

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE II - JEAN JAURES



LUCILLE VANDEVILLE



L'AUTO PORTRAIT DÉTOURNÉ:

IMAGINAIRE COLLECTIF ET MYTHOLOGIES CONTEMPORAINES.



SOUS LA DIRECTION DE MME CHRISTINE BUIGNET ET MR DOMINIQUE CLEVENOT

ANNÉE 2016

MASTER CRÉATION ARTISTIQUE, THÉORIE ET MÉDIATION



# REMERCIEMENTS

Ce mémoire de recherche étant le fruit de près de trois ans d'études, je tiens en premier lieu à adresser mes remerciements à toutes les personnes qui ont contribué à sa rédaction.

À ma directrice de recherche, Madame Christine Buignet, ainsi qu'à mon tuteur de recherche Monsieur Dominique Clevenot pour leur aide, leur disponibilité et l'intérêt qu'ils ont tous deux porté à mon travail durant ces années.

À l'ensemble de l'équipe pédagogique du master «Création Artistique, Théorie et Médiation» ainsi que de la licence d'Arts Plastique de l'université Toulouse II - Jean Jaures, pour l'ensemble de leurs enseignements.

À mes proches, famille et amis, pour leur soutien et leurs encouragements et particulièrement à Charly Pampalone pour la relecture et la correction de ce mémoire.

# TABLE DES MATIÈRES

<i>INTRODUCTION</i> .....	1
<b>I - DISPOSITIF, ESTHÉTIQUE ET RÉFÉRENCES D'UNE PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE</b> .....	9
<b>1 - FORMAT ET DISPOSITIF : LA FABRIQUE DES IMAGES</b> .....	10
A - LE CARRÉ : UN FORMAT POPULAIRE ET CONTEMPORAIN.....	10
B - LA SÉRIE : UNE PRATIQUE PULSIONNELLE SIGNIFICATIVE.....	19
<b>2 - « UNE IMPOSTURE POTENTIELLE »</b> .....	29
A - LE RÉEL DANS LA PHOTOGRAPHIE NUMÉRIQUE RETOUCHÉE.....	29
B - DONNER CORPS AU FAUX : L'INTERVENTION DU VIRTUEL.....	36
<b>3 - LA RETOUCHE PHOTOGRAPHIQUE</b> .....	43
A - L'APPROCHE PICTURALE NUMÉRIQUE.....	43
B - ENTRE KITSCH ET PUBLICITÉ : UNE « ESTHÉTIQUE ÉMOTIONNELLE ».....	50
<b>II - MODÈLE UNIQUE ET ALTÉRITÉ</b> .....	59
<b>1 - L'AUTO PORTRAIT DÉTOURNÉ</b> .....	60
A - PRÊTER SON CORPS : ART FÉMININ ET INCARNATION.....	60
B - CE QU'IL RESTE DE L'AUTO PORTRAIT.....	69

<b>2 - LE FEMININ : STÉRÉOTYPES ET IMAGINAIRE.....</b>	<b>77</b>
<i>A - LA PLURALITÉ DES FIGURES FÉMININES.....</i>	<i>77</i>
<i>B - SÉMANTIQUE ET PÉDAGOGIE DES STÉRÉOTYPES.....</i>	<i>86</i>
<b>3 - LA DUPLICATION DU VISAGE.....</b>	<b>91</b>
<i>A - CRÉER LE TROUBLE ET DÉRÉALISER LE « MOI » .....</i>	<i>91</i>
<i>B - DEVENIR LE DISCOURS.....</i>	<i>96</i>
<b>III - IMAGINAIRE COLLECTIF ET MYTHOLOGIES CONTEMPORAINES.....</b>	<b>103</b>
<b>1 - LA NARRATION VISUELLE.....</b>	<b>104</b>
<i>A - DE L'APPROPRIATION À L'INTERPRÉTATION.....</i>	<i>104</i>
<i>B - L'IMAGINAIRE CONDITIONNÉ DU SPECTATEUR.....</i>	<i>114</i>
<b>2 - UN DISCOURS LUDIQUE ET GÉNÉRATIONNEL.....</b>	<b>121</b>
<i>A - LA DIMENSION TEXTUELLE COMME « VOIX » DE L'ARTISTE.....</i>	<i>121</i>
<i>B - UN MÉDIUM PLAISANT ET LUDIQUE.....</i>	<i>129</i>
<b>3 - « DE LA CULTURE À L'ÉTAT DE NATURE ».....</b>	<b>140</b>
<i>A - DES PRÉOCCUPATIONS UNIVERSELLES.....</i>	<i>140</i>
<i>B - LA PHOTOGRAPHIE : UNE MYTHOLOGIE EN PUISSANCE.....</i>	<i>149</i>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>159</b>
<b>TABLE DES ANNEXES.....</b>	<b>167</b>



# INTRODUCTION

Depuis son invention en 1839, la photographie est en perpétuelle mutation tant technique qu'esthétique. Tantôt reniée par l'Art, tantôt perçue comme l'art du siècle, les nombreuses polémiques qui ont secoué son évolution semblent toutes se rapporter à une même notion inhérente au médium, celle de sa dimension mécanique et accessible. Mais forte de sa capacité à évoluer avec l'industrie, la photographie est avant tout le médium qui suit le monde et ses avancées, tant sociales que culturelles, s'exprimant à travers ses changements, figeant ses événements, se mondialisant avec lui. Aujourd'hui, la photographie semble avoir atteint le paroxysme de ses prouesses techniques, devenant accessible à tous, s'immisçant dans notre quotidien, d'une part dans notre paysage visuel, mais également dans nos pratiques de communication. Aussi, il semble que l'avènement des réseaux sociaux tels que Facebook<sup>1</sup> et Instagram<sup>2</sup> depuis les années deux-mille, a largement participé à la globalisation de l'usage de la photographie non plus comme seulement artistique, mais également comme un système de communication à part entière, comportant ses propres codes, ses propres stéréotypes et sa propre esthétique.

---

1- *Facebook* est un réseau social créé en 2004 à l'université de Harvard par Mark Zuckerberg

2- *Instagram* est une plateforme numérique de partage d'image créée par Kevin SYSTROM et Michel KRIEGER en Octobre 2010

Face à cette généralisation d'une pratique de la photographie que nous qualifierons ici de sociale, au sens où elle s'emploie à établir un lien entre ses utilisateurs et ses observateurs, l'art semble alors se trouver en position de devoir composer ses photographies avec les mutations que le médium connaît, tant sur le plan de la pratique esthétique, de la composition et des codes de l'image, que sur le plan de la globalisation mondiale de ses usages. C'est la raison pour laquelle aujourd'hui, la photographie semble rompre les frontières entre son usage artistique et son usage social et communicatif.

En outre, notons également que les prouesses technologiques survenues avec le numérique mettent également en lumière une mutation du réel dans la photographie. En effet, si celle-ci était autrefois l'art du réel par excellence, dont la subjectivité ne semblait résider que dans les choix du photographe, le numérique offre à la photographie un large champ de possibilité de falsification de l'image, entraînant avec elle un doute sans cesse croissant du spectateur à son égard. La photographie numérique semble alors être devenue le lieu du mensonge de l'image, par la retouche facilitée et accessible à tous. Mais elle développe également un rapport nouveau du spectateur à l'image en tant qu'il est conscient de son potentiel de falsification.

C'est donc dans un monde occidental dans lequel la photographie est omniprésente, faite par tous et vue par tous, que s'inscrivent mes productions et que se déploient mes questionnements théoriques. C'est par le prisme de cette photographie contemporaine que



nous allons tenter ici d'établir un discours non seulement sur l'esthétique établie par ma pratique, mais également sur la dimension sémantique de celle-ci, en nous questionnant sur tous les aspects qui découlent de mes photographies.

Or, avant de nous employer à questionner cette pratique, il s'agit ici de définir et d'asseoir certains concepts fondamentaux qui nous accompagneront tout au long de notre étude en tant qu'ils participent directement de ma pratique personnelle de la photographie.

Dans un premier temps, il semble falloir définir ce que nous entendrons ici par l'expression d'«imaginaire collectif», qui reviendra tout au long de notre développement. Ici, nous entendons par locution l'ensemble des connaissances culturelles issues de notre appartenance à une société donnée. Bien entendu, il s'agira dans notre étude de nous focaliser sur un imaginaire collectif proprement occidental, empreint de notre histoire, de l'évolution de nos sociétés et de l'évolution des mythes, des croyances et des images en son sein. En d'autres termes, nous pouvons admettre que ce que nous appellerons ici «imaginaire collectif» définit simplement un ensemble de références que tout individu occidental est culturellement capable de percevoir, de comprendre et d'interpréter.

Cela étant dit, nous nous devons également de définir ce que nous entendrons ici par «mythologie», en tant que le terme sera lui aussi omniprésent au sein de cette étude. Nous trouverons dans ce terme deux notions principales. D'une part, nous percevrons la mythologie dans son sens premier, en tant qu'ensemble des mythes et des légendes propres à une société, ici occidentale, qui participe par ailleurs à la création de l'imaginaire

collectif auquel nous faisons référence. D'autre part, nous entendons également le terme en dernière partie de cette étude, selon la définition de Roland Barthes, comme un système de communication, un message, qui s'emploie à exprimer une relation entre le signe, le signifiant et le signifié et qui en tissant un lien du signe vers le signifié transforme «la culture [...] à l'état de nature universelle»<sup>3</sup>. Transformation sur laquelle nous reviendrons.

Enfin, une dernière définition est ici à faire, afin de nuancer correctement notre propos. Nous parlerons en effet tantôt de selfie, tantôt d'autoportrait et la nuance infime entre ces deux notions semble à faire d'emblée pour comprendre le discours. Le selfie, entré en 2013 dans l'*Oxford English Dictionary* et en 2016 dans le *Larousse* en France, définit un autoportrait photographié à bout de bras à l'aide d'un téléphone portable ou d'un appareil photo numérique, qui se destine souvent à être publié sur un ou plusieurs réseaux sociaux. Dans notre propos, le selfie se différencie alors de l'autoportrait par la préparation préalable et la mise en scène de ce dernier, mais également par sa dimension implicitement artistique.

Ces termes une fois définis, nous sommes désormais en mesure d'établir le champ de questionnement qui va nous intéresser ici.

Au cours de notre étude, nous nous emploierons à interroger diverses problématiques inhérentes à ma pratique, mais également à la photographie artistique contemporaine par le biais de plusieurs exemples. Globalement, il s'agira ici de nous

---

3- BARTHES R. *Mythologies*. (1957) Éditions du Seuil, collection Points essais, Paris. p.7

interroger d'une part sur la mutation de la photographie et de ses usages, pour définir en quoi le détournement des autoportraits dans mon travail est tributaire, avec le concours de l'imaginaire collectif, d'une relation au spectateur qui définit la photographie comme une mythologie contemporaine en puissance.

Par ce questionnement et l'ensemble de ceux qu'il soulève, que nous établirons au fil de notre développement, nous serons en mesure de comprendre l'évolution du médium photographique tant sur le plan esthétique que dans son rapport au spectateur, par l'étude de ma pratique personnelle, mais également de celle d'artistes contemporains qui ont construit mon propre rapport à l'art. Nous développeront également notre questionnement sur l'autoportrait et le selfie pour établir un discours sur l'image dans la société qui nous permettra de comprendre la photographie comme une pratique à la fois artistique et sociale, symptôme de la génération culturelle et artistique à laquelle j'appartiens.

Dès lors, nous pouvons admettre que l'hypothèse centrale de notre étude est celle d'une photographie plurielle qui, en ouvrant à la fois ses usages et ses références à un public toujours plus large, ouvre également l'art au plus grand nombre, établissant dès lors, une relation au spectateur qui nous suivra tout au long de notre développement.

Pour développer cette hypothèse, nous analyserons tout d'abord ma propre pratique de la photographie d'une part sur le plan formel, à travers un questionnement sur le format et le dispositif sériel, d'autre part sur le plan esthétique en soulevant la dimension kitsch

de mes images, nous appuyant sur l'étude de Valérie Arrault<sup>4</sup>. Puis nous interrogerons plus en profondeur la distanciation du réel offerte par la photographie numérique afin d'établir une relation primordiale entre photographie contemporaine et esthétique publicitaire. De ce début d'étude découlera alors un questionnement plus approfondi sur l'autoportrait détourné qui nous permettra d'établir à la fois une déréalisation du «moi» vers le discours, tout en établissant un autoportrait idéologique se traduisant dans ma pratique par une relation au féminin et à la génération à laquelle j'appartiens. Puis, nous verrons que le concours de l'imaginaire collectif et de l'autoportrait détourné est tributaire d'une dimension pédagogique de l'image qui investit le spectateur dans la réception du discours de l'artiste. Enfin, dans une dernière partie, nous étudierons plus particulièrement la relation interprétative du spectateur, qui nous mènera à nous questionner à la fois sur la narration visuelle de la photographie et la pluralité des symboles de l'image. Nous définirons finalement en quoi l'autoportrait, la publicité et la féminité sont, selon les conceptions de Roland Barthes, des mythologies contemporaines qui ensemble, font de la photographie une mythologie en puissance.

---

4- ARRAULT Valérie. *L'empire du Kitsch*. (2010). Éditions Klincksieck, collection d'Esthétique, Paris.





# I - DISPOSITIF, ESTHÉTIQUE ET RÉFÉRENCES D'UNE PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE.

Pour amorcer notre propos, nous allons dès lors traiter des notions esthétiques et formelles de mes propres productions plastiques.

Du format vers le traitement numérique de mes images, ma conception de la photographie contemporaine passe par des notions esthétiques que nous devons analyser afin de mieux entrer dans la poétique de mon travail. C'est pourquoi nous allons, dans cette première partie, tenter d'analyser les dimensions de format, de dispositif et de création de mes productions afin de percevoir en quoi mes choix plastiques inscrivent mon travail dans le champ d'une photographie contemporaine particulière, qui s'interroge sur le monde et sur elle-même tout en créant du lien avec le spectateur.

Pour cela, nous nous attacherons dans un premier temps aux questions purement formelles soulevées dans mon travail, à travers l'analyse du format carré et du dispositif sériel qui nous engageront sur le plan d'un rapport au monde actuel et au spectateur. Puis, nous entamerons une analyse plus approfondie sur les notions esthétiques de la photographie numérique et retouchée en amorçant un questionnement autour de la falsification de l'image numérique et par extension, à la distanciation du réel dans la photographie. Enfin, notre analyse esthétique s'achèvera sur la question de la référence

et son inéluctable relation au kitsch défini par Valérie Arrault, qui nous entraîneront sur les questions de désacralisation de l'art et de réception du spectateur par le prisme de l'hybridation entre photographie artistique et esthétique publicitaire, grâce à la retouche numérique.

## **1 - FORMAT ET DISPOSITIF : LA FABRIQUE DES IMAGES**

### *A - LE CARRÉ : UN FORMAT POPULAIRE ET CONTEMPORAIN*

S'il s'agit ici d'analyser mon travail afin de produire une réflexion sur mes productions, celle-ci doit s'amorcer par les questionnements que révèle la mise en forme des photographies, à commencer par le format carré.

Choix esthétique au premier abord, le carré fait aujourd'hui partie intégrante de ma pratique tant sur le plan plastique que théorique. Il se place comme une sorte de marque de fabrique de mes images, qui elles-mêmes sont pensées et produites en tenant compte de ce format.

Dans mes productions, présentées en séries, le format carré se répète, encore et encore, car il est selon moi le format idéal tant pour son rendu esthétique que pour tout ce à quoi il fait écho à travers l'histoire de l'art et de la photographie.



Souvent associé au rond dans l'art classique, le carré n'apparaît pas pour lui-même comme un format «noble» jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, il est souvent présent dans l'histoire de l'art comme opposé à la spiritualité du rond. Il est le format du matériel, la symbolique du monde physique et ordonné face au rond qui symbolise le spirituel et l'immatériel. Nous pouvons penser que c'est pour répondre à cette conception symbolique que Kasimir Malevitch expose en 1915 son *Carré noir sur fond Blanc*<sup>1</sup> dans l'angle d'une pièce, place habituelle des icônes religieuses dans la tradition russe de l'époque. Le carré s'offre alors une seconde vie au XX<sup>e</sup> siècle en définissant la nouvelle matérialité du monde au sortir de la révolution industrielle qui a, de nombreuses manières, inspiré l'histoire de l'art.

Cette condition symbolique de rapport au réel, à l'ordre et au monde matériel m'inspire, car le format carré, qui trouve déjà un imaginaire qui lui est propre à partir du XX<sup>e</sup> siècle, explosera dès les années soixante, ajoutant à cette symbolique une toile de fond populaire.

Lorsqu'en 1963, la firme Kodak lance son Instamatic, appareil photographique le plus vendu de sa génération, le carré deviendra avec lui le format de référence de la photographie populaire. Face à une photographie artistique qui respecte le plus souvent le format rectangulaire, la photographie accessible à tous lancée par Kodak produit des images au format 28x28mm. Or, cette conception fédératrice du format carré n'est pas

---

1- MALEVITCH K. *Carré noir sur fond blanc*. 79,5 x 79,5 cm. (1915) Exposé à Petrograd en 1915 pour l'exposition 0.10

négligeable dans l'histoire de la photographie, car il restera jusqu'à aujourd'hui encore, le format d'une photographie populaire. En effet, à travers l'histoire de la photographie, on observe toujours une relation particulière entre le format carré et la dimension instantanée et populaire de l'image, depuis Kodak et son concurrent direct dans les années soixante : Polaroid.

Par la popularité instantanée qu'ont eue ces deux principales firmes, nous observons que le carré est un véritable acteur de l'histoire de la photographie et qu'il est le format par excellence de sa démocratisation.

Aujourd'hui, le format carré fait toujours écho à une dimension particulièrement populaire de la photographie notamment avec le réseau social Instagram, disponible pour tous les Smartphones.

Avec trois cents millions d'utilisateurs à travers le monde et trente milliards de photographies partagées depuis 2010, Instagram a redonné au format carré toute la dimension populaire qu'il avait dans les années soixante, faisant de lui le format de référence d'une photographie sociale contemporaine, en ajoutant une référence aujourd'hui évidente à l'imagerie numérique allant de la vignette et l'icône sur internet, jusqu'aux pixels qui constituent l'image. Le carré traduit l'idée même d'image numérique.

Ainsi, le format carré porte en lui les fondements d'une imagerie populaire qui traverse le temps et les classes sociales, faisant de la photographie un moyen d'expression universelle et aujourd'hui, un moyen de communication à travers la rapidité et la profusion des images via les réseaux sociaux. C'est précisément cela qui m'attire dans le format carré ; l'idée d'une photographie généralisée et populaire.

En outre, il m'est arrivé, dans la *série Il était une fois* notamment, de jouer sur la dualité entre le rond et le carré, sacralisant par une esthétique aux allures de peinture religieuse le message que j'entendais faire passer à travers mon travail. En effet, j'ai utilisé dans la composition des sept photographies de cette série, une auréole lumineuse qui encadre le portrait lui conférant par sa référence, une dimension picturale et sacralisée.

Dès lors, on peut définir mon travail sur le format carré comme empreint d'une dualité entre l'image et ce qu'elle raconte, mais également comme le témoin d'une histoire et d'une actualité de la photographie qui résonne en moi et m'a amené à poursuivre mes recherches dans ce sens, malgré les contraintes que représente parfois le format carré vis-à-vis d'une photographie traditionnellement rectangulaire.

Outre sa dimension symbolique, qu'elle soit artistique ou sociale, le format carré offre également une réception et une lecture de la photographie particulière en bousculant les codes établis par une image traditionnellement rectangulaire du point de vue du cadrage et de la composition de l'image.

En effet, le format carré offre, dans un premier temps, de nouvelles propositions de composition au photographe, celui-ci étant habitué lorsqu'il s'agit de composer une image rectangulaire, à être guidé par des règles conditionnées par le chemin de l'œil dans l'image, comme la règle des tiers ou celle du nombre d'or. Tandis que le format carré appelle lui à une composition souvent centrale, plus simple et plus directe. C'est pourquoi il concerne davantage une photographie sociale, d'amateur même. Comme l'explique Quentin Bajac dans son ouvrage *La photographie du daguerréotype au numérique* la photographie populaire des années soixante, intrinsèquement liée au format carré nous l'avons vu, propose «des images plus intimes, des comportements plus spontanés, une moins grande conscience de l'appareil photographique et un attachement moindre au respect des règles préétablies» conduisant ainsi à un «renouvellement certain tant de l'iconographie que du style»<sup>2</sup>. Il en va de même encore aujourd'hui, à travers Instagram. Consciemment ou non, lorsque les développeurs de ce réseau social ont mis en place une photographie carrée, il semble qu'ils n'aient pas seulement réveillé une nostalgie du vintage, mais ont également remis à l'ordre du jour un format essentiellement populaire par sa facilité d'approche et de composition.

Cette facilité de composition du format carré s'explique dans un premier temps par une possibilité, offerte par la symétrie, de centrer le sujet. Cette place centrale du

---

2- BAJAC Q. *La photographie du daguerréotype au numérique*. (2010) Ed. Gallimard. Paris. p.249

sujet nous ouvre alors sur deux caractéristiques spécifiques au carré. Tout d'abord, la lecture de l'image ne se fait plus de droite à gauche, ainsi rien dans l'image ne prévaut, car nous pouvons émettre l'hypothèse que l'œil de chaque spectateur se posera selon ce qui l'attire en premier lieu.

Dans mes photographies, j'ai pour habitude de dissimuler des symboles qui soutiennent et expriment mon propos, or, le format carré permet de ne pas mettre en avant un indice plutôt qu'un autre. Tout s'équilibre dans cette symétrie précise du format. D'autre part, le sujet centré contraint le spectateur à se focaliser sur lui, minimisant ainsi l'idée de hors-champ. En effet, si les scènes proposées en format traditionnel ont tendance à évoquer un dehors de l'image, le carré contraint le regard de telle manière qu'il enferme le sujet à l'intérieur. Dans un format rectangulaire, un sujet dont le regard se dirigerait vers la droite de l'image, par exemple, suggère inconsciemment au spectateur cette idée de hors-champ. Tandis que dans le format carré, le cadre de l'image se place comme une frontière entre lui et une quelconque réalité extérieure à ce que l'image donne à voir. Le sujet placé au centre se suffit à lui-même et donne à lui seul toutes les clés permettant de comprendre l'image.

C'est entre autres la raison pour laquelle le format carré conditionne également la question du fond. En prenant un maximum d'espace dans l'image, le sujet annihile par sa présence toute idée d'arrière-plan, comme de hors-champ, car il se place, une fois

encore, de façon frontale au spectateur. Le fond perd alors de l'importance vis-à-vis du sujet, contrairement à un format traditionnel dans lequel il participerait à la réception de l'image.

Créant habituellement des fonds neutres ou monochromes, j'ai choisi dans la série *#WeAreHere*<sup>3</sup> de traiter cette question de l'arrière-plan à travers le prisme de la photographie sur Instagram. En dessinant des selfies sur des photographies de monuments trouvées au détour du réseau social, je voulais montrer précisément que la question, lorsqu'un sujet frontal apparaît dans une image carrée, n'est pas de montrer un monument ou un paysage, mais de «se» montrer dans cet environnement. Le format carré est en définitive un format qui appelle peu aux successions de plans et c'est la raison pour laquelle il est tant apprécié dans l'ère numérique de la photographie populaire. Dans le selfie en format carré, l'image ne dit pas simplement «regardez», mais bien «regardez-moi, j'étais là, j'ai fait ça». Le format carré porte en lui cette notion de concentration centrale sur le sujet principal de l'image.

Ainsi, focalisant le regard sur un sujet central, niant toute forme de hors-champ et négligeant l'arrière-plan, l'image au format carré apparaît par essence comme centrée sur elle-même, elle est autosuffisante et détient en elle tous les indices à son appréhension.

Le format carré est donc garant d'une forme d'unicité dans la photographie. Elle n'appelle aucun hors champ, aucun arrière-plan. En définitive, elle n'est pas

---

3- cf. Catalogue en annexe

unique seulement au sens commun du terme, mais elle est unique, car elle évolue dans un imaginaire qui lui est propre et qui n'appartient qu'à elle. Ce qui interfère dans cet imaginaire, ce n'est pas une autre photographie, ou un indice intrinsèque à celle-ci, mais seulement le spectateur et sa frontalité avec elle. Il comprendra alors cette forme d'unicité de l'image.

En outre, lorsque l'image donne à voir un portrait, comme c'est toujours le cas dans mes productions, le format carré entre en échos avec la symétrie du visage, recentrant encore cette dimension unique de l'image. En effet, non content d'ériger des frontières entre l'image et le monde, le portrait au format carré se referme sur lui-même. Il y a le cadre, puis la symétrie du visage, puis le regard du portrait, sur lequel nous reviendrons. La photographie happe le spectateur et l'entraîne dans son imaginaire comme on l'enfermerait dans une boîte. Le sujet est contraint de rester dans son cadre et ne peut en sortir que par l'imaginaire de celui qui le voit, si celui-ci accepte de se prendre au jeu et d'entrer dans l'image.

Ainsi, l'image est unique au sens où elle est contrainte, fermée et définie par son format. Si nous conservons alors l'hypothèse que le format carré n'offre aucun hors champ, aucun univers extérieur réel auquel il appartient, le portrait au format carré se présente comme un microcosme, soulevant ses propres interrogations et ses propres problématiques. En partant de ce postulat, nous pouvons donc concevoir qu'il y a dans les images que je propose, notamment dans la série *Il était une fois* la notion d'indépendance,

un questionnement unilatéral, comme si les portraits qu'elle présente n'étaient là que pour exprimer un seul questionnement à la fois parmi toutes les réflexions possibles sur le monde. De cette manière, chaque image produite semble pouvoir évoluer et être comprise pour elle-même et n'a nul besoin d'être présentée en série pour exister dans son intégralité.

C'est donc au regard de cette première approche du format carré que celui-ci nous apparaît dans sa dichotomie, entre une photographie collective et populaire et un format dans lequel l'image fonctionne seule, par et pour elle-même. En effet, cette notion égocentrée du carré ne semble pas correspondre à sa dimension plurielle et sociale, car il manque à cette conception une notion fondamentale : celle de la pluralité des images.

Si le format carré participe d'une ouverture de la photographie au monde, ce n'est pas par lui-même, mais parce qu'il est une composante de la démocratisation de la photographie. Depuis Kodak et Polaroid jusqu'à Instagram, c'est bien entendu par la répétition, la multiplication et la facilité de déclenchement que le format carré devient populaire. C'est par la pluralité des images que s'ouvre le format et c'est la raison pour laquelle nous allons maintenant nous attarder sur la question du dispositif sériel dans mon travail.



*B- LA SÉRIE : UNE PRATIQUE PULSIONNELLE SIGNIFICATIVE*

Parmi les photographes de l'ère contemporaine, rares sont ceux dont on peut affirmer qu'ils ne travaillent pas et n'ont jamais travaillé, la série. Cet engouement pour le dispositif sériel trouve ses origines non pas dans l'incapacité d'une photographie unique à exprimer l'ensemble d'un message, mais plutôt dans la possibilité par la série d'immerger le spectateur dans l'univers de l'artiste.

La question de la série appelle tout d'abord à des questions esthétiques autour de l'image. Colorimétrie, format, sujet, sont autant de liens à établir entre les photographies afin qu'elles se répondent et s'affirment indépendamment comme une partie d'un tout. Il s'agit alors de faire en sorte que les photographies résonnent entre elles et fonctionnent les unes à côté des autres lors d'une exposition. Il s'agit également de définir un lien esthétique entre elles, qui engagera le spectateur à les voir dans leur ensemble plutôt qu'indépendamment les unes des autres. Lorsque chaque image porte en elle son propre message, la série permet d'élargir le champ de vision du spectateur et d'englober son imaginaire afin de le mener vers une lecture particulière de la série, lui offrant des pistes d'analyse et d'interprétation.

Par ailleurs, se pose également la question de l'accrochage de la série et cette question du dispositif sériel ouvre également sur la lecture des images comme de la série elle-même. En effet, une série ne peut être lue de la même manière selon qu'elle est présentée de manière linéaire - horizontale ou verticale - ou en grille.

Le plus souvent, la linéarité est le choix d'accrochage utilisé. Il permet en effet d'ouvrir la série sur une narration, qu'elle soit chronologique ou non. La linéarité impulse dans la série la question de la lecture des images, elle définit un ordre auquel le spectateur se soumettra inconsciemment. Ainsi vient s'ajouter à la question de l'esthétique, celle d'un choix narratif qui engage le photographe à penser sa série comme régie par les règles du discours. Toute série exposée à un mur suppose un début et une fin, un ordre établi dans lequel les photographies ne fonctionnent plus seule, mais à travers lui. L'ordre choisi, même s'il est aléatoire, définira la réception du spectateur et sa compréhension de la série. Par ailleurs, c'est parfois cette linéarité qui donne à l'image toute sa dimension narrative.



fig 1 - *The Social Web*. Série *Il était une fois*. Triptyque numérique retouché par ordinateur. (2014)

Dans le triptyque *The Social Web*<sup>fig 1</sup>, réalisé dans le cadre de la série *Il était une fois*, chaque image peut être appréhendée seule et pour elle-même, mais ce n'est qu'en disposant les trois photographies côte à côte que le spectateur peut comprendre la portée symbolique de cette réalisation et la référence à la mythologie aux trois Moires qui exprime

mon propos sur l'identité virtuelle au sein des réseaux sociaux. C'est pourquoi une fois encore nous pouvons affirmer que le dispositif sériel encourage l'ouverture du spectateur vers un questionnement global. Toutefois, il va de pair avec la question de la linéarité de la série celle de la grille, car cette première n'est pas le seul dispositif d'accrochage possible pour la série. En effet, la question de la grille ouvre aussi divers questionnements sur ce qu'elle peut évoquer.

Le dispositif de la grille semble s'opposer sémantiquement à un accrochage linéaire et permet de proposer de nouveaux questionnements. Si la disposition linéaire est comme nous l'avons vu, inconditionnellement garante de narration, la grille au contraire se place comme son parfait opposé. Potentiellement aléatoire, le dispositif en grille permet à l'artiste de refuser l'organisation des images selon une règle établie et pour cause, lorsque notre regard se pose sur une grille, c'est bien souvent sur l'image centrale, puis sur celles qui l'entourent. La grille réfute alors la valorisation d'une image par rapport à une autre, notion que nous retrouverons plus tard dans notre analyse au sujet de l'esthétique kitsch par ailleurs. Dans un dispositif tel, toutes les images sont égales, toutes aussi importantes ou au contraire, toutes aussi triviales. Par conséquent, elle s'inscrit comme une mise en dispositif de la profusion d'images qui caractérise le paysage visuel moderne et c'est pour cette raison que l'on peut dire que la grille fait écho de toutes les façons possibles à notre monde contemporain. Réinvestissant les codes numériques de classement d'images, que l'on peut trouver sur les réseaux sociaux comme dans nos fichiers personnels, la grille porte en elle cette notion d'archivage, mais également de multiplicité. Cette pulsion

photographique qui définit tellement la photographie contemporaine et sur laquelle nous reviendrons. C'est d'ailleurs une fois encore le choix de présentation qu'a fait Instagram sur le profil des utilisateurs où l'on voit les photographies classées en une grille régulière de trois photographies sur trois.

