

Université Rennes 2

UFR Arts Lettres et Communication. Département Arts plastiques

Master 2 Arts Plastiques

Photographies de famille et dessins : vers la construction  
d'une mythologie personnelle



Charlotte Courtois

Sous la direction de Pascale Borrel

Année Universitaire 2012-2013

Université Rennes 2

UFR Arts Lettres et Communication. Département Arts plastiques

Master 2 Arts Plastiques

Photographies de famille et dessins : vers la construction  
d'une mythologie personnelle.



Charlotte Courtois

Sous la direction de Pascale Borrel

Année Universitaire 2012-2013



À Pierre-Yves.

## Remerciements

La première personne que je tiens à remercier est ma directrice de recherche Madame Pascale Borrel, pour sa patience, sa disponibilité et l'intérêt porté à ce travail. Mes remerciements s'étendent également à Monsieur Philippe Marcelé pour ses conseils avisés et ses encouragements. Aussi, je tenais à remercier Philippe Jusforgues, Chloé Julien et Michelle Zazzaron pour leur disponibilité. Enfin, je me permets de remercier mes proches pour m'avoir supporté durant ces quelques mois.

## Sommaire

Avant propos : quelques mots sur la présentation de l'exposition des Séries 1 et 2.....	9
Introduction.....	11
<b>I- Photographies de familles ou comment entretenir une relation avec la vie. ....</b>	<b>13</b>
A- « Libérés de leur fonction de souvenir personnel, les instantanés fascinent parce qu'ils s'ouvrent à des interprétations nouvelles et variées ».....	13
1- La Trocambulante .....	13
2- ...au service du dessin .....	17
B- « Pressez le bouton, nous faisons le reste » - G. Eastman.....	18
1- La visibilité de soi : besoin social et satisfaction psychologique .....	18
2- Distinction entre photographe « amateur » et photographe « familial ».....	23
3- Démocratisation de la photographie amateur et arrivée du numérique .....	25
C- A la recherche d'une animation de l'immatérialité .....	30
1- Regarder – reconnaître : le <i>studium</i> .....	30
2- Regarder – s'impliquer : le <i>punctum</i> .....	38
<b>II- Le dessin comme réalisation d'un monde imaginaire. ....</b>	<b>45</b>
A- « Le dessin est un langage, une science, un moyen d'expression, un moyen de transmission de pensée » - Le Corbusier, 1968 .....	45
1- Le dessin comme théâtralisation de l'expressivité : le geste, le trait comme « cosa mentale » .....	45
2- L'encre, l'eau, l'acétone : facteurs d'éclosion de formes hasardeuses .....	50
B- Déstructuration et structuration .....	56
1- Découpage, assemblage, collage. Quelles relations entre les photographies de famille et le dessin ?.....	56
2- Collage et imagination : « une conversation esthétique » .....	65
C- Les métamorphoses de l'image et la création d'une mythologie personnelle .....	69
1- Monstruosité réelle et monstruosité cachée chez l'homme .....	69
2- Vanités et Humour noir .....	76
<b>Conclusion .....</b>	<b>83</b>
Bibliographie.....	85
Annexes.....	90

*Série 2*



*Sans titre*, Série 2, encre, gouache, collage et transfert sur papier,  
17 x 21 cm, 2013



*Sans titre*, Série 2, encre, collage et transfert sur papier,  
17 x 21 cm, 2013

## Série 1



*Sans titre*, Série 1, encre, transfert, collage sur papier,  
30 x 40 cm, 2012



*Sans titre*, Série 1, encre, transfert, collage sur papier,  
30 x 40 cm, 2012



Avant propos : quelques mots sur la présentation de l'exposition des Séries 1 et 2.

