle ressemble davantage à la vraie vie. Je voulais devenir photographe car il me semblait que c'était le plus proche de la vie réelle... Quand j'ai commencé à cerner l'ambiguïté de l'image et compris que l'image ne prend vie que par le regard du spectateur, qu'elle n'acquiert du sens que par le regard, j'ai accepté la peinture pour ce qu'elle est. »¹

Gerhard Richter

¹ Gerhard Richter in *Textes 1962-1963*, Les Presses du Réel, 2012

ENTRE LA PEINTURE ET LA PHOTOGRAPHIE

Note de l'étudiante :

Bien que ce mémoire ne s'appuie pas à proprement parlé sur mon travail, les questionnements qui y sont abordés résonnent profondément avec ce dernier. Et l'objectivité sur le travail en peinture sera forcément quelque peu colorée par ma propre expérience picturale, qui s'est elle-même enrichie durant l'élaboration du texte qui va suivre. J'ai choisi de séparer l'iconographie du texte afin de proposer une lecture différente de la banque d'images que je me suis constituée pour appuyer mon propos. Chaque œuvre ou artiste cité se retrouvera donc dans mon iconographie personnelle et subjective; classée par association d'idées, sujets, formes, ou encore couleurs; que l'on peut retrouver au milieu du livret.

Table des matières :

Introduction

/ Relation entre la peinture et la photographie

- Aux origines de la rencontre.
- La peinture se nourrit de la photographie.
- La photographie s'inspire de la peinture.

// Portraits humains

- La représentation de l'homme par lui-même.
- Du domaine public au registre intime.

/// Image, artiste et spectateur à l'ère du numérique

Conclusion

Bibliographie

Les relations peinture-photographie se sont posées dès la découverte de la seconde. Depuis la fin du 19^e siècle, les peintres ont noué d'étroites relations avec la photographie. Ils l'utilisent comme reflet du réel. Elle devint rapidement pour les peintres une source iconographique et un moyen d'étude préliminaire de la figure ou du paysage, et ceux qui pratiquaient eux-mêmes la photographie ne sont pas rares. Il en fut de même pour les sculpteurs. Ces deux médiums plastiques s'apprennent mutuellement, se nourrissent, chacun s'efforçant d'établir sa singularité.

Nous reviendrons dans la première partie de ce texte aux origines de leur rencontre, tentant d'identifier leur relation symbiotique, leur complémentarité, en s'appuyant sur des exemples de peintres, qui dès l'avènement de la photographie, virent en elle toutes les possibilités qu'elle leur offrait pour leur travail pictural mais aussi ses qualités intrinsèques en tant que médium à part entière. Je parlerais aussi de ces premiers photographes qui revendiquèrent la place de la photographie en tant qu'art. Aujourd'hui, des photographes tels que Desiree Dolron ou Laetitia Molenaar font des images qui citent les peintres Rembrandt ou Hopper. Au même moment, des traces de photos flottent dans les toiles de Peter Doig et de Gerhard Richter. Glissements, superpositions, hybridations : ces deux techniques ne cessent de se nourrir et de s'enrichir réciproquement. Nous tenterons de comprendre, toujours avec le concours d'exemples, comment la photographie a sans cesse soutenu et nourri la peinture et inversement, en quoi la photographie s'est inspirée de la peinture, tout au long des XX^e et XXI^e siècles.

Dans la deuxième partie, nous interrogerons la notion du portrait, de la représentation de l'humain, préoccupation constante des artistes, peintres et photographes particulièrement, dans la période de 1960 à nos jours. Le portrait, en fonction du sujet choisi, confère à l'oeuvre soit une dimension intime, soit une dimension publique. Comment et pourquoi les artistes choisissent l'une ou l'autre ou parfois même les deux ? Quel sens découle de ces choix ?

En dernier lieu, j'interrogerais le flux des images aujourd'hui, les médias sociaux et le fait que la peinture s'en inspire. Que signifie cette nouvelle perspective de la peinture ? Certains peintres l'utilisent comme un moyen d'ouvrir une fenêtre sur l'intime, d'autres pour définir et souligner les phénomènes contemporains, tels que la célébrité, la sexualité, l'idéologie politique, etc. Les préoccupations, plus existentielles, portent sur notre nature et sur notre devenir. Plutôt que d'essayer de reconquérir ses propres territoires, la peinture contemporaine intègre la photographie dans son cadre en s'appuyant sur des sources photographiques. Aujourd'hui, alors que notre monde nous offre de plus en plus d'images, l'acte d'en choisir quelques unes à interpréter picturalement est un acte de résistance.

“ Chaque jour se fait plus irrésistiblement sentir le besoin de rendre l’objet possédable par une proximité toujours plus intime, dans une image, mieux, dans une illustration, dans sa reproduction. ”²

Walter Benjamin

■ Invention des premières décennies du 19e siècle, la photographie, empreinte photonique, dessin de lumière, oscille entre enregistrement du réel et représentation de la réalité. C’est également une technique de reproduction où la main est libérée des tâches artistiques qui sont alors réservées à l’œil fixé sur l’objectif. Elle a été inventée par des peintres pour apporter des solutions toujours plus satisfaisantes aux problèmes posés par la peinture comme représentation du monde réel sur une surface plane, notamment le problème de la perspective. En effet, l’appareil optique existait déjà depuis plusieurs siècles, mais on ne possédait pas le moyen chimique de fixer l’image. Divers procédés étaient mis en place par les peintres pour peindre de façon objective, et ce depuis le 15e siècle, tel le miroir, la lentille, la chambre claire. Niepce, Talbot et Daguerre n’ont fait que développer le concept chimiquement et fixer l’image projetée par la camera obscura, dont Léonard de Vinci expliqua le mécanisme, et, à laquelle Giovanni Battista della Porta suggéra dès 1588 d’ajouter une lentille convexe pour donner plus de luminosité à l’image ainsi projetée.

Qu’est-ce qui distingue la photographie de la peinture? De façon assez évidente, la technique. Ces deux médiums sont techniquement différents, la photographie produit des représentations analogiques ou numériques par le seul biais de l’œil de l’artiste et d’un boîtier mécanique enregistrant le visible. La peinture, elle, repose autant sur l’œil que sur la main voir même sur le corps du peintre. On pourrait conclure que la photographie est une sorte de rivale efficace de la peinture et elle obtient par d’autres moyens techniques ce qui semble visé par la peinture, la création d’icônes.

² Walter Benjamin in *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, éditions Allia, 2012.

En 1839, en découvrant les premiers daguerréotypes, le peintre Paul Delaroche déclarait : " A partir d'aujourd'hui, la peinture est morte. ". Dès le début de sa rapide évolution, la question se posait de savoir si la photographie accéderait un jour au statut d'art majeur alors que la peinture elle, tomberait progressivement dans l'oubli, rendue inutile par sa concurrente. La relation qui s'établit entre ces deux techniques fut immédiate, qu'elle les positionne en complices ou en rivales. Les portraits au daguerréotype furent rapidement prisés par la bourgeoisie, considérés plus objectifs, meilleur marché et surtout plus modernes que leur homologues peints. D'ailleurs les premiers photographes furent souvent des peintres reconvertis, rompus à l'art du portrait, qui accomplirent donc naturellement dans leur composition les règles académiques inhérentes au portrait. Très rapidement les artistes peintres perçoivent l'utilité de la photographie pour leur art et l'adoptent de façon variée. Les daguerréotypes par exemple, devinrent des outils techniques pour le peintre, qui, au lieu de sortir de son atelier reproduire un paysage avec toutes les contraintes matérielles que cela pouvaient comporter, se contentait de rester à l'atelier afin de peindre d'après cette reproduction qu'il avait entre les mains. Le tirage photographique simplifiera aussi la tâche du modèle vivant en s'y substituant parfois, le délivrant des contraintes de la pose. Les modèles qui posaient pour les peintres devinrent les modèles des photographes. On peut d'ailleurs trouver des analogies entre les canons photographiques de cet époque et ceux de la peinture.