Par conséquent, la grille ne propose pas d'ordre établi dans le dispositif, mais semble toutefois le dernier recours pour une organisation dans la profusion ininterrompue des images numérique contemporaine.

La grille et la ligne se présentent donc comme les deux principaux dispositifs d'accrochage d'une série et se trouvent être radicalement différentes. Là où l'une est ordonnée, l'autre est aléatoire, là où l'une raconte, l'autre donne à voir sans histoire et sans chronologie. D'une manière comme d'une autre, la série apparaît en tout point comme le dispositif le plus à même d'englober et de capturer l'imaginaire du spectateur afin qu'il se prête au jeu que lui propose l'artiste. Mais la série permet aussi d'établir nombre d'autre questionnement tant autour de la relation au monde et au spectateur, que concernant le message de l'image elle-même.

S'il est une différence fondamentale entre une photographie unique et une série, c'est bien entendu celle de la multiplicité, qui se traduit de deux manières principales. Tout d'abord, elle offre aux images un double niveau de lecture à travers la capacité de chacune à fonctionner seule. Ce double sens de lecture éloigne l'interprétation

première de la photographie proposée. Dans *Mythes* par exemple, la toute première série réalisée dans le cadre de mes recherches, chaque photographie invite individuellement le spectateur à établir un lien entre l'image et les mythologies déjà présentes et connues de son imaginaire occidental. Toutefois, ce n'est qu'en prenant conscience de l'ensemble de la série qu'il peut concevoir tous les indices nécessaires à une analyse complète, qui le mènera à une réflexion sur la façon dont les mythologies répètent des schémas qui font aujourd'hui partie de notre imaginaire collectif.

Dans un second sens, la série permet également d'englober un sujet donné et d'ouvrir justement sur la question de la multiplication des images. *#WeAreHere* par exemple, ne semble pas au premier abord nécessiter une telle répétition. Le questionnement autour du selfie et du message social qu'il renvoie de la société contemporaine se serait probablement contenté d'une seule photographie. Toutefois, c'est bien la multiplicité des productions qui ouvre une réflexion sur la profusion des images aujourd'hui et sur cette pulsion photographique offerte par la démocratisation croissante de la photographie, notamment aujourd'hui par le Smartphone et les réseaux sociaux. Ainsi, la série offre une capacité au photographe à développer un propos sous plusieurs formes comme pour marteler son idée dans l'œil du spectateur.

En outre, la série offre également une possibilité de multiplier les points de vue autour d'un même sujet donné. Nous y reviendrons au cours de notre analyse, mais il est important dès lors de comprendre que je n'imagine pas, dans mes productions, proposer

des réponses toutes faites et préétablies au spectateur. L'idée étant plutôt de l'amener à s'interroger lui-même sur la place qu'il occupe dans le monde et que les différents aspects de ce monde que j'évoque occupent dans sa vie quotidienne. Ainsi, la série m'offre l'opportunité de me saisir d'un sujet, d'un symbole ou d'un archétype sans pour autant délivrer d'emblée un message précis sur mon rapport à ce dernier. Ainsi, il y a dans les séries présentées une multitude de points de vue possibles, offerts par différentes pistes que je me plais à donner. C'est pourquoi la série est un moyen idéal d'offrir ces différents axes de réflexions au spectateur, tant sur un sujet global, celui d'internet et des réseaux sociaux dans *Il était une fois* par exemple, que sur un sujet plus précis tel que le selfie dans *#WeAreHere*.

Par ailleurs, c'est par cette même capacité de reproduction et de répétition que la série me permet d'user et d'abuser d'un même symbole afin d'en suggérer toute la complexité. C'est le cas par exemple lorsque je traite de la femme et son image dans *Il était une fois*.

Au terme de ces réflexions, il apparaît clairement que la série est un dispositif qui prône mieux qu'aucun autre la question de la pluralité, de la multiplicité des points de vue et de la multiplication des symboles, c'est pourquoi elle m'apparaît également comme le dispositif de référence lorsqu'il s'agit de traiter de photographie contemporaine.

En effet, la pluralité des images, on peut le dire, est inhérente à la photographie contemporaine et au monde contemporain lui-même, notamment occidental, et nous la devons à l'essor impressionnant qu'a fait le numérique ces vingt dernières années. Aujourd'hui travailler en photographie numérique nous permet de produire sans réfléchir, autant d'image dont nous avons besoin ou envie. Grâce au numérique, j'imagine les productions que je réalise comme des carrés de mosaïque. Chaque photographie sera un point qui créera l'image finale d'un sujet donné ou qui constituera une fois rassemblés les différents aspects d'un questionnement global.

Mais plus particulièrement, la série couplée au numérique me permet également de traiter de la mutation de la photographie en tant que médium au cours de ces dernières années. Comme je l'ai déjà évoqué plus haut, le numérique a peu à peu désengagé le geste photographique réfléchi au profit d'un geste pulsionnel. En extrapolant le propos, il apparaît que là où le photographe «professionnel» pensera l'image en terme esthétique comme technique, le photographe amateur, lui, photographiera sur le vif, souvent sans réglage préalable et multipliera les prises de vue jusqu'à obtenir une photographie qui lui convient. En conséquence, la photographie ne se fait plus seulement aujourd'hui, en dehors du cercle artistique, dans un désir d'expression d'une chose unique, de capture d'un moment et de conservation. Il se fait par réflexe, pour figer tout et n'importe quoi, mettant toute chose sur un pied d'égalité.

Mais outre cette capacité offerte par le numérique à ne plus s'inquiéter de déclencher au hasard, il faut précisément insister sur cette photographie actuelle qui est devenue un geste du quotidien pulsionnel et quasiment machinal.

Aujourd'hui dans le monde occidental, nous pouvons affirmer que peu de personnes restent dans l'incapacité matérielle de prendre une photographie, et ce, dans toutes les situations. Du marché des appareils photo numériques, réflex, bridge, compact, jusqu'au Smartphone dont la qualité de prise de vue ne fait qu'accroître, en passant par les appareils et caméras embarquées qui permettent de déclencher dans les situations les plus surprenantes - sous l'eau par exemple - la photographie est devenue un moyen d'expression plus populaire que jamais, passant bien entendu par les réseaux sociaux.

Mais par cette systématisation de l'image photographique s'est également formée une sorte de vocabulaire de la photographie populaire contemporaine. C'est en partie pour cela que j'ai choisi à plusieurs reprises d'utiliser Instagram comme outil de production.

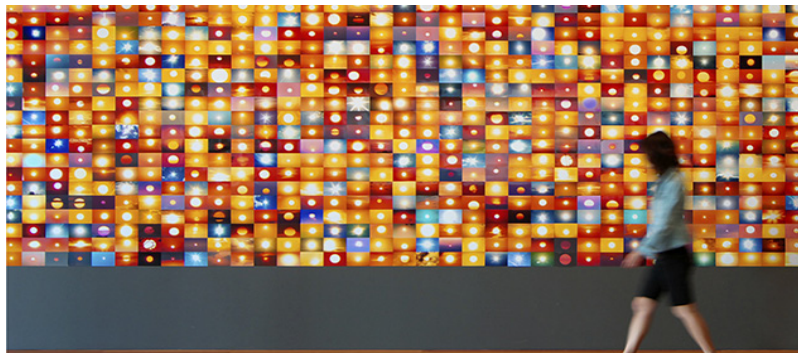


fig 2 - UMBRICO P. *Suns (from Sunsets)* from Flickr. Détails.  
(2006-aujourd'hui)



Sur cette plateforme de partage, les images se regroupent par hashtags (#) formant un vocabulaire visuel particulier. Les photographies sont systématisées, on ne photographie plus pour l'intérêt que l'on porte au sujet, mais pour faire entrer son propre quotidien dans un monde virtuel qui nous englobe parfaitement.

À la manière dont Penelope Umbrico le fait sur Flickr<sup>fig2</sup> depuis 2006 j'ai réalisé *Flux* en cherchant sur Instagram le hashtag «#Selfie». Il s'agissait dans cette production de rendre toute la dimension vertigineuse de ces autoportraits réalisés quotidiennement par la plupart des utilisateurs de la plateforme. Mais ce vocabulaire si particulier ne se traduit pas seulement par le besoin de se montrer soi-même, il s'exprime aussi à travers ce qui est devenu des poncifs de la photographie numérique populaire. Les hashtags #food, #smile et #selfie, par exemple sont autant de simples mots ayant rassemblés à eux seuls près de sept cents millions de photographies à travers le monde entre octobre 2010 et septembre 2014<sup>4</sup>. Si cette constatation fait état d'une véritable communauté numérique qui partage et se lie à travers les images, elle est également le signe d'une mutation de la pratique de la photographie, car bien qu'il y ait et aura toujours, des photographes professionnels comme amateurs qui penseront l'image, la photographie aujourd'hui est devenu un moyen de communication plus populaire que jamais, capable de franchir les barrières de la langue ou de l'éloignement géographique.

---

4- ANONYME *Top 100 #hashtags les plus populaires sur Instagram*. (Septembre 2014)  
<https://www.lepetitshaman.com/top-100-hashtags-les-plus-populaires-sur-instagram>.

Ainsi les photographies ne sont plus réfléchies par la majorité de ceux qui les font. Elles sont un moyen de communication rapide et clair, quasiment universel, se pliant aux modes et réalisé de façon mécanique, quasiment à la chaîne.

Dans mes productions, je tiens bien entendu à cette référence aujourd'hui culturelle, qui témoigne du monde auquel j'appartiens, à une photographie populaire et mécanique et la série m'engage dans cette voie de production et de reproduction illimitée des images.

En définitive, la photographie, art jeune et art du siècle par excellence, ne cesse de muter et d'évoluer et a fait preuve, en près de deux cents ans d'existence, d'une mécanique toujours plus évoluée et toujours plus aboutie, jusqu'à aujourd'hui où nos appareils photographiques tiennent dans une poche. Mais cette mutation est aussi responsable d'une transformation de la pensée autour de la photographie elle-même, à mesure que change l'image. Aujourd'hui, le numérique reste le principal acteur des bouleversements qu'à connu et que connaît toujours la pratique photographique, car viens à la rencontre du médium diverses possibilités de transformation de l'image, qui ancre la photographie dans une dualité entre présentation du réel et avènement de l'imaginaire.

## **2- «UNE IMPOSTURE POTENTIELLE»**

### *A - LE RÉEL DANS LA PHOTOGRAPHIE NUMÉRIQUE RETOUCHÉE.*

Art social, art de la mémoire, la photographie d'hier comme d'aujourd'hui se fait l'art du réel. Qu'elle soit réfléchie ou pulsionnelle, elle semble s'imposer lorsque nous avons besoin de figer l'instant ou de communiquer notre vision du monde. Elle porte en elle, par sa mécanique même, un rapport intrinsèque au réel dont on ne saurait complètement la détacher, car il est à la base de toute image photographique. Mais nous sommes toutefois amenés à tout questionner sur la nature de ce réel. S'il est vrai qu'elle est le médium qui présente sans représenter, celui qui affiche son sujet avec le plus de véracité possible, surpassé seulement par la vidéo, l'éternel questionnement de la photographie se place dans l'objectivité et dès lors, nous pouvons affirmer que le réel qu'elle propose n'est que celui du photographe. En effet, le réel du monde photographié au sens où nous l'entendons ici, est compris dans le cadre qui contient l'image. Un cadre choisi et réfléchi par le photographe qui pourra affirmer alors que ce qu'il a capturé «a été» et restera à jamais comme un instant figé qui ne se reproduira plus.

Mais aujourd'hui, la photographie numérique, en tant qu'elle est modelable et falsifiable par des moyens techniques en perpétuelle amélioration, pose les fondements d'un nouveau questionnement sur le réel qui apparaît dans l'image, celui d'un «autre réel» qui inclue à la fois ce qui a été et ce qui n'apparaît que dans la photographie finale, retouchée par ordinateur. Ainsi, si nous pouvons d'ores et déjà affirmer que le réel sera

toujours un élément constitutif de la photographie, la question que nous nous poserons ici n'est donc pas celle d'une photographie numérique qui s'éloigne du réel, mais plutôt celle d'un virtuel qui, en s'intégrant dans la photographie numérique contemporaine, semble responsable d'une mutation de la pensée photographique.

En 1986, lorsque Roland Barthes théorise la photographie dans son ouvrage *La chambre claire*, il la définit par son rapport au réel. Pour lui, c'est cette incapacité que nous avons devant une photographie à «nier que la chose a été là»<sup>5</sup>, qui fait d'elle un art particulièrement attaché au réel. Il définira alors le noème de la photographie comme «ça a été», toute image photographique présentant et proposant le réel tel qu'il est enregistré par la lumière sur la surface de la pellicule, ou de la cellule numérique dans notre cas.

Mais avant tout, notons qu'il ne sera pas question d'imaginer ici que Roland Barthes ignorait que la photographie était un art malléable et potentiellement falsifiable. Ayant écrit son œuvre en 1980, nous pouvons penser qu'il avait déjà été en relation avec ce type de photographie, ne serait-ce qu'en ayant connaissance du mouvement pictorialiste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que des débuts de l'art numérique. Toutefois, nous pouvons penser que Barthes, lorsqu'il affirmait que «la chose a été là» ne s'imaginait pas qu'un jour, virtuel et réel pourraient se confondre tout en gardant l'appellation de photographie. C'est pourquoi nous pouvons imaginer que cette conception de réel aujourd'hui, bien qu'elle soit toujours un pilier de la création d'images photographique, est cependant

---

5- BARTHES R. *La Chambre claire*. (1980) Ed. Gallimard. Coll. Les cahiers du cinéma. Paris. p.120

devenue plus malléable et moins radicale que ce que semblait en dire Roland Barthes.

À l'apogée de l'ère numérique, la photographie semble porter en elle cette dichotomie entre réel et virtuel. À la foi indissociable de l'idée que ce qu'elle montre «a été», elle est aussi l'art dont nous avons appris à nous méfier au cours des vingt dernières années et pour cause, elle est devenue l'art falsifiable par excellence. Aujourd'hui en effet, la photographie perd peu à peu son attachement au réel à travers la retouche numérique qui altère la réalité de l'image entre la prise de vue et la photographie finale présentée au monde. Notre certitude que ce qui est montré «a été» est de plus en plus mise à mal. Notre relation à la photographie aujourd'hui est une relation de suspicion et de doute, offerte par la possibilité de retouche numérique et donc, de falsification de «ce qui a été». En outre, il faut également préciser que si le numérique joue un rôle capital dans la mise en place de ce questionnement, la retouche photographique n'est pas obligatoirement numérique ni forcément dissimulée. La picturalité dans la photographie participe à cette notion de retouche de l'image et celle-ci, qu'elle soit numérique ou analogique, éloigne la photographie de sa notion de réel.

Dans les œuvres de Pierre et Gilles par exemple, la photographie n'est pas numériquement retouchée. Elle est en amont mise en scène, dans une dimension quasiment théâtrale et photographiée par Pierre, puis reprise à la peinture par Gilles qui retouche, crée les fonds et les cadres. Ainsi, la retouche photographique apparaît comme

une nouvelle réalité de l'image, un glissement de ce qui «a été» vers ce qui est tel que le donne à voir l'œuvre finale. Mais nous pouvons penser que c'est justement cette nouvelle réalité offerte par la retouche qui déréalise la photographie d'origine, l'éloignant de son rapport évident au réel, du noème défini par Barthes.

Mais si la retouche numérique comme analogique constitue un éloignement du réel dans la photographie, nous sommes alors en face d'un nouveau questionnement qui propose de chercher ce qu'il nous reste de réel dans l'image retouchée et en définitive, de ce qui «a été».

Dans un premier temps, il semble rester au réel de l'image la présence du sujet face à l'objectif et la façon dont le photographe choisit de composer l'image. En d'autres termes, persistent dans la photographie les choix subjectifs qui font l'image et par conséquent un réel particulier et personnel propre au photographe. Ce qui a été ici, c'est donc l'intention, les questionnements, la volonté de concevoir une image pour donner à voir sa propre vision du monde. Ainsi, ce n'est pas d'un réel absolu dont nous parlons ici, mais plutôt d'un réel qui n'appartient qu'à celui qui crée, d'un réel subjectif, d'une vision du monde qu'il partage avec le spectateur. En outre, l'intervention de la main de l'artiste sur l'image capturée par l'appareil photographique va de pair avec cette distanciation du réel. En effet, ce qui constitue l'image telle qu'on la perçoit une fois retouchée, c'est surtout l'idée du geste de la main de l'artiste sur la photographie d'origine. Ce qui a été

dans un second temps, c'est donc cette volonté de l'artiste de modifier l'image et donc, le geste de retouche, qu'il soit une fois encore analogique, comme la peinture de Pierre et Gilles, ou encore numérique comme dans mes productions.

Enfin, il y a dans cette notion de retouche numérique non seulement une idée de geste, mais également cette idée de falsification décuplée par l'outil lui-même. En effet, cette notion d'action de la main, non contente d'éloigner la photographie originelle de ce qui «a été», participe à son éloignement du réel par l'outil qu'est la tablette graphique. Lorsque je crée des fonds aux allures de peintures par exemple, ou lorsque je gomme les imperfections de mon visage à l'aide d'une gomme virtuelle sur un logiciel de retouche, je falsifie l'image numérique par un procédé qui lui aussi tient sa part de faux en tant qu'il imite les outils analogiques par un seul et même outil qu'est la tablette graphique. Par conséquent si dans mes productions la retouche éloigne la photographie de son réel originel, l'outil participe à cet éloignement du vrai dans l'image. Ce qui a été ici, c'est l'action de la main par l'outil numérique, qui ne crée aucune réalité physique, mais seulement des effets visuels et virtuels.

Ainsi, nous pouvons d'ores et déjà soutenir la thèse d'une double vision du réel dans la photographie numérique retouchée : un réel présent dans l'image, qui tend à disparaître à force de retouches au profit d'un réel de l'image, propre à sa conception, qui resurgit à travers elle.

Enfin, si l'action du geste pictural comme de la retouche de l'image participe à ce déplacement du «ça a été», la mise en scène, dans des photographies comme celles que je réalise, propose une fois de plus une nouvelle réflexion sur le réel de la photographie.

Dans son ouvrage *La photographie contemporaine*, Michel Poivert définit l'image performée comme «la finalité unique de ce qui est montré»<sup>6</sup>. Autrement dit, la photographie n'apparaît pas telle qu'elle se présente dans sa réalisation, mais est mise en scène et pensée pour l'image finale, à la manière d'une scène de théâtre. Ainsi, ce qui est donné à voir dans l'image n'existe que par et à travers elle et n'a aucune réalité propre dans le monde réel. Si nous suivons l'analogie de Michel Poivert entre photographie performée et théâtre, il est vrai que dans ce dernier, rien de ce qui est donné à voir au spectateur qu'il s'agisse des personnages comme du décor, n'a de réalité propre, physique, en dehors de la pièce jouée. Tous les éléments de celle-ci étant relégués au rang d'artifices une fois la représentation donnée.

C'est pourquoi nous pouvons concevoir que ce qui sera réel dans la photographie numérique retouchée et performée, ce ne sera pas la «chose» montrée au sens premier du terme, mais la chose mise en scène, impliquant le décor, les accessoires et bien entendu, cette dimension théâtrale qui falsifie déjà le réel, glissant le modèle dans la peau d'un personnage.

---

6- POIVERT M. *La photographie contemporaine*. (2010) Ed. Flammarion, revue et augmentée. Paris. p213



Dans mes productions par exemple, lorsque je me photographie mise en scène, maquillée, déguisée, la réalité n'est pas l'image renvoyée par la photographie, mais moi, face à un objectif derrière lequel il n'y a personne, mise en scène chez moi et imaginant plus tard ce que sera l'image après être passée sous le pinceau numérique de ma tablette graphique. Le réel de mes photographies se situe là, entre la photographe photographiée et le geste numérique, dans la fabrication hors champ de l'image finale.

Ainsi, la retouche, les modifications corporelles, la mise en scène sont autant de conceptions esthétiques et créatrices de l'image qui nous engagent à penser que le réel est ailleurs que dans l'image elle-même et par conséquent que le réel n'est plus, ou différemment le «noème de la photographie» au sens où l'entendait Roland Barthes. Ce qui «a été» dans mes photographies, c'est la pose, la préparation, la mise en scène, mais l'image telle qu'elle est présentée s'éloigne souvent de ce qui a été. C'est en cela que nous pouvons évoquer l'idée d'une photographie numérique contemporaine qui altère et dénature le réel de la prise de vue, perpétuellement falsifié par la postproduction.

Au terme de ces considérations, le réel de la photographie numérique retouchée ne semble plus se situer, comme le disait Roland Barthes, dans ce qui «a été» et que l'image nous montre, mais plutôt dans ce qu'elle dissimule. Geste numérique, mise en scène, retouche sont autant de notions attachées à la photographie numérique qui nous engagent à nous détacher du réel de l'image pour observer un autre réel, celui de la fabrication de celle-ci.

C'est en un sens en cela que la photographie retouchée fait écho au monde contemporain dans lequel nous évoluons, tant dans son rapport au réel que dans son rapport au corps et à l'image que nous donnons de nous-mêmes dans le monde.

*B - DONNER CORPS AU FAUX : L'INTERVENTION DU VIRTUEL.*

C'est dans ces conceptions de réalité et de falsification que nous allons nous intéresser maintenant à l'image, non plus par sa fabrication, mais plutôt par l'image au sens large, tant photographique que physique. Car étant des êtres physiques, dotés d'une réalité propre à chacun, nous sommes par essence des images, ce que nous donnons à voir étant une extension de ce que nous sommes, un langage spécifique à chacun d'entre nous et pourtant commun à tous. Il convient dès lors pour amorcer cette réflexion sur l'image et le corps, de différencier le «faux» et la «falsification». On parlera ici de faux pour désigner ce qui n'a pas de fondement réel, qui ne s'appuie pas sur un élément physique concret et qui surgira dans l'image sans avoir de réalité propre. Ainsi, dans mon travail, le terme de faux se couplera souvent à celui de «virtuel» au sens d'une chose créée numériquement dans l'image sans qu'elle n'ait d'existence propre dans la mise en scène de l'image originelle. C'est dans ce rapport à l'origine de la photographie donnée à voir que viendra en revanche se placer le terme de «falsification». Celle-ci, contrairement au faux, se fonde sur un élément déjà existant. Nous pouvons donc lier ces deux termes par l'idée que le faux est l'un des éléments participants de la falsification de l'image. Ainsi, s'il s'agit ici de réfléchir à la façon dont les images donnent «corps

au faux», il s'agira d'une part de traiter de la question des falsifications réelles, faites à même le corps, puis de la photographie falsifiée qui elle, met en scène le faux, pour enfin définir ce qu'elles proposent de faux et de falsifié. Nous pourrons alors en déduire l'écho qu'apportent ces deux notions non seulement à l'image, mais aussi à la photographie numérique contemporaine et au quotidien, réel comme virtuel, du spectateur.

À travers toutes les époques et dans toutes les cultures, la modification du corps est une condition quasiment *sine qua non* de l'appartenance à une société et va souvent jusqu'à définir la place de l'individu dans celle-ci. Le maquillage et les modifications corporelles importantes, telles que le tatouage, sont des conventions culturelles propres à chaque civilisation et à chaque «rang social». Dans certaines sociétés par exemple le maquillage tend à exprimer l'histoire de la personne qui le porte tandis que dans notre civilisation occidentale contemporaine, il est une marque purement esthétique qui change et évolue au fil des modes. Quant au tatouage, que nous prendrons comme exemple car il est l'une des plus universelles transformations définitives, il est tantôt la marque d'un rapport au spirituel, chez les Polynésiens par exemple, tantôt celle d'une appartenance à un clan, comme chez les Yakusas japonais, pour enfin dans le monde occidental dans lequel nous évoluons aujourd'hui, n'être une fois de plus qu'une convention esthétique et culturelle qui connaît, encore une fois, ses modes et ses évolutions.

C'est pourquoi nous pouvons dire que maquillage et autre modification du corps,

qu'ils soient définitifs ou non, sont des falsifications proprement culturelles, mais surtout universelles tant elles se retrouvent aux quatre coins du monde et à toutes les époques. Elles participent ainsi à une conception propre à l'humain, qui de tout temps a voulu s'éloigner de la réalité pure et sauvage de l'animal, celle d'une modification qui vise à définir l'individu. C'est par cette idée, que nous modifions notre apparence physique selon ce que nous sommes dans le monde, que nous pouvons par ailleurs affirmer que les falsifications du corps nous définissent, mais également à l'inverse, que c'est ce que nous paraissions être qui exprime ce que nous sommes. Il y a alors cette dualité entre l'être et le paraître qui influe sur mes productions, en tant qu'elle m'aide à savoir quels artifices adopter pour exprimer ce que je veux devenir au sein de l'image, le temps d'une prise de vue.

Mais si nous nous concentrons jusqu'alors à traiter de modifications physiques réelles, telles que le maquillage ou les vêtements, il faut également dire que le numérique aujourd'hui offre de nouvelles possibilités de falsifications du corps et son image, qui ensemble forment un personnage irréel et pourtant visiblement présent.

En effet, s'il s'agissait jusqu'alors de parler de falsifications analogiques, le virtuel invité dans l'image fait place à de nouvelles possibilités de modifications de la photographie en postproduction, mais s'hybride également avec le faux pour créer de nouvelles images.



Fig3 *La mer*. Série *Mythes*. (2012)

D'une part, le champ des modifications corporelles se démultiplie avec le numérique. Couleurs des yeux, des cheveux, aspect de la peau, couleurs des vêtements, tout élément constitutif de la personne physique est modifiable via l'outil numérique sans que le modèle n'ait aucunement besoin de modification corporelle préalable.

Dans *Mythes* par exemple, j'ai pu, au sein d'une même série de photographies, modifier la couleur de mes yeux et de mes cheveux selon les besoins et les caractéristiques du personnage que je voulais incarner. Ainsi, *La Guerre* a les cheveux bruns et les yeux rouges, *La Mer*<sup>fig3</sup> les cheveux et les yeux bleus, alors que *La Nature* est blonde aux yeux verts et toutes ces modifications ont été possibles sans utiliser de modifications réelles sur mon corps.

Mais plus encore que les falsifications sur mon image même, le numérique permet également la création d'éléments purement virtuels qui interagissent avec le sujet et sont constitutifs de l'image. C'est le cas par exemple pour le fil numérique ajouté aux photographies du triptyque *The Social Web*<sup>fig1</sup>. Mon idée dans ces trois photographies, était d'évoquer précisément l'immatérialité du monde numérique et d'internet, j'ai donc fait le choix de créer numériquement un fil constitué de 0 et de 1, qui interagit avec les personnages par la forme de leurs mains et devient un élément constitutif de l'image sans lequel celle-ci n'aurait pas de sens.

C'est ici qu'apparaît alors une double vision caractéristique de la photographie numérique retouchée par ordinateur. D'une part le virtuel «dénature» ou du moins altère la réalité physique de l'image en tant qu'il falsifie les sujets réels tels que le corps ou le visage, éloignant par là la nature réelle du sujet au profit d'une image numérique dans laquelle faux et falsification s'hybrident. D'autre part, le virtuel est quant à lui donné à voir comme élément physique et réellement constitutif de l'image, sans lequel celle-ci perd son sens, en interagissant directement avec les éléments physiques au sein d'une même image. Celui-ci lui confère d'emblée une dimension physique dans l'œil du spectateur qui, s'il est capable de le voir, tiendra tout de même compte du faux comme constituant du corps de l'image, indispensable à sa réception et son interprétation.

Ainsi, réalité physique et falsification se mêlent au sein de l'image pour lui donner un sens, la faisant glisser du champ de la photographie à celui de l'art numérique. Mais si nous venons d'évoquer la réception facilitée du spectateur par l'image virtuelle, il semble falloir désormais analyser les raisons qui font cette facilité d'adaptation et de compréhension du faux dans le monde contemporain dans lequel nous créons et nous évoluons.

Image de masse, flux ininterrompu d'information, profusion, sont autant de mots et de concepts propres à l'image contemporaine qui définissent notre réception de celle-ci. Mais en vingt ans de révolution numérique est venu s'ajouter à ces termes cette notion

particulière du virtuel en tant qu'outil de production d'image n'ayant aucune réalité physique.

Aujourd'hui, toutes nos images semblent passer par le numérique et la retouche, à tel point qu'elles se sont démocratisées et sont entrées dans notre quotidien par le biais de la technologie. Ainsi, il semble que si nous percevons et recevons si bien le numérique et ses falsifications, c'est bien entendu par l'omniprésence de la technologie et du virtuel devenu presque indispensable dans notre société contemporaine. Nous sommes à la fois en interaction permanente avec les images numériques, mais également avec leurs outils de transmission tels que le téléphone, internet ou encore la télévision. Si bien que s'il est une gymnastique à faire pour percevoir le virtuel et la falsification comme éléments constitutifs de l'image, notre œil la fait sans que nous n'ayons plus besoin d'effort. Effets spéciaux, retouche publicitaire, falsification d'images photographiques ou vidéo, notre monde contemporain nous engage à la fois à croire, comme à déceler et percevoir le faux.

Nous pouvons penser que c'est cette conception de la photographie contemporaine qui pousse les artistes de la photographie numérique retouchée à son paroxysme, Aziz et Cusher à affirmer que « la disparition de la vérité en photographie s'accompagne parallèlement d'une perte de confiance [que] chaque image, chaque représentation est devenue aujourd'hui une imposture potentielle»<sup>7</sup>. En effet, il semble que la présence toujours plus importante du virtuel, de la falsification dans l'image numérique nous

---

7- RUSH M. (2000) *Les nouveaux média dans l'art*. Ed. Thames & Hudson, coll. Univers de l'art, Paris. p188

engage à douter d'elle. Nous ne croyons plus à l'image telle qu'elle nous est donnée à voir. Ce doute, cette perte de confiance en l'image naît bien entendu de ce flot ininterrompu d'images numériques retouchées. Mais ce qu'il semble important d'ajouter au propos de ces artistes, c'est la dimension d'acceptation du spectateur face à l'image. En effet, le faux quotidien dans lequel il évolue ne l'engage pas seulement à douter de l'image, mais également à l'accepter tel que faisant partie du paysage visuel de son temps.

En outre, cette notion d'«imposture potentielle» contrebalance cette idée d'acceptation passive du virtuel, car elle nous propose l'idée du doute de l'image, qu'elle soit numériquement retouchée ou non. Il semble alors que le virtuel engage le spectateur à voir plus dans l'image, à chercher l'imposture ou à douter de ce qu'il voit, faisant de notre époque une ère du faux, mais également de notre œil un outil critique.