Gustave Courbet est le parfait exemple de ce double langage, cet artiste utilisait les deux médiums afin de créer une nouvelle forme de réalisme en peinture. Il utilisait par exemple des photographies de nus dont il possédait une importante collection. Il disposait ainsi même en étant loin de la capitale, dans son atelier d'Ornan, des modèles avec lesquels il avait l'habitude de travailler à Paris. La photographie offrit également au peintre de rester fidèle à son désir de transgresser la tradition et de se libérer de la contrainte académique du beau idéal, pour une femme au plus proche du réel, qu'il trouva dans l'image de la femme photographiée. La photographie, en générant un répertoire de formes inédites, a institué de nouveaux modèles créatifs. Certains peintres préféraient garder secrète cette étape du cliché photographique préalable à l'élaboration de leur toile afin de conférer une part de mystère au processus créatif. Les peintres commencèrent aussi à se constituer des répertoires d'images photographiques dans le but de documenter leur peinture. Ils usèrent aussi de cette nouvelle technique afin de reproduire leur tableau par le biais de la photo, et ainsi, gardèrent une trace de leurs œuvres.

Courbet décida de la reproduction de ses œuvres pour en favoriser la diffusion. Lors d'une exposition personnelle en 1855 il chercha à faire photographier tous les tableaux exposés dans son Pavillon du Réalisme. Ces épreuves photographiques devaient accompagner un catalogue mais le projet ne vit pas le jour. Le peintre demanda cependant que des photographies de ses tableaux soient réalisées par Victor Lainé et elles furent mises en vente par la suite.

Durant les années 1880, la technique photographique s'étant largement simplifiée, de plus en plus de peintres s'y intéressèrent, de Edgar Degas à Edvard Munch, en passant par les nabis, tels Edouard Vuillard et Pierre Bonnard. Amateur, ce dernier profita de la mise sur le marché du pocket Kodak, l'un des premiers petits appareils populaires pour commencer à pratiquer la photographie. Les clichés de Bonnard, sans documenter strictement sa peinture, offrent des similitudes avec ses tableaux. Ses sujets, limités à un cercle restreint et intime, se retrouvent dans ces deux techniques qu'il pratique en parallèle. Quelques nus de Marthe, sa muse et future épouse, des intérieurs ou des scènes familiales dans différents lieux de villégiature. Mais c'est surtout l'unité de la vision qui frappe plus encore que la parenté des sujets. On retrouve dans ses photographies son penchant pour l'harmonie décorative, son goût du geste vif et du mouvement, de la fantaisie qui transfigure les scènes quotidiennes. Pierre Bonnard, dans son ambition picturale, fait converger une palette et une structure des espaces servant l'idée d'une immédiateté de la perception et l'instantanéité de la saisie photographique. Une telle production montre qu'en transposant en photographie sa vision de peintre d'avant-garde, il était en avance sur bien des photographes de son temps.

Néanmoins, au début du 20^{ème} siècle, on observe des changements considérables dans la pratique picturale, qui sont intimement liés à l'avènement des nouveaux moyens de reproductions naissants. Les peintres se dirigèrent vers un monde de sensations, de variations colorées, d'impressions pour parvenir à des peintures de plus en plus abstraites. Quel intérêt à peindre la réalité alors que des appareils arrivent à la même fin ? La découverte de la photographie se trouve peut-être à l'origine des recherches de Paul Cézanne et a sans doute contribué à renforcer la singularité de la vision picturale de celui que l'on considère comme l'un des pères de la modernité en peinture, avec certains de ses confrères impressionnistes.

En effet, au contraire de la photographie, en noir et blanc à l'époque, Cézanne considérait que la couleur, notamment par ses variations d'intensité, permettait de recréer un espace perspectif et de mieux ressentir les choses. Il pensait en termes de taches et touches, de contrastes chromatiques et de volumes géométriques restant néanmoins soucieux de l'organisation figurative du tableau. Avec les peintres du Blaue-Reiter, on franchit une nouvelle étape. En préférant le spirituel au formel, les artistes du groupe évoluent naturellement vers une tendance abstraite. Leur art se débarrasse ainsi de la représentation plus ou moins photographique de la réalité et explore davantage l'existence cachée et l'intérieur des choses. Kandinsky à partir de 1911, répudie quasi-systématiquement la représentation du visible, ne s'attachant plus qu'à une représentation symbolique des couleurs. A la libération de la forme correspond presque simultanément la libération de la matière. Certains artistes recherchent l'emploi de substances et d'effets nouveaux pour s'affranchir définitivement des systèmes jusqu'alors admis, comme l'adresse manuelle et la représentation du réel.

Si la photographie n'avait pas vu le jour, les peintres auraient-ils remis en question leur médium comme ils l'ont fait tout au long du 20^{ème} siècle ? La photographie en se chargeant de la représentation du réel n'a-t-elle pas libéré la peinture de son académisme et encourager les peintres à repousser les limites de leur art ? La photo libéra les peintres de la contrainte de la réalité, leur permettant d'explorer de nouveaux mondes, notamment celui de l'abstraction. Quant à l'influence particulière d'un photographe, on peut noter celle d'Etienne-Jules Marey, elle fut remarquable dans les mouvements surréaliste, cubiste, futuriste et abstrait. Ce fut Marcel Duchamp en 1911 qui la reconnut officiellement avec son «Nu descendant un escalier». Le tableau se réfère directement aux chronophotographies de Marey. Pour lui, Etienne-Jules Marey, était un artiste par la qualité plastique de ses images. Des images qui pour le physiologiste n'étaient alors que des outils de recherche.

Si la peinture s'est nourrit de la photographie, l'inverse est aussi vraie. Prenons par exemple le mouvement pictorialiste, qui, entre 1890 et 1914, occupe une place charnière dans l'histoire de la photographie : dérivé du terme anglais « picture », ce mouvement s'est établi autour de l'idée de faire reconnaître sérieusement la photographie en tant qu'art. En tentant d'aller contre la standardisation des images qui découlait de cette révolution technique, une catégorie d'amateurs issus de la bourgeoisie s'efforça d'élaborer une esthétique photographique propre et de placer l'acte et la réflexion artistique au cœur même de leur pratique photographique.

Derrière cette idée, il s'agissait de proposer une autre mise en image du réel, qui privilégiait la sensibilité de l'artiste-photographe. S'inspirant principalement de l'impressionnisme et s'essayant aux registres courants de la peinture réaliste de la seconde moitié du 19^{ème} siècle, tels que le portrait, le paysage ou la vue d'architecture, les photographes pictorialistes s'attachèrent à produire une œuvre unique et à transformer le réel à l'aide d'artifices divers ; comme les flous, les effets de clair-obscur ou encore des cadrages tronqués ; et de manipulations techniques et sophistiquées de tirage autorisant l'intervention manuelle. Ce sont surtout ces interventions lors du développement qui permirent une interprétation totale du cliché de base. Le choix du papier, lisse ou texturé, l'emploi d'encre grasses, de pigments dans le but d'adoucir les contours, de colorer les ombres, d'accentuer les lumières. Chef de file du pictorialisme français, Robert Demachy cherchait à supprimer la dimension mécanique et froide enregistrée par l'objectif et tentait de se rapprocher de la touche impressionniste par divers procédés. Il obtenait par exemple des effets picturaux à l'aide des procédés dits pigmentaires, tels que la gomme bichromatée. À partir de 1902, le pictorialisme acquit une dimension véritablement internationale avec l'arrivée des photographes américains sur le marché, et ce grâce notamment à Alfred Stieglitz et Edward Steichen. Il radicalisèrent l'ambition de base qui était d'imiter la texture de la peinture pour ne garder que la photo en tant qu'œuvre d'art pour ce qu'elle est, et pour ses qualités techniques intrinsèques. Stieglitz et Steichen créèrent la revue *Camera Work* et la "Galerie 291" à New-York sur la 5^e Avenue, pour accueillir les expositions des photographes pictorialistes et des peintres et sculpteurs représentant l'avant-garde européenne, tels que Matisse ou Picasso. À la veille de la Première Guerre mondiale, la photographie put enfin acquérir le statut d'œuvre d'art revendiquant l'importance de la vision subjective, grâce notamment à ces relais institutionnels et ces relations privilégiées avec les acteurs de l'art moderne.

■ En prenant la photographie pour source, les peintres ont donné à leur toiles de nouvelles significations et découvert de nouveaux enjeux. À partir des années soixante, la narration et la représentation se sont progressivement réinstallées dans le paysage artistique après avoir longtemps été écartées par des idées purement optiques, conceptuelles ou minimales.

Gerhard Richter est l'un des artistes notoires de notre temps. Né à Dresde en 1932, une ville localisée dans le bloc de l'Est après la seconde guerre mondiale, Gerhard Richter a suivi des études très classiques imposées par les normes du réalisme socialiste. Il est passé à l'ouest en 1961, par, entre autres, curiosité pour la peinture abstraite. En tant qu'artiste il a d'ailleurs la particularité rare de pratiquer simultanément le double langage, figuratif et abstrait. Le registre qui nous intéresse ici est celui de la peinture figurative réaliste. Richter utilise la photographie comme source d'inspiration pour ses peintures, qu'il traite quasiment toutes en grand format.

Prenons par exemple les séries qu'il a peintes peu de temps après son arrivée à Dusseldorf. Elles ont pour modèles des photos de famille. Elles relèvent de la tradition du cliché amateur et obéissent à des normes culturelles : les personnages sont centrés, ils prennent la pose devant l'objectif, se présentent en groupe, seuls, lors d'une réunion de famille ou lors de vacances. Richter peint ses personnages en noir et blanc, comme sur le tirage. À ses mélanges de peinture, il ajoute parfois une touche de brun qui évoque le sépia des photographies d'époque. Sa peinture, très réaliste, à la touche veloutée et lisse, s'accompagne de flous. Il produit ainsi une impression de distance temporelle, physique et peut-être affective, même si le titre des œuvres signale une appartenance familiale.

La peinture *Terese Andeszka*, une huile sur toile de 1964, 170cm par 150cm, représente une famille, un couple avec un enfant, visiblement en vacances. Ils sont en maillot de bain, souriants, l'enfant au centre tient un ballon. Les flous sont omniprésents dans ce tableau, brouillant les pistes, sauf le motif du maillot de bain de la femme, un damier noir et blanc qui ressort d'autant plus. Les flous, qu'il emprunte au monde de la photographie, sont caractéristiques de son œuvre et lui permettent de prendre une distance avec une peinture qui verserait dans l'hyperréalisme. Il peint dans des registres très variés, sujets intimes, paysages, objets de la vie quotidienne, sujets d'actualité.

Ses peintures datant de la fin des années soixante ont pour sujet des objets, en ce faisant, il créent de nouvelles icônes, célébrant un art de vivre à l'occidentale et le miracle économique que connaît l'Allemagne à cette époque là. Il leur accorde le même statut qu'à des portraits.

A la fin des années quatre-vingt, Richter a peint une série de 15 tableaux ayant pour sources des articles de journaux et des photographies de presse. Ils traitaient tous d'un fait divers qui a ébranlé l'Allemagne à cette période là. La série s'appelle *La bande à Baader* ou *18 octobre 1977*, cette date marque la mort de trois terroristes membres de la RAF, Fraction Armée Rouge. Bien qu'ayant pour titre cette date tragique, le cycle de Richter raconte une succession d'événements relatifs à l'histoire de la RAF, de ses débuts avec un portrait de jeunesse de son leader en passant par l'arrestation de certains de ses membres, de la découverte des corps dans leur cellules et, enfin, aux funérailles des terroristes. Lorsqu'il peint un article du journal, typographie comprise et reproduite méticuleusement, il reproduit de ce fait la reproductibilité de l'image ancrée dans une dimension politique et économique. Il crée une œuvre en lien avec l'Histoire, qu'elle soit actuelle ou passée. Parce que l'événement lui importe comme il importe à ses semblables. L'artiste élabore donc un dialogue avec le spectateur. Il regarde des centaines d'images, comme nous tous, avant de pouvoir choisir celles qui ont le potentiel de devenir un tableau et de faire sens. Cette forme d'intemporalité vague lui permet d'aborder des sujets très sensibles du passé comme la période nazie de l'Allemagne ou le meurtre de membres de la RAF. Il interroge aussi le processus de vision, d'information et de reproduction, et ce, dans tout l'ensemble de son œuvre. Comment est-ce que nous percevons une peinture par exemple ? D'abord dans sa matérialité puis dans son sens. Les images fixent l'éternité des sujets représentés et nous situent dans le monde, le contexte d'inscription de l'œuvre influence notre interprétation de celle-ci. Ce qui est particulièrement intéressant dans la démarche de Richter, c'est qu'il documente tout son travail de peinture avec des photographies, coupures de presse, croquis qu'il a pris le soin de collecter, de trier et d'archiver depuis des années et qu'il a regroupés dans ce qu'il appelle son *Atlas*. On y retrouve d'ailleurs toutes les archives qui lui ont servies pour réaliser sa série *18 octobre 1977*. Une matière brute scrupuleusement amassée dans laquelle il va puiser régulièrement afin d'y trouver son inspiration. Cet *Atlas* est une œuvre d'art à part entière. Il a été édité en catalogue et est aussi consultable en ligne sur le site web de l'artiste. Cela donne l'opportunité de comprendre son processus de travail et l'importance du rôle que joue la photographie dans l'élaboration de ses peintures ainsi que de suivre, au fil des images collectionnées, les différentes problématiques qui se retrouvent dans sa production picturale.

Il ordonne ses images avec soin, les classe par thème, de façon chronologique, et les positionne de façon à ce qu'elles fassent sens les unes avec les autres, par associations d'idées, de couleurs et de formes. Cette banque d'images qu'il cultive lui permet de piocher dans l'histoire de l'art et de faire des analogies formelles, se révélant être des citations. Ce procédé lui permet donc de révéler la permanence des figures à travers les âges et de dialoguer avec d'autres artistes.

C'est le cas en 1966 avec la peinture *Ema (Nu sur un escalier)*, réalisée d'après une photographie de sa femme qu'il a lui-même faite. Il oppose à la rigidité mécanique du *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp (1912), un rendu sensuel et doux et affirme dans cette citation qu'en dépit des déclarations de Duchamp sur la mort de la peinture, celle-ci perdure toujours avec une étonnante vitalité. Notons que les deux artistes se sont tous deux inspirés d'une photographie pour réaliser leur peinture.

Un autre artiste que j'ai eu la chance de voir parler de son travail en conférence à l'esam, a un protocole de travail assez similaire à celui de Richter.