Mais cette habitude du virtuel, cette «imposture visuelle» généralisée dans notre époque et sur nos images semble faire de nous non seulement les spectateurs, mais également les acteurs de cette virtualité du monde, avec la démocratisation dont nous parlions précédemment. Récepteurs critiques et acteurs de ce monde numérique auquel nous appartenons, nous semblons glisser également vers une dématérialisation de notre monde personnel jusqu'à devenir nous-mêmes des êtres virtuels. En effet, notre habitude du numérique, d'internet et de leurs codes nous engage à faire naître une personnalité virtuelle qui nous est propre et qui pourtant, semble aujourd'hui quasiment universelle. Ainsi, nos profils sur les réseaux sociaux, nos numéros de téléphone ou nos adresses



de courrier électronique deviennent des éléments constitutifs de notre personnalité qui s'institutionnalisent dans le monde contemporain. Nos banques, nos écoles, notre connaissance du monde passent irrémédiablement par les outils numériques que nous connaissons, offrant à chacun une identité virtuelle.

### **3 - LA RETOUCHE PHOTOGRAPHIQUE**

#### *A - L'APPROCHE PICTURALE NUMÉRIQUE*

Qu'elle soit virtuelle ou analogique, nous pouvons désormais avancer l'hypothèse que la falsification de l'image numérique joue un rôle fondamental non seulement dans le message symbolique qu'elle tend à faire passer, mais également dans la relation au spectateur qui perçoit l'image. Retouche et modification du corps et de l'image elle-même créent des effets visuels qui tendent à une cohérence entre ce que l'image donne à voir et les éléments qui la constituent. Mais il semble falloir à présent analyser un second aspect propre aux modifications numériques de l'image, celle de la question esthétique. Nous allons donc maintenant nous attacher à analyser principalement les deux notions esthétiques particulièrement présentes dans mon travail, la relation à la peinture et l'esthétique publicitaire qui nous feront, ensemble, glisser vers une relation au kitsch, tout en définissant en quoi ces choix intègrent mes productions dans un champ plastique qui fait sens au regard de mon discours.

Si l'on ne peut pas à proprement parler de geste pictural dans mes productions, dans la mesure où celui-ci est seulement imité par l'outil numérique, on peut toutefois trouver dans certaines d'entre elles une relation particulière à la peinture. Si nous prenons comme exemple les photographies réalisées pour la série *Il était une fois*, nous pouvons observer que traces et couleurs s'immiscent dans l'image pour créer des fonds abstraits.

En effet, au moyen de la tablette graphique et d'un logiciel de retouche, j'ai choisi pour cette série de créer des fonds d'apparence picturale, en utilisant différentes couleurs et en laissant volontairement apparaître la trace d'un pinceau imitée habilement par l'outil numérique. Ainsi, ces fonds abstraits faits de «couches» de couleurs donnent à l'image une ambiance particulière, mais ont aussi pour effet de couper le sujet de la réalité de la mise en scène. En remplaçant le fond originel par un fond «picturalisé», le sujet se détache véritablement du réel de la mise en scène originelle pour n'appartenir plus qu'à la photographie numérique proposée en finalité.

C'est également par ce détachement du sujet par rapport au réel que la retouche picturale de la photographie a également pour effet de déréaliser le sujet, lui offrant un caractère imaginaire. En effet dans *Il était une fois*, les traces de pinceau virtuel ne sont pas seulement actrices de la construction et l'ajout d'un fond à la photographie, mais apparaissent également en transparence sur le sujet lui-même, ayant pour effet d'intégrer le portrait dans la seule réalité de l'image finale, mais également de modifier son apparence par la picturalité de la photographie, le rendant plus proche d'un sujet peint.

En outre j'ai, pour appuyer sur ce point, travailler les portraits non seulement comme l'on travaille une photographie en postproduction, par la retouche de la lumière et par la modification des éléments du visage, mais également en apportant des touches de dessin virtuel à des éléments tels que les cheveux par exemple. Ainsi, on voit clairement dans le triptyque *The social Web*<sup>fig1</sup>, l'utilisation de la tablette graphique comme d'un crayon pour blanchir graduellement les cheveux des deux derniers portraits. Cette approche confère alors aux portraits une dimension à la limite entre la photographie et le dessin qui, de fait, sort les sujets de leur attachement au réel.



Fig4. *La paix des Amazones*.  
Série *Il était une fois*. (2014)

Mais si dessin et peinture virtuelle se mêlent dans mon travail pour offrir à l'image une dimension imaginaire, voir mystérieuse, à la frontière entre deux traditions esthétiques, celle de la peinture et de la photographie, cet héritage pictural ne se ressent pas seulement à travers l'imitation des outils analogiques, mais également par l'emprunt des codes de la peinture classique. Si nous prenons pour exemple l'utilisation de la couleur dans la photographie *La paix des Amazones*<sup>fig4</sup>, issues de la série *Il était une fois*, celle-ci exprime de façon manifeste cet héritage de la peinture dans mon travail. L'utilisation des couleurs complémentaires, à la fois pour le fond, mais également pour les éléments du visage, comme les marques sur la joue, est l'une des clés de la création d'images selon des règles de peinture classique. C'est pourquoi j'ai choisi de traiter cette photographie avec un

fond principalement vert qui se couple à la couleur des yeux et pour laquelle le rouge du maquillage sur la joue agit comme un contrepoint.

En outre, s'ajoutent au traitement de la couleur les codes des portraits peints empruntés eux aussi à la peinture que j'utilise dans mes productions. Les portraits souvent présentés de trois quarts plutôt de frontalement, l'assombrissement de l'arrière-plan faisant ressortir la blancheur de la peau et les contrastes apportés aux regards sont autant de codes directement empruntés à des références picturales de notre histoire de l'art. Dans *Mythes* par exemple, les portraits sont extrêmement contrastés, presque en clair-obscur, ce qui leur offre une fois encore une dimension irréelle, quasiment onirique, les éloignant d'un traitement photographique traditionnel.

Nous noterons pour finir sur cette relation à la peinture, l'utilisation de l'auréole de lumière, que nous avons déjà évoqué, qui de façon symbolique, renvoie l'imaginaire du spectateur vers une peinture caractéristique de notre histoire occidentale : la peinture religieuse.

Ainsi, mes photographies portent en elles cette dimension picturale qui me permet d'éloigner le réel, impulsant par définition cet éloignement de l'autoportrait au profit de la mise en scène de personnage imaginaire propre à notre imaginaire collectif, sur lequel nous reviendrons bientôt. Mais si cette relation à la peinture dans mon travail est possible, c'est avant tout par l'outil numérique comme nous l'avons précédemment évoqué et auquel il convient de nous intéresser maintenant.

L'analogie des outils que permet l'utilisation d'un logiciel de postproduction et d'une tablette graphique confère à la photographie une possibilité de falsification qui va outre la simple retouche esthétique et la création d'éléments virtuels. En effet, elle permet également de faire croire à l'intervention de la main de l'artiste au sein même de l'image par des éléments qui n'ont aucune réalité physique. Ainsi, grâce à l'outil numérique, il est possible d'imiter sur une même image l'action du crayon, du pinceau ou de la gomme, pour offrir à l'image cette dimension travaillée par un geste qui lui-même n'est qu'imité. On peut alors parler d'une nouvelle picturalité de l'image. D'une picturalité numérique et virtuelle, car geste et outil sont les mêmes pour toutes les modifications possibles apportées à la photographie d'origine. À l'inverse de Pierre et Gilles, dont la picturalité est réelle, mon travail consiste précisément à faire croire à une action de la main qui en définitive n'a jamais été ce qu'elle apparaît être dans l'image. Cependant, cette picturalisation, néologisme que nous comprendrons ici comme une picturalité virtuelle apporté à l'image, porte toutefois en elle un double sens de lecture dans la mesure où, quoi qu'il en soit, une photographie retouchée par ordinateur porte tout de même les stigmates d'une intervention de la main de l'artiste.

En effet, s'il est vrai que le geste est virtualisé, traduit par l'outil en un autre geste, en un autre outil également, la présence de traces faites par celui-ci, bien qu'elles n'aient aucune réalité physique, témoigne d'une action. C'est l'une des raisons qui m'ont poussé à travailler le dessin numérique dans la série *#WeAreHere*. Dans cette série, la picturalité n'est plus seulement une notion esthétique destinée à déréaliser le sujet, mais

au contraire, elle tend à devenir le sujet. Ce n'est plus le fond qui imite l'intervention du geste pictural au profit d'un sujet photographique, mais au contraire, c'est l'arrière-plan photographié qui ancre le dessin dans un environnement réel. Les rôles s'inversent alors entre picturalité et photographie.

La relation à la peinture et au dessin, au travail d'une picturalité numérique en définitive, se retrouve donc dans la plupart des productions que je propose et agit comme un fil conducteur de mon travail. On peut alors parler d'une sorte d'héritage de la peinture dans les photographies que je crée et retravaille numériquement. Cette picturalité est pour moi une façon de m'inscrire dans un champ plastique dont les références influent directement à la fois sur une dimension esthétique de mes productions, mais également sur le plan théorique de ma pratique. C'est un attachement qui, nous pouvons le penser, façonne mes productions et ma pensée plastique, en d'autres termes, qui régit la poétique de mon travail.

En effet, cette relation à la peinture résulte incontestablement d'un héritage artistique qui m'est propre et qui ancre des références artistiques personnelles dans mes productions. L'utilisation de la couleur et des contrastes découlent par essence d'un champ artistique qui a formé ma réception et ma perception de l'art et de la création de l'image. Ainsi, mon inclination personnelle pour des œuvres telles que celles de Pierre et Gilles ou encore de Gérard Rancinan, se couplent dans mon travail à un imaginaire modelé par l'histoire de l'art occidentale, de la peinture de Botticelli à celle d'Ingres, en

passant bien entendu par une référence à la peinture religieuse et aux avant-gardes. Car bien que toutes ces références ne soient pas forcément perceptibles dans l'esthétique de mes productions, elles sont toutefois ancrées en moi et nous pouvons penser qu'elles gouvernent ma perception de l'art actuel et de mes productions.

Par ailleurs, il est important de noter que les artistes actuels qui m'inspirent et dont les œuvres conditionnent, consciemment ou non, mes propres productions, semblent eux aussi porter une importance capitale à la référence. Dans le travail de Pierre et Gilles, comme dans celui de Gérard Rancinan, que je cite toujours comme les principales références de mon travail, mais également dans ceux de Cindy Sherman ou encore de la photographe Annie Leibovitz, il semble y avoir cet intérêt particulier pour l'histoire de l'art et la référence à ce qui a été fait dans le champ artistique qui caractérise notre histoire occidentale. Ainsi, il y a dans ma recherche esthétique comme théorique ce besoin d'établir un lien entre les époques et les différentes traditions artistiques afin de composer et de comprendre les images auxquelles je m'attache.

Mais manifestement, c'est cet attachement à un héritage artistique à la fois classique et extrêmement contemporain, couplé à un traitement pictural et numérique de l'image photographie, qui m'engage sur la voie d'une esthétique fournie de symboles. Une esthétique kitsch, selon la définition donnée entre autres par Valérie Arrault, dont la lecture, facilitée par ce trop-plein de référence, me conduit à admettre mon travail dans le champ visuel des images publicitaires.

B - ENTRE KITSCH ET PUBLICITÉ : UNE ESTHÉTIQUE ÉMOTIONNELLE

Si la photographie semble tellement à même d'établir des liens entre les genres, c'est qu'elle fait partie de ces arts mécaniques qui permettent une pluralité des usages, à l'instar de la vidéo par exemple. En effet, en tant qu'elle peut être utilisée à la fois comme information, comme médium artistique, comme témoignage de souvenir personnel ou encore comme publicité, proposant toujours une relation au réel, la photographie semble d'elle-même appeler une friabilité entre les domaines et par conséquent, une étendue de son champ référentiel de base. Ainsi, la relation entre photographie publicitaire et photographie artistique, qui va nous intéresser maintenant, s'est vue faite déjà par de nombreux artistes.

La carrière de la photographe Annie Leibovitz par exemple, est jonchée de cette hybridation entre les deux domaines et plus encore, nous noterons également les références à la peinture qu'elle offre parfois à ses photographies publicitaires. Dans sa campagne de publicité pour la marque de café Lavazza<sup>fig5</sup> par exemple, Annie Leibovitz utilise certaines des références principales de la peinture italienne en reprenant, par exemple, *l'Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci. Si nous ne nous étendons pas ici sur la question de savoir si cette photographe s'inscrit plus dans la famille des artistes où dans celle des publicitaires, c'est sans l'ombre d'un doute qu'art et publicité se mêlent dans





son travail par le prisme de la photographie. Ainsi, la photographie semble être le médium de prédilection de la friabilité des frontières entre les différents domaines de l'image. Or, nous pouvons imaginer que nous devons cette conception à la capacité qu'elle détient à traduire une volonté symbolique.

En effet, qu'elle présente le réel tel qu'il est, dans sa véracité iconique, ou qu'elle appelle à l'imaginaire par des procédés indiciels, il y a dans la photographie cette volonté et cette capacité, à jouer avec le sens de l'image et ce qu'elle représente. C'est par cela que la photographie entre dans le champ de la référence et du symbole pour donner à voir, mais aussi pour donner à comprendre et pour établir un lien, ou une distanciation, entre ce qui est vu et ce qui est compris.

Dans ma photographie *Qui a peur du grand méchant loup ?*<sup>fig6</sup> de la série *Il était une fois*, c'est avec cette double conception de la photographie que je joue. D'une part il y a cette jeune fille dévêtue, sous un manteau rouge, regardant l'objectif, mais qui se tient en retrait, de trois quarts, ce que nous appellerons la valeur iconique de la photographie, en tant que c'est ce qu'elle représente dans sa «réalité» visible. Mais d'autre part, il y a la relation indicielle et symbolique de la photographie portée par l'élément qu'est le manteau rouge et qui se veut une référence au conte du *Petit Chaperon Rouge*. Par là,

le spectateur comprendra le message en liant ces deux valeurs, iconiques et indicielles et extraira alors le message de la photographie.

L'image photographique, par sa capacité à mêler le signifiant et le signifié, mais également le réel et l'imaginaire comme nous l'avons vu précédemment, porte alors en elle cette capacité à devenir un message qui sera compris par le plus grand nombre et c'est en



fig 6. *Qui a peur du Grand Méchant Loup?* Série *Il était une fois*. (2014)

cela qu'elle flirte avec les notions d'image publicitaire. Aussi, nous devons le définir maintenant, la notion d'image publicitaire porte en elle non seulement une idée de commercialisation et de message, par les symboles et la dimension indicielle qu'elle offre, mais également une idée d'esthétique appréciée du plus grand nombre que nous pouvons qualifier de populaire. Or, c'est par cet usage de l'esthétique aussi, que se mêlent dans la photographie contemporaine art et publicité. En effet, comme nous l'avons vu dans les œuvres des photographes précédemment cités, l'esthétique publicitaire semble aujourd'hui s'immiscer dans la pratique artistique entre autres par les moyens numériques mis à notre disposition. C'est pourquoi nous sommes en mesure d'admettre que la retouche exacerbée par exemple, dont use et abuse l'imagerie publicitaire actuelle, se retrouve aujourd'hui dans la photographie artistique.



fig 7. RANCINAN G. *Le radeau des Illusions*. Série *Métamorphoses*. (2008)

Au fil du temps et des progrès du numérique, la publicité a su créer une esthétique des corps et visages qui se veut visuellement parfaite, destiné non seulement à rendre le produit le plus attrayant possible, mais également à s'immiscer dans l'inconscient du spectateur par une image plaisante. Ainsi, cette retouche de la peau, des yeux et du reste, offre une fois de plus une déréalisation des corps par un glissement vers l'imaginaire. C'est ainsi que se mêlent dans la photographie contemporaine les notions de messages, de références et d'esthétique. Nous pouvons alors penser une fois de plus à l'œuvre de Gérard Rancinan notamment dans la série *Métamorphoses* dans laquelle se couplent esthétique publicitaire, références picturales et photographie contemporaine.

Dans *Le Radeau des illusions*<sup>fig7</sup> par exemple, l'artiste reprend la composition et la mise en forme du *Radeau de la Méduse* de Géricault et y juxtapose un traitement contemporain proche de l'esthétique publicitaire par la mise en scène des corps, mais également par le traitement des couleurs porté à la photographie. En outre, l'analyse rapide de cette œuvre, notamment à travers son titre, nous engage à comprendre que l'artiste fait référence ici à la société de consommation, précisément régie par les marques et la publicité.



fig 8. *La Sainte Pomme*. Série *Il était une fois*. (2014)

On retrouve cette conception d'hybridation des références dans la photographie intitulée *La Sainte Pomme*<sup>fig8</sup>, réalisée une fois encore dans le cadre de la série *Il était une fois*. Dans celle-ci, se mêlent références à l'esthétique religieuse et à l'empire commercial de Steve Jobs, dans une esthétique colorée et retouchée à l'extrême. Et c'est ici que mon travail s'inscrit dans une nouvelle

esthétique, celle du kitsch.

Dans son ouvrage *L'empire du kitsch*, Valérie Arrault<sup>8</sup> définit le kitsch comme une juxtaposition d'éléments hétéroclites sans règles ni hiérarchie. Autrement dit selon elle, l'abus de références à la fois contemporaines et passées, appartenant tant au champ de l'Histoire de l'art qu'à celui de l'industrie publicitaire et commerciale définit une esthétique kitsch dont l'empire semble s'étendre sur l'ensemble du paysage culturel contemporain.

Pour définir son propos, elle prendra alors comme référence l'exposition Jeff Koons au château de Versailles<sup>9</sup> dans laquelle peintures classiques et architecture du pouvoir royal se mêlent sans distinction à un homard géant ou un chien ballon en aluminium aux

---

8- ARRAULT V. *Op Cit*.

9- Exposition Jeff KOONS. *Versailles*. (Du 10 septembre 2008 au 4 Janvier 2009). Commissaires d'exposition Elena GEUNA et Laurent LE BON.

couleurs criardes. Ainsi, en jouant des codes esthétiques et référentiels d'une imagerie occidentale qui s'étend sur des siècles d'histoire et en utilisant celles-ci sans soucis de hiérarchie, dans une parfaite équivalence, mes productions s'inscrivent par essence dans une esthétique que Valérie Arrault qualifie de «postmoderniste» et qui doit se voir comme la dimension esthétique de l'imaginaire de notre époque.

Mais s'il semble alors que le terme de kitsch définisse l'esthétique de mon travail, comme celui des artistes auxquels je fais le plus souvent référence, il convient dès lors de définir quel effet celui-ci a sur l'image elle-même ainsi que sur sa réception.

Piochant ses références et ses symboles dans l'ensemble d'un imaginaire non plus seulement occidental, mais victime lui aussi de la mondialisation économique et culturelle, le kitsch se définit également par une réception ludique et facile du spectateur, car celui-ci est en mesure immédiate de comprendre les références et donc de saisir le message de l'image. Ce qui une fois encore peut nous faire lier esthétique publicitaire et photographie contemporaine kitsch, c'est donc cette relation de facilité de réception et d'approche plaisante du spectateur, toujours recherchée en publicité. Valérie Arrault, parle à ce propos du kitsch comme d'une esthétique «émotionnelle» faisant raisonner l'imaginaire de celui qui regarde par la pluralité des symboles engagés dans la photographie et reprendra également les mots de Milan Kundera pour affirmer que «le kitsch désigne l'attitude de celui qui veut plaire à tout prix et au plus grand nombre»<sup>10</sup>. Ainsi, nous pouvons dès lors

---

10- Citation de Milan KUNDERA, extraite de son discours prononcé lors de la remise du prix de Jérusalem (1985) in ARRAULT V. *Op. Cit.* p.10

penser que c'est précisément cette esthétique particulière qui facilite la lecture de l'image ainsi que son appréhension et sa compréhension. L'image kitsch, à l'instar de l'image publicitaire, est vouée à charmer celui qui la regarde. En outre, nous pouvons penser que ce rapprochement voulu et assumé de l'Art contemporain vers la publicité, comme on le perçoit chez les artistes précédemment cités, opère un glissement vers un art désacralisé.

En effet, la notion d'un art «émotionnel» qui a pour but ultime de plaire, couplé à cette surenchère de références hétéroclites sans soucis de hiérarchie, suppose que l'image artistique et avec elle ce que Valérie Arrault appelle «l'ex-Art avec un grand A»<sup>11</sup> devienne accessible au plus grand nombre et par extension, qu'elle se désacralise au profit d'un art populaire fait par tous et pour tous. Mais à l'inverse, nous pourrions également penser que c'est précisément la porosité des frontières entre art et esthétique populaire qui fait entrer la photographie artistique dans le champ de l'imaginaire du monde auquel elle appartient, duquel elle s'inspire et qui lui confère les problématiques qu'elle soulève.

C'est précisément ce parti que je tends à prendre dans mes productions en mêlant des références hétéroclites de notre imaginaire collectif occidental à une photographie contemporaine en perpétuelle mutation non seulement dans le champ des arts plastiques, mais également dans son utilisation sociale et culturelle. En utilisant l'autoportrait détourné, je tords et joue des codes du kitsch et de la publicité pour donner à voir ma vision du monde numérique et de l'imagerie qui fait mon quotidien, à travers ma propre

---

11- ARRAULT V. *Op Cit.* p. 8

image, avec les problématiques qu'elle soulève, notamment sur les questions de la femme et de la jeunesse.

Nous venons donc d'analyser ce que la photographie numérique nous offre comme mutation tant sur le plan du médium lui-même que sur la mutation de ses usages sociaux comme artistiques, tout en gardant en vue ma propre pratique qui définit mes questionnements théoriques. C'est pourquoi, s'il nous apparaît désormais qu'un lien concret se joue entre format, dispositif, esthétique et référence dans le travail plastique que je propose il semble falloir nous intéresser à présent à la dimension sociale et critique que développent les sujets choisis, en écho avec un questionnement sur l'autoportrait, outil à part entière de la création dans mon travail.





## II - MODÈLE UNIQUE ET ALTÉRITÉ.

Dans son ouvrage *Auto-focus, l'autoportrait dans la photographie contemporaine*, Susan Bright évoque l'autoportrait comme une pratique visant pour les artistes photographes à «masquer, déguiser, modifier leur identité, [à] jouer un rôle ou incarner un personnage afin de dire ce qu'ils pensent du monde et d'étudier la position toujours mouvante qu'y occupe la photographie»<sup>1</sup>. Mais outre son avènement dans la photographie contemporaine, il est vrai qu'aussi loin que nous puissions remonter dans l'histoire du médium, l'autoportrait à toujours été une pratique courante qui, loin de vouloir toujours exprimer une vérité sur l'artiste, apparaît surtout comme le moyen pour lui d'offrir son image au regard de l'autre pour exprimer un message qu'il juge assez personnel pour s'investir lui-même. En apparaissant personnellement, l'artiste se manifeste dans l'image comme seul garant de sa pensée.

C'est alors que nous pouvons entamer, après avoir analysé les notions esthétiques que dégage mon travail, une réflexion sur «l'autoportrait détourné», terme que nous utiliserons ici pour faire référence à un autoportrait dans lequel l'artiste joue un rôle qui n'est pas le sien, mais qu'il utilise comme outils afin de transmettre une idée, un message qu'il entend faire passer au spectateur. Pour cela, nous allons amorcer cette seconde partie en questionnant la relation de ma propre présence dans l'image avec les notions de féminité

---

1- BRIGHT S. *Auto-focus, l'autoportrait dans la photographie contemporaine*. (2010) Ed. Thames & Hudson. Paris. p99

et de jeunesse inhérentes à ma nature, ce qu'elles apportent et ce qu'elles m'engagent à développer tant esthétiquement que théoriquement, pour créer une photographie dans laquelle j'apparais sans pour autant être moi, jouant un rôle symbolique visant à définir ma pensée.

## **1 - L'AUTO PORTRAIT DÉTOURNÉ.**

### *A - PRÊTER SON CORPS : ART FÉMININ ET INCARNATION*

Si nous avons défini que la photographie numérique retouchée est garante d'une distanciation du réel et que grâce à elle et aux artifices analogiques tels que le maquillage, la falsification de l'image peut se faire de manière extrême, il semble que je pourrais dans mon travail user de tous les moyens qui me sont offerts pour changer mon image de façon bien plus visible que je ne le fais. Cependant, il apparaît dans les conceptions théoriques de mon travail et des sujets qui m'interpellent, un intérêt toujours tourné vers le féminin et sa relation à l'image. C'est pourquoi je limite mes transformations physiques à une retouche numérique proche de l'esthétique publicitaire. Or, travailler sur mon propre visage implique forcément un rapport au féminin et questionne par essence une esthétique particulière qu'est celle de l'image contemporaine de la femme. En outre, notons par ailleurs que la transgression des genres dans la photographie, s'il m'était arrivé d'en user, m'aurait irrémédiablement conduit sur des questions relatives aux genres et à la subversion qui n'auraient en aucun cas éludé la question du féminin.

Il semble donc que la présence de la femme dans l'image, qu'elle soit créatrice ou simplement modèle, implique de fait un questionnement sur le genre féminin et ses problématiques. Nous pouvons, pour appuyer cette idée, penser à l'exposition *Elles*<sup>2</sup>, proposée en 2009 au Centre Georges Pompidou, qui se donnait pour but de rassembler les œuvres d'artistes féminines du début du XX<sup>e</sup> siècle à nos jours. Le centre d'art contemporain, en précisant dès la vidéo de présentation de l'exposition qu'«*Elles*» ne sont « ni forcément féministes, ni forcément sexuées dans leurs pratiques artistiques »<sup>3</sup> fait pourtant d'emblée entrer ses questionnements liés au genre dans l'inconscient du spectateur. C'est la raison pour laquelle nous pouvons penser que rassembler les artistes féminines sous une même bannière lors d'une exposition implique un lien entre elles, par le simple fait qu'elles soient des femmes.

Or, si être femme implique par ce simple constat un questionnement particulier dans la pratique des arts plastiques, être une femme et apparaître dans une image à l'esthétique publicitaire, voire kitsch, semble d'autant plus soulever un questionnement sur l'image de la femme dans le monde contemporain.

---

2- *Elles@centrepompidou*. Exposition au Centre Pompidou, Paris. De Mai 2009 à Mai 2010. Coll. Musée national d'art moderne et du Centre de création industrielle. Commissaire d'exposition MORINEAU Camille.

3- Citation extraite de la Bande Annonce de l'exposition *Elles*.  
<http://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/>

La publicité, dans son besoin de commercialiser un produit, de le rendre attrayant, porte en elle le besoin de plaire au plus grand nombre, notion qu'elle partage avec l'esthétique kitsch généralisée dont nous parlait Valérie Arrault. C'est cette dimension qui semble responsable de la mutation de l'image de la femme occidentale au cours de ces dernières années. Les canons de beauté actuels qui déferlent sur nos photographies semblent issus de ce rapport commercial de l'image. Par conséquent l'esthétique publicitaire, lisse et sans défaut, déréalise le genre féminin au profit d'une vision commerciale et superficielle du corps. L'image plaisante de la femme comme archétype publicitaire semble définir dans le monde contemporain une esthétique qui creuse l'écart entre la photographie de la femme et ce qu'elle est réellement. Autrement dit, entre les canons de beauté que la publicité développe, et la dimension sociale et psychologique du féminin. Nous pouvons évoquer, pour appuyer notre propos, la conception de la féminité, en tant que succession de codes moraux et esthétiques, comme «une construction culturelle» en reprenant les mots de Charlotte Cotton<sup>4</sup>. Par cette conception en effet, l'auteure nous engage à percevoir la féminité non pas comme nature innée, propre et ancrée chez la femme depuis sa naissance, mais bien comme le résultat d'une succession d'apprentissages et d'appropriations de codes dictés par la société dans laquelle celle-ci se développe.

---

4- COTTON C. *La photographie dans l'art contemporain*. (2005) Ed. Thames & Hudson, coll. Univers de l'Art, Paris. p.193

Par conséquent, il semble alors évident que le champ plastique de l'art féminin porte en lui les stigmates d'une société dans laquelle les artistes féminines évoluent et qui conditionnent leur rapport à l'image et à la création.

En outre, s'ajoute à la question du féminin dans mon travail, une relation particulière à la jeunesse tant sur le plan esthétique que théorique. Réalisant des autoportraits, la relation au corps jeune et aux questionnements autour de ma génération, se trouve forcément liée à mon travail, me poussant à questionner des sujets comme les outils de communication de la jeunesse contemporaine occidentale, mais également le rapport à l'image qui entre en échos avec les personnages que je choisis d'incarner dans mes photographies : des personnages mythiques souvent juvéniles et dont l'esthétique onirique entre en relation avec la dimension publicitaire de mes productions.

Avant de continuer notre analyse, il convient, puisqu'il reviendra tout au long de notre argumentaire, de définir le terme d'incarnation dans le sens où nous l'entendrons ici, car se placent en lui diverses occurrences qu'il semble falloir différencier pour comprendre mon propos. Selon le *Petit Larousse Illustré*<sup>5</sup>, le terme d'incarnation se définit de deux manières distinctes. On notera qu'il dérive du terme latin *incanare*, qui se compose du préfixe *In-* qui définit la position intérieure, le mélange, et de *carnis* qui définit la chair. *Incarner*, c'est donc prendre un corps de chair, et c'est pour cela

---

5- *Petit Larousse Illustré*. Ed. Larousse. Paris. 2007

qu'il fait référence particulièrement à une dimension religieuse, notamment chrétienne. Mais au sens large et dans le langage courant, le terme d'incarner nous est défini selon deux occurrences. C'est d'une part le fait de personnifier une réalité abstraite, comme le magistrat incarne la justice par exemple, mais c'est également, dans le vocabulaire de la scène de théâtre ou du cinéma, le fait de jouer le rôle d'un personnage. Dans ce second usage du terme, l'incarnation implique par essence une appropriation charnelle du corps, et implique de fait de «donner vie» au personnage. Toutefois, dans une photographie performée, selon les considérations de Michel Poivert, la mise en scène établie en amont de la prise de vue suppose un jeu de rôle du modèle. C'est en ce sens que j'utiliserai ici le terme d'incarnation pour exprimer à la fois le rôle que je prends dans mes photographies, incarnant par exemple des personnages de contes, mais également parfois, cette notion de personnification d'une réalité abstraite, dans *Mythes* ou encore *#WeAreHere* par exemple.

Si nous avons vu la relation particulière au féminin et à son esthétique publicitaire dans la photographie contemporaine, qui non seulement s'impose d'elle-même dans mes autoportraits, mais que je fais par ailleurs le choix de cultiver, voir d'accentuer. S'opère alors, sur mon visage comme celui des modèles choisis par l'imagerie actuelle, une déréalisation de la nature physique vers une image stéréotypée qui d'emblée dissimule le sujet sous le masque de la photographie retouchée, éloignant alors la notion d'autoportrait au sens premier pour glisser vers celle d'autoportrait détourné. Dans son article «*Notre*

*belle famille : une esthétique de la réconciliation*» paru dans la monographie de Pierre et Gilles intitulée *Double Je*, Paul Ardenne évoque ce glissement vers une image dans laquelle «Déguisement et maquillage confèrent au modèle une identité inédite qui est la sienne sans l'être, qui le déréalise, le popularisant de concert dans le périmètre des figures mythiques»<sup>6</sup>. L'auteur appuie alors l'idée que la photographie retouchée et mise en scène, dans laquelle le modèle devient un personnage qui n'est pas lui, agit comme un masque sur le sujet photographié au profit d'une image «déréalisée» et symbolique utilisée pour transmettre une idée. Nous observons dans la notion d'autoportrait détourné la même idée d'un masque photographique qui s'appose sur le visage de l'artiste pour le transformer en un sujet qui est «lui» sans l'être, qui montre ses traits et ses caractéristiques physiques sans pour autant exprimer qui il est réellement.