Jean-Luc Blanc est un peintre français né à Nice en 1956. Son processus de travail est lié à la collecte. Il accumule, trie et classe des centaines d'images provenant de magazines, revues et autres supports médiatiques allant des années 70 à nos jours, sans hiérarchie des sujets, se constituant une sorte de banque de données toujours en mouvement et intemporelle, bien réelle dans une ère pourtant régie par le numérique. Ses sujets de prédilection viennent tout de même de l'univers du cinéma. Certaines de ses images, après avoir décantées dans l'esprit du peintre, se révèlent à lui et il se met à les peindre. De ces images banales, triviales, sortes de symboles d'une société déclinante, vont naître des images nouvelles. L'usage d'une source photographique comme point de départ, le souci de réalisme des corps et des visages; le choix des coloris et la facture un peu brutale permettent à Jean-Luc Blanc de proposer une autre forme de fabrication d'images. Blanc travaille directement sur la toile, sans dessin préalable, à distance: la photocopie couleur du document choisi à portée du regard et un pinceau au bout d'une perche pour poser les couleurs sur le support. Déplacement, recyclage, fragment, références implicites : Jean-Luc Blanc détourne des images qui ont déjà un passé et si chacun trouve dans ses tableaux un référent hypothétique, c'est parce que l'artiste trouble et mêle les iconographies. Toutes ces têtes anonymes évoquent une histoire étrangement personnelle dont les indices précis manquent. Ses tableaux font face au spectateur, le sollicitent tout en le tenant à distance.

■ Alors que certains peintres prennent la photographie comme point de départ pour leur peinture, inversement, certains photographes s'inspirent de peintures pour réaliser leurs photographies. Ils citent l'histoire de l'art et les peintres dans leur travail.

Désirée Dolron, une photographe hollandaise renommée, s'est fait connaître internationalement grâce à sa série *Xteriors*. L'idée de ce travail débute lorsqu'elle croise dans la rue une jeune femme qui ressemble étonnamment à la figure d'une peinture datant des environs de 1470, *Portrait de la jeune fille* du peintre primitif flamand Petrus Christus. Ce tableau représente une frêle jeune femme, les yeux en amande, le teint diaphane, avec une lumière, venant de la gauche, forte et blanche sur le visage qui vient contraster avec le fond plus sombre où il projette son ombre sur la droite. La série débute en 2001, les photographies sont prises dans un manoir du XVIII^e siècle près d'Utrecht. Elle imagine des portraits et des situations inspirés de la peinture flamande. Ce travail marque par ses couleurs étranges, la neutralité des décors, l'atmosphère mystérieuse, la pureté des lignes et l'inexpressivité des modèles. Aussi bien lisses et blafards que lumineux, les portraits de Désirée Dolron questionnent la tradition picturale du XV^e siècle. Elle cite aussi Rembrandt et sa célèbre leçon d'anatomie, qu'elle se réapproprie différemment en lui conférant une dimension plus douce, calme et féminine. Cet ensemble de travaux résulte d'un travail de recherches en amont sur l'histoire de la peinture puis vient un important travail technique au niveau de la construction de la lumière. L'intégration des techniques picturales comme le clair-obscur et le sfumato, mises au point par les maîtres de la Renaissance, est magistralement démontrée. Les images sont ensuite traitées numériquement pendant des mois et tirées en grand format : entre 100 cm et 150 cm. La technique de la photographie numérique contemporaine s'inspire et se nourrit de la tradition picturale européenne du XV^e siècle tout en servant la vision d'une artiste du XXI^e siècle.

Dans la série *Gaze*, Dolron photographie des individus immergés dans l'eau. Les séances de prise de vue sous l'eau, longues et pénibles donnent aux modèles l'apparence de noyers. La dimension photographique de cette série se mélange au profit de la peinture, grâce notamment par un traitement qui cite le sfumato de Léonard de Vinci. Les images de Désirée Dolron dialoguent avec d'autres médiums artistiques, elles interrogent et repoussent par des procédés numériques, les limites du médium photographique, et par la même, rejoint la peinture grâce à des outils comme le logiciel Photoshop, l'artiste peint et compose avec des pixels.

Une autre photographe néerlandaise, Laetitia Molenaar avec sa série *Here Comes The Sun (it is all right)*, datant de 2010, questionne l'héritage pictural et positionne en miroir les deux médiums. Elle débute comme peintre avant de commencer une formation de trois ans en photographie en 2005. Grande admiratrice du travail d'Edward Hopper, elle fabrique des maquettes en cartons reconstituant les décors des tableaux du maître américain, les atmosphères lourdes, les éléments hiératiques et les couleurs si particulières. Elle y intègre ensuite les figures humaines, préalablement prises en photo sur un plateau frappé par une très forte lumière. Puis elle assemble tous les éléments ensemble. Cela confère au résultat un aspect hyper pictural. Les peintures d'Hopper ont largement été qualifiées de « photographiques », c'est intéressant de constater que Laetitia Molenaar fait le chemin inverse et qu'elle recherche pour ses clichés, non pas de faire des copies exactes des peintures dont elle s'inspire, mais plutôt à retrouver les liens entre la lumière et l'espace propre aux tableaux du peintre. C'est pour cela qu'elle construit des miniatures dans laquelle elle positionne la lumière elle-même, à l'aide de petites ampoules, afin d'obtenir exactement l'atmosphère souhaitée. Elle retrouve la position des lumières qu'a utilisé Hopper, lumières artificielles provenant de l'imitation de celle d'un reverbère par exemple. Elle peut ainsi explorer ces artifices lumineux que l'on retrouve chez Edward Hopper, eux-même inspirés du cinéma, mais d'une manière différente, en contrôlant le processus, et avec un médium différent. Ses photographies nous donnent à voir des tranches de vie humaine, dans un environnement particulier, avec un décor soit urbain soit naturel qui les contextualise.

- « Les visages humains m'ont toujours beaucoup intéressé. (...) En les regardant je ne fais aucune psychologie mais je suis frappé par leur expression souvent particulière et profonde, ils me retiennent probablement par leur particularité expressive et par un intérêt qui est entièrement d'ordre plastique. »³

Henri Matisse

Le portrait est un genre très ancien. L'Égypte en donne une interprétation magistrale aux II^e et III^e siècles après J.-C., avec les peintures trouvées dans l'oasis du Fayoum. Par ailleurs, les civilisations grecque et romaine sculptent et peignent des portraits. Une légende rapportée par Pline l'Ancien dans son Histoire Naturelle, nous raconte l'origine antique du portrait, dite thèse de la « circonscription de l'ombre ». Une jeune-femme corinthienne, Dibutade, devant l'imminence du départ de son amant à la guerre, eut l'idée de dessiner sa silhouette sur un mur. Elle se servit des contours de son ombre projetée sur le mur par la lumière. Le premier portrait, selon Pline l'Ancien, serait lié au besoin de retenir l'objet du désir en partance, indissociable de la nécessité de conserver par son double le souvenir de l'être cher. Le portrait a donc valeur de substitution de la personne elle-même. L'absence est la condition de l'acte de figurer, une des raisons du portrait. La nécessité de se souvenir fait naître le geste artistique.

« L'Occident a le génie des images parce qu'il y a vingt siècles est apparue en Palestine une secte hérétique juive qui avait le génie des intermédiaires... Le christianisme a tracé la seule aire monothéiste où le projet de mettre les images au service de la vie intérieure n'était pas dans son principe idiot ou sacrilège. »⁴

Régis Debray

Roche, terre, papier, toile ou aujourd'hui écrans des téléphones, qu'importe le support, l'homme a toujours ressenti le besoin de générer pour lui-même et pour les générations suivantes, la représentation de ce qu'il est, de ce que nous sommes, ou ce que nous avons été. L'arrivée des grandes religions monothéistes ont placé sur l'image et la représentation une condamnation qui était inconnue jusqu'alors. Celle-ci a débouché sur une querelle entre iconoclastes et iconophiles à propos de la représentabilité de l'essence divine et durera plusieurs siècles.

³ Henri Matisse in *Écrits et Propos sur l'Art*, éditions Hermann, 1972.

⁴ Régis Debray in *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*, éditions Folio, 1995.

Pour l'iconoclaste, le divin est indescriptible. Puis, progressivement, la dissociation de la nature de l'image et des interdictions qui la frappent s'installa. Avec la séparation entre le visible et l'invisible, l'image n'est plus tiraillée entre figuration et dissemblance. La pensée médiévale offre à l'image de devenir le support de deux fonctions distinctes, la vénération et l'esthétique. La représentation de Dieu fait donc son apparition et les artistes lui donnent des traits humains. « Puisque Dieu ne fait plus l'homme à son image, c'est l'image qui fera l'homme à sa semblance. »⁵

La représentation de la figure humaine a été, depuis toujours, l'une des activités les plus constantes des artistes. Représenter et prendre plaisir à la représentation est le privilège de l'être humain. Attestant l'humanité de l'homme, le visage signe également son individualité. Un visage c'est une identité, reconnaissable entre toutes, quand bien même un individu en aurait de multiples au fil de l'âge. Bien qu'uniquement visuel, le portrait, peut rendre très présente la sensibilité intérieure du modèle, par de nombreux indices tels que la pose et l'expression de la physionomie. Le genre du portrait témoigne d'un intérêt pour l'individu. Durant ces deux derniers siècles, deux phénomènes majeurs affectent la représentation de l'être humain par lui-même. L'un est le progrès et la prolifération des moyens mécaniques de produire une image de l'autre ou de soi. Ce furent d'abord la photographie argentique et le cinéma. Aujourd'hui, ce sont les technologies numériques, accessibles à toutes et tous, instantanées et faciles d'emploi. L'autre facteur, difficilement dissociable du premier, est le devenir abstrait de la peinture. Limité à de peu nombreuses avant-gardes jusqu'à la seconde guerre mondiale, il se généralise ensuite. Sans doute peint-on autant de têtes dans les années 1950 qu'auparavant, mais les auteurs de ces œuvres sont désormais souvent suspects d'être démodés, attachés à des usages obsolètes. Le portrait, la représentation de l'humain, est donc évidemment l'un des enjeux du sujet qui m'intéresse. Langage commun entre la peinture et la photographie, il appartient désormais aux arts mécaniques, dont il est devenu l'une des spécialités les plus populaires et à forte dimension sociale. A preuve des peintres, d'Andy Warhol à Gerhard Richter en passant par Elizabeth Peyton qui font des photos la matière première de leurs tableaux pop. « Pop » est ici employé dans le sens où ces artistes font appel à la culture de masse, leur document de base étant des sources imprimées populaires : journaux, magazines, tabloïds.

⁵ Alexis Chiari in *Visages, Picasso Magritte Warhol...*, ouvrage collectif, RMN, Musées de Marseille, 2014.

- L'art du portrait se trouve donc par son essence même, en constant dialogue avec la société qui le génère. On peut observer chez les artistes, des allés-retours permanents entre plusieurs fonctions du portrait, notamment celui du portrait officiel, que l'on retrouve aussi bien chez les peintres que chez les photographes, ainsi qu'un glissement vers l'intime avec l'envie de portraiturer son cercle de proche. Nous commencerons par interroger la fonction publique du portrait, celle qui, des portraits de cour aux photographies anthropométriques, se place à l'articulation de l'individu et de la société.

Le photographe français Phillippe Bazin a photographié le visage d'individus pris dans un contexte institutionnel, l'hospice, l'école, l'hôpital, etc. L'ensemble de ce vaste projet artistique sur les visages de nos contemporains interroge la présence de l'homme au sein des institutions qui encadrent notre vie de la naissance à la mort et pose la question de la singularité. Il tente par la photographie de redonner une visibilité à des personnes qui sont le plus souvent soustraites au regard de la société. Les gros plans, caractéristiques de ces séries que Bazin nomme *Faces*, renforcent la sensation de la chair, soutiennent l'intensité du regard et affirment une présence au monde qui aurait disparu d'une visibilité collective. Ces séries établissent une sorte de mémoire collective de notre actualité. En effet, faire le choix de photographier ces institutions nous positionne dans un contexte sociétal facilement identifiable. Phillippe Bazin fait entrer la notion d'intime dans des questions d'ordre publique et questionne l'intrusion permanente du système institutionnelle dans la vie privée des gens. La capacité du photographe à multiplier les représentations d'êtres divers et anonymes correspond aussi à une préoccupation contemporaine qui cherche à reconnaître la face de l'humanité. Ces photographies interrogent le visage pour tenter de donner une représentation qui maintienne les différences entre les êtres sans effacer la part humaine, commune. Et en proposant ces nombreuses séries de portraits, il démontre que le visage est finalement le résumé symbolique de toute l'humanité.

Le processus du portrait photographique engage toujours deux êtres humains, ce qui n'est pas systématique dans le portrait pictural. Ce sont donc deux regards qui s'éprouvent réciproquement. S'il est vrai que le modèle ne peut atteindre sa propre identité qu'en s'exposant à la médiation du regard du photographe, celui-ci à son tour s'expose à travers la manière dont il prend en charge cette situation de médiation. Le portrait photographique présuppose donc toujours un pacte dont l'enjeu est la rencontre et la négociation de deux désirs.

Le portrait photographique officiel et artistique, hérité d'une tradition séculaire des peintres de cour, connu son heure de gloire en France avec le Studio Harcourt. Ce studio photographique fondé en 1934 à Paris, où plusieurs photographes officient toujours, a la particularité de s'être spécialisé dans le portrait de stars. Harcourt a la volonté de fabriquer des icônes au sens fort. Il tente de capter l'aura de la célébrité, modelée par un fantasme collectif. Les règles sont extrêmement codifiées, le cadrage se resserre autour du visage ou du buste de trois quarts, les accessoires sont rares et le visage émerge dans un jeu d'ombres et de lumières, largement emprunté au monde cinématographique. L'attention est portée sur le regard, presque toujours détourné ou levé, lui conférant un aspect spirituel tout en créant une distanciation avec le spectateur. Le travail de retouche sur l'image est capital car il va venir gommer les imperfections du modèle, lisser et affiner le grain de peau. Harcourt élabore ainsi un idéal du visage dont les fonctions sont similaires avec le portrait en peinture, le portrait de cour, celui officiel et commandité. Le travail sur la représentation de la star, promue au rang de mythe, nous amène à nous intéresser à une artiste peintre contemporaine qui effectue un travail similaire en peinture.

« Je suppose que ce qui m'intéresse, c'est la capacité de mes sujets à être eux-mêmes, tout en occupant ce rôle extrême dans l'imaginaire publique. »⁶

Elizabeth Peyton

Elizabeth Peyton, est une artiste peintre américaine. Elle devient rapidement célèbre dans les années 1990 à New York où elle vit et travaille. Elle est particulièrement connue pour ses portraits stylisés et idéalisés de ses proches, de célébrités populaires, et de certains membres des monarchies européennes. Peints à l'huile dans une touche rapide, fine, aux couleurs saturées, ses portraits ont toujours pour origine une photographie. L'artiste utilise le plus souvent de petits formats, la plus grande dimension de ceux-ci excède rarement un mètre. Ils sont peints sur toile ou sur bois. La modestie des formats accentue le caractère intimiste de ses portraits et met en contradiction la célébrité du modèle et l'image intime qu'elle en donne. De même ses titres ne comportent que le prénom du modèle, qui apparaît ainsi d'autant plus comme un proche: ainsi John pour le portrait de John Lennon ou Sid pour celui de Sid Vicious, laissant ainsi planer le doute sur les relations qu'elle entretient avec celui dont elle a choisi de faire le portrait. Peyton apparaît parfois comme une paparazza avec un pinceau.