Dans mes productions par exemple, on observe cette triple conception de ma propre représentation qui est à la fois l'image de celle que je suis, celle de ce que je veux devenir dans la photographie, et celle qui est vue par le spectateur. Il y a alors cette véritable distanciation entre l'être et le paraître dont l'artiste qui se photographie joue, non plus pour se montrer au monde mais bien plutôt pour s'en cacher, dissimulant sa personnalité dans l'image au profit d'une incarnation de ce qu'il veut évoquer. Ainsi, dans les photographies qui composent la série *Il était une fois* par exemple, on retrouve cette triple personnalité, entre ma présence réelle et indiscutable dans l'image, celle d'un

---

6- ARDENNE P. « *Notre grande famille, une esthétique de la réconciliation* » in *Pierre & Gilles, Double Je*. (2007) Ed. Tashen, coll. du Jeu de Paume, Paris. p.421

personnage mythique que j'incarne pour l'occasion et enfin, l'image incarnée d'une idée que j'entends partager avec le spectateur.

Mais si ces affirmations semblent évidentes dans une telle série, il apparaît de la même manière que mon travail sur le selfie dans la série *Everybody's awesome*<sup>7</sup> présente les mêmes stigmates d'une distanciation entre le «moi» physique et le «moi» photographié. En effet, loin de l'idée de présenter un autoportrait issu d'un quotidien, il est notable que l'action même de tourner l'appareil photographique vers soi désengage la personnalité réelle, au profit d'un jeu d'acteur conscient ou inconscient, qui s'empare du réel pour en faire une image qui mérite d'être partagée. Ainsi, nous pouvons penser que la simple décision de prendre un autoportrait n'est pas tant une manière de se montrer au monde tel que l'on est, qu'une façon de devenir l'autre que l'on voudrait être, ou du moins que l'on veut montrer au monde. C'est alors que nous pouvons dire que l'autoportrait, qu'il soit assumé comme un détournement au profit d'un rôle ou qu'il tente de montrer les véritables traits du photographe, opère un glissement du «moi» vers un autre que le spectateur perçoit. En outre, lorsque le portrait est détourné, c'est alors un jeu d'acteur que l'artiste propose.

Cet autre qui n'est plus «moi», celui qui apparaît dans l'autoportrait détourné plus encore que dans l'autoportrait qui se voudrait exhaustif, suppose une mise en scène

---

7 - Cf. Catalogue en annexe.



du corps préalable à la photographie finale. Ainsi, le modèle photographié semble l'instant d'une prise de vue rompre une fois de plus les frontières entre photographie et théâtre pour devenir le personnage qu'il veut montrer au monde. Dans ses photographies, qu'elle refuse de définir comme des autoportraits, Cindy Sherman<sup>fig9</sup> use de cette mise en scène du corps proche de celle de l'actrice. En se grimant tantôt en icône du cinéma, tantôt en victime de la mode des années quatre-vingt-dix, elle apprend à jouer des codes et des stéréotypes des personnages qu'elle incarne pour distancier sa propre personnalité dans les



fig 9. SHERMAN C. *Sans titre #355*. (2000)

images qu'elle propose. Dans mon travail, c'est encore ici que nous pouvons établir une relation entre autoportrait détourné et publicité. En effet en empruntant les gestes, le maquillage et les vêtements de personnages imaginaires, en falsifiant ma propre image en d'autres termes, j'entre dans ce que Paul Ardenne appelle «le périmètre des figures mythiques» qui «déréalisent» le portrait offrant alors une image empreinte de symboles, vouée à délivrer un message.

Ainsi, devenir l'autre dans l'autoportrait détourné suppose non seulement une distanciation de soi par la mise en scène et l'esthétique publicitaire, mais elle met également en lumière la notion de jeu qui inclut avec elle l'idée d'un abandon de sa propre personnalité au profit d'un personnage en amont de la prise de vue. Devenir l'autre, c'est entrer déjà dans la mise en scène en jouant l'autre, comme le fait Cindy Sherman. L'autre

que l'on n'est pas, dont le comportement, la posture et le regard nous sont étrangers avant que nous ne les lui emprunions. Car c'est bien cette notion d'emprunt qu'il faut retenir ici. Le personnage que l'on propose, qu'il soit réel ou non, porte en lui une dimension symbolique et personnelle qui lui est propre et qu'il s'agit alors de revêtir pour l'incarner au mieux.

Dans mon travail, il y a donc cette double conception du modèle que je suis, à la fois comme actrice qui joue un personnage, et comme personnalité féminine esthétique et déréalisée. Celle-ci m'apporte alors le moyen de dissimuler ma propre personnalité dans la photographie, mais m'engage également à pouvoir devenir n'importe qui. Ainsi, dans le champ des personnages symboliques que j'incarne, je peux être toutes les femmes à la fois, m'approprier tous les codes et toutes les attitudes pour établir une distance avec le «moi» réel qui n'apparaît plus dans ces autoportraits détournés. Ainsi, déguisement, attitude et esthétique m'offrent d'emblée une déréalisation du «moi» vers le message que j'entends transmettre par le biais du personnage. Mais si nous pouvons alors affirmer que l'autoportrait détourné distancie le moi au profit d'un autre, il semble essentiel de nous demander en quoi est-ce que la photographie reste envers et contre tout un autoportrait. En d'autres termes, il s'agit à présent de définir ce qu'il reste du «moi» dans l'autoportrait détourné, et ce dans mon travail comme dans celui des artistes que je prends en exemple.

*B - CE QU'IL RESTE DE L'AUTO PORTRAIT.*

Si l'autoportrait détourné semble maintenant nous apparaître comme une véritable distanciation entre l'image produite et l'image réelle de l'artiste, nous pouvons en revanche penser que la création d'images, en tant qu'elle est forcément subjective et résultant d'une sensibilité esthétique et critique qui engage l'artiste à s'exprimer sur le monde, est en adéquation permanente avec la personnalité profonde de celui-ci. Dès lors, nous pouvons nous questionner non plus sur la falsification de l'identité physique et visuelle de l'artiste mais sur sa présence autrement dans l'image, qui témoignerait alors d'une identité idéologique qui ferait de sa production un autoportrait malgré tout, non plus de sa nature visible, mais de sa sensibilité et sa réception du monde qui l'entoure. Ainsi, nous allons dès à présent nous intéresser à deux aspects fondamentaux de cette présence idéologique de l'artiste dans les autoportraits détournés, en nous intéressant tout d'abord à une identité physique qui conditionne la pensée, puis à une identité sociale et créatrice qui s'exprime pour enfin définir dans un dernier point en quoi le masque de l'autoportrait détourné témoigne tout de même d'une identité libre et affirmée.

Lorsque nous nous interrogeons sur l'esthétique de la femme dans la photographie contemporaine, nous avons déjà avancé l'idée qu'être femme semble d'emblée conditionner non pas la création des artistes féminines, mais la réception de leurs productions par le spectateur, quel que soit son genre. En revanche, nous pouvons admettre

ici que si le genre ne conditionne pas la production, il apparaît souvent comme un point d'ancrage qui définit les choix des artistes. En effet la place de la femme étant un sujet de société à part entière, notamment dans le monde occidental, nombre d'artistes féminines ont ressenti le besoin d'évoquer cette cause au cours de leurs travaux. On trouve dans le champ de l'art fait par les femmes des sujets, mais aussi des médiums qui se veulent, archaïquement peut-être, propre au féminin. L'usage de la broderie dans certains travaux d'Annette Messager par exemple, ou le questionnement autour de l'image de la femme qui traverse l'œuvre de Cindy Sherman, sont des exemples probants de cette appropriation du genre par les artistes. Celles-ci se prêtent au jeu pour s'exprimer non seulement sur le monde mais sur la place, consciente, qu'elles ont dans leur société. Mais si elle s'exprime chez les deux artistes citées précédemment sur le plan visuel et esthétique de leur travail, qui fait irrémédiablement lien avec le message qu'elles entendent faire passer, cette relation au genre féminin se défait parfois d'une esthétique au profit d'une sensibilité et d'une réception du monde propre à la féminité. En effet, si nous évoquons des œuvres comme celles de Louise Bourgeois, Sophie Calle ou encore Nan Goldin, ce n'est plus par leurs formes que celles-ci sont empreintes de féminité, mais bien par leurs sujets et la sensibilité féminine des artistes qui les ont créées.

C'est par ces exemples que nous pouvons avancer l'hypothèse d'un art féminin qui par essence, par sa forme ou le message qu'il tend à faire passer, est conditionné par le jeu des genres auquel les artistes se prêtent, consciemment ou non. Dans mes productions la féminité est, nous l'avons déjà évoquée, une notion indissociable de mon approche

esthétique, mais nous pouvons penser qu'elle a également orienté certains de mes choix de sujet, comme dans *La Paix des Amazones*<sup>fig4</sup> par exemple. Dans cette production j'ai tenté, en établissant une analogie entre la légende des amazones et le groupe FEMEN<sup>8</sup>, d'ériger ma propre critique, de femme, sur les mouvements féministes contemporains dans lesquels je ne parviens pas à me retrouver.

En outre, le choix de personnage féminin est également tributaire de cette relation au genre dans mes productions car il définit d'emblée la réception comme la création, même lorsque je traite de sujet plus universel tel que les réseaux sociaux, la drogue ou internet.

Le genre féminin raisonne de manière presque évidente dans mes productions, définissant une identité indissociable de mes autoportraits détournés, que ce soit sur le plan esthétique comme sur le plan théorique, mais s'ajoute à celui-ci la question de la relation à la génération sociale et culturelle à laquelle j'appartiens. En effet, je convoque également dans mon travail une relation à la jeunesse notamment à travers la relation et l'usage de l'image photographique. Si encore une fois, nous ne pouvons pas affirmer qu'en art, l'âge de l'artiste conditionne la production, il semble cependant que nous puissions avancer l'hypothèse d'une réception particulière du monde chez les artistes appartenant à ma génération.

---

8- FEMEN est un groupe féministe radical fondé à Kiev (Ukraine) en 2008 par Anna HUTSOL.

Dans le travail de la jeune artiste Nantaise Soisig Chamailard par exemple, on retrouve comme dans mes propres productions une importance primordiale accordée aux images de notre monde occidental contemporain, mais également à un héritage ancestral. En effet, l'œuvre de celle-ci établie une imagerie de la femme sous les traits d'une culture populaire extrêmement contemporaine qu'elle met en lumière en détournant des statues de Vierges, symbole sacré de la femme dans la culture chrétienne qui empreint notre imaginaire collectif occidental. Ainsi, symboles religieux et archétypes de la pop-culture se mêlent dans son travail pour établir une réception du monde propre à



fig 10. CHAMAILLARD S.  
*Super Marie*. (2007)

cette génération culturelle à laquelle nous appartenons. Notons par ailleurs que le kitsch réapparaît ici comme un stigmate de notre génération visuelle et esthétique.

Dans mes productions, on retrouve à la fois dans les sujets traités et dans l'esthétique cette relation générationnelle à l'image. Mutation de la photographie et analogie entre mythes ancestraux et culture contemporaine sont pour moi des outils de la mise en image du monde et de ma réception sensible et esthétique de celui-ci. Par conséquent, si j'ai mis en lumière certaines de ces conceptions dans différentes séries, comme la question de la pulsion photographique dans *Everybody's awesome*, ou encore celle de l'hégémonie du «moi» dans *#WeAreHere* et *Flux*, c'est que la relation contemporaine que nous avons à

l'image résonne dans mon travail par le biais d'une génération qui connaît et manipule l'image au quotidien à travers ses outils de communication, en particulier dans le monde numérique. C'est alors que nous pouvons dès à présent définir, à l'image de la question du féminin, une appartenance générationnelle qui construit mon rapport à l'image et qui, inévitablement, se ressent dans mes productions. C'est donc encore une fois ici que le spectateur me retrouve : dans mes autoportraits détournés. Sous les traits d'une autre, j'exprime pourtant ma réception et mon appartenance au monde auquel lui et moi appartenons.

Cependant, s'il apparaît que genre et génération construisent mes productions et le message qu'elles tendent à faire passer au monde, les notions de kitsch et de références témoignent, elles, d'une liberté de création propre à notre culture occidentale contemporaine. En effet, si mes productions, comme celles des artistes que nous avons citées, révèlent une évolution des pensées et des pratiques esthétiques, nous pouvons avancer l'hypothèse que le choix des sujets et des personnages proposés évoque quand à lui un refus de s'en tenir à une pratique plastique et théorique féminine et contemporaine. En effet, l'hétérogénéité des sujets et des références, qui s'étendent des mythes fondateurs de notre imaginaire jusqu'à la pop-culture, et la distanciation entre les personnages empruntés et leurs nouvelles caractéristiques dans l'image, tendent à évoquer une liberté d'expression et de création propre à l'art contemporain. En outre, nous pouvons alors

parler d'une identité féminine et générationnelle qui, non contente de s'approprier ses propres caractéristiques, les dépasse pour produire des images qui défient les frontières entre les genres et les générations et qui, par extension, deviennent accessibles à tous. Il apparaît donc que je me prête au jeu que m'imposent mon genre et ma génération, tout en cherchant perpétuellement les moyens plastiques et théoriques de toucher le spectateur qui ne partagerait aucune des caractéristiques qui définissent la personnalité perceptible dans mes productions.

Nous pouvons donc définir ici une première identité qui m'est propre et qui apparaît sous le masque de l'autoportrait détourné, une identité à la fois féminine, générationnelle mais également empreinte d'une liberté définie par le champ artistique dans lequel je tends à m'inscrire. Mais si ces considérations semblent particulièrement définir une identité culturelle, nous allons voir dès à présent que les choix théoriques et esthétiques que je mets en lumière dans mes photographies témoignent également d'une identité critique et sociale, une relation sensible au monde, qui m'est propre.

Si nous avons déjà évoqué une dimension critique propre à la question du féminisme et à ma relation à celui-ci, en évoquant la photographie *La paix des amazones*<sup>fig4</sup>, il est aussi question pour établir un regard critique, de traiter particulièrement du choix des personnages que j'emploie dans mes productions. Femmes mythiques et allégories, les choix de personnages que je fais dans mon travail s'entrecroisent entre l'enfant innocente



des contes de fées, comme Le Petit Chaperon Rouge par exemple, et la puissance mystique des figures mythologiques comme les Moires auxquelles je fais référence dans *The Social Web*<sup>fig1</sup>. Ainsi, ces personnages définissent, chacun à leur manière, une caractéristique propre à l'identité féminine et sociale, comme un patchwork rassemblant sous une même esthétique les femmes d'hier et d'aujourd'hui, réelles et imaginaires, ainsi que leur rapport au monde. Ils définissent alors les questionnements que je porte sur la société et la place qu'y a la femme, et par conséquent, sont témoins d'une identité critique et sociale qui m'engage non seulement à produire des images, mais également à établir un lien avec le spectateur.

Mais si nous avons vu alors que ces autoportraits détournés définissent ce que je suis par un système d'appropriation et de symboles que j'utilise comme des outils de communication, il semble désormais important de revenir quelques instants sur les artistes que nous avons citées ici en exemple. En effet, si la référence est l'une des clés de mon travail, nous avons déjà émis l'hypothèse qu'elle est également actrice de ma construction culturelle et par conséquent, de ma pratique plastique. Ainsi, le cas particulier des artistes féminines auxquelles je fais référence définit non seulement une fois encore, une identité créatrice, mais également une identité personnelle. Actrices de ma propre construction culturelle, ces femmes sont fondatrices de ma propre mythologie personnelle. Cindy Sherman, Annie Leibovitz, Soasig Chamailard et bien d'autres, ont au cours de mes

apprentissages tissé ensemble les liens d'une construction culturelle, visuelle et critique qui m'est propre. Elles sont en quelque sorte, les personnages mythiques de ma propre identité plastique.

Ainsi, nous pouvons dès lors conclure ces premières réflexions sur l'autoportrait détourné par une approche très personnelle du sujet, en définissant trois identités particulières que je dissimule sous le masque de la photographie. Une identité esthétique tout d'abord, empreinte de féminité et d'imagerie occidentale contemporaine, qui définit non seulement mon rapport à la photographie et à la place qu'y tient la femme aujourd'hui, mais également qui conditionne inconsciemment la façon que j'ai de penser mes images. Ensuite, une identité sociale et critique, qui entre en écho avec ma place de femme jeune dans le monde qui m'entoure et que j'utilise pour traiter librement des sujets qui m'interpellent, qu'ils soient particulièrement féminins ou qu'ils se veulent universels et avec lesquels je compose des photographies. Enfin, une identité plastique qui se définit encore et toujours par la construction d'un champ de références qui ne cessent de me guider dans ma pratique, m'engageant à mêler l'archaïque au contemporain pour établir une réflexion personnelle sur le monde, qui irrémédiablement m'emploie à produire des photographies qualifiées de kitsch, mais qui témoignent également d'une identité et d'une sensibilité culturelle et visuelle qui m'est propre est qui peut être, apparaît dans l'image comme le véritable autoportrait.

On retrouve donc dans l'autoportrait détourné cette volonté de s'exprimer sur le monde en se cachant sous le masque de la photographie retouchée ou performée en utilisant des codes personnels et en traitant de sujet qui nous semblent important de partager avec le spectateur. Nous pouvons alors avancer l'hypothèse que ce n'est pas dans la forme du visage que se place l'autoportrait, dans mon travail comme dans celui de Cindy Sherman par exemple, mais plutôt dans les choix d'attitudes, de jeux et de sujets que nous nous employons à mettre en scène afin de donner à voir notre vision du monde. En définitive, nous ne sommes pas les personnages dans l'image, mais l'image en revanche est une mise en lumière fractionnée de notre identité féminine, critique et esthétique.

## **2 - LE FÉMININ : STÉRÉOTYPES ET IMAGINAIRE.**

### *A - FEMMES EXEMPLAIRES OU DÉMONIAQUES : LA PLURALITÉ DES FIGURES MYTHIQUES.*

Si l'identité féminine d'une artiste telle que Cindy Sherman apparaît dans son travail par des choix conscients et réfléchis, qu'ils soient esthétiques ou théoriques, un nouveau questionnement semble nous apparaître maintenant quant aux choix des symboles et des stéréotypes du féminin employés pour transmettre au spectateur le message de l'œuvre.

Dans mon travail, j'ai choisi à plusieurs reprises de me mettre dans la peau de personnages fictifs, notamment dans les séries *Il était une fois*, *Contes*, ou encore *Mythes*. Ces séries marquant une part importante de mes réalisations, il convient de traiter plus spécifiquement du choix de ces personnages et de ce que ces femmes, imaginaires, mythiques, irréelles, nous transmettent à travers leur seule évocation. Pour traiter de cette question, nous allons tout d'abord nous intéresser rapidement aux figures de la femme, tant sur le plan physique que psychologique, par le biais de contes, mythes et légende qui constituent encore aujourd'hui notre imaginaire occidental. Puis, nous entreprendrons par la suite une analyse plus précise de la question des stéréotypes attachés au féminin du fait de la multiplicité, mais également la simplicité de ces personnages.

Si le terme de stéréotypes n'apparaît que maintenant dans notre analyse générale, il est pourtant l'un des éléments fondateurs de ma pratique plastique autant que de ma réflexion sur les éléments que j'emploie pour faire passer des messages à travers mes productions plastiques. Pour cause, c'est particulièrement à travers des stéréotypes ancrés dans l'imaginaire collectif que la femme occidentale a semblé évoluer au cours des siècles, qu'elle s'y soumette ou qu'elle fasse le choix de les déjouer pour affirmer une identité particulière. C'est à ces stéréotypes de la femme, tant physiques que psychologiques que nous allons maintenant nous intéresser en effectuant tout d'abord un tour d'horizon de la pluralité des figures féminines qui peuple notre imaginaire occidental, pour définir dans un second temps l'utilité que je trouve personnellement à m'approprier ces personnages.

S'il est un mot qui corresponde particulièrement aux figures féminines de notre imaginaire, c'est bien celui de multiplicité. Des récits antiques jusqu'à la culture populaire occidentale, les personnages féminins foisonnent et semblent se regrouper en diverses catégories qu'il est intéressant d'observer.

Tout d'abord, la mythologie antique comme religieuse nous lie fortement à une conception créatrice et maternelle de la femme. Si les personnages masculins restent souverains, que ce soit dans la tradition judéo-chrétienne ou dans les mythes fondateurs de l'antiquité, c'est toutefois le personnage de la femme qui donne la vie. Nous penserons par exemple ici à la déesse Gaia dans la mythologie grecque, véritable allégorie de la Terre, ou encore à Eve, qui si elle est elle-même une création de Dieu dans une tradition religieuse, n'en est pas moins la première mère, première créatrice de la vie sur terre. Aussi, nombre de figures maternelles primordiales suivent ces deux exemples dans notre imaginaire collectif. Nous penserons bien entendu à la vierge Marie, à la déesse Héra chez les grecques, protectrice du mariage, de la fécondité et reine des dieux, mais également dans des traditions plus lointaines à la déesse Frigg de la mythologie nordique, encore une fois reine des dieux et protectrices des mères. Ainsi, dans des mythologies éminemment patriarcales, la déesse ou la sainte Mère apparaît comme pilier de la création de la vie, portant avec elle une puissance au-dessus de bien d'autres figures, masculines comme féminines. Mais si elle est créatrice, la femme mythique trouve son second rôle dans celui

d'ôter la vie. En effet la mort, souvent représentée par une femme, trouve son allégorie dans l'antiquité par exemple à travers la figure des trois Moires, appelée Parques chez les Romains. Dans ce mythe, réinvesti dans mon travail dans le triptyque *The Social Web*<sup>fig1</sup>, Clotho, Lachesis et Atropos créent la vie, tissent le destin et décident de la mort, chacune ayant son rôle à jouer dans la vie de chaque mortel. En outre, la mort semble apparaître dans la plupart des croyances païennes comme une femme, de la grande faucheuse aux Banshees celtiques qui annoncent la mort par un cri. Ainsi, la figure féminine apparaît en priorité à travers les mythes fondateurs de la civilisation occidentale comme source de la vie, de la fécondité et de la mort et c'est particulièrement cette caractéristique qui déterminera l'image de la femme dans toute l'imagerie mythologique occidentale.

Mais si nous avons évoqué jusqu'alors des figures féminines inhumaines, il convient maintenant de nous intéresser à la question des héroïnes en avançant dès à présent un constat : l'héroïne humaine, de conte, de légende ou de mythe, semble toujours victime de son destin.

En effet, contrairement aux personnages masculins des plus grands mythes, nous penserons par exemple aux grands héros antiques dont fourmille la mythologie gréco-romaine, les femmes lorsqu'elles sont figures principales, ne semblent jamais prendre de décision indépendante, mais sont perpétuellement soumise à leur destin, souvent régit par un personnage antagoniste. Nous pourrions par exemple penser au personnage de La Belle au bois dormant soumise à un destin fatal sur lequel elle n'as aucune emprise, ou à toutes

les héroïnesisent au jeu d'un antagoniste plus puissant ou plus intelligent qu'elles, comme le Petit Chaperon Rouge, ou encore Blanche Neige. L'héroïne, notamment dans les contes de fées qui nous intéressent principalement, semble à la différence du héros masculin soumise à des décisions qu'elle ne maîtrise pas, qu'elle ne comprend même pas parfois. C'est alors qu'apparaît en second plan une autre catégorie de figures féminines, celle de l'innocence. Souvent jeunes la plupart des héroïnes, notamment dans les contes de fées, ont pour qualité principale une innocence enfantine qui les conduit à faire confiance à l'inconnu, faisant d'elles des victimes faciles.

Mais pointe alors dans un troisième plan l'apparition d'une troisième conception de la femme mythique. En effet, face à l'innocence et la crédulité des héroïnes humaines, face à la toute-puissance des déesses mères, apparaît alors l'image de la femme cruelle, mystérieuse et jalouse, qui en plus d'être dangereuse, se place bien souvent précisément entre l'humaine et la déesse. Nous pouvons alors concevoir alors que « la typologie de la femme mythique s'est construite dès les origines, [...], sur une dualité : la femme exemplaire et la femme démoniaque.»<sup>9</sup> Ainsi, si nous pouvons déjà admettre avoir mis en lumière la vision exemplaire de la femme mythique, par sa dimension divine et créatrice comme par son innocence et sa bonté d'âme, vient se greffer à ces images celle de la femme démoniaque. Tantôt humaines, tantôt divines, souvent pourvues de pouvoirs surnaturels, les antagonistes féminines détiennent une place de premier rang

---

9- CAIZO A et ERNOULT N (sous la direction de). *Femmes médiatrices et ambivalentes : Mythes et imaginaires*. (2012) Ed. Armand Colin. Paris

dans l'imagerie occidentale. Qu'il s'agisse d'un héros ou d'une héroïne, nombre sont ceux qui ont trouvé sur leur route une femme diabolique et cruelle, souvent animée par une jalousie dévorante, que nous retrouvons dans le conte de Blanche Neige par exemple.

Par conséquent, nous pouvons dire après ce rapide état des lieux que les personnages féminins semblent se classer d'eux-mêmes en trois grandes catégories : les déesses, souvent liées à l'idée de vie, de puissance, de règne et de création, les héroïnes, habituellement innocentes et jeunes et enfin les rivales, jalouses, mystérieuses et malveillantes. Mais si ce constat nous donne un aperçu de l'imagerie féminine des récits fondateurs de notre imaginaire collectif, ils ne nous mènent qu'à l'analyse non plus des caractéristiques, mais du physique des femmes mythiques.

Car c'est en effet ce qu'il convient de définir maintenant pour parvenir à analyser en quoi ces figures féminines sont garantes des stéréotypes de l'image de la femme qui m'engage dans mon travail à utiliser ces personnages comme allégorie d'une idée que je tends à transmettre.

Si nous parlons ici de physique, il convient bien entendu de parler de beauté, car la femme mythique est belle. Toutefois, se distinguent alors deux formes de beauté. Dans un premier temps, nous trouvons la beauté des héroïnes, proche de la perfection, pure, et surtout inégalée. En effet, l'héroïne, de conte de fées notamment, porte comme caractéristique principale un physique avantageux dont elle n'abuse pas pour charmer les



autres, mais qu'elle porte dans l'innocence la plus pure. En réécrivant les contes de fées populaires, Charles Perrault cède par exemple cette beauté inégalée à nombres de ses héroïnes, décrivant le Petit Chaperon Rouge comme « la plus jolie qu'on eut sù voir»<sup>10</sup> et La Belle au bois dormant comme ayant pour elle «toutes les perfections imaginables»<sup>11</sup>. C'est cette beauté qui paraîtra alors aux yeux des autres personnages tantôt comme une qualité tantôt comme la source de leurs malheurs.

Mais dans un autre temps, la beauté des figures féminines peut aussi être source du mal. En effet, nombre de femmes puissantes dans les contes et les mythes dissimulent par un masque envoutant de beauté une nature bien moins agréable. On pensera ici bien entendu à la belle-mère de Blanche Neige dont la beauté, seulement surpassée par l'héroïne, est la source de sa jalousie, mais également de son orgueil, mais nous pourrions également évoquer des figures mythiques telles que celle de Circée, qui apparaît dans l'*Odyssée* d'Homère, utilisant son charme pour empoisonner les hommes.

Mais si la beauté comme nous l'avons vu, semble empreinte d'une dualité entre bonté et puissance, la laideur elle, est inévitablement liée aux plus mauvais comportements. Ainsi, le mythe des sorcières occidentales naît de cette laideur inégalable. Souvent très vieilles, les femmes mystérieuses et diaboliques portent leur disgrâce comme étendard de ce qu'elles sont. Ainsi, nous pouvons noter ici la transformation significative de la Reine

---

10- PERRAULT C. *Contes*. (1981) Ed. Gallimard, coll. Folio Classique, Paris. p70

11- *Ibid.* p72

de Blanche Neige, d'une femme très belle à une affreuse vieille sorcière lorsqu'elle met enfin en perspective son dessein d'assassiner sa belle-fille. Ainsi, la beauté factice chez les antagonistes des héroïnes de contes et légendes dissimule souvent un physique bien moins avantageux, qui se couple parfaitement avec leur caractère profond.

Il nous apparaît maintenant une corrélation parfaite entre le physique et la psychologie des femmes mythiques dans cette dualité dont nous parlait Nicole Edelman. La beauté semble en effet être un attribut de la bonté, de l'innocence, tandis qu'à son contraire, la laideur est allouée à celles qui font le mal, comme si les caractéristiques physiques des femmes imaginaires dépendaient directement de leur psychologie. On comprendra alors ma relation à une esthétique publicitaire, dans le sens où la perfection factice que développe aisément l'image numérique contemporaine fait écho à la perfection mythique des héroïnes que j'entends devenir dans l'image. Mais si nous venons de définir un lien étroit entre psychologie et esthétique chez la femme mythique, nous pouvons désormais développer plus particulièrement le glissement de cette correspondance vers la notion de stéréotypes qui nous intéresse.

En effet, si beauté et bonté semblent étroitement liées, comme laideur et malfaisance, c'est surtout que les personnages, de conte de fées particulièrement, semblent portés en eux des caractères unilatéraux qui ne permettent pas de questionnement sur leur nature psychologique. Ainsi, l'héroïne mythique sera bonne ou mauvaise, puissante

ou victime, candide ou diabolique, mais n'offrira jamais de profondeur psychologique suffisante pour que nous doutions de ses choix au fil du récit. Le Petit Chaperon Rouge par exemple, est défini par sa seule innocence d'enfant, crédulité qui la mènera à sa perte, tandis que Blanche Neige se caractérise par une bonté d'âme qui la conduira à accepter la pomme offerte par une inconnue. En outre, notons également que lorsqu'il ne s'agit pas de caractéristique physique ou psychologique, les personnages féminins se définissent alors par leurs seules fonctions. Peu nous importe en effet que les Moires de la mythologie grecque par exemple soient belles ou non, elles sont d'ailleurs représentées des deux façons, car leur fonction, allégorie de la destinée humaine, suffit à les définir.

Ainsi, il apparaît que les personnages de contes deviennent alors dans notre imaginaire de véritables allégories de leur unique caractéristique, et c'est par ailleurs à travers cette dimension unilatérale des personnages que des auteurs tels que Bruno Bettelheim<sup>12</sup> ou encore Marie Louise Von Frantz<sup>13</sup> tisseront les liens psychanalytiques des contes de fées.

La femme mythique devient alors la personnification d'une qualité ou d'un défaut, elle est dans notre imaginaire contemporain l'allégorie de ses propres caractéristiques, et c'est par cette constatation que nous pouvons définir la part prépondérante des stéréotypes du féminin chez les personnages mythiques. En effet, chaque personnage évoqué devient

---

12- BETTELHEIM B. *Psychanalyse des contes de fées*. (1976) Ed. Presse Pocket. Paris.

13- VON FRANTZ M-L. *La femme dans les contes de fées*. (1993) Ed. Albin Michel. Coll. Spiritualités. Paris

le lieu commun de ses propres caractéristiques, tant physiques que psychologiques et c'est en cela que je trouve dans leur évocation le lien entre imaginaire mythique et actualité contemporaine, utilisant ses femmes et leurs personnalités comme des allégories qui impulseront alors mon propos dans la réception sensible du spectateur.

### *B - SÉMANTIQUE ET PÉDAGOGIE DES STÉRÉOTYPES*

Si notre analyse tend à mettre en lumière le glissement des caractéristiques des figures féminines vers des stéréotypes qu'elles représentent dans notre imaginaire collectif, il semble falloir désormais nous intéresser à l'utilisation de ces lieux communs tant dans les récits dont elles sont issues que dans les photographies contemporaines dans lesquelles elles peuvent être réinvesties. Pour cela, nous allons définir maintenant quels sont les stéréotypes du féminin nés de ces mythes, pour ensuite parvenir à une analyse sémantique de leur utilisation et enfin le rapport créé par leur évocation dans la réception du spectateur, pour définir en conclusion le rôle des stéréotypes dans la photographie contemporaine et dans l'autoportrait détourné.

Comme nous l'avons précédemment évoqué, les stéréotypes physiques des figures mythiques semblent toujours en lien avec une psychologie unilatérale de celles-ci raison pour laquelle elle semble définir déjà notre rapport occidental à l'esthétique. En effet, nous pouvons émettre l'hypothèse que notre relation à la beauté féminine, traditionnellement considérée comme une vertu et peut être même poussée à son paroxysme selon les époques

et les canons de beauté auxquels elle se réfère, découle directement du lien qu'établi notre inconscient culturel entre physique et psychologie.

C'est pourquoi nous pouvons admettre l'utilisation d'une esthétique publicitaire exacerbée lorsqu'il s'agit de représenter les personnages mythiques et par extension un possible glissement du choix des modèles pour jouer le rôle des figures mythiques.



fig 11. Pierre & Gilles. *L'innocence*.  
Alice. (2003)

Si nous prenons comme exemple celui des photographies de Pierre et Gilles, leurs choix semblent toujours aller dans le sens de ce postulat. Lorsqu'ils choisissent des femmes emblématiques de leurs époques, telles que Madonna, Arielle Dombasle ou encore Claudia Schiffer, il semble que ce soit pour des qualités physiques qui les font immédiatement entrer dans un imaginaire mythique en relation avec les personnages qu'elles tendent à représenter dans l'image. Nous observons que culture populaire contemporaine et figures mythiques, allégoriques ou divines se regroupent dans l'image par l'identité iconique des modèles.

Toutefois, nous pouvons également noter le choix fait par ces artistes de proposer parfois de jeunes filles pour incarner des beautés plus innocentes, comme dans la photographie intitulée *L'innocence*<sup>fig11</sup>, par exemple, nous permettant un retour sur la dualité des beautés mythiques dont nous parlions plus tôt. Ainsi, la beauté des figures mythiques semble nous apporter l'idée d'une esthétique en corrélation directe avec la psychologie, mais également avec le destin des héroïnes. En effet, si nous nous attachons à emmêtrer l'idée que la beauté physique sous-tend des stéréotypes de gentillesse, de bonté, de justice ou d'innocence dans les mythes, elle est donc garante en un sens du destin des héroïnes. Nous pouvons ajouter par ailleurs que les défauts de certaines d'entre elles sont précisément liés à leur bonté. Ainsi, si nous prenons l'exemple de Blanche Neige par exemple, c'est sa beauté et sa gentillesse, qui la conduiront à tant de péripéties et dans le cas du Petit Chaperon Rouge, son innocence devient un défaut qui, dans le conte originel rapporté par les frères Grimm, la conduit directement à la mort.

C'est pourquoi psychologie et esthétique, en plus d'être étroitement liées dans les mythes de notre imaginaire collectif, se placent comme fondements de la destinée des figures féminines. Par conséquent, nous pouvons en déduire que le travail des mythes est celui d'établir un discours pédagogique aux vertus moralisatrices, qui passe inévitablement par une dimension esthétique puisqu'elles semblent indissociables. C'est alors que les stéréotypes du féminin s'inscrivent à travers notre imaginaire construit par

ces récits. Des stéréotypes esthétiques de beauté, mais également psychologiques, de gentilles, d'humilité et de bonté.

Nous pouvons dès lors proposer l'hypothèse de récit formateur ancré dans notre imaginaire et nous pouvons, par extension, comprendre l'utilisation des stéréotypes comme outils de transmission d'une pensée. Le conte, le mythe, la légende, se présente à travers les siècles comme des mises en lumière emblématique de la morale, du bien et du mal, d'une ligne de conduite à adopter pour échapper aux obstacles que peuvent créer l'inconnu, la désobéissance ou la crédulité. Ces récits fondateurs semblent donc mettre un point d'honneur à valoriser les qualités, mais punissent aux contraires les personnages faisant preuve de cruauté, de jalousie ou de malveillance, leur promettant un destin funeste. C'est pourquoi les personnages stéréotypés mis en scène des les mythes de notre imaginaire, apparaissent comme les allégories d'une morale qui se veut accessible à tous et universelle.

Nous pouvons alors concevoir l'importance de la relation aux figures mythiques dans la photographie contemporaine, car leur réinvestissement permet un lien entre l'imaginaire, et les stéréotypes qui en découlent, et le monde contemporain dans lequel l'artiste évolue et sur lequel il s'exprime. On comprendra alors cette notion de réinvestissement comme un moyen d'établir un lien avec le spectateur par le prisme de personnages mythiques dont la simplicité de caractère et la connaissance par tous, concède une accessibilité inconditionnelle du message qu'entend faire passer l'artiste. En

effet, le discours simple et clair offert par les contes, lié aux caractéristiques singulières des héroïnes, amène le spectateur comme le lecteur à une réception claire et précise du récit, mais également du comportement des personnages.

C'est donc en faisant appel aux stéréotypes liés à l'imaginaire que la photographie contemporaine peut réinvestir les personnages mythiques afin de créer un écho qui donnera les premières clés d'analyse de l'image. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi l'utilisation de ces figures mythiques dans la série *Il était une fois*. En effet, la figure du Petit Chaperon Rouge par exemple, sous-tend déjà l'idée d'une innocence crédule, d'une confiance faite à l'inconnue qui mènera forcément à une destinée fatale. Ainsi, replacer le personnage dans un contexte contemporain grâce à des signes précis, comme ici celui de l'enregistrement vidéo, amorce déjà une narration au sein de l'image que l'imaginaire du spectateur se chargera de lier afin d'en découvrir le message.

On peut alors parler ici de recyclage des figures mythiques comme outils sémantique de l'image. En effet, celles-ci ne sont pas seulement utilisées comme modèle, mais également comme allégories de stéréotypes aux vertus didactiques. En ce sens, on peut alors déduire que l'investissement des personnages mythiques dans la photographie contemporaine permet d'établir dans l'imaginaire du spectateur une corrélation entre les récits fondateurs auxquels ils appartiennent et le monde contemporain dans lequel il évolue. C'est pourquoi l'utilisation des figures mythiques et stéréotypées de notre imaginaire



collectif appelle à une démocratisation de l'art, dans le sens d'un art accessible à tous, que prônent les artistes du kitsch, car celles-ci offrent une réception presque immédiate de l'image et participent donc à la réception du message que tend à faire passer l'artiste. Nous pouvons donc expliquer l'importance des stéréotypes et lieux communs dans mon travail comme le fait Paul Ardenne pour le travail de Pierre et Gilles, en affirmant que «cet attachement à une référence commune, à une typologie déjà largement partagée et médiatisée des faits, explique la facilité avec laquelle on adhère à [la] production : familiarité instantanée». <sup>14</sup>

### **3 - MODÈLE UNIQUE ET DUPLICATION DU VISAGE.**

#### **A - CRÉER LE TROUBLE ET DÉSINCARNER LE «MOI»**

Nous pouvons donc dire qu'après un rapide tour d'horizon de la multiplicité des figures mythiques de notre imaginaire collectif occidental, nous avons pu définir certains nombres de stéréotypes selon lesquels esthétique et psychologie sont étroitement liées et qui dans les grands récits fondateurs, ont des vertus pédagogiques et moralisatrices par leur facilité de réception et d'analyse du lecteur. C'est par là que nous pouvons alors comprendre l'importance accordée à ces lieux communs dans un large pan de la photographie contemporaine ainsi que dans ma propre pratique de l'image, comme des

---

14- ARDENNE P. *Op Cit.* p.423

outils à la réception du message que j'entends faire passer au travers de mon travail. Car c'est bien la réadaptation des figures ancestrales dans l'imagerie contemporaine qui me permet de proposer au spectateur cette «familiarité instantanée» dont parle Paul Ardenne et par conséquent, de m'assurer la compréhension de l'image par celui qui la regarde. Ainsi, c'est alors qu'apparaît dans notre propos l'importance de l'interprétation et de la réception de la photographie par le spectateur.

Après avoir évoqué la distanciation faite dans l'autoportrait détourné entre ce que montre l'artiste et ce que la photographie peut dévoiler de sa véritable identité, couplé à l'importance des stéréotypes définis par les figures mythiques, notamment féminines, il semble convenir de nous intéresser précisément à la relation du spectateur à l'image et par conséquent, commencer par la dimension troublante des autoportraits détournés proposés en série.

En effet, si nous avons déjà évoqué la distanciation évidente entre l'identité physique réelle de l'artiste et ce qu'il consent à proposer de lui dans l'autoportrait détourné, cette déréalisation de la figure personnelle et identitaire se trouve d'autant plus mise en lumière lorsque les autoportraits sont proposés en série. Or, c'est précisément cette démultiplication d'une unique figure qui appellera le spectateur à comprendre la dissimulation de l'artiste dans sa photographie. La figure de l'artiste, apparaît alors non plus comme une réalité physique de ce qu'il est, mais en tant qu'il se grime et altère sa

propre identité au profit d'une autre, devient plutôt un outil malléable de mise en scène de l'image. L'artiste dans son autoportrait devient alors une figure déréalisée, n'ayant plus d'identité physique unique et personnelle, mais se décomposant en dizaine de personnages, comme le dédoublement d'une seule et même personnalité dont toutes les facettes prendraient forme indépendamment.

Le «moi» disparaît alors au profit de l'autre, un personnage fictif que le spectateur se trouve en mesure de reconnaître et d'analyser selon ses caractéristiques et ses attributs, pour établir enfin un discours sur l'image. C'est donc par cette multiplicité des figures que je disparaîs définitivement, non plus de mon propre chef, mais dans l'œil du spectateur qui face à une démultiplication du visage comprendra mon image comme une figure générique, capable de jouer tous les rôles et par conséquent, n'ayant aucune identité propre et unique. En outre, symboles et attributs du personnage permettant une réception aisée du personnage par le spectateur, nous pouvons émettre l'hypothèse que celui-ci, face à l'image, ne s'occupera pas de définir qui je suis, mais plutôt de comprendre pourquoi je joue le rôle des personnages mythiques de son imaginaire. Nous pouvons définir alors l'importance de cette disparition de l'artiste dans la photographie, car ce n'est que par elle que le spectateur s'attachera à interpréter le message qu'il entend faire passer dans l'autoportrait détourné.

Or, ce n'est que par le glissement de la présence de l'artiste dans l'image vers un effacement total de sa réalité identitaire que celui-ci peut espérer une réception du

spectateur suffisamment précise pour qu'il accède à l'interprétation de la photographie. Nous pouvons ainsi penser que c'est dans cette conception que Cindy Sherman, par exemple, se refuse à dire que ses œuvres sont des autoportraits. En revanche, c'est ce qui ressort également dans les photographies de Pierre et Gilles lorsqu'ils utilisent comme modèles des célébrités déjà bien connues du spectateur. En effet, nous pouvons admettre que c'est par le prisme de la carrière de leurs modèles que les artistes entendent créer un lien avec le personnage qu'ils évoquent, appelant fatalement une réception particulière du spectateur, qui replacera la figure mythique dans une relation évidente à une célébrité de la pop-culture. Ainsi, c'est précisément là que nous pouvons concevoir l'importance que j'accorde à un certain anonymat dans l'autoportrait détourné. N'étant même plus «moi», je deviens une image flexible qui s'emploie dans chaque photographie, à devenir une autre.

C'est par l'intérêt que le spectateur portera à cet autre qu'il pourra définir dans l'image les liens entre les symboles de son imaginaire et ceux du monde dans lequel il évolue. En effet, capable d'une part de percevoir les personnages que je mets en scène et d'en conclure les caractéristiques stéréotypées, les liants avec des attributs et une esthétique contemporaine, le spectateur trouvera dans l'image un déplacement des figures mythiques vers un discours sur le monde contemporain. Lorsque je mêle dans *La Sainte Pomme*<sup>fig8</sup>, par exemple, la figure de vierge appartenant à l'imagerie religieuse à l'objet extrêmement contemporain qu'est le téléphone portable, lui-même stigmaté de la génération à laquelle j'appartiens, le spectateur, capable de comprendre ces deux

symboles, est alors en mesure de percevoir le message critique que j'établis dans l'image, celui d'une société capable d'ériger l'outil du quotidien au rang d'objet sacré.

Mais vient alors s'ajouter à ces attributs symboliques la question de frontalité et du regard porté sur le spectateur qui l'engage à comprendre la photographie selon mes propres conceptions du message que je m'engage à lui transmettre. Devenir actrice dans l'image figée suppose de mettre en avant des éléments du personnage propre à son caractère qui définissent les raisons du choix de celui-ci plutôt que d'un autre. C'est pourquoi dans mon travail, il est important de souligner le jeu de regard qui s'opère dans les photographies. En effet, les personnages que j'entends devenir l'espace d'un instant, figés par la photographie, entrent en contact avec le spectateur par le regard qu'il porte sur eux et en cela, le regard qu'ils portent sur lui à une importance capitale. Ainsi, je tente dans mes productions d'apporter un regard qui définit toujours l'attitude du personnage. Tantôt timides, absents ou provocateurs, les yeux sont l'élément fondateur de la compréhension de l'image par celui qui la voit. Ils définissent le caractère du sujet et donc la réception du spectateur.

En outre, les yeux et l'attitude des regards dans mes photographies s'emploient également à capter l'attention du spectateur en tant qu'ils apparaissent souvent de manière frontale. Par conséquent, on peut dire que le regard du personnage que j'incarne dans

l'image est le pont entre ma pensée théorique qui m'engage à créer l'image et la réception du spectateur qui l'engage à l'interpréter et la comprendre.

C'est donc par la disparition totale de la figure de l'artiste au profit de symboles de l'imaginaire que le spectateur se trouvera en mesure d'interpréter l'image et en définitive d'accéder à une autre identité de l'artiste, l'identité idéologique, critique et culturelle que nous analysons plus haut. Ainsi, il nous apparaît que l'autoportrait détourné suppose une déréalisation totale du moi au profit d'un personnage qui lui-même est allégorie d'un discours, pour permettre au spectateur d'accéder réellement au message que tend à faire passer l'artiste.

### *B - DEVENIR LE DISCOURS.*

Dans la continuité de notre propos, c'est donc à la dimension stéréotypée et multiple des figures féminines de nos récits occidentaux que nous allons maintenant nous intéresser par le biais de la transposition des personnages dans la photographie contemporaine.

Si nous avons pu jusqu'alors définir de nombreux points communs entre les personnages mythiques, leurs différences semblaient alors dépendre à la fois de leur place dans le discours, résidant dans leurs caractéristiques psychologiques et physiques,

mais également dans le champ des récits auxquels ils appartiennent, qu'ils s'agissent de mythes antiques, de contes de fées ou de légendes populaires. Pourtant, un point commun universel à tous est définissable dans une occurrence pourtant évidente : ce sont des personnages imaginaires.

Si cette affirmation semble superflue au premier abord, elle prend une dimension capitale dans l'autoportrait détourné car elle soulève l'absence de réalité physique des figures réinvesties dans la photographie. En effet, si nous pouvons définir selon les écrits la grande beauté des héroïnes et la disgrâce de leurs adversaires, ainsi que quelques caractéristiques définies précisément, comme la couleur de la peau, des cheveux ou des vêtements, c'est à l'imaginaire du lecteur que font appel les récits pour figurer les personnages.

Apparaît alors avec cette absence de réalité corporelle une possible conception physique des personnages par le lecteur, mais également par les artistes qui choisissent de les évoquer dans leurs images. C'est par la facilité d'adaptation et d'incarnation par un modèle quelconque que la figure féminine mythique devient le lieu possible d'un déplacement d'identité du modèle vers celle du personnage dont il joue le rôle le temps d'une image. Mais nous sommes alors en position de nous interroger sur ce qui, malgré l'absence de réalité physique de la figure mythique, permet à l'artiste de définir et d'incarner un personnage.

Si ces derniers se définissent plutôt par des symboles que par une réalité physique, nous pouvons observer un retournement de cette occurrence par ce que nous évoquions plus tôt lorsque nous avançons l'hypothèse d'une transformation des personnages en allégories des caractéristiques qui les représentent. En effet, c'est par ce renversement que le personnage fictif devient lui-même un symbole, perdant d'emblée toute notion d'image physique et qu'il est donc le lieu possible d'une adaptation par le modèle qui l'incarne dans l'image. Ainsi, le modèle devient l'interprétation physique de ce qui n'a pas d'image.

C'est ici que se tisse un lien fondamental dans l'autoportrait détourné entre l'artiste et le spectateur. En effet, l'absence de réalité physique des personnages représentés permet un déplacement de l'identité physique de l'artiste vers celle du personnage que le spectateur est culturellement capable de recevoir, de comprendre et d'interpréter par le biais des symboles qui lui sont attribués et qui raisonnent en lui par le prisme d'une identité culturelle occidentale. L'espace d'une prise de vue, l'artiste en jouant un rôle qui ne définit plus sa propre identité, s'ancre dans l'imaginaire du spectateur comme possible mise en forme du personnage imaginaire, mais aussi d'un stéréotype, voir d'une allégorie qu'elle soit universelle et ancestrale ou qu'elle appartienne à son quotidien. Ainsi, dans la série *#WeAreHere*, le dessin qui déréalise mon image place mon autoportrait dans une dimension imaginaire. Loin de représenter ma propre image photographiée par un



téléphone portable, le dessin fait de mon autoportrait le stéréotype d'une pratique actuelle et nous pouvons émettre l'hypothèse que je deviens, dans l'imaginaire du spectateur, l'allégorie du geste ordinaire et irréfléchi qu'est le selfie.

L'incarnation de ce qui n'a pas d'image semble donc permettre à l'artiste de s'imposer pour le spectateur comme une mise en scène photographique de son imaginaire lui permettant d'établir un lien avec lui. En effet, en faisant résonner les figures mythiques d'un champ fictionnel qu'ils ont en commun dans un autoportrait à l'esthétique contemporaine, le photographe mettra en relation l'imaginaire du spectateur à sa propre vision du monde mais également à celle de ce dernier qui pourra alors interpréter l'image selon son propre vécu. Guidé dans son interprétation par l'attitude, mais également les attributs du personnage, il s'opère donc dans l'autoportrait détourné un échange entre le déplacement de l'identité physique de l'artiste et la réception sensible et interprétative du spectateur.

En outre, si nous parlons de déplacement d'identité, il convient à présent de définir l'utilité fondatrice de ce désir de devenir l'autre pour interagir avec celui qui regarde, car c'est là que nous pourrions conclure la question de l'importance de l'autoportrait. Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, devenir l'autre, qui n'a pas d'image de surcroît, engage l'artiste à prêter son corps au mythe, à proposer son image comme possible lieu du déplacement de son identité vers celle d'un personnage imaginaire qu'il

incarne, au sens premier du terme, le temps d'une image. Cependant, c'est là que nous retrouvons alors la dimension idéologique de l'autoportrait détourné. En effet, si comme nous l'avons vu, les figures mythiques nous apparaissent comme les allégories de leurs propres caractéristiques, faisant d'elles des stéréotypes, l'incarnation de ces figures semble alors faire fatalement glisser l'artiste dans le rôle de l'idée qu'elles représentent.

Aussi, s'il convient de penser que le choix d'un personnage au profit d'un autre se définit par ce qu'il représente dans l'imaginaire collectif, nous pouvons donc affirmer qu'en définitive, c'est bien dans la personnification de sa propre idée qu'apparaît l'artiste



fig 12. *La belle au bois dormant.*  
Série *Il était une fois.* (2014)

dans l'image. Devenir ce qui n'a pas d'image, c'est donc pour l'artiste adopter le rôle d'un personnage qui résonne dans l'imaginaire qu'il partage avec le spectateur comme l'allégorie d'une idée qu'il veut mettre en lumière. C'est ainsi que dans la photographie intitulée *La belle au bois dormant*<sup>fig12</sup> par exemple, c'est ce personnage imaginaire victime d'un destin prédit à sa naissance, qui me permet de faire raisonner toute la dimension à la fois tentatrice et dangereuse d'une époque contemporaine dans laquelle les interdits raisonnent comme une manière de s'émanciper du monde et entraîne dans une addiction mortelle ceux qui, comme la princesse du conte de Perrault, ne prennent pas garde aux avertissements.

L'autoportrait détourné propose donc une vision de l'artiste personnifiant le message qu'il tend à faire passer dans son œuvre. Il semble donc consister à utiliser sa propre image comme l'outil d'une création de l'imaginaire, mais également comme le lien entre son identité critique et l'interprétation du spectateur. Ainsi, la photographie contemporaine apparaît comme le lieu d'une possible hybridation entre un imaginaire que l'artiste et le spectateur partagent et le message que l'artiste tend à faire passer et qui définit son propre point de vue sur le monde, et son identité artistique et critique. C'est en ce sens que nous pouvons alors comprendre les mots de Charlotte Cotton affirmant dans son ouvrage précédemment cité que « le cinéma, la peinture figurative, le roman et les contes populaires sont de simples points de référence qui aident à produire du sens et à accepter la photographie comme fusion imaginative de faits et de fictions».<sup>15</sup>

Incarner ce qui n'a pas d'image, ce n'est donc pas seulement s'ancrer comme figuration dans l'imaginaire du spectateur, mais c'est également devenir un personnage fictif qui n'a pour rôle que d'établir un discours. Ainsi, nous pouvons dire que dans l'autoportrait détourné, l'artiste, loin de se représenter lui-même, incarne en revanche l'allégorie mythique d'une idée qui impulsera la compréhension du spectateur. L'artiste dans la photographie se déréalise alors jusqu'à opérer un glissement de son identité vers le message qu'il tend à proposer au spectateur. Il devient le discours, laissant au spectateur le soin d'interpréter la photographie afin d'en recevoir le message.

---

15 - COTTON C. *Op Cit.* p.52



### III - IMAGINAIRE COLLECTIF ET MYTHOLOGIES CONTEMPORAINES

Le réinvestissement des figures mythiques de l'imaginaire collectif au sein de l'autoportrait détourné implique inévitablement une appropriation sensible de la photographie par le spectateur, car il est en mesure de reconnaître les signes qu'elle présente. Il amorce alors un pas vers l'interprétation de l'image par le biais des symboles que celle-ci convoque, tant au travers du personnage lui-même que par l'association d'attributs que l'artiste lui octroie. Déjà, nous avons évoqué l'hypothèse que ce lien entre l'imaginaire de l'artiste et la réception du spectateur n'est possible que par le biais d'un imaginaire qu'ils partagent. Mais il semble qu'il faille nous intéresser à présent plus spécifiquement à la notion d'interprétation de l'œuvre par celui qui la regarde, car si l'artiste de l'autoportrait détourné semble vouloir transmettre un message à la fois sur sa vision du monde et sur la place qu'il y occupe, ce n'est qu'en accédant à une dimension sémantique de l'image que le spectateur peut parvenir à son interprétation.

C'est pourquoi nous allons dès à présent nous intéresser d'une part à la multiplicité des réinvestissements de figures mythiques qui traversent les époques et qui floutent les contours des personnages originels, d'autre part à la question de l'œuvre comme

document qui engage le spectateur à une interprétation pour enfin avancer l'hypothèse d'une multiplicité des interprétations possibles de l'œuvre au travers notamment de la notion de communauté interprétative avancée par Stanley Fish.

## **1 - LA NARRATION VISUELLE**

### **A - DE L'APPROPRIATION À L'INTERPRÉTATION**

Si comme nous l'avons vu précédemment l'absence de réalité physique des figures mythiques ouvre une possibilité d'incarnation plus large à l'artiste, qui peut alors les réinvestir dans l'autoportrait détourné comme par le biais d'un modèle quelconque, il faut alors interroger la notion de réinvestissement en elle-même. En effet, si nous pouvons avancer l'hypothèse d'une facilité d'incarnation des personnages, il faut également mettre en lumière des siècles de réinvestissement dans le champ des Arts, qui peut-être avancerait chez le spectateur des interprétations inattendues par l'artiste, propre à sa culture personnelle. Le Petit Chaperon Rouge par exemple est l'une des figures les plus édifiantes de cette multiplicité de réinvestissement du personnage. Petite fille sage chez Perrault, elle devient tantôt adolescente toxicomane dans l'adaptation cinématographique de Matthew Bright<sup>1</sup>, tantôt cruelle et insoumise dans celle du réalisateur David Slade<sup>2</sup>, nous proposant alors une multitude de facettes et d'adaptations possibles du conte écrit par les frères Grimm au XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, le cinéma, mais également les arts plastiques et

---

1- BRIGHT M. *Freeway*. 110 min. (1997). Société de production Maysie Hoy. Etats Unis

2- SLADE D. *Hard Candy*. 103 min. (2006). Vulcan Production. Etats Unis.

même le théâtre ont, au cours des années, réinvesti les figures mythiques afin d'apporter au spectateur de nouveaux points de vue sur les personnages, mais également sur le monde.

En outre, si les personnages eux-mêmes semblent donner lieu à diverses interprétations, les symboles, qu'ils soient attributs d'origines des figures mythiques ou ajouts contemporains proposant une nouvelle vision de celles-ci, peuvent également résonner de multiples façons dans l'imaginaire du spectateur. C'est alors que notre analyse nous porte à évoquer les symboles et les codes qui apparaissent ici comme des guides définissant



fig13. *Blanche Neige*. Série *Contes*. (2013)

la compréhension du personnage. En effet, si le physique des figures mythiques reste souvent sujet à l'imagination, certains attributs, physiques ou non, se placent en revanche comme des archétypes indispensables au personnage. Nous pouvons donner pour exemple la pomme de Blanche Neige, la cape du petit chaperon rouge ou encore le fil liant les mains des trois Moires. C'est par ces symboles particuliers que j'ai évoqué ces personnages dans les séries *Contes* et *Il était une fois*. Mais forts de symbolique qui dépasse le simple personnage choisi, ces attributs sont aussi le lieu d'un déplacement possible des interprétations du récit. Ainsi, la pomme par exemple, résonne de diverses façons dans l'imaginaire occidental, à la fois comme le fruit défendu et celui de la connaissance, elle est aussi source de discordance chez les Grecs antiques et symbole contemporain d'une des plus grandes entreprises du monde actuel. Ce n'est donc qu'à travers une succession de

symboles, et le rassemblement entre imaginaire et réalité du monde, que le spectateur se trouvera en mesure de comprendre l'image. Alors que la pomme se lie avec la bouche rouge et les cheveux noirs du personnage dans *Contes* pour évoquer Blanche Neige<sup>fig13</sup>, elle propose en revanche d'autres questionnements dans *La Sainte Pomme*<sup>fig8</sup>.

Face à la pluralité symbolique des attributs et des réinvestissements des figures mythiques, le potentiel des mises en scène doit être interrogé, celles-ci guidant le spectateur dans son interprétation de la volonté sémantique de l'artiste. Nous pouvons avancer l'hypothèse que le lien du créateur au spectateur n'est possible que par l'association de symboles percutants avec les figures mythique, mais également par un travail sur l'esthétique et l'attitude du personnage. C'est alors qu'apparaît ce que nous pourrions nommer la qualité narrative de l'image.

En effet, la multiplicité des symboles mis en images, couplée avec le personnage incarné, la dimension stéréotypée que nous pouvons lui prêter, son attitude et l'esthétique choisie par l'artiste, mettent ensemble en lumière un cheminement de pensée qui se créera dans l'imaginaire du spectateur au fil de sa lecture de l'image. La photographie présentant une scène figée, propose alors une narration au sein même de l'imaginaire du spectateur, qui s'étend de sa réception sensible du personnage incarnée vers sa compréhension des symboles et des attitudes mises en œuvre pour lui permettre saisir le message tacite de l'image. C'est par exemple ce que j'ai tenté de mettre en œuvre dans la série *Contes*. En effet dans celle-ci c'est le lien créé entre les personnages, bien connus du spectateur,



leurs attributs et leurs attitudes qui proposent un réassemblage de l'histoire originelle dans ma propre interprétation. Par conséquent, si au premier abord la Blanche-Neige que je propose semble au seuil de ses péripéties en s'appêtant à croquer la pomme, ce n'est qu'en observant avec attention que le spectateur pourra voir que cette dernière est déjà croquée, proposant alors une fin alternative au conte d'origine. Nous pouvons alors nous interroger sur ce que sont devenus les rôles de personnages emblématiques du conte originel, tels que la sorcière ou le prince charmant sans pomme empoisonnée, l'un comme l'autre semble sortir de l'histoire, offrant au personnage une parfaite autonomie.

Ainsi, on observe déjà une dichotomie de la photographie, entre le lien établi par l'artiste avec le spectateur, non seulement par l'usage de l'imaginaire collectif, mais également par le concours de symboles mis en œuvre afin de guider l'interprétation. Mais on note également par le prisme de la pluralité des réinvestissements des figures mythiques une distanciation possible entre la volonté sémantique de l'artiste et la réception du spectateur. Si nous nous intéressons à l'une comme à l'autre, il faut d'abord comprendre en quoi cette notion d'interprétation est primordiale dans l'analyse du lien entre artiste et spectateur.

Si aujourd'hui, des siècles de culture artistique ne nous engagent plus à percevoir l'image comme forcément tributaire d'un message sur le monde, ou du moins comme une image représentative du monde, il est indéniable que face à la représentation figurative,

le spectateur cherchera toujours à la comprendre, à établir avec elle un lien sensible qui le mènera à une réaction ou une réflexion. Ainsi, nous pouvons déjà admettre que lorsqu'elle n'est pas purement esthétique ou placée sur un jugement de valeur, la relation du spectateur à l'œuvre se formera dans sa capacité à comprendre l'image et à interpréter à travers elle le message de l'artiste. C'est par cette idée que nous pouvons alors définir le besoin du spectateur de chercher la signification de l'image lorsqu'il se trouve face à l'Art. En ce sens, nous pouvons d'ailleurs évoquer l'auteur Brian O'Doherty qui, s'intéressant plus largement à l'espace d'exposition, affirme qu'«un manche d'incendie dans un musée n'évoque pas tant un manche d'incendie qu'une énigme esthétique». En effet, s'il semble que nous nous éloignons légèrement de notre propos en évoquant une réflexion sur l'espace même de l'exposition, il est toutefois notable que l'art contemporain semble fait pour être vu et reçu par le spectateur et par conséquent, que l'image, dès lors qu'elle est proposée comme production artistique, appelle fatalement à devenir cette énigme esthétique que le spectateur s'emploie à interpréter.