⁶ Elizabeth Peyton in *Live Forever: Elizabeth Peyton*, éditions Phaidon, 2008.

Elle privilégie les modèles adolescents, dont elle allonge les silhouettes donnant un effet visuel assez troublant. Les garçons, étrangement fardés, sont souvent allongés, ont des traits androgynes et regardent le monde d'un air songeur. Le sujet est toujours statique et généralement pas ou peu scénarisé. Elle a également tendance à curieusement rajeunir ses modèles ou à les peindre d'après des photos prises en leur jeune âge. Elizabeth Peyton est souvent citée lorsque l'on évoque le renouveau de la peinture figurative du début des années 1990. Son oeuvre est fortement influencée par le peintre anglais David Hockney et par Andy Warhol pour les thèmes. A ces influences évidentes on peut ajouter celle de Matisse et de Vuillard pour sa palette. Peyton est apparue comme une voix d'avant-garde du retour de la figuration narrative dans la peinture contemporaine des années 1990. Elle fait partie d'un petit groupe d'artistes qui élabore un curieux mélange de réalisme et de conceptualisme. Bien que ses tableaux font référence surtout par les poses de ses sujets à des maîtres du dix-neuvième siècle comme par exemple Edouard Manet et John Singer Sargent, ils montrent aussi une compréhension intime du XXe siècle et de ses artistes tels que David Hockney, Alex Katz, et surtout, Andy Warhol. Brillante coloriste ses peintures sont très séduisantes tant dans leur forme que par leur contenu. Ce sont la plupart du temps des portraits d'hommes. À noter que certains d'entre eux sont ses amants et dans ce cas aussi, les photographies à partir desquelles elle travaille proviennent de la presse ou de sa propre production. Le rapprochement avec Hockney est évident ici aussi, dans l'obsession de représenter son cercle intime, amical ou amoureux, comme une sorte de ballade narcissique et anachronique dans leur propre vie. Peyton célèbre la beauté de la jeunesse, la gloire, et le génie créatif. Ses tableaux sont aussi le témoignage de sa profonde passion pour la beauté sous toutes ses formes. Dans tout cela Elizabeth Peyton est emblématique du rêve américain. Ses tableaux sont la preuve d'un dévouement à la création d'un nouveau genre d'art populaire. Cette dernière assertion est incontestable tant Peyton est un peintre dont l'objet est les médias.

Chuck Close, artiste peintre américain, s'est consacré lui aussi au thème du visage avec obstination en refusant le reproche selon lequel la peinture de portrait serait un art commandité, destiné à la flatterie. Il n'accepte aucune commande et, contrairement à Peyton qui fait de la célébrité sa matière première, Close se consacre exclusivement à peindre un cercle d'amis, sa connaissance de l'autre donnant une approche personnelle et expressive dans ses tableaux. Ses œuvres communiquent une intimité individuelle. L'illusion de la proximité avec la personne représentée naît de la réalisation technique et du format géant de ces portraits. Close appartient au mouvement de l'hyperréalisme américain, qui d'ailleurs n'est pas un mouvement au sens formel, il n'existe pas de manifeste et beaucoup de ses artistes ne se sont jamais rencontrés, ils possèdent juste une sensibilité commune dans leur approche picturale. L'hyperréalisme consiste en la reproduction à l'identique d'une photographie en peinture, avec un tel réalisme que le spectateur peut avoir l'illusion de voir une photographie alors qu'il observe une peinture. C'est en fait entraîner la réalité dans l'illusion de sa reproduction, en utilisant les stratégies de la photographie. Les artistes utilisent des sources diverses telles que des photos de magazines ou personnelles comme modèle pour leur peinture. Le travail très technique rend une impression de neutralité, ces réalisations ne sont pas source d'émotion mais questionne le regard, notre façon de regarder, l'illusion.

Lorsque l'artiste, peintre ou photographe, prend la décision de représenter son monde, son cercle privé, il emmène le spectateur dans le registre de l'intime. Il me semble qu'à partir du moment où un artiste choisit de présenter quelque chose, il le fait forcément avec un matériau personnel, sa propre sensibilité pour commencer, puis son expérience et ses questionnements. Il offre donc toujours à voir quelque chose de lui, plus ou moins intime. En photographie, l'amateur qui prend des clichés possède toujours cette démarche de documenter sa vie, qu'il s'agisse de photos de voyage ou de photos de famille par exemple. Toutes ont la même fonction, se souvenir, fixer l'instant, se prouver qu'on est vivant et le transmettre. Lorsque cette pratique, qui vient plutôt du domaine amateur, s'invite dans le monde de l'art, en radicalisant l'idée et en repoussant les limites, elle donne naissance à de nouvelles mouvances artistiques. Dans les années quatre-vingts, apparaît un mouvement qui cherche à transformer l'appareil photographique en carnet de note du quotidien. Ce mouvement prendra une dimension radicale sous l'impulsion de photographes qu'on nommera parfois les « diaristes », de l'anglais « diary », journal intime. Ils utilisent l'intimité comme terrain de jeu et d'expérimentation. L'intimité comme carnet de notes visuelles, journal intime où la sphère du privé, de l'introspection, est au cœur de leur travail.

Nan Goldin, née en 1953 à Washington D.C, est certainement l'une des photographes les plus représentatives de ce mouvement. Le portrait est au cœur de son œuvre. Depuis les années soixante-dix, l'Américaine vit avec son appareil photo à la main et capte les humains qui l'entourent, ses amis, sa famille, elle invite le spectateur à se plonger dans son intimité. Vivant, durant sa jeunesse, dans un univers plutôt marginal et underground, ses clichés représentent une vie rythmée par le sexe, la drogue, la fête. Cette œuvre-journal témoigne d'un besoin de photographier la vie pour ce qu'elle est, sans censure et sans fioriture esthétique. L'instant est livré à l'état brut, en ce qu'il porte de plus trivial. Les lumières d'ambiance et les couleurs rendues criardes voir saturées par le flash, confèrent à son œuvre un aspect très pictural. Nan Goldin présente, entre autres, son travail sous forme de panorama. Elle projette des diapositives accompagnées par une musique. Ce dispositif de diaporama sonore, appelé slide show, est une sorte de film ralenti dans lequel les images s'enchaînent une à une, en fondu, à quelques secondes d'intervalle. Cette présentation confère un sens narratif à ces images fixes, qui en devient plus évident que celui du langage. Elle présente des tranches de vie de ses amis, sexualité, vie quotidienne, et cela provoque chez le spectateur un sentiment de familiarité avec des personnes dont il ignore tout, car lorsqu'elle photographie une personne, elle affirme une universalité dont la figure représentée ne peut plus être que l'exemple. Son travail peut aussi être perçu comme un autoportrait, sous la forme d'une galerie de portrait de proches.

« Les photographies pour moi sont simplement un moyen de mettre le souvenir en image. »⁷

Peter Doig.

Le peintre canadien Tim Gardner, né en 1973, effectue un travail assez similaire à celui de Nan Goldin à la différence qu'il transpose ses photographies de famille en aquarelles délicates et hyperréalistes. Mais la volonté d'informer sa propre vie et celle de ses proches est la même. Il utilise essentiellement des photographies qu'il prend lui-même ou qu'il retrouve dans les archives familiales. Son travail brosse le portrait de la classe moyenne nord américaine au travers des scènes de vie quotidienne comme une excursion en camping, des beuveries entre amis, très souvent environnées par les paysages des territoires nord américains.