Il apparaît alors que pour le spectateur, l'artiste est tributaire d'une mise en lumière de sa pensée, de sa relation au monde qui l'entoure, par le biais d'un sujet qui lui est personnel, mais qu'il tente de partager avec celui qui voit l'image. Par ailleurs, si nous parlions plus haut de la photographie en particulier, il apparaît que cette dimension réflexive de l'art se transmet au spectateur à travers tous les médiums et tous les dispositifs que l'artiste se trouve en mesure de proposer à son regard. Alors, nous comprenons l'Art comme un questionnement non seulement sur le monde qui l'entoure, mais également

sur lui-même et sur sa propre évolution, usant tant d'images figuratives que de systèmes symboliques ou abstraits, au travers des courants artistiques multiples qui ont traversé les siècles.

En outre, notons également qu'une vision ancestrale de l'art définit l'artiste comme témoin de sa propre histoire. Alors qu'Alois Riegl affirmait dès la fin du XIXe siècle que « L'œuvre d'art doit avant tout être considérée comme un document historique»<sup>3</sup> il semble qu'aujourd'hui, malgré les multiples évolutions artistiques, il y ait toujours cette dimension de mise en lumière d'une esthétique propre à l'époque dans l'art figuratif et notamment dans la photographie. Nous pouvons d'ailleurs considérer cette occurrence comme l'explication à la généralisation de l'esthétique kitsch, alors que les œuvres s'inscrivent directement dans une époque où l'image de masse, la pop culture, la publicité et la société de consommation s'associent pour créer un paysage visuel hétéroclite qui définit la dissolution des frontières culturelles offerte par la mondialisation. C'est par le biais de cette vision de l'artiste comme témoin et critique de son époque, que nous pouvons alors emmêtré l'hypothèse d'une image pensée pour le spectateur afin que celui-ci la perçoive et l'interprète au mieux.

Ainsi, tout dans la photographie contemporaine mise en scène semble mettre en œuvre une relation avec le spectateur et comme l'affirme Michel Poivert dans son ouvrage précédemment cité, c'est précisément pour cela que «rien sans lui n'est possible». Mais

---

3- Propos rapportés de RIEGL A par RIEBER A in *Art, histoire et signification : Un essai épistémologique d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*. (2012) Ed. l'Harmattan. Paris. p150

si nous avons vu la place importante accordée à l'appropriation de l'image celui qui la regarde et le lien que l'artiste veut créer avec lui, il s'agit désormais de nous intéresser plus particulièrement à la question de l'interprétation multiple de l'image, car l'identité particulière de chaque spectateur, son histoire, son vécu, mais également sa culture, sont autant de portes ouvertes à des interprétations possibles de la photographie.

Pour définir plus précisément notre hypothèse, nous pouvons mettre en lumière une expérience réalisée par le théoricien américain Stanley Fish rapportée dans son ouvrage *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*<sup>4</sup>. Dans celui-ci, il nous explique que lors d'un cours sur la littérature religieuse, il laissa au tableau une liste de noms d'auteurs proposée à sa classe précédente en la faisant passer pour un poème religieux du XVIIe siècle. Il demanda alors à ses étudiants d'analyser cette «œuvre», ce qu'ils firent, trouvant une symbolique particulière à chaque élément de la liste. De cette expérience, Stanley Fish établit une hypothèse sur ce qu'il appelle les «communautés interprétatives». Celles-ci dégagent alors, en littérature comme en art, deux principales notions. Tout d'abord, l'interprétation est directement soumise à notre environnement culturel et social. En effet, notre analyse des images, des textes, de la musique même semble directement subordonnée à ce que nous connaissons déjà, à ce que nous sommes habitués à voir et à interpréter. De là, découle alors directement la seconde notion soulevée par l'expérience de Stanley Fish à savoir qu'en définitive, ce n'est pas l'artiste qui fait le

---

4- FISH S. *Quand lire c'est faire : L'autorité des communautés interprétatives*. (2007) . Ed. Les prairies ordinaires. Collection Penser/Croiser. Paris.

sens de l'œuvre, mais bien le spectateur par le prisme de sa propre interprétation. Ainsi, il semble y avoir autant d'interprétations possibles à l'œuvre qu'il n'existe de spectateurs capables de recevoir celle-ci.

Ce que cette relation du spectateur à l'œuvre nous apprend c'est que de façon évidente, l'artiste n'est pas seul créateur du sens de l'image, mais que le spectateur à lui aussi sa part de création, en tant qu'il crée chaque fois de nouveaux sens, de nouveaux questionnements. La photographie mise en scène et performée comme la propose particulièrement l'art contemporain semble alors s'émanciper de son créateur dès lors qu'elle est donnée à voir.



fig 14. RANCINAN G. *Le banquet des idoles (I)*. Série *La Trilogie des Moderne*. (2012)

Si nous prenons l'œuvre de Gérard Rancinan comme exemple pour exprimer cette idée, nous pouvons par exemple établir un large panel de possibilité d'interprétation dans *Le banquet des idoles*<sup>fig14</sup> par exemple. En effet, nous pouvons imaginer que la dimension kitsch de la photographie proposée par l'artiste s'exprime sous trois types de références. D'une part, la référence artistique par la forme, directement empruntée à *La Cène* de

Léonard de Vinci. D'autre part, la référence symbolique par le lien établie entre les idoles religieuses et les idoles culturelles du XXe siècle. Enfin la référence historique qui intègre des personnages politiques. Or, nous pouvons dire que c'est cette multiplicité des champs référentiels qui met en lumière cette pluralité de points de vue et d'interprétation possible pour laquelle chaque spectateur tissera les liens qui lui permettront d'interpréter l'image selon ce qu'il connaît.

C'est donc par le prisme de la notion de communauté interprétative que nous pouvons affirmer que l'interprétation d'une œuvre est difficilement contrôlable pour l'artiste, mais nous pouvons alors penser que c'est par la connaissance de la pluralité des communautés interprétatives que l'artiste peut être en mesure d'apporter à son œuvre une polyphonie sémantique qui servira son propos tout en amorçant des interprétations inattendues. Ainsi, la mise en relation de notre imaginaire collectif occidental, avec la pluralité d'interprétation des symboles offerte par la communauté interprétative à laquelle le spectateur appartient, permet à l'artiste d'octroyer une multitude de facettes à l'image et par conséquent de ne pas transmettre un seul message unilatéral, mais d'ouvrir plusieurs questionnements que le spectateur interprétera et analysera selon sa propre communauté interprétative. Ainsi, dans la série *Everybody's Awesome* par exemple, là où certains ne verront qu'une mise en scène des réseaux sociaux, d'autre peut-être l'interpréteront comme la critique d'une société individualiste, tandis que d'autre encore y verrons un questionnement sur la mutation de l'image contemporaine. Or, dans mon travail, je m'attache particulièrement à cette ouverture sémantique qui m'a permis au cours des

années de découvrir des interprétations possibles de mes productions que je n'avais pas soupçonnées et qui, par essence, crée un véritable lien entre l'image, le spectateur et moi.

Il apparaît alors dans la photographie contemporaine à l'esthétique kitsch, comme dans la plupart des images, une multiplicité d'interprétation qui, si elle peut être canalisée dans sa globalité par la notion d'imaginaire collectif, permettant à l'artiste de s'assurer une appropriation de l'image par le spectateur, propose également l'image comme libérée du joug de l'artiste et par conséquent, une possibilité de création interprétative par celui qui regarde. On comprend alors ce que Stanley Fish entend en affirmant que c'est le spectateur qui crée le sens de l'œuvre.

Mais si l'interprétation de l'œuvre semble soumise à la vision du spectateur, elle-même conditionnée par son histoire et sa culture personnelle, l'artiste, qui doit composer avec cette notion pour transmettre son message dans la photographie doit également composer avec l'époque contemporaine dans laquelle nous évoluons, une époque dans laquelle culture de masse et profusion des images conditionnent fatalement notre rapport, esthétique et interprétatif, à la photographie artistique contemporaine.

### *B - L'IMAGINAIRE CONDITIONNÉ DU SPECTATEUR*

La photographie contemporaine, telle que nous la percevons depuis le début de notre étude, semble soumise à trois éléments fondateurs de sa création et de sa réception. La notion artistique tout d'abord, qui nous propose d'emblée d'établir un lien avec le spectateur comme nous l'avons vu précédemment. La notion publicitaire ensuite, qui nous conduit à créer le lien entre imagerie contemporaine et narration visuelle par le prisme des éléments iconiques et indiciels présent dans la photographie. Et enfin, comme pour établir un lien entre ses deux notions, celle du kitsch, qui par sa dimension hétéroclite et démocratique, propose une esthétique et une symbolique de l'image que le spectateur est en mesure d'appréhender. Or, cette triade de notion met en lumière une relation particulière que nous avons à l'image contemporaine : celle d'un paysage visuel où se confondent images artistiques et images publicitaires que le spectateur reçoit chaque jour dans un flux continu, outil majeur non seulement de communication, mais également de mondialisation, avec ce que cela entend de relation socio-économique dans le monde. Ainsi, c'est précisément cette globalisation de l'image et de ses symboles qui nous permet d'entrevoir la photographie artistique comme porteuse d'un message et donc comme capable d'établir un lien entre l'artiste et le spectateur.

Mais ce lien, s'il est particulièrement offert par la dimension hétéroclite du kitsch, met en lumière la porosité des frontières entre photographie et publicité que



nous retrouvons dans le paysage visuel contemporain. Apparaît alors l'importance pour l'artiste de proposer un contenu symbolique qui facilite l'interprétation du spectateur par des moyens directement empruntés à la publicité, l'appel à l'imaginaire collectif par exemple, aux symboles et aux icônes de notre culture, qu'il sera en mesure de comprendre et d'appréhender par sa propre culture et celle qu'il partage avec l'artiste. C'est en ce sens que nous pouvons concevoir la photographie contemporaine, et particulièrement dans le cas de l'autoportrait détourné comme une mise en scène particulièrement narrative de l'image finale, dans le sens où le lien entre les figures imaginaires et les symboles contemporains se couplent pour définir à la fois l'identité critique de l'artiste, mais également pour lui assurer une interprétation du spectateur qui le conduira au sens voulu de l'image.

C'est par cette idée que le kitsch établit un lien entre photographie contemporaine et publicité que nous pouvons alors émettre l'hypothèse d'un glissement de l'une vers l'autre. En effet, le paysage visuel de notre époque semble développer une perte des repères entre ces deux formes d'image. D'une part, la publicité semble de plus en plus développer des vertus esthétiques proches de la photographie artistique, allant jusqu'à faire appel des artistes comme nous pouvons l'observer par exemple chez Pierre et Gilles réalisant des affiches pour la joaillerie Piaget ou encore pour la photographe Annie Leibovitz, réalisant une campagne pour la marque Lavazza. D'autre part, la photographie artistique, elle, emprunte à la publicité ses qualités narratives non seulement en usant de symboles qui d'emblée raisonnent dans l'imaginaire du spectateur comme les stéréotypes

d'une idée, mais également en empruntant à l'esthétique publicitaire cette notion d'image plaisante et agréable, qui appelle l'intérêt et le regard du spectateur, par l'utilisation du corps de la femme par exemple, mais également par la présence du texte, sur laquelle nous reviendrons plus tard.

C'est par cette porosité entre photographies artistiques et publicitaires que nous pouvons alors définir une esthétique contemporaine qui tend sans cesse à créer un lien narratif avec le spectateur qui reçoit alors l'image de deux manières principales. D'une part comme une image qui veut plaire, par une esthétique publicitaire exacerbée dont la retouche numérique tend à la rendre le plus agréable possible à l'œil, d'autre part comme une photographie perçue comme un outil de communication, qui la mettent alors en relation avec l'utilisation de masse de la photographie contemporaine, au travers des réseaux sociaux par exemple.

Ainsi, on observe donc dans le paysage visuel contemporain une hybridation entre publicité et art, mais également un ancrage de la photographie artistique dans la question de l'image comme outil de communication. En effet, l'usage de la photographie comme porteuse d'un message que l'artiste tend à transmettre au spectateur, couplé de surcroît à la question de l'autoportrait, met fatalement en lumière l'utilisation généralisée de la photographie actuelle, à travers les réseaux sociaux notamment. Or, la relation de la photographie artistique à cette forme de communication met en lumière une mutation de l'esthétique photographique contemporaine. C'est à travers cette idée que nous pouvons

par exemple penser à l'œuvre de l'artiste norvégien Ole John Aandal qui, pour sa série *Juvenilia*<sup>fig15</sup>, a exposé des dizaines de photographies trouvées au détour des réseaux sociaux pour établir ce qu'il appelle « un autoportrait fascinant de la jeune génération et de son langage visuel.»<sup>5</sup>

En outre, nous pouvons également mettre cette occurrence en lien avec mes séries *Everybody's awesome* et *#WeAreHere* qui, loin de seulement questionner un égocentrisme latent dans la génération dont parle Aandal,

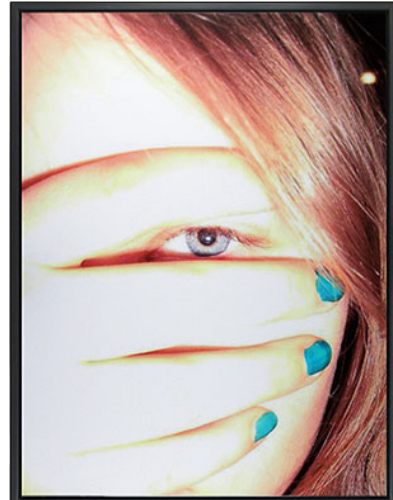


fig 15. AANDAL O-J. *Juvenilia*.  
Détail. (2009)

propose surtout une mise en lumière de poncifs visuels au détour des réseaux sociaux que nous retrouvons aisément comme nous l'avons déjà évoqué, dans l'utilisation de hashtag.

Il apparaît alors que la photographie contemporaine artistique s'imprègne de toutes les utilisations possibles du médium sans soucis de hiérarchisation des codes, et les fusionne pour s'exprimer sur le monde. C'est ici que surgit à nouveau l'importance de l'autoportrait détourné en tant que porteur d'un message dans la pratique artistique, mais aussi comme proposition d'une relation esthétique à la publicité. Sans oublier, le lien privilégié qu'il établit avec le selfie, stigmate d'une génération responsable de la profusion photographique comme outil de communication et surtout, comme pratique pulsionnelle.

---

5- Propos de AANDAL O-J rapportés par BRIGHT S. in *Op. cit.* p.10

Celle-ci, rappelons-le, faisant de la photographie le médium de la démocratisation de l'image par excellence.

Mais justement, si la photographie nous apparaît une fois de plus comme un médium quasi universel, il ressort toujours de ce constat la prolifération des images dans notre époque contemporaine qui, dans notre étude, n'est pas négligeable dans le lien qu'elle établit avec le spectateur. Publicité, photographie, cinéma, télévision, journaux et bien d'autres, sont autant de médiums et de média qui nous confrontent à une abondance d'image dont la rapidité de diffusion semble s'accroître de manière exponentielle. Or, si l'interprétation du spectateur est tributaire de sa génération, de son environnement visuel et culturel, il apparaît que cette profusion joue un rôle important dans la réception de l'image. En effet, pour le spectateur qui chaque jour reçoit des centaines d'images numériques et photographiques, il apparaît que l'intérêt qu'il peut porter à l'image artistique se trouve mis à mal dans le sens où elle doit capter réellement son attention dans un contexte socioculturel qui fait que l'on voit souvent sans regarder.

Cette différence sémantique, si elle semble difficile à concevoir au premier abord semble pourtant primordiale dans notre relation à l'image artistique. Si la plupart du temps nous voyons l'image sans y prêter réellement attention, parmi des centaines d'autres, et nous l'intégrons dans notre environnement visuel de manière automatique, la photographie artistique elle, suppose un intérêt prononcé pour l'image, un regard posé et approfondi pour parvenir à un stade interprétatif et donc à la réception de son message.

C'est en un sens en cela que se place une sorte de dualité dans la relation de la photographie à l'esthétique et aux codes publicitaires. D'une part, nous pourrions penser que le lien avec l'image commerciale serait immédiatement tributaire d'un désintérêt du spectateur qui tout au long de son quotidien se trouve en présence de ce genre d'image. Cette idée appellerait alors au contraire, une forme d'image artistique différente, retournant peut-être vers des esthétiques plus proches d'une photographie analogique ou portant peut être l'art numérique vers de nouvelles propositions grâce à la diffusion sur des écrans. Cependant, il y a d'autre part cette capacité de l'image publicitaire à établir immédiatement un lien avec le spectateur, l'idée qu'elle n'est pas là seulement pour être vue, mais pour définir un message que l'artiste entend faire passer. Ainsi, si l'esthétique publicitaire semble flirter avec le risque que le spectateur ne voie qu'une part esthétique de l'image, elle reste toutefois le moyen le plus efficace à la fois d'évoquer un ancrage de la photographie dans son époque et en un sens, de faire appel à la compréhension du spectateur. Ainsi, nous observons une fois encore l'importance pour l'artiste d'immiscer dans l'image des symboles qui agiront comme points de références essentiels à l'interprétation de l'image.

En effet, c'est par ces seuls points d'accroche de l'œil du spectateur que la photographie se trouvera à la fois regardée pour son esthétique, mais également comprise par l'interprétation que ceux-ci déterminent. C'est pourquoi nous pouvons emmètre l'hypothèse que, lorsqu'il use d'une esthétique contemporaine et numérique proche de celle de l'image publicitaire, l'artiste peut prétendre susciter l'intérêt du spectateur

pour l'image pour que la narration visuelle dont nous parlions précédemment l'amène à comprendre l'image non plus comme seulement esthétique, mais comme porteuse d'un message, d'un lien au monde et à l'imaginaire collectif qu'artiste et spectateur partage. C'est donc ce point d'ancrage de l'image, ce symbole définissant le point de vue et l'identité critique du photographe qui définira l'œuvre à la fois comme porteuse d'une forme de conscience de l'environnement dans lequel elle évolue, un environnement dans lequel la plupart des images sont à visée économique, mais également comme tributaire d'une pensée critique sur le monde et sur elle-même.

Dans *La Sainte Pomme*<sup>fig8</sup> par exemple, c'est précisément cette dualité entre image publicitaire et image artistique qui me permet de faire raisonner mon propos. Proche d'une esthétique publicitaire par la retouche, mais également par la présence évidente et non dissimulée de la marque Apple<sup>6</sup>, la photographie proposée pourrait au premier abord être vue comme une énième photographie commerciale. Mais en contrepartie, c'est bien entendu la référence à l'imagerie religieuse qui ici, appelle l'intérêt du spectateur non plus sur la pomme, mais plutôt sur la relation que l'image établit entre elle et la figure de la Sainte. Ici, c'est donc l'imagerie religieuse qui nous apparaît comme le symbole du discours de la photographie, appelant le spectateur à se questionner plus longuement que face à une publicité, et à interpréter mon propos.

---

6- *Apple* est une entreprise multinationale américaine de création de produit électronique créée en 1976 par Steve JOBS et Steve WOZNIAK.

## **2 - UN DISCOURS LUDIQUE ET GÉNÉRATIONNEL.**

### *A - LA DIMENSION TEXTUELLE COMME «VOIX» DE L'ARTISTE*

À l'issue de nos précédents questionnements, il apparaît donc que le lien, établi entre le spectateur et l'artiste par le biais d'un autoportrait détourné qui s'approprie les figures mythiques et joue des symboles de l'imaginaire collectif, est essentiel à l'interprétation de la photographie proposée. Toutefois, il semble également que la question de la pluralité des communautés interprétatives ainsi que l'identité propre à chaque spectateur mettent en relief la difficulté de l'artiste à établir son discours à travers la seule image fixe. Si pour parer à cette possible distanciation entre son message et la réception de l'œuvre, l'artiste met en place au sein de l'image les codes sémantiques de l'esthétique et de la construction d'image publicitaire, il s'avère qu'un dernier outil est à mettre en lumière, celui du texte.

Présente dans l'image ou utilisée comme titre de l'œuvre, c'est donc à la dimension textuelle des productions plastiques que nous allons maintenant nous intéresser pour établir enfin un champ presque exhaustif des codes et symboles utilisés par l'artiste pour transmettre son discours, car si le texte peut venir confirmer ce qui est donné à voir dans l'image, il peut également être tributaire de nouveaux questionnements critiques et de nouvelles interprétations possibles.

Nous pouvons avant tout émettre l'hypothèse que le texte agit comme un point de repère clair pour le spectateur. En effet, dans la mesure où celui-ci est capable de comprendre les «mots» qui lui sont présentés, il amorcera inconsciemment un pas vers l'interprétation de l'image par le simple ancrage du texte dans son champ visuel. En d'autres termes, la relation entre texte et image met d'emblée le spectateur en capacité de comprendre l'image par ce qu'il comprend du texte, ce que celui-ci lui évoque. C'est par là que nous pouvons par exemple concevoir la présence de titre dans de nombreuses œuvres abstraites qui, ne proposant pas au premier abord d'interprétation claire par l'image elle-même, propose tout de même des pistes de réflexion par le biais du titre que l'artiste leur a choisi. Aussi, notons toutefois que dans ce cas, le titre se définit alors de diverses manières. N'exprimant pas automatiquement une relation intellectualisée à l'œuvre, il peut amener le spectateur à établir avec l'œuvre un lien sensible.

En outre, notons que l'usage de mots solitaires ou de phrases courtes choisies comme titre d'œuvre par les artistes nous engage à percevoir ces titres comme des «slogans» de l'image. Or, cette idée de slogan se trouve être particulièrement intéressante dans notre propos et dans l'analyse que nous pouvons faire de mes propres productions plastiques. En effet, l'idée de rapprocher le titre d'une sorte de «slogan» de l'œuvre ancre l'interprétation de l'image dans la dualité du terme, propre à sa définition. D'une part l'idée de slogan nous apparaît ici tout d'abord dans sa dimension sociale et politique, en tant qu'il se destine à propager une pensée, mais également dans un second temps dans sa dimension publicitaire, en tant qu'il est voué à faire entrer un produit dans l'esprit du



spectateur. C'est par ces deux occurrences que nous pouvons définir ici le titre d'une œuvre comme un slogan donné au spectateur. Un slogan que l'artiste affiche pour faire entrer son œuvre dans l'esprit de celui qui la regarde et peut être, constituer une part de son imaginaire visuel et culturel. C'est cette dimension particulière de l'idée de texte que nous pouvons retrouver dans mon travail par l'exemple spécifique de *La paix des Amazones*<sup>fig4</sup>. Dans celle-ci en effet, ce n'est pas le titre qui apparaît comme slogan, mais bien le texte au sein même de l'image qui d'une part, établit un lien entre le personnage et ce que je tente de transmettre, ouvrant des questions sur la relation du féminisme au religieux tout en évoquant une dimension culturelle, empruntant la phrase «Et dieu créa la femme» au film du même nom<sup>7</sup>. Mais, d'autre part, il ouvre également une relation à la dimension politique du slogan, faisant concourir la référence au groupe féministe des FEMEN qui manifestent à demi nues, des slogans provocateurs, et parfois antireligieux, inscrits sur la poitrine.

En outre, il semble important d'observer également à travers cet exemple la dualité de sens que peut mettre en lumière le texte et particulièrement le titre d'une photographie qui présente de telles références. En effet, le titre apporte parfois au spectateur de nouveaux axes de réflexions, ou un glissement de propos essentiel à la bonne interprétation de la critique de l'artiste par le spectateur. Ainsi, dans *La paix des Amazones*<sup>fig4</sup>, me présenter sous les mêmes traits caractéristiques que les féministes extrêmes que j'évoque tend à m'ancrer pour le spectateur dans ce groupe auquel il peut alors m'identifier. Ce n'est

---

7- VADIM R. *Et dieu... créa la femme*. (1956). Société de production Cocinor. France

qu'en comprenant le titre, qu'il peut alors percevoir et comprendre ma critique. En effet, le titre ici apporte une forme d'oxymore entre la notion de paix, et la référence à une civilisation mythique sanguinaire et guerrière, faisant alors apparaître la critique d'un groupe qui use de violence pour prôner la paix et l'égalité entre tous.

Le texte et son lien avec l'image, nous proposent alors une interprétation plus proche de celle de l'artiste en définissant par des termes choisis avec soin un glissement de ce que le spectateur voit vers ce qu'il doit comprendre dans l'image. Le texte nous apparaît donc comme une clé essentielle offerte par l'artiste non seulement à l'interprétation de l'œuvre, mais par extension, à la définition de son identité critique, plastique et culturelle.

C'est par cette vision d'un titre apportant des informations complémentaires au spectateur que nous pouvons alors emmêtré une hypothèse nouvelle concernant notre questionnement autour de l'autoportrait détourné. En effet, si c'est par le texte que se révèle, dans certaines œuvres, le positionnement critique de l'artiste, il semble correct de penser que c'est par cette intervention textuelle qu'il nous apparaît enfin et sans détour sa véritable identité critique. Ainsi, le choix du titre apparaît comme la voix de celui qui fait l'œuvre, et nous en apprend parfois bien plus sur celui-ci que l'œuvre seule.

Si l'interprétation de l'œuvre peut sans aucun doute s'établir dans la plupart des cas à travers sa réception sensible et iconique par le spectateur, le titre lui vient cependant parfois apporter comme nous l'avons vu de nouveaux questionnements autour

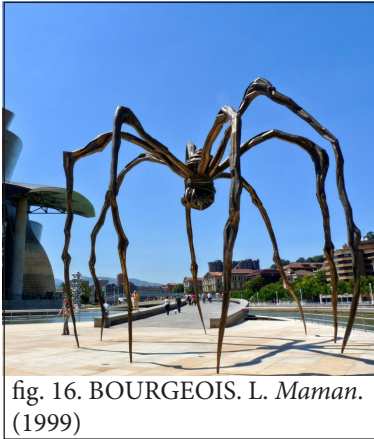


fig. 16. BOURGEOIS. L. *Maman*. (1999)

de celle-ci. Questionnements qui seront indispensables à la compréhension de l'identité artistique et personnelle de l'artiste. En outre, si cette idée semble s'appliquer particulièrement dans l'autoportrait, détourné ou non, nous pouvons toutefois avancer l'idée qu'elle se répercute également dans des œuvres ne représentant pas l'artiste lui-même. Nous pouvons par exemple penser à des œuvres complètes basées exclusivement sur l'histoire personnelle de l'artiste et pour cela nous pouvons évoquer des artistes tels que Louise Bourgeois. En effet, bien que l'ensemble de son œuvre appelle à une connaissance particulière de son passé, certaines œuvres font d'emblée entrer le spectateur en résonance avec son histoire, non pas par leur dimension formelle, mais bien par leur titre. Ainsi, lorsqu'elle présente pour la première fois en 1999 à Londres une araignée de bronze d'une dizaine de mètres de hauteur, ce n'est que par le titre de cette sculpture, *Maman*<sup>fig16</sup>, que le spectateur peut amorcer une réflexion sur la relation personnelle de l'artiste à sa mère, et qu'il se trouve en mesure de penser l'œuvre au-delà des lieux communs que lui évoquent l'animal.

En outre, après cette considération du texte comme guide supplémentaire du spectateur offert par l'artiste pour percevoir dans l'œuvre son identité critique ou personnelle, nous pouvons également noter que l'intervention du texte dans l'œuvre

est également tributaire d'une insertion de l'œuvre dans un contexte socioculturel auquel elle tend à appartenir. En effet, non content de définir une identité de l'artiste, le texte nous offre une vision de l'identité de l'œuvre elle-même, que nous pouvons percevoir au travers de nombreux exemples. Dans l'œuvre de Pierre et Gilles par exemple, nombreux sont les titres qui, habilement choisis par les artistes, placent les œuvres dans un contexte social, politique et culturel qui s'interroge sur le genre, la sexualité et les libertés. Nous pouvons pour exemple penser à



fig 17. Pierre & Gilles. *Le Mariage pour tous*. (2013)

l'un de leurs nombreux autoportraits, réalisé en 2013 et intitulé *Le mariage pour tous*<sup>fig17</sup>. Dans cette photographie les artistes, se mettant en scène, jouent des codes stéréotypés du mariage pour définir à la fois une identité personnelle et critique qui est la leur, mais également pour donner leur point de vue sur le débat qui à ébranler la France pendant plusieurs mois cette année-là. Or, s'ils auraient pu se contenter de l'intervention du texte «vive les mariés» inscrit sur la photographie en lettres dorées, ils ont toutefois fait le choix de donner pour titre à l'œuvre l'intitulé précis du débat.

Ainsi, nous percevons de manière claire que le titre de l'œuvre, s'il est tributaire d'une interprétation de l'image selon la volonté de l'artiste, définit également l'œuvre dans un contexte qui lui est contemporain, et nous pouvons donc dire qu'en un sens,

il inscrit l'œuvre dans sa propre génération socioculturelle. C'est pourquoi j'ai choisi dans ma seconde série questionnant le selfie et le rapport de la jeune génération à la photographie et aux réseaux sociaux, d'insérer le symbole «#», qui apparaît aujourd'hui comme faisant partie intégrante d'un vocabulaire numérique générationnel. On voit alors ici que si les productions réalisées dans le cadre de cette série présentent seulement des dessins numériques sur des photographies de lieux extrêmement populaires, ce n'est encore une fois que par le titre, #WeAreHere, que le spectateur peut concevoir l'ensemble de ma pensée. C'est par ce titre qui lui est possible de définir mon identité non seulement personnelle, car elle convoque indéniablement une maîtrise du langage utilisé dans la sphère numérique, mais également générationnelle, car elle m'inscrit d'emblée dans une relation au monde contemporain tel que je le perçois aujourd'hui.

Cependant, notons également que si l'intervention du texte, dans l'image elle-même ou simplement dans le titre, semble particulièrement utilisée par les artistes pour définir leur propos de manière claire, il définit par essence une sorte de manque de confiance dans l'image seule, ou plus exactement, la conscience d'un écart possible entre la volonté sémantique de l'artiste et l'interprétation finale du spectateur. En effet, si chez certains artistes les œuvres sont intitulées «*Sans titre*» nous pouvons admettre que ceux-ci laissent une place totale à l'interprétation du spectateur. C'est pourquoi si nous nous concentrons ici à traiter de photographie, nous pouvons admettre le choix de l'artiste comme considérant qu'elle n'appartient finalement qu'au regard du spectateur, laissant sa propre communauté interprétative voir dans l'image une réponse à une question que

l'artiste lui-même ne tend pas forcément à poser. Nous pouvons alors comprendre les mots de Philippe Soulages qui affirme que «la photographie de donne pas une réponse, mais pose et impose cette énigme qui fait passer le récepteur d'un désir de réel à une ouverture sur l'imaginaire, d'un sens à une interrogation sur le sens, d'une certitude à une inquiétude, d'une solution à un problème»<sup>8</sup>. Mais c'est également par cette citation que nous pouvons admettre l'importance de la dimension textuelle de l'œuvre qui, si elle échoue parfois à donner une réponse à un questionnement qu'elle-même propose au spectateur, a au moins pour fonction de guider l'interprétation vers ce qu'il tend à exposer comme propos, qu'il soit personnel, social, culturel, générationnel ou encore politique.