⁷ Peter Doig in *Nulles terres étrangères*, éditions Somogy, 2014.

Pourtant, alors que la banalité sape le sublime, le travail de cet artiste est rempli d'un sentiment de nostalgie de ce qui a été perdu. Dans un sens littéral, cela remonte au moment où il a quitté sa ville natale canadienne dans les années 1990 et a commencé à peindre d'après des photographies que son frère lui envoyait, réminiscences de la vie qu'il avait quitté. Dans ses premières œuvres, la tension entre les jeunes en errance et l'environnement grandiose de la nature trouve un écho dans le choix de la technique délicate de l'aquarelle utilisée pour représenter des scènes de camaraderie masculine. Les oeuvres de Gardner sont bien plus qu'une simple mesure existentialiste de la culture contemporaine. C'est une pratique ancrée dans l'importance des liens familiaux, un amour de la nature, un sens aigu d'une poésie de la vie quotidienne, c'est un album peint. Ses instantanés de vie transposés en peintures ont valeur d'autoportrait.

■ « Quand j'étais aux beaux-arts, je voulais que la peinture ait un lien fort avec la réalité, qu'elle ressemble davantage à la vraie vie. Je voulais devenir photographe car il me semblait que c'était le plus proche de la vie réelle... Quand j'ai commencé à cerner l'ambiguïté de l'image et compris que l'image ne prend vie que par le regard du spectateur, qu'elle n'acquiert du sens que par le regard, j'ai accepté la peinture pour ce qu'elle est. »⁸

Gerhard Richter

Pour aborder cette dernière partie sur la question de l'image, revenons à la première image de l'homme par lui-même. Marie-José Mondzain énonce: "Homo Spectator, c'est l'homme qui le premier, dans l'obscurité d'une caverne, a inscrit une trace hors de lui. Il a tendu le bras, s'est appuyé sur la paroi, a enduit sa main de pigments, l'a retirée. Il a vu alors l'image de sa main, la première image de lui-même. Le message de cette lointaine humanité est précieux. Sans séparation, il n'y a pas d'image et l'homme est sans regard. Le spectateur est l'oeuvre de nos mains."⁹ L'Homo Sapiens va se livrer à deux sortes d'opérations, soit il enduit sa main de couleur, soit il remplit sa bouche de pigments mélangé à de l'eau. La bouche doit cesser sa fonction nourricière pour devenir la bouche du cri, celle qui respire. L'homme crache et souffle sur sa main posée sur la paroi rocheuse, comme un pochoir, il enlève sa main et voit la trace de son propre corps. Lorsque la bouche se vide, elle inscrit. Avec ce premier geste pictural, il créa en même temps une nouvelle forme de langage, celle des images. Posons nous la question de façon plus approfondie sur ce qu'est l'image. Emmanuel Alloa déclare « Nous sommes perpétuellement surexposés aux images, nous interagissons même avec elles, mais si quelqu'un nous demandait de lui expliquer ce qu'est une image, nous serions bien à peine de lui fournir une réponse ». Selon lui, s'interroger sur ce qu'est une image, c'est oublier que « l'image tend à essaimer, à se décliner d'elle-même en formes plurielles, à se démultiplier en devenir flux qui se soustrait d'emblée à l'Un. »¹⁰ L'image ne possède donc pas une interprétation unique. D'autant plus que le terme lui-même a plusieurs sens, comme l'ont montré les différentes sciences qui en ont fait un champ d'investigation telle que la sociologie, l'esthétique ou la philosophie.

⁸ Gerhard Richter in *Textes 1962-1993*, Les Presses du Réel, 2012.

⁹ Marie-José Mondzain in *Homo Spectator*, éditions Bayard, 2007.

¹⁰ Emmanuel Alloa in *Penser l'image, entre transparence et opacité, ce que l'image donne à penser*, Presses du Réel, 2010.

Pour Marie-José Mondzain, l'image est considérée comme un médium de projection et de construction du regard, mais aussi comme vecteur de pensée politique. Dans tous les cas, l'image est toujours un médium autonome capable de susciter une pensée, qu'elle soit politique, pédagogique, sensible, etc.

Aujourd'hui, nous vivons dans le règne des écrans, artefacts qui déclenchent une information lumineuse et notre perception en est altérée. Nous oscillons entre réel et virtuel, dans un univers hybride. Le philosophe Stéphane Vial affirme d'ailleurs que « Les techniques, en effet, ne sont pas seulement des outils, ce sont des structures de la perception. Elles conditionnent la manière dont le monde nous apparaît et dont les phénomènes nous sont donnés. »¹¹. Notre expérience sensible du monde est donc différente selon les époques et les techniques et ces dernières participent à fabriquer notre regard. Cela rend d'autant plus compliquée notre compréhension des images car la télévision, l'ordinateur, le téléphone portable, la tablette, toutes ces technologies numériques modernes nous éloignent de la réalité, comme si l'écran formait une barrière entre nous et l'image et que l'existence du net était lointaine, qu'elle ne pouvait plus nous atteindre, l'abondance installant une sorte d'habitude. Avec la télévision et le web, nous avons cette sensation incongrue de déplacement, le sentiment illusoire de pouvoir observer le monde entier en quelques minutes. Notre monde vit un paradoxe dans sa relation aux images. Elles sont omniprésentes, véhiculées par les nouvelles industries de visibilités et les flux audiovisuels, et cela aboutit à deux comportements : la méfiance ou l'adoration. La nouvelle génération occidentale est sans cesse reliée à la projection narcissique de sa propre image avec le besoin compulsif d'inonder les réseaux sociaux d'autoportraits, saturant encore un peu plus notre monde d'images, qui progressivement perdent leur sens. Des technologies de plus en plus performantes voient le jour pour produire et traiter les images, mais paradoxalement, leur accessibilité et le nombre produit qui en découlent en détériorent la qualité et le sens. Leur valeur symbolique se perd dans l'abondance. L'image, à la base, langage créateur de pensée, se noie dans sa multitude et perd progressivement sa capacité à communiquer du sens. La télévision médiatise tout dans l'instant, sans filtre, aboutissant à une surenchère d'effroi. De l'extrême violence banalisée, exécutions de journalistes par des fundamentalistes religieux, à la sexualité hardcore de certains pornos, l'image, malgré elle, devient instrument de peur et de répulsion. Chacun est incarcéré devant son poste.

¹¹ Stéphane Vial in *L'être et l'écran*, PUF, 2013.

L'homme se doit donc de faire le tri, de rester en permanent état de doute par rapport à ce que ses yeux inurgitent. Il doit suspendre son jugement pour commencer à réfléchir. Selon la pensée cartésienne, le doute permet une ouverture à la connaissance et permet de commencer à réfléchir. Pour illustrer ce propos, j'ai choisi de présenter deux artistes qui travaillent avec les images du net pour proposer en questionner le sens.

Depuis leur rencontre à l'École des Beaux-Arts de Dijon et le début de leur œuvre commune au début des années 2000, les peintures figuratives d'Ida Tursic et Wilfried Mille interrogent le fantasme et la réalité, le visible et sa représentation. Leurs grandes toiles recyclent des images extraites de magazines, de films, de sites Internet. Ces images subissent ensuite un traitement via l'ordinateur, elle sont modifiées puis peintes à l'huile ou à l'aquarelle. Ils ont la particularité de travailler conjointement, à quatre mains, sur leurs toiles. Les deux artistes représentent des scènes où se côtoient le luxe, le glamour, la pornographie, la mode et plonge le spectateur dans un environnement quotidien de par la proximité qu'ils entretiennent avec les médias de masse. Leurs images ont la particularité d'être soit immédiatement perceptibles, car elles se réfèrent à des sujets du réel, soit elles forment un ensemble de signes à partir duquel le spectateur peut créer son propre sens, sa propre image. Une image mentale donc, qui amène la peinture à exister au delà de son cadre formel et physique. Choisir parmi ce flux infini quelques images à traduire en peinture, prendre le temps de l'acte de peindre, puis ensuite, pour le spectateur le temps de regarder l'œuvre, de tenter d'en percer les mystères, revient à défier notre monde de plus en plus rapide et immatériel. Elle positionne l'artiste et le spectateur en résistants face à ce flux interminable et infini d'images qui se succèdent sur les écrans en tout genre. Utiliser la photographie comme source interpelle le spectateur surtout lorsqu'elle vient du domaine public, il s'approprie plus facilement l'œuvre. Ces deux artistes, Ida Tursic et Wilfried Mille nous proposent des "remédiations" d'images. L'apport pictural, le format, les outils utilisés et les gestes qui en proviennent, font de cette manipulation un geste de déplacement qui n'est pas juste une copie.

En 2011, pendant les Rencontres d'Arles, a eu lieu une exposition « From here on » (« A partir de maintenant ») dont l'idée était de réunir des artistes contemporains qui font oeuvre à partir d'images amateurs qu'ils trouvent sur le Net. Conçue comme un manifeste par les commissaires Joan Fontcuberta, Clément Chéroux, Erik Kessels, Martin Parr et Joachim Schmid, l'exposition revendique une pratique de la photographie plus proche de l'édition que de l'enregistrement mécanique du réel, avec des artistes qui travaillent en se réappropriant les images de la Toile. Le manifeste déclare un changement profond dans les usages de la photographie, engendré par la suprématie d'Internet et de la création numérique dans l'accès et la diffusion des images. De quoi repenser la notion d'auteur, mais aussi l'idée de copyright. L'exposition ressemblait à un déluge d'images comme le web est capable d'en produire, mais figées, réinterprétées, transformées littéralement. Il en résulte des travaux qui ressemblent à des jeux, qui transforment l'ancien en nouveau, réévaluent le banal. Des travaux qui ont une histoire, mais s'inscrivent pleinement dans le présent. Car les artistes produisent un sens nouveau lorsqu'ils plongent dans cet inconscient collectif que représentent ces murs d'images.

En terminant sur la question de l'image à l'ère du numérique et ses différentes "remédiations" par des transformations, notamment l'acte de peindre, j'ai tenté d'ouvrir la réflexion sur la façon dont nous percevons les images aujourd'hui, les changements que cela induit sur notre comportement d'auteur et de récepteur. Notre faculté à percevoir est formée par notre culture, ce n'est pas seulement un acte biologique, c'est aussi une décision. Une oeuvre fait donc date lorsqu'elle incarne le système symbolique et technique dans lequel elle s'est formée et invente son propre langage.

Au travers ce mémoire j'ai voulu mettre en évidence plusieurs points, notamment l'union qui existe entre la peinture et la photographie depuis que cette dernière a vu le jour. Ces deux médiums se nourrissent et s'enrichissent sans que l'un fasse autorité sur l'autre. Les innovations techniques successives n'ont jamais pris la place des pratiques antérieures: elles ont tout simplement élargi le champ des possibles. Depuis les années soixante, on observe un retour à la figuration et pour s'aider à la représentation du réel, les peintres s'appuient sur la technique photographique. Les photographies et leurs reproductions nous environnent et nous submergent: journaux, magazines, affiches, internet. Il est naturel que le peintre, artiste qui produit de l'image, s'en inspire. Si aujourd'hui la plupart des artistes peignent d'après photographies, ce n'est pas que par commodité, pour éviter le moment de la composition ou celui du dessin, ces deux données sont d'ailleurs toujours très présentes dans l'élaboration d'un tableau même si ce dernier a pour source d'inspiration une photographie, mais plutôt parce que la photographie, avec son état d'instantané, a valeur d'indice. Elle nous replace dans un contexte historique, social, géographique, émotionnel... Les peintres ne sont pas assujettis à la photographie, ils la réinterprètent, la modifient, la transforment. Soit pour renforcer son sens premier, soit pour lui en donner un nouveau. Il faut aussi noter que la plupart des peintres qui travaillent d'après source photographique le font d'après des photographies d'amateurs, des images trouvées sur Google, dans des magazines, dans des greniers, des brocantes, parfois ils vont aussi puiser dans leurs clichés personnels. Ces sujets ont l'avantage d'être facilement reconnaissables et accessibles par le spectateur. Peintres et photographes souhaitent se redéfinir en membre actif de la société en prenant comme sujet leur réalité contemporaine ainsi que leurs contemporains.

En dernier lieu, en choisissant de montrer des peintures dans un espace humain, palpable ; au contraire du net, domaine de l'immatériel et du virtuel; les peintres invitent le spectateur à être actif, à bouger pour venir ausculter la peinture, à s'engager. Le regardeur passe du statut de receveur passif à celui de spectateur actif, impliqué.

Bibliographie:

Monographies/Catalogues:

- Assouline Pierre et Haworth-Booth Mark, *Désirée Dolron : Exaltation, Gaze, Xteriors*, éditions X. Barral, 2006.
- Chalumeau Jean-Luc, *Peintures et Photographies*, éditions du Chêne, 2007.
- Godfrey Tony, *La Peinture aujourd'hui*, Phaïdon, 2010.
- Goldin Nan, *The Ballad of Sexual Dependency*, éditions Aperture, 1999.
- Heilbrun Françoise et Néagu Philippe, *Pierre Bonnard Photographe*, RMN, 1987.
- Heymer Kay et Livingston Marco, *David Hockney*, Thames and Hudson, 2003.
- Hoptman Laura, *Live Forever Elizabeth Peyton*, Phaïdon, 2008.
- Riopelle Christopher, *Tim Gardner - New Works*, National Gallery, 2007.
- *Gerhard Richter, Panorama*, catalogue de l'exposition, ouvrage collectif, Centre Pompidou, 2012.
- *Hyperréalismes USA 1965-1975*, ouvrage collectif, Hazan, Les Musées de Strasbourg, 2003.
- *Peter Doig, Nulle terre étrangère*, ouvrage collectif, Somogy éditions d'arts, 2013.
- *Visages, Picasso Magritte Warhol...*, ouvrage collectif, RMN, Musées de Marseille, 2014.

Ecrits théoriques/écrits d'artistes/essais:

- Baqué Dominique, *Visages, du masque grec à la greffe du visage*, éditions du Regard, 2007.
- Benjamin Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, 2012.
- Benjamin Walter, *Petite histoire de la photographie*, Allia, 2012.
- Debray Régis, *Vie et Mort de l'image: une histoire du regard en Occident*, Folio, 1995.
- Matisse Henri, *Ecrits et propos sur l'art*, éditions Hermann, 1972.
- Mondzain Marie-José, *Homo Spectator*, Bayard, 2007.
- Richter Gerhard, *Textes 1962-1993*, Les presses du réel, 2012.

Ressources numériques :

Entretiens :

- Mondzain Marie-José *Ce qui nous peuple et ce qui nous dépeuple.*

<http://laviemanifeste.com/archives/199>

Conférences :

- Mondzain Marie-José, *Qu'est-ce que voir une image ?*

https://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/qu_est_ce_que_voir_une_image.1405

Mémoire réalisé sous la tutelle de Céline Duval.

Remerciements :

Céline Duval - Camille Oarda - Vanessa Raguet - Amélie Gagnot - Thierry Topic
- Paul Collins et Pierre.

Lucie Lefevre

imprimé à l'esam Caen
Mars 2015.