C'est donc en cela que nous concevons le texte comme éminemment tributaire du sens de l'œuvre et donc de sa réception, et que nous pouvons par conséquent le définir comme une pièce à part entière de l'énigme esthétique que propose la photographie, notamment dans le cas d'un autoportrait détourné.

Ainsi, tout dans les photographies numériques retouchées que nous avons pu étudier semble appeler à une pluralité de symboles et de codes mis en œuvre. Qu'ils soient esthétiques ou sémantiques, cette convergence de symboles nous amène à définir de manière évidente une volonté d'échange de l'artiste avec le spectateur et par extension, nous offre la photographie comme outils de communication qui, grâce au concours du texte, définit une identité personnelle de l'artiste, tout en affirmant son point de vue sur

---

8- Propos rapportés de SOULAGES P. par SOULAGES F. in *Esthétique de la photographie : la perte et le reste*. (2005) Ed. Armand Colin. Paris. p 307

le monde qui l'entoure. C'est donc par le prisme des hypothèses mises en lumière dans notre analyse que nous pouvons désormais comprendre la photographie contemporaine, et particulièrement l'autoportrait détourné comme le lieu d'un discours ludique et générationnel qui lui-même en dit long sur la mutation du médium photographique dans notre époque contemporaine.

*B - UN MÉDIUM PLAISANT ET LUDIQUE.*

Si nous avons pu à travers notre analyse avancer diverses hypothèses autour de la photographie contemporaine, particulièrement à travers l'autoportrait détourné, il ressort de celle-ci un véritable besoin d'échange et de partage entre celui qui fait l'œuvre et celui qui l'interprète. Ainsi, l'autoportrait détourné s'affirme comme la mise en lumière d'une identité non plus physique, mais critique et personnelle de l'artiste sur le monde. Mais si la photographie est aujourd'hui le médium de l'échange et du partage, c'est précisément cette hypothèse qui nous amène à nous intéresser dès à présent sur la mutation du médium lui-même dans le monde contemporain, sur ce que déjà Susan Bright appelait «la position toujours mouvante»<sup>9</sup> de la photographie dans le monde.

---

9- BRIGHT S. *Op Cit.* p99

À travers notre discours, nous avons déjà observé les nombreux moyens que la photographie utilise pour faire le lien avec l'imaginaire du spectateur. Or c'est dans un premier temps par là qu'elle est un art plaisant et ludique. En effet, notons tout d'abord qu'elle est, par son large champ de choix esthétique, capable d'emprunter les codes de l'image commerciale pour être à la fois plaisante et accessible. Si nous avons déjà évoqué cette notion pour définir la capacité d'interprétation du spectateur, il est également notable que celle-ci nous porte également à penser la photographie comme un art accessible à tous, non seulement dans l'interprétation, mais également dans le cadre de l'exposition des œuvres, ouvrant alors le champ de l'art à un public large et hétéroclite. Grâce à la facilité pour l'artiste de retoucher, mettre en scène et esthétiser la photographie, il fait d'elle un art qui s'impose comme celui de la communication entre tous. D'autant plus quand il met en lumière une relation à l'imaginaire collectif qu'il partage non plus avec un public concerné et habitué à l'art, mais avec tous ceux qui se proposent de la voir. En outre, notons également que la simplicité des mises en scène expose aussi l'image à une facilité d'interprétation, par le cadrage proche et l'absence de fond dont nous avons déjà parlé. En effet, cette mise en scène de la photographie apporte au spectateur une facilité de réception qui semble directement tributaire de sa simplicité d'interprétation.

Dans le cas particulier de ma pratique, l'usage de l'imaginaire contemporain fait appel à un pendant spécifique de l'identité de spectateur, celui de l'enfance. En effet, en réinvestissant les personnages de contes, en usant de symboles propres à leur champ visuel et sémantique, la relation au spectateur se fait aussi par une dimension ludique



que nous avons tous partagée, celui de l'enfance, de l'innocence et des frontières floues entre réel et imaginaire que les récits de l'enfance nous proposent. On observe alors dans mes autoportraits détournés une relation au jeu qui tend vers une dimension ludique de l'image elle-même. Me mettant en scène déguisée, maquillée, jouant avec des accessoires qui deviendront les symboles indispensables à l'interprétation de la photographie finale, nous pouvons penser que le spectateur percevra cette dimension de jeu, non pas seulement comme une actrice qui incarnerait le rôle d'un personnage de conte, mais aussi comme une enfant qui jouerait à devenir les héroïnes de son imaginaire. On retrouve d'ailleurs cette dimension de déguisement et de jeu dans les œuvres de Cindy Sherman qui souvent, pousse ses incarnations à leur paroxysme jusqu'à devenir une sorte de caricature des personnages qu'elle incarne, donnant d'emblée à l'œuvre une dimension ludique non seulement pour elle, dans sa mise en scène de la photographie, mais également pour le spectateur qui au premier abord, ne pourra s'empêcher de penser la photographie proposée comme s'éloignant du sérieux de l'Art. Ainsi, l'artiste dans l'autoportrait détourné, lorsqu'il fait concourir déguisement et imaginaire propre à l'enfance, n'est plus seulement un acteur, mais aussi un enfant joueur.

C'est en ce sens que nous percevons encore un lien avec le spectateur, car non-contente de jouer, la photographie appelle au jeu et au partage du jeu. C'est pourquoi nous pouvons encore une fois nous référer aux regards mis en place dans mes productions. Frontal, expressif, joueur, le regard que je porte directement au spectateur veut le faire entrer dans l'image comme un camarade de jeux, ne serait-ce qu'en appelant à son interprétation,

car si ce dernier comprend l'image et le message que j'entends lui transmettre, c'est d'emblée qu'il est entré dans le jeu du personnage que j'incarne. Un jeu qui lui propose de me regarder sans me voir pour parvenir à mon identité culturelle, critique et personnelle. Un jeu qui en somme, l'invite à devenir un personnage à part entière de l'histoire que je raconte. Si la photographie *Qui a peur du grand méchant Loup* <sup>fig6</sup> par exemple, me place dans la photographie comme petit chaperon rouge contemporain face au regard du Loup qui rôde derrière une caméra, c'est la place de ce loup que le spectateur prend en regardant l'image. C'est pourquoi en un sens, cette photographie définit mon rapport à mon travail, car si le spectateur me regarde, c'est que j'offre mon image à son regard, son jugement et son interprétation à travers toute ma pratique.

En outre, cette dimension de partage d'un monde visuel auquel nous appartenons ensemble s'inscrit également dans la série *#WeAreHere*, par le titre cette fois. En effet, alors que je présente ma propre image, dessinée, dans des photographies volées au détour d'Instagram, j'ai fait le choix d'inclure le spectateur dans ma réflexion en n'utilisant pas le terme «je» mais «nous». La série ne dit pas «Je suis là», mais bien «nous sommes là» incluant le spectateur dans ce paysage visuel propre aux réseaux sociaux, mais également au stéréotype de la photographie de voyage qu'il sera peut-être comme moi, en mesure de prendre lui-même un jour.

Ainsi, nous observons que l'idée de lien, de partage avec le spectateur ne s'établit pas seulement à travers l'interprétation dont celui-ci fera grâce au réinvestissement

d'un imaginaire collectif que nous avons en commun, ni même par le biais de sa propre communauté interprétative. C'est grâce à l'idée que la photographie, accessible et plaisante, l'invite lui-même à devenir un acteur de l'image, un camarade de jeux que le lien se fera. Mais dans notre analyse actuelle au regard du médium contemporain qu'est la photographie, nous pouvons donc emmêtrer l'hypothèse qu'elle est directement tributaire d'une désacralisation de l'art.

Avant d'entamer cette idée ici, il convient tout d'abord de se pencher sur cette idée de désacralisation, car elle n'est pas particulièrement contemporaine au premier abord.

Impulsée dès les années soixante, la notion d'un art désacralisé a traversé le temps, notamment par le biais de l'avènement des arts mécanisés et industrialisés. Des artistes tels que Andy Warhol aux États-Unis ou encore Marcel Duchamp en France, sont directement tributaires du glissement d'un art réservé à une élite vers un art accessible à tous, fait pour le spectateur sans soucis de rang social ou de connaissance de l'Art. Or, si nous parlons ici de désacralisation de l'art, ce sera sous trois axes différents. Dans un premier temps, du point de vue d'une accessibilité de l'image, à la manière des artistes cités, puis dans le sens d'une mondialisation des symboles et des références engagées et enfin, dans celui d'une facilité sans cesse accrue de la diffusion de l'art actuel.

La multiplicité des symboles engagés dans la photographie contemporaine mise en scène et retouchée, comme dans l'autoportrait détourné par exemple, met en lumière une dimension hétérogène de la photographie contemporaine et actuelle. En effet, l'usage de référence à la vie quotidienne du spectateur, par l'intervention des codes propres aux réseaux sociaux par exemple, met en œuvre cette désacralisation de l'art comme l'entendaient déjà certains artistes. Depuis les mutations qu'a connu l'art aux cours de ces quelques cinquante dernières années il apparaît que celui-ci n'est plus tributaire d'un message réservé à un public déjà averti, pas plus que d'un usage des codes propres à l'Art tel que nous pourrions encore le percevoir dans son sens le plus noble, et par extension, le plus élitiste. La photographie contemporaine, par sa facilité à regrouper symboles et références hétéroclites, participe à la dimension kitsch généralisée propre au monde visuel et artistique auquel nous participons aujourd'hui, mais est également tributaire d'une facilité de détournement de tous les attributs qui définissent notre réception de l'image par le biais de la référence, de l'imaginaire collectif et de la citation. Ceux-ci deviennent alors des outils malléables que le photographe contemporain peut faire concourir sans soucis d'importance ni de hiérarchie. C'est déjà ce qu'Andy Warhol amorçait en son temps en usant de symboles de la culture américaine telle que la marque Coca-Cola, dont il dit par ailleurs, qu'il est le même qu'il soit bu par le président, Liz Taylor ou un sans-abri<sup>10</sup>. En outre, notons la pertinente corrélation ici entre l'emblème commercial qu'est Coca-Cola et la photographie contemporaine elle-même, que nous voulons mettre en lumière

---

10- WARHOL A. *Ma philosophie de A à B et vice-versa*. (1975) Ed. Flammarion. Paris

ici. Que nous soyons pauvres ou riches, quel que soit notre rang social ou notre âge, la photographie est non seulement accessible et visible, mais elle nous parle en temps que stigmate de notre société actuelle.

C'est ainsi que nous pouvons admettre la désacralisation de l'Art par la photographie contemporaine par une notion qui lui est propre, celle de sa facilité de reproduction et de multiplication.

Si déjà Walter Benjamin parlait de reproductibilité technique en 1935, année de rédaction de son ouvrage célèbre *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*<sup>11</sup>, il est notable que la photographie numérique contemporaine porte une dimension spéciale de cette notion, en tant qu'elle n'a pas, à l'origine, de réalité physique propre. En effet, ce qu'il est important de noter ici c'est que l'avènement du numérique nous amène à penser la photographie comme un médium reproductible par essence, dans le sens où il peut se traduire directement de son outil de production qu'est l'appareil photographique, vers tous les supports numériques possibles, sans pour autant dénaturer l'image ni demander un réinvestissement de celle-ci, comme c'était le cas par exemple pour les sérigraphies d'Andy Warhol.

Mes productions par exemple, si elles sont vues sur un écran d'ordinateur, ne perdent pas de leur qualité d'origine dans la mesure où le numérique est le lieu même de leur création. En outre, la vision d'une même photographie sur plusieurs supports

---

11- BENJAMIN W. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. (1955) Ed. Allia. Paris

numériques différents, par plusieurs spectateurs à la fois, est une notion importante de cette dimension, car si elle peut être vue par une multitude de personnes à la fois, ce sera pourtant toujours la même photographie originale qui sera perçue par tous. Ainsi, la photographie contemporaine est marquée par cette capacité à se démultiplier à travers divers supports, ce qui fait d'elle un art à la fois désacralisé, mais également le stigmate d'une époque régie par l'image de masse.



fig18. ZAOURAR H. «*La madone de Banthala*». (1997)

Ainsi, la photographie dans notre époque contemporaine apparaît comme un médium pluriel, et ce sous deux aspects primordiaux. D'une part, elle est marquée par sa capacité à établir une relation à toute sorte de sujets, et est par extension tributaire de la prolifération des images dans notre paysage visuel. De l'art à l'information, en passant par la publicité et la communication, la photographie s'imisce partout dans notre quotidien et nous submerge à tel point qu'il est parfois difficile de définir son usage principal. Nous pouvons penser à toutes les photographies de reportage qui prennent place aujourd'hui dans notre champ artistique. Nous évoquerons par exemple à des photographies telles la «*Madone de Benthala*»<sup>fig18</sup> de Hocine Zaourar, qui en plus de porter en elles une dimension iconique faisant fatalement référence à l'histoire de l'Art occidental, ont franchi les frontières entre les différents usages de la photographie,

passant du photojournalisme à l'art contemporain, par le concours de l'artiste français Pascal Convert.

En outre, la photographie contemporaine est plurielle également dans ses possibilités de monstration et de mise en exposition. Si la photographie argentique déjà, proposait une reproductibilité et une capacité à se démultiplier sous divers formats, de la diapositive à des formats proches de ceux de la peinture classique, la photographie numérique elle, se propose en plus d'apparaître sous tous les supports, numériques ou non, possibles. Ainsi, de l'écran d'ordinateur à la vidéoprojection en passant bien entendu par l'impression, elle se définit par cette capacité à se diffuser partout à une rapidité qu'aucun art n'avait pu égaler jusqu'alors.

C'est en cela que nous pouvons alors parler de mutation du médium photographique tant du point de vue de ses usages que de celui de son esthétique. En effet, comme nous l'avons vu, la photographie est passée au fil des décennies d'un art couteux et difficile à maîtriser, à un médium dont l'utilisation est quasiment pulsionnelle et surtout accessible à tous. C'est cette dimension d'ouverture qui offre à la photographie contemporaine un champ de référence et d'inspiration intarissable en tant qu'elle peut, par sa dimension numérique et son aspect modifiable et falsifiable, représenter le réel comme l'imaginaire, le figuratif comme l'abstrait, une idée comme un événement. Elle est aujourd'hui le moyen de communication d'une génération qui a su, en la côtoyant depuis l'enfance, ériger

son propre langage visuel et iconique afin que chacun, artiste comme amateur, puisse traiter en image non seulement de ce qu'il pense et perçoit du monde, mais également rendre compte des détails les plus triviaux de son quotidien pour un usage personnel, mais également dans le but de le partager, par le biais des réseaux sociaux par exemple. Or, c'est cette dimension capitale de la photographie contemporaine qui fait d'elle un médium si particulier qui va jusqu'à exposer au monde le langage visuel de toute une génération, et qui en outre, fait de lui une source d'inspiration pour les artistes.

Car si les réseaux sociaux définissent par essence des modes esthétiques, extrêmement visibles sur Instagram par exemple, dont chacun peut s'emparer pour communiquer avec le monde, c'est précisément ce langage que les artistes actuels s'emparent pour s'exprimer aujourd'hui sur le monde. On observe alors un glissement non plus de la photographie artistique vers un autre usage de l'image, comme nous avons pu le voir pour la publicité par exemple, mais à l'inverse, c'est de ces images pulsionnelles et quotidiennes que les artistes usent pour soulever la mutation de leur propre médium dans le monde. Ainsi, des artistes tels que Penelope Umbrico et Ole John Aandal, au travers des œuvres que nous avons déjà citées, se sont emparés de ces images pour définir un langage visuel actuel propre à une photographie qui n'a pas l'ambition d'être artistique, mais pour laquelle ils définissent tout de même une dimension esthétique et une vision du monde.

Mais notons par ailleurs que ce langage visuel contemporain offre à la photographie une perte de son unicité en tant qu'il est tributaire d'une multiplication d'images semblables,



regroupées par des hashtags. Ainsi, la photographie de nourriture, le selfie ou les couchers de soleil, par exemple font ensemble partie intégrante du paysage photographique actuel et sont irrémédiablement tributaires d'une mutation de la photographie, dans son usage comme dans son esthétique, en tant qu'il n'est plus aujourd'hui question de réaliser une photographie unique, mais d'inscrire sa propre image, son propre quotidien, dans l'étendue des photographies déjà existantes. Nous pouvons alors exprimer une hypothèse qui définit la photographie sociale contemporaine, celle de l'inconscience du photographe amateur. En effet, comme nous le disions plus tôt, la photographie actuelle, en tant qu'elle est conservable, effaçable et réutilisable à l'infini, devient un acte pulsionnel, irréfléchi, qui fait croître chaque minute le nombre d'images sur internet.

Ainsi, nous pouvons au terme de ce questionnement sur la mutation de la photographie, exprimer non seulement un lien interprétatif, ludique et plaisant créé entre la photographie artistique contemporaine et le spectateur, mais définir également un glissement du médium de l'art vers la communication par le biais d'une reproductibilité innée du numérique. Celle-ci étant tributaire d'une désacralisation de l'image qui a permis, au fil des années, de définir la photographie comme un médium ouvert à tous et qui détermine aujourd'hui un langage visuel propre à une génération née dans l'ère du numérique. Ainsi, nous pouvons aborder maintenant l'hypothèse que c'est précisément cette facilité d'utilisation pulsionnelle et d'interprétation qui établissent un glissement de la photographie, d'un acte culturel vers un acte naturel.

### 3 - DE LA CULTURE À L'ÉTAT DE NATURE

#### A - DES PRÉOCCUPATIONS UNIVERSELLES

Au regard de l'analyse que nous avons était en mesure de développer jusqu'alors, nous sommes en mesure dès maintenant d'affirmer que la photographie contemporaine se constitue d'un ensemble de signes que notre culture collective et personnelle nous permet d'interpréter et qui défini par extension, notre rapport à l'image artistique, mais également à la photographie en général. C'est donc le lien que nous sommes en capacité d'établir entre une culture contemporaine de l'image de masse et un rapport culturel à l'art qui nous permettent ensemble de définir la photographie comme un mythe, selon les considérations de Roland Barthes. En effet, dans son ouvrage *Mythologies*<sup>12</sup>, qui va nous suivre tout au long de cette dernière partie, l'auteur définit le mythe comme un «système de communication, [...] un message»<sup>13</sup>. Déjà, la photographie comme toute autre image, mais également comme l'écriture ou le discours oral, apparaissent pour lui comme des mythes, dans le sens premier du terme, celui de parole, qu'il définit dans l'essai qui clôture son ouvrage, intitulé «*Le mythe aujourd'hui*».<sup>14</sup>

---

12 BARTHES R. *Op Cit.*

13 Ibid. p. 211

14 Ibid. p. 211

Il convient alors de définir, dans le champ de la photographie contemporaine, en quoi ce système de communication fait concourir des préoccupations universelles pour devenir, nous le verrons dans un second temps, une mythologie en puissance.

Dans un premier temps, c'est à la dimension quasi universelle des messages de la photographie contemporaine, mais également de son interprétation que nous allons nous intéresser, dans la mesure où celle-ci semble participer d'une part à l'évolution des pensées sur l'image, mais également à l'inscription du médium photographique dans le champ des mythologies contemporaines. Si nous avons pu définir l'interprétation de la photographie par le spectateur grâce à un ensemble de facteurs qui le lient à l'artiste, il apparaît que le médium, en tant qu'il permet la création d'images artistiques, fait concourir au sein d'une même image un large champ de système symbolique qui créent du sens pour le spectateur en tenant compte de ses connaissances culturelles. C'est donc ici que nous pouvons concevoir le réinvestissement des figures et des symboles de notre imaginaire collectif comme un attachement particulier de l'artiste et du spectateur à un champ visuel qui traverse les époques et le temps dans le monde occidental. C'est en outre ce qui nous permet de concevoir le signifié au détriment du signifiant, et qui nous ramène inexorablement vers la perte de l'identité de l'artiste dans l'autportrait détourné.

Or, si nous avons défini l'usage de la photographie comme système de communication, tant dans le champ artistique que social ou économique, c'est par l'usage

même du médium que la génération numérique qui crée les images aujourd'hui se définit, consciemment ou non, dans une volonté, sinon artistique, au moins créative. En effet, si nous prenons l'exemple des réseaux sociaux les plus populaires, la communication par images nous apparaît comme prépondérante, au détriment d'un langage écrit par exemple, qui se voit sans cesse évincé, comme nous le montre parfaitement le réseau social Twitter<sup>15</sup>, qui fort de concentrer son système communicatif sur l'écrit, le réduit pourtant à un nombre dérisoire de caractères possibles. Si l'écriture disparaît, nous pouvons alors imaginer que c'est au profit d'une rapidité de diffusion de l'image, mais également à sa capacité à rassembler sous un même cliché, autant d'interprétations qu'il peut y avoir de spectateur.

Si cette volonté créatrice semble définir la génération numérique et si, comme nous l'avons vu, c'est à ce système de communication que s'intéressent aujourd'hui les artistes contemporains, il est notable que ce soit son langage, ses codes, son esthétique et sa profusion qui définissent notre époque dans le large champ des courants esthétiques qui jonchent notre histoire de l'Art. En effet, si nous pouvons émettre l'hypothèse que les photographies qui se multiplient chaque seconde sur internet ne perdureront pas dans notre histoire de manière individuelle, elles définissent toutefois un langage visuel contemporain qui lui est pérenne et qui entrera dans l'histoire de l'esthétique de notre monde. Ainsi, nous pouvons par ailleurs apporter ici l'idée qu'à la manière des mythes de

---

15- Twitter est un réseau social de «microblogage» créé en mars 2006 par Jack DORSEY, Evan WILLIAMS, Biz STONE et Noah GLASS

notre imaginaire collectif, ce langage sera un jour réinvesti non plus comme esthétique contemporaine, mais comme lien à une mythologie des images que nous créons chaque jour.

Aussi, si nous pouvons difficilement désunir la photographie artistique contemporaine d'une culture de l'image de masse et un système de communication quasi universel, en tant qu'elle utilise un langage mondialisé compréhensible de tous, il faut donc admettre que notre époque est marquée par la rupture des frontières entre les différents usages de la photographie. Ainsi, si nous pouvons inscrire l'image de masse dans le paysage culturel contemporain, il convient également de dire que l'autoportrait détourné propose, par sa facilité d'approche et d'interprétation, un lien inéluctable entre l'imaginaire collectif et la culture de la photographie dans le monde contemporain. Or, c'est précisément ce lien qui semble définir aujourd'hui notre rapport à la photographie dans le champ de l'art, en tant qu'il est tributaire d'une accessibilité jamais égalée de l'image artistique. C'est ainsi que nous pouvons admettre que si le numérique et les usages de la photographie hors du champ artistique sont ensemble responsables d'une mutation esthétique et symbolique du médium, ils définissent par essence une mutation de notre approche créatrice de l'image.

Dans *#WeAreHere* par exemple, on observe aisément ce basculement de la photographie «sociale» vers une photographie «artistique». En effet, en tant que j'use des codes et de l'esthétique des réseaux sociaux pour intégrer un travail numérique, qui

de surcroît imite le pictural, il est notable que mon travail fait indéniablement entrer le langage visuel de ma génération dans le cadre d'une production artistique, et par extension, dans le champ de l'art actuel.

En outre, si le travail particulier de l'autoportrait détourné peut faire échos à une rupture des frontières entre les différents usages de la photographie, il semble également témoigner d'une évolution des morales et des pensées par le biais de l'interprétation des images. En effet, lorsque je réinvestis sous l'esthétique d'une époque contemporaine régité par l'image de masse, des figures mythiques de l'imaginaire que je partage avec le spectateur, il faut noter que l'un comme l'autre entre en concours pour lui faire parvenir le message de l'image. Ainsi, ce n'est qu'en acceptant l'évolution possible des systèmes de pensées transmises par les récits ancestraux que celui-ci sera en mesure de comprendre l'image. En effet, dans le cas particulier de *La Sainte Pomme*<sup>fig8</sup> par exemple, il apparaît évident que ce n'est qu'en acceptant un éloignement de la religion symptomatique de notre société au profit de nouvelles idoles, dont Gérard Rancinan fait état avant moi, que le spectateur sera en mesure de comprendre l'image pour ce qu'elle est. Non pas seulement comme une référence ironique à la peinture religieuse, mais comme un véritable questionnement sur l'évolution sociale et culturelle d'un monde qui laisse de moins en moins de place au sacré, mais idolâtre de plus en plus les produits issus de ce que nous appelions déjà dans les années soixante la société de consommation.

Ainsi, nous pouvons admettre que ce rapport particulier que nous entretenons aujourd'hui avec la photographie contemporaine témoigne d'une approche différente de l'art. En effet, l'usage de référence à une photographie qui délaisse l'esthétique au profit du sens, en tant qu'elle est un système de communication, devenue un médium social, témoigne d'une évolution de la photographie artistique au profit de la création d'images ludiques et accessibles. C'est en cela que le médium apprivoise le spectateur non plus en lui proposant d'entrer dans une élite culturelle, comme le faisait l'art dans le passé, mais en se proposant de s'exprimer par un ensemble de signes que le spectateur connaît et peut appréhender à partir de son propre quotidien. Cependant, il ne s'agit pas ici d'emmètre l'hypothèse d'une photographie artistique dévalorisée, car cela mettrait en exergue une disparition possible de la photographie artistique, mais plutôt de concevoir la nouvelle photographie comme empreinte d'une volonté sans cesse accrue d'établir un lien avec le spectateur.

En outre, la photographie contemporaine et ses usages, s'ils se tournent vers son versant le plus populaire, observent également un rapport nouveau à la création qui s'amorce. En effet, nous pouvons admettre que si l'artiste use des codes d'une photographie «sociale» pour dialoguer avec le spectateur, ce dernier semble également de plus en plus capable de comprendre l'image artistique par le simple fait qu'il devient lui-même un créateur potentiel. Grâce aux avancées technologiques, nous pouvons effectivement emmètre l'hypothèse que tout spectateur de la photographie contemporaine a été un jour en passe de photographier lui-même, ce qui lui offre inexorablement un rapport

particulier à la création photographique qui ne se retrouve pas dans des disciplines plus techniques telles que la peinture par exemple. Aussi, lorsque le spectateur appartient à cette génération numérique dont nous parlions plus tôt et qu'il fait chaque jour la démarche de photographier son quotidien pour le diffuser sur les réseaux sociaux, il devient lui-même créateur. C'est pourquoi lorsque Ole John Andal amorce un discours qui questionne la photographie sur les réseaux sociaux en volant les images au détour de ces derniers, comme il l'a fait dans la série *Juvenilia*, et qu'il expose ensuite ces images comme «un autoportrait fascinant de la jeune génération et de son langage visuel» le spectateur, lui, se place alors dans la peau du créateur d'image et amorce un pas vers l'art, définissant définitivement un échange réciproque avec l'artiste avec lequel il partage non seulement un imaginaire, mais également une société des images qu'il côtoie au quotidien.

Il semble alors que ce soit cette facilité d'approche de la photographie en tant que médium et en tant qu'art qui nous offre une telle facilité de transposition et de réinvestissement de notre imaginaire collectif dans l'image contemporaine. En effet, celle-ci nous apparaît aujourd'hui comme un lieu propice aux analogies, en tant qu'elle est un outil pluriel, du mythe à l'incarnation, de l'art à la publicité, de la création à la communication. Tout dans la photographie semble nous apparaître comme empreint d'une dualité qu'elle semble devoir particulièrement au double niveau de lecture dont nous parle Roland Barthes dans ses ouvrages. Ainsi, dans l'autoportrait détourné par



exemple, la photographie propose à la fois une analyse du signifiant, le visage de l'artiste et ses attributs, une analyse du signifié, le personnage qu'il incarne dans l'image et la symbolique de ses caractéristiques, et une compréhension du signe par la corrélation des deux premiers.

C'est en cela que nous pouvons affirmer que la photographie est un mythe au sens ou l'entendait Barthes. En effet, selon lui, le mythe est un système second, qui vient se greffer à une chaîne sémiologique qui le précède et existe en dehors de lui<sup>16</sup>. Ainsi dans la photographie, ce qui sera signe dans un premier niveau de réception, deviendra figurant dans le mythe. Autrement dit, c'est l'ensemble de l'analyse sémiologique de chaque signifiant qui nous permet en un sens de transcender la photographie pour parvenir à un sens nouveau.

Prenons pour exemple le triptyque *The Social Web*<sup>fig1</sup>. Le signifiant ici, est mon propre portrait, répétés trois fois, c'est également les attributs que j'intègre à l'image, le fil, ajouté numériquement, qui lie mes mains à travers les trois images, les ciseaux, la forme sphérique créée dans la première image, le jeu de mes mains. Tous ces éléments présentent ce que le spectateur voit avant d'analyser l'image. Ce qui est signifié ensuite, c'est l'incarnation des personnages mythiques que sont les trois Mères, déesses grecques de la destinée, c'est également le rapport au monde virtuel appliqué par la suite de 0 et de 1 qui forme le fil conducteur entre les trois photographies. Le signe enfin, c'est donc ce

---

16- BARTHES R. «*Le mythe aujourd'hui*» in *Mythologies*. (1957) Éd. du Seuil, coll. Points essais, Paris. p209-272

que symbolise l'image, une corrélation entre mon autoportrait détourné dans la figure de trois personnages différents, et le jeu du fil «numérique» qui remplace ici le fil de la vie, attribut mythique des trois Moires. Or, ce qui fait mythes dans cette image, c'est que le signe décrit à l'instant devient signifiant par corrélation de tous les concepts assemblés dans l'image pour offrir une symbolique nouvelle, celle d'une vie virtuelle et éphémère à travers les réseaux sociaux. En outre, notons alors que la dimension textuelle apportée par le titre pousse la photographie dans ce sens, car elle participe à la compréhension de l'image non seulement dans son premier système de communication, mais également dans sa transcendance vers le mythe.

Ainsi, on observe chez Barthes cette dimension de la photographie comme système de communication symbolique qui transforme le signe en symbole, la forme en sens, dès lors qu'elle est interprétée par celui qui regarde. C'est en ce sens que nous pouvons par ailleurs revenir sur l'idée amorcée par Stanley Fish, d'une interprétation qui «fait» l'œuvre. Mais plus encore que de «mythes», Roland Barthes établit également dans son ouvrage la définition de ce qu'il appelle les «mythologies contemporaines», et c'est en revenant sur les principaux axes de réflexions de notre étude, notamment l'esthétique et l'autoportrait, que nous allons désormais pouvoir comprendre la photographie comme une mythologie en puissance.

*B - LA PHOTOGRAPHIE : UNE MYTHOLOGIE EN PUISSANCE*

L'esthétique, l'autoportrait, la photographie sont autant de mythes, au sens de système de communication, qui nous apparaissent aujourd'hui comme un ensemble de signes qui déterminent indubitablement l'approche du médium dans mon travail. En effet, nous avons pu percevoir au cours de cette analyse que les principaux axes de la recherche menée ici semblent se regrouper en ce point primordial qu'est la communication par l'image et plus particulièrement par la photographie numérique retouchée. Or, si nous nous intéressons davantage à cette notion de mythe selon la définition de Roland Barthes, il nous apparaît qu'un nouveau concept émerge de notre étude, celui des mythologies contemporaines. Jusqu'alors attaché à traiter de photographie contemporaine en lien ou en opposition à un imaginaire collectif occidental jonché de mythes et de récits, c'est une fois encore par le biais des réflexions menées par cet auteur, que nous pouvons appréhender ma pratique, et la photographie contemporaine au sens large. Dans *«Mythologies»* Roland Barthes définit en effet le concept de «mythologies contemporaines» dans la continuité de son explication sur le mythe. Si comme il le dit, le terme de mythe exprime le signe que produisent ensemble la symbolique première du langage et son signifié, transformant le sens du langage en signifiant, c'est par la répétition et la multiplicité que le mythe nous porte, de manière évidente, vers la mythologie. Pour nous exprimer plus simplement, nous pouvons donc dire en reprenant les mots de l'auteur que la mythologie contemporaine est directement tributaire de «la mystification qui transforme la culture

[...] en nature universelle<sup>17</sup>». En outre, notons que Roland Barthes soulève par ailleurs l'importance primordiale de la multiplicité et la rapidité de diffusion dans le passage du système communicatif vers la mythologie contemporaine, en tant que selon lui, si les choses répétées plaisent, elles sont surtout porteuses de sens. Ainsi, c'est par le prisme de cette définition particulière des mythologies contemporaines de Roland Barthes que nous allons pour clore notre étude, nous intéresser particulièrement à la mystification de l'esthétique et du portrait, afin de définir, enfin la photographie comme une mythologie contemporaine en puissance.

S'il est question de commencer ici par définir une forme mythique de l'esthétique dans la photographie contemporaine celle-ci est clairement amorcée par Valérie Arrault par la dimension transcendantale qu'elle offre au kitsch à travers le titre de son ouvrage : *L'empire du kitsch*<sup>18</sup>. En effet, dans son usage du terme d'«empire» l'auteure nous définit le kitsch comme une esthétique, mais également comme un système de pensée et de production généralisée qui s'étend dans le monde entier, comme elle le montre parfaitement au travers d'exemples tels que Las Vegas ou Walt Disney. Si le kitsch semble donner toutes les clés d'un réinvestissement généralisé et non hiérarchisé des codes et des symboles du monde occidental, c'est par la mondialisation, au sens économique et social

---

17- BARTHES R. *Op Cit.* p7

18- ARRAULT V. *Op Cit.*

du terme, que nous pouvons définir cette esthétique particulière comme le système de communication esthétique propre à notre époque contemporaine. C'est pourquoi nous pouvons dès lors parler ici de mystification d'une esthétique, au sens où la création d'images par le réinvestissement et la réappropriation nous apparaît aujourd'hui comme le signe d'un nouveau système de production des images.

En outre, il est également notable que l'appropriation d'une esthétique et d'une relation au spectateur proche de la publicité nous conforte dans l'idée d'une esthétique perçue aujourd'hui comme un système de communication. En effet, lorsque la photographie contemporaine, au sens artistique, emprunte et réinvestit l'esthétique et le langage d'une photographie aux vertus publicitaire, on comprend que son but est ici de devenir un langage aux frontières de ses deux usages. D'autre part, nous pouvons également noter que c'est particulièrement cette rupture des distinctions entre les différents usages de la photographie qui permet aujourd'hui de parler d'une esthétique kitsch généralisée, qui tend à établir un échange entre l'artiste et le spectateur.

Mais si le but ultime de la publicité est de manière évidente de transmettre un message, nous pouvons alors emmêtrer l'hypothèse qu'elle est éminemment tributaire d'une mutation de l'esthétique elle-même, dans le sens où tout en elle semble fait pour établir un système de communication. Or, c'est précisément parce que la publicité n'existe que pour être plaisante et perçue par le plus grand nombre que nous pouvons ici revenir sur la question de la féminité. En effet, comme nous l'avons évoqué, c'est par

l'image de masse et la publicité que l'esthétique féminine telle que je la propose dans mes productions se développe particulièrement depuis une cinquantaine d'années. C'est ici que nous devons alors revenir sur l'idée de la féminité comme une «construction culturelle», pas seulement esthétique bien entendu, mais généralisée. En effet, si le féminin nous apparaît au fil des siècles et de l'histoire comme régie par des codes sociaux qui l'ont conditionné, celle-ci apparaît alors comme une mythologie au sens où l'entend Roland Barthes, car elle apparaît comme de premier système mythique qui, au fil de l'histoire, à transformée la culture à l'état de nature. À ce sujet, nous pouvons d'ailleurs admettre que, par delà la mondialisation, la place de la femme reste mouvante dans les sociétés. Aussi, alors que certaines sociétés, telles que la nôtre, trouvent en leur sein des organismes se défendant de siècles de patriarcat, d'autres cultures, en Inde ou dans la religion judaïque par exemple, admettent une place particulière accordée à la femme. Ainsi, culture du féminin et esthétique entrent en corrélation dans le monde contemporain pour définir une mythologie à part entière, en perpétuelle mutation, mais forte de son passé.

C'est alors que nous apparaît dans mon discours plastique comme théorique la relation à deux premières mythologies contemporaines au sens où l'entend Roland Barthes, celle d'une esthétique publicitaire et communicative généralisée d'une part, et d'autre part, celle d'un rapport au féminin construit par des siècles de culture occidentale devenue nature.

Ainsi, notre approche amorcée des mythologies contemporaines fait apparaître une part théorique de mes productions de manière tacite et nous emmène, par la corrélation du féminin et de l'esthétique, à nous interroger sur le point particulier qu'est l'autoportrait.

Traiter d'une relation entre l'image de masse et l'autoportrait fait immédiatement appel à la question du «selfie» qui, nous pouvons le dire, apparaît à présent comme l'un des stigmates de l'usage de la photographie dans le monde occidental. Or, si parler de l'image de masse comme symptôme du monde contemporain nous conduit à questionner la forme la plus employée d'une photographie qualifiée de «sociale», il s'agit alors de déterminer la notion mythique de cet usage. En effet, le selfie tel que nous l'avons défini jusqu'alors nous apparaît comme l'un des éléments fondamentaux d'une photographie devenue pulsionnelle. Ainsi, non content de transformer un rite culturel en geste naturel chez certains utilisateurs, il traduit de manière symbolique la relation que nous entretenons aujourd'hui à notre propre image, car le selfie n'est pas tant déterminé par le besoin de prise de vue de soi dans un instant donné, qu'un geste réalisé par habitude ou par mode qui offre à l'individu une place particulière dans notre paysage visuel et culturel occidental.

Car s'il s'agit ici de définir l'importance de l'autoportrait comme mythe au sein même de la mutation du médium photographique, il convient par essence de définir ce que cela détermine sur le plan individuel comme au regard d'un usage commun de la photographie. Au départ de ce raisonnement, nous pouvons nous demander dès lors si cette place accordée au «moi» et à l'individualité dans le paysage d'une photographie «sociale»

propre à notre époque contemporain n'est pas témoin d'un enfermement symptomatique, dont notre culture s'emplit chaque jour. Or, il convient de définir que si le «selfie» paraît au premier abord comme la forme exacerbée d'un narcissisme flagrant n'est en aucun cas destinée à un usage personnel, ce qui nous permet de comprendre le comprendre non pas comme un retranchement sur soi, mais plutôt encore une fois, comme un système de communication. Ainsi, lorsque l'auteur André Gunthert définit le selfie comme « un outil d'échange social» il confirme notre vision de cet usage non pas comme « le reflet d'une société obsédée par son apparence», mais plutôt comme un système communicatif ouvert. En outre, notons alors que la dimension potentiellement narcissique du selfie est également décriée par ce même auteur qui nous affirme que «Narcisse ne voyait que lui-même, ne s'intéressait qu'à son miroir. [Qu'] il n'aurait probablement jamais ouvert de compte Twitter<sup>19</sup>».

Ainsi, outrepassant toute sa dimension égocentrique, le selfie nous apparaît désormais plutôt comme une ouverture vers l'autre issue d'un besoin toujours plus fort de communication. Toutefois, c'est en devenant symptomatique d'un usage massif et pulsionnel de la photographie qu'il témoigne également d'une perte inconsciente de l'identité de celui qui se photographie. En effet, s'il est l'image de soi, l'autoportrait diffusé sur internet se noie instantanément dans la masse de photographies semblables, surtout lorsqu'il est lié à un hashtag. Il n'est donc plus l'image particulière d'un individu,

---

19- Propos rapportés de GUNTHERT A. par GENTHIALON Anne-Claire. « *Selfie* le mot so 2013 ». (2013). [http://next.liberation.fr/vous/2013/11/21/selfie-le-mot-so-2013\\_961120](http://next.liberation.fr/vous/2013/11/21/selfie-le-mot-so-2013_961120)



mais une part infime de la mosaïque que constitue l'ensemble des photographies du même ordre.

C'est précisément cet aspect de l'autoportrait que j'ai souhaité aborder dans l'installation *Flux*, dans laquelle le spectateur se trouvait pris symboliquement dans une marée ininterrompue de selfies volés au détour d'Instagram. Ainsi, l'individu disparaît au profit d'un signe visuel mystifié par le sens qu'il confère à notre société contemporaine, faisant du selfie le langage symbolique d'une génération bercée par l'image de masse.

C'est ainsi que la dimension populaire de l'autoportrait actuel nous conduit à percevoir un nouvel aspect de notre étude comme une mythologie à la manière de la question de l'esthétique et du féminin. Mais si ces trois aspects des recherches menées jusqu'alors nous conduisent à définir l'image comme un langage empreint des stigmates de notre société contemporaine, c'est la corrélation de ceux-ci qui semble définir la photographie comme une mythologie en puissance.

Si une mythologie se définit selon Roland Barthes par le glissement d'un concept culturel à l'état de nature, c'est tout d'abord l'usage de la photographie qui semble ancrer cette notion au médium. En effet, la mutation perpétuelle de la photographie, tant d'un point de vue esthétique que technique, nous a mené jusqu'alors à définir une désacralisation de son usage, portée à son paroxysme par l'avènement du numérique. Or, c'est précisément par cette désacralisation de l'image photographique et du geste qui

la précède que nous sommes en mesure ici d'emmêtrer l'hypothèse d'une photographie irréfléchie et pulsionnelle qui par définition connaît alors ce glissement de la culture vers la nature. Il apparaît, que si le geste photographique n'est à la base pas un geste naturel, il est en outre un geste créatif de prime abord, aux sources du médium. Toutefois, les prouesses et les avancées qu'a connues la technique ces quelque vingt dernières années ont permis de rompre les frontières entre une photographie artistique originelle, réservée à des classes sociales particulièrement aisées et un usage social, accessible et généralisé, du médium qui ont fait d'elle un moyen de communication mondialisé. C'est ainsi, déjà, que pointe la notion mythologique de la photographie, dans le sens où elle transcende, plus que tout autre, le besoin que nous avons de communiquer dans une société occidentale qui généralise ses usages à travers le monde. La photographie devient alors un langage exclusif, porteur de signes et de symboles qui peuvent être offerts et compris par tous sans distinction de hiérarchie, de classe sociale ou d'identité culturelle. Elle présente, bien plus encore que ne le faisait la peinture, un ensemble de signifiants par lequel le photographe, professionnel ou amateur s'exprime pour offrir au spectateur sa vision du monde, qu'elle soit artistique, culturelle ou personnelle.

C'est ainsi que notre usage contemporain de la photographie peut être perçu comme une sorte d'allégorie de la société contemporaine dans laquelle nous évoluons. En effet, il nous apparaît désormais comme le symbole fédérateur de toutes nos mythologies contemporaines, parmi lesquelles l'esthétique et la notion d'image de masse tiennent une place de choix. Ainsi, c'est sous le joug d'une société occidentale qui s'exporte à

travers le monde que nous nous exprimons par la photographie au détriment du langage écrit ou parlé. C'est également à travers elle que nous nous photographions de manière pulsionnelle dans un sursaut d'existence dans un monde qui ne laisse aucunement place à l'individu. Enfin, c'est à travers elle que nous réinvestissons les codes et les symboles d'un imaginaire collectif partagé et que nous les lions à un paysage visuel contemporain qui emprunte ses codes à la mondialisation et l'économie. En définitive, c'est par la transcendance d'une photographie contemporaine que nous sommes en mesure de nous exprimer sur une société mondiale éminemment riche de symboles et de mythes.

Devenu naturel et quotidien, le geste photographique et son approche témoignent donc d'une culture du médium qui lui-même outrepassa notre seul rapport à l'image pour définir notre rapport au monde. C'est ainsi que nous pouvons définir la photographie artistique contemporaine comme empreinte d'une dualité, entre un besoin de l'artiste de s'exprimer sur le monde et d'échanger avec le spectateur et la mutation d'un médium devenu par essence une mythologie contemporaine.



# CONCLUSION

Systeme de communication omniprésente, la photographie se définit avant tout comme un médium pluriel qui s'est immiscé dans notre quotidien jusqu'à devenir inévitable. C'est cette hégémonie de la photographie aujourd'hui qui nous a conduits, à nous questionner sur ses usages et ses mutations depuis sa création jusqu'à la société contemporaine dans laquelle nous évoluons aujourd'hui. Traversant les époques, évoluant avec les sociétés tant dans son esthétique que dans sa technique, nous avons tenté ici d'émêtrer des hypothèses à la fois sur ses usages et sur sa place dans le monde contemporain.

Par le lien de ma propre pratique de la photographie avec les travaux d'artistes de références et des apports théoriques variés, il a donc été question, au cours de cette étude, d'évaluer en quoi est-ce que le détournement des autoportraits dans mon travail est-il tributaire, avec le concours de l'imaginaire collectif, d'une relation au spectateur qui définit la photographie comme une mythologie contemporaine en puissance. Or cette problématique, nous l'avons constaté, rassemble nombre de questionnements auxquels nous pouvons désormais avancer des réponses.

Au départ de notre développement, nous nous sommes attachés à analyser en quoi les choix de format et de dispositif dans mon travail sont significatifs d'une pratique de

la photographie sociale et pulsionnelle tributaire d'une mutation du médium et de ses usages depuis les années soixante. Nous avons ainsi pu en conclure d'une part que la photographie au format carré en soulevant une composition particulière de l'image semble à la fois s'imposer comme le format d'une photographie «sociale» et faire écho au monde numérique dans lequel elle évolue aujourd'hui. D'autre part, nous avons également défini que la série elle, apparaît aujourd'hui comme une pratique significative de la société de l'image de masse dans laquelle nous évoluons, portées à la fois par la rapidité de diffusion et la mécanisation du geste photographique offert par les réseaux sociaux et les avancées technologiques qui rendent le médium accessible à tous.

Dans un second temps, nous nous sommes particulièrement intéressés à l'esthétique définie au sein de ma pratique de la photographie, ce qui nous a conduits à nous questionner à la fois sur le numérique, et sa faculté de falsification, et sur le lien entre kitsch et esthétique publicitaire. Ainsi, nous avons pu définir d'une part une distanciation du noème de la photographie défini par Barthes dans *La chambre Claire*<sup>1</sup>, en tant que la retouche numérique et l'intervention du virtuel constituent ensemble un doute sur ce qui «a été» dans l'image. D'autre part, l'analyse de l'esthétique, avec l'aide théorique apportée par l'ouvrage de Valérie Arrault<sup>2</sup> particulièrement, nous à conduit à percevoir ma

---

1 BARTHES R. *Op. Cit*

2 ARRAULT V. *Op. Cit*

pratique photographique comme empreinte d'une «esthétique émotionnelle» qui engage la référence contemporaine comme archaïque pour plaire à celui qui la voit, en amorcer avec lui, un pas vers l'interprétation.

De cette relation au kitsch, à la publicité et à une esthétique plaisante, et ainsi née l'analyse particulière de l'autoportrait détourné dans sa dualité profonde, entre déréalisation du «moi» et autoportrait idéologique qui tend à transmettre non pas une vérité physique sur le modèle photographié, mais à définir plutôt une identité critique, culturelle et sociale par le concours d'une symbolique mythique propre à un imaginaire que l'artiste avec le spectateur. Ainsi, nous avons pu observer que c'est par l'usage de références et d'attributs des personnages «incarnés» dans la photographie que celle-ci appelle à une interprétation du spectateur qui traduit une volonté de communication de l'artiste, mais développe également un questionnement sur le sens porté par l'image par le biais de la référence aux travaux de Stanley Fish<sup>3</sup>. En effet, il nous est apparu que le spectateur, s'il est «culturellement capable de comprendre l'image»<sup>4</sup>, est toutefois tributaire d'un déplacement du sens du discours par son appartenance à une communauté interprétative dont l'artiste doit avoir conscience, et qui le conduit, nous l'avons vu, à introduire une relation entre texte et image, le titre devenant sa «voix». C'est, en outre, par l'étude de la pluralité des interprétations possibles que nous est apparue l'importance pédagogique des stéréotypes engagés dans l'image, dans le sens ou seul l'usage de signes

---

3 FISH S. Op. Cit.

4 COTTON C. Op. Cit. p.49

connus du spectateur semble en mesure d'établir un lien entre l'artiste et le spectateur.

C'est de l'étude de ces trois principales notions, l'esthétique, l'autoportrait et l'interprétation que nous avons vu naître un champ d'études de la photographie contemporaine propre à sa diffusion et ses usages actuels. Nous avons alors pu admettre certains points fondamentaux de la photographie telle qu'elle est présentée ici. D'une part, il nous est apparu que l'avènement du médium comme moyen de communication, couplé à sa pluralité d'usage, le distancie d'une vision unilatéralement artistique et, par le concours d'artistes tels que Ole John Aandal ou Penelope Umbrico, qu'il désacralise l'art pour le rendre d'une part ludique et accessible, d'autre part, pour rompre les frontières entre artiste et spectateur, en tant que ce dernier est aussi créateur d'image.

Enfin, nous avons pu définir, selon les considérations de Roland Barthes, que l'autoportrait, le kitsch et la culture de la référence sont aujourd'hui les systèmes communicatifs primordiaux du monde dans lequel nous évoluons. Or, si tous ont une place primordiale dans les usages de la photographie, celle-ci nous apparaît alors comme un langage universel, transcendant les usages, les classes sociales et les frontières géographiques, à la manière de la mondialisation, pour devenir LA mythologie contemporaine de notre monde, un système d'échange fluide, rapide et pérenne qui, s'il ne laisse aucune place à l'individu, nous offre toutefois la capacité à échanger en créant, l'air de rien, le paysage visuel de notre propre monde. C'est ainsi, par la capacité qu'elle a à s'immiscer partout que la photographie, plus qu'un acte de création, et



devenu aujourd'hui un acte irréfléchi, pulsionnel, une façon de dire sans écrire ni parler, transformant d'emblée un usage culturel à l'état de «nature universelle».

Ainsi, s'il fallait en une phrase répondre à la problématique générale que nous nous étions posée dès le début de cette étude, nous pourrions donc affirmer maintenant que c'est par ses capacités d'échange avec le spectateur, qui rendent la photographie à la fois ludique et pédagogique que l'autoportrait détourné, faisant appel à l'imaginaire collectif et à l'interprétation du spectateur, témoigne d'une photographie aujourd'hui définie comme mythologie contemporaine, c'est-à-dire, comme système de communication universel et inconscient.

Si nous arrivons ici au terme de notre étude en étant capables de confirmer les principales hypothèses proposées au cours du développement, il s'agit toutefois de nuancer ici notre propos. En effet, il apparaît de manière évidente que si la photographie est plurielle, comme nous l'avons tant de fois observée, il semble important de noter qu'une étude exhaustive du médium aujourd'hui aurait probablement développé d'autres points que nous n'avons pas abordés. Nous pouvons donc admettre mon travail photographique et mes propres questionnements théoriques comme premières limites de cette étude, en tant qu'elle ne prétend pas englober la totalité des usages et des esthétiques de la photographie contemporaine.

En outre, si nous avons parlé ici à de nombreuses reprises de geste pulsionnel, de réseaux sociaux et d'une photographie comme système de communication, il apparaît que nos hypothèses s'appliquent de manière évidente à une génération d'utilisateur de la photographie à laquelle j'appartiens, mais qui n'englobe pas, une fois encore, la totalité des usagers du médium. Ainsi, il semble peut-être qu'une possible étude sociologique de la photographie en tant qu'acte de communication pourrait ouvrir à d'autres conclusions que celles auxquelles nous parvenons ici. Nous pouvons admettre alors que si cette étude expose un point de vue personnel et générationnel de la photographie, c'est en partie qu'elle naît d'une pratique exacerbée de l'autoportrait, qui définit, nous l'avons vu, une identité plastique, culturelle et sociale et est la mienne et qui par conséquent tend à un point de vue particulier du médium.

S'il s'agit alors d'imaginer ici une suite potentielle à ces recherches, mon idée serait d'une part de continuer à composer des autoportraits détournés qui impliqueraient peut-être de nouveaux engagements et de nouvelles réflexions à la fois culturelles, sociales, mais peut-être aussi politique, qui permettrait, dans un second temps, d'analyser plus en profondeur encore le lien que l'autoportrait détourné est capable de tisser avec l'imaginaire du spectateur. En outre, c'est également la diversité des sujets et des stéréotypes incarnés qui permettraient d'accéder à une analyse plus approfondie sur la multiplicité des communautés interprétatives, et par conséquent, d'étudier avec plus d'intensité les diverses interprétations possibles de ma pratique.

Mais s'il est une question que semble particulièrement soulever notre étude, c'est celle de la mutation de la photographie. En effet, tandis que celle-ci domine aujourd'hui de plus en plus les différents médias communicatifs, tels qu'internet ou les réseaux sociaux, nous avons noté chez les artistes précédemment cités une envie de faire entrer cette photographie particulière dans le champ de l'art. Or, l'avènement des arts numériques, du virtuel et de l'art vidéo peut alors nous questionner sur l'avenir du médium dans le champ des arts visuels, non pas par sa perte de vitesse, mais justement, par la dimension accessible dont elle témoigne, et le rapport à un spectateur/créateur qu'elle implique.



# TABLE DES ANNEXES

<i>BIBLIOGRAPHIE</i> .....	I
<i>WEBOGRAPHIE</i> .....	V
<i>TABLE DES ILLUSTRATIONS</i> .....	VI



# BIBLIOGRAPHIE

ALEXANDRE Lorraine. *Les enjeux du portrait en art. Etude des rapports modèle, portraitiste, spectateur.* (2011). Éditions L'Harmattan, collection Champs Visuel. Série Théorie de l'image/Image de la théorie, Paris.

AMOSSY Ruth et HERSCHBERG-PIERROT Anne. *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société.* (1997) 3<sup>e</sup> édition (2011) Éditions Armand Colin, Paris.

ARDENNE Paul. «*Notre grande famille, une esthétique de la réconciliation*» in *Pierre & Gilles, Double Je.* pp 419-429 (2007) Éditions Tashen, collection du Jeu de Paume, Paris

ARRAULT Valérie. *L'empire du Kitsch.* (2010). Éditions Klincksieck, collection d'Esthétique, Paris.

BAJAC Quentin. *La photographie du daguerréotype au numérique.* (2010). Éditions Gallimard, Paris

BARTHES Roland. *Mythologies.* (1957) Éditions du Seuil, collection Points essais, Paris.

BARTHES Roland. *Rhétorique de l'image* In *Communications*, 4. pp. 40-51 (1964). Éditions du Seuil, Paris.

BARTHES Roland. *La chambre claire.* (1980). Éditions Gallimard, collection Les Cahier du Cinéma, Paris

BENJAMIN Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. (1955) traduit de l'Allemand par Lionel DUVOY. (2011) Éditions Allia, Paris

BETTELHEIM Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. (1976) Traduit de l'anglais par CARLIER Théo (1999). Éditions Pocket, Paris

BOURDIEU Pierre. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. (1965) Éditions de Minuit, Paris.

BRIGHT Susan. *Auto-focus, l'autoportrait dans la photographie contemporaine*. (2010) Traduit de l'anglais par MAGGION Elsa. Éditions Thames & Hudson, Paris

BUIGNET Christine et RYKNER Arnaud (sous la direction de). *Entre codes et corps. Tableau vivant et photographie mise en scène*. (2011) Éditions PUPPA, Pau.

BUTLER Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. (2006). Traduit de l'anglais par KRAUSS Cynthia. (2006). Éditions La découverte, Paris

COTTON Charlotte. *La photographie dans l'art contemporain*. (2005) Éditions Thames & Hudson, collection Univers de l'Art, Paris.

CAIZO Anna et ERNOULT Nathalie (sous la direction de). *Femmes médiatrices et ambivalentes : Mythes et imaginaires*. (2012) Éditions Armand Colin, Paris

CREISSELS Anne. *Prêter son corps au mythe : le féminin et l'art contemporain*. (2009) Éditions du Félin, collection Les marches du temps, Paris.



DIDI-HUBERMAN Georges. *La peinture incarnée*. (1985) Éditions de Minuit, collection Critiques, Paris.

DUBOIS Philippe. *L'acte photographique*. (1983). Éditions Nathan, collection Dossiers Média. Paris

FISH Stanley. «*Comment reconnaître un poème quand on en voit un ?*» In *Quand lire c'est faire: L'autorité des communautés interprétatives*. (1980) Traduit de l'Anglais par DOBENESQUE Étienne. pp55-77 (2007) Éditions Les prairies ordinaires, collection Penser/Croiser, Paris.

LIPKIN Jonathan. *Révolution numérique, une nouvelle photographie* (2005). Traduit de l'anglais par ROUILLON Pierre-Richard (2005). Éditions de la Martinière, Paris.

MOLES Abraham. *Psychologie du Kitsch : L'art du bonheur*. (1971). Éditions révisée par ROHMER Élisabeth (1976). Éditions Denoël-Gonthier, Paris

O'DOHERTY Brian. *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie*. (2008) Traduit de l'anglais par l'Association des amis de la Maison Rouge. (2008) Éditions Jrp/Rieger, collection Lecture Maison Rouge, Zurich.

PERRAULT Charles. *Contes*. (1981) Éditions Gallimard, collection Folio Classique, Paris.

POIVERT Michel. *La photographie contemporaine*. (2002) Revue et augmentée (2010) Éditions Flammarion, collection La création contemporaine, Paris.

RIEBER Audrey. *Art, histoire et signification : un essai épistémologique d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky* (2012). Éditions l'Harmattan, collection Esthétique. Paris

RUSH Michael. *Les nouveaux média dans l'art*. (2000) Traduit de l'anglais par DIEBOLD Christian-Martin. Éditions revue et augmentée. (2005) Éditions Thames & Hudson, collection Univers de l'art, Paris.

SHORT Maria. *Contexte et narration*. (2011) Traduit de l'anglais par VALENTIN Véronique (2013) Éditions Pyramyd, collection Les essentiels de la photographie créative, Paris.

SONTAG Susan. *Sur la photographie* (1977) Traduit de l'anglais par BLANCHARD Philippe avec la collaboration de l'auteur (2008). Éditions Christian Bourgeois, Paris

SOULAGES François. *Esthétique de la photographie : La perte et le reste*. (2005) Editions Armand Colin. Collection Cinéma. Paris

THELY Nicolas. *Vu à la webcam. Essai sur la web-intimité*. (2002) Éditions Les Presses du réel, Paris.

VON FRANTZ Marie Louise. *La femme dans les contes de fées*. (1992) Traduit de l'anglais par SAINT RENE TAILLANDIER Francine (1993) Éditions Albin Michel, collection Spiritualités, Paris.

# W E B O G R A P H I E

ANONYME. *Top 100 #hashtags les plus populaires sur Instagram*. (2014)  
<https://www.lepetitshaman.com/top-100-hashtags-les-plus-populaires-sur-instagram/>

AUBERT Magali. *Pierre et Gilles : Combat de Kitch*. (2003)  
<http://www.standardmagazine.com/pierre-gilles-interview/>

DE LA PORTE Xavier. *Le Selfie, nouvel art de l'autoportrait*. (2013)  
<http://www.franceculture.fr/emissions/ce-qui-nous-arrive-sur-la-toile/le-selfie-nouvel-art-de-lautoportrait#>

GENTHIALON Anne-Claire. « *Selfie* » *le mot so 2013*. (2013)  
[http://next.liberation.fr/vous/2013/11/21/selfie-le-mot-so-2013\\_961120](http://next.liberation.fr/vous/2013/11/21/selfie-le-mot-so-2013_961120)

GOODFELLA. *La société du paraître (et du « par-être »)*. (2009)  
<http://www.agoravox.fr/actualites/societe/article/la-societe-du-paraitre-et-du-par-61112>.

MENRATH Joëlle. *Les «selfies» exacerbent-ils le narcissisme des adolescents ?* (2013)  
[http://www.huffingtonpost.fr/joelle-menrath/selfies-narcissisme-adolescents\\_b\\_4382349.html](http://www.huffingtonpost.fr/joelle-menrath/selfies-narcissisme-adolescents_b_4382349.html)

VOINESCU Sever. *Le selfie est-il une œuvre d'art ?* (2014)  
<http://www.courrierinternational.com/article/2014/04/22/le-selfie-est-il-une-oeuvre-d-art>

GHYS Clément. *Kitsch ou double*. (2013)  
[http://next.liberation.fr/arts/2013/04/22/kitsch-ou-double\\_898093](http://next.liberation.fr/arts/2013/04/22/kitsch-ou-double_898093)

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

- P26. UMBRICO Penelope. *2,303,057 Suns from Flickr* (détail)(2007). Installation à la Galerie d'Art Moderne de Brisbane. Australie.
- P51. LEIBOVITZ Annie. Détail du *Calendrier Lavazza*. (2009).
- P53. RANCINAN Gérard. *Le radeau des Illusions*. Série *Métamorphose*. (2008). Photographie sous diassec. 180x165cm.
- P67. SHERMAN Cindy. *Untitled #355*.(2000) Photographie en impression chromogénique. 76.2 x 50.8 cm
- P72. CHAMAILLARD Soasig. *Super Marie*. (2007). Peinture acrylique sur plâtre. 31cm.
- P 87. PIERRE & GILLES. *L'innocence. Alice*. (2003) Photographie peinte. 102,5 x 143,5 cm
- P111. RANCINAN Gérard. *Le banquet des Idoles (I)*. Série *La Trilogie des Modernes*. (2010) Photographie sous diassec. 180 x 300 cm
- P117. AANDAL Ole John. *Juvenilia*. (détail). (2009)
- P125. BOURGEOIS Louise. *Maman*. (1999). Bronze et marbre. 900x1000cm
- P126. PIERRE & GILLES. *Le mariage pour tous*. (2013) Photographie peinte. 92x73cm
- P 136. ZAOURAR Houcine. «*La Madonne de Benthala*». (1999)