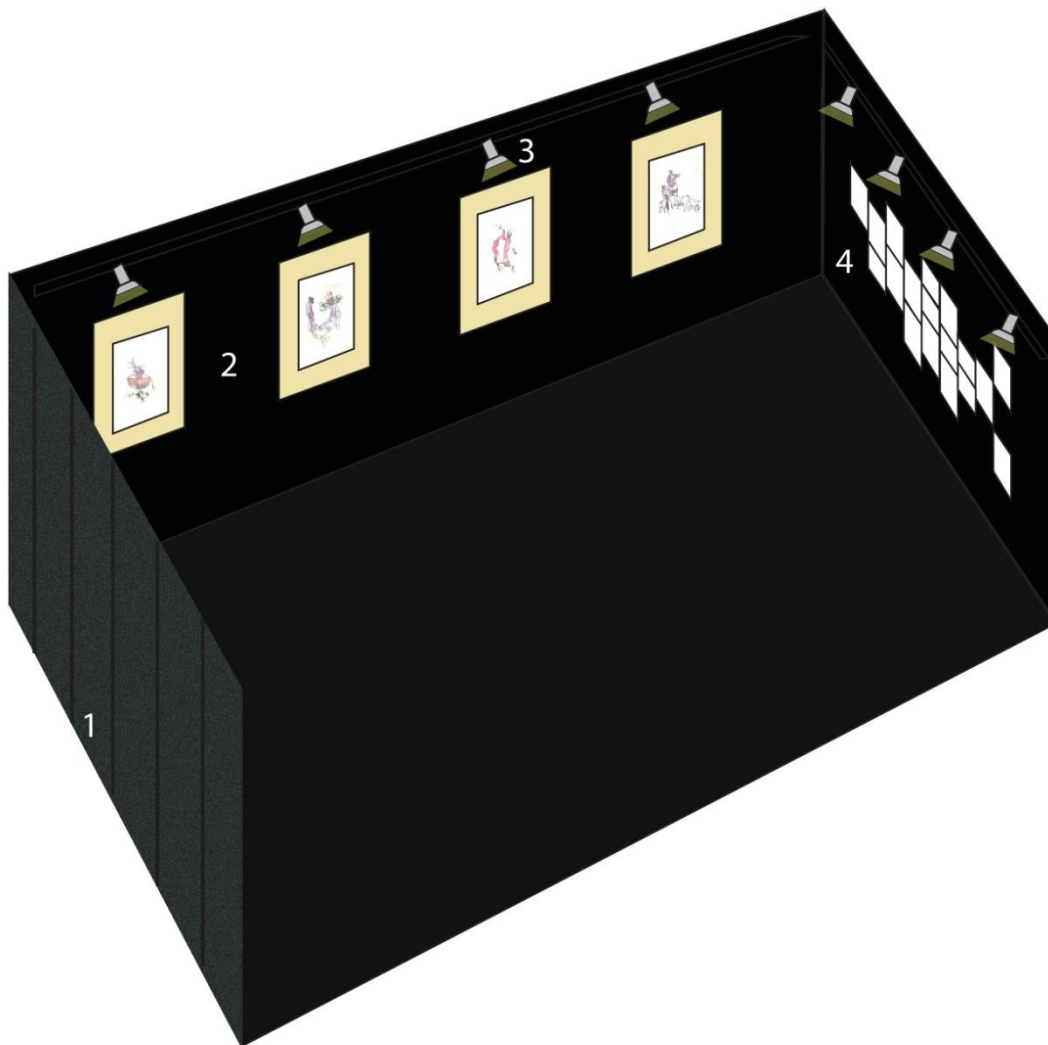
L'ensemble de mon travail se compose de deux séries qui se présentent sous une forme combinant le réel (la photographie de famille) et l'imaginaire (les différentes techniques propres aux surréalistes). La première série intitulée *Série 1* fut réalisée entre 2011 et 2012 et se présente sous une quinzaine de dessins au format 30 x 40 cm. Elle s'inspire essentiellement d'images sélectionnées sur le site de la Trocambulante. Pour la réalisation de la *série 1* j'ai utilisé un vidéoprojecteur afin d'agrandir les images sélectionnées. Lors de l'agrandissement je me suis concentrée sur les corps parce qu'au début de ma pratique, le décor, l'arrière plan ne m'intéressaient pas et me gênaient ainsi dans la composition du dessin.

La deuxième série intitulée *Série 2*, réalisée entre 2012 et 2013 se présente, quant à elle, sous un format plus réduit, plus intimiste (17 x 21 cm). Dans cette série, j'ai souhaité, reprendre les mêmes procédés techniques utilisés pour la *Série 1*. Toutefois, j'ai souhaité me diriger vers une autre réflexion autour de l'image photographique. Dans cette série, on peut donc voir apparaître l'intégralité ou du moins, une grande partie des images sélectionnées de la Trocambulante afin de créer mes propres « photos de famille » en transférant quelques éléments d'une photographie, un personnage par exemple, sur un arrière plan appartenant à une autre image tirée de ce site.



*Sans titre*, Série 2, encre, transfert, collage sur papier,  
17 x 21 cm, 2013

Concernant la présentation de ce travail, je l'envisagerais de manière à ce que les dessins soient exposés dans un espace clos. Dans cet espace, les murs seraient noirs. Enfin, sur les murs de gauche et de droite seraient accrochés quatre tableaux (bois clair) de la *série 1* éclairés par un projecteur lumineux. Les dessins de la *série 2* seraient exposés sans cadre les uns près des autres formant en cela une sorte de puzzle comme des fragments d'une pensée, d'un rêve. Cette présentation sombre permettrait ainsi au spectateur d'entrer dans une atmosphère onirique, angoissante voire étouffante comme toutes ces idées de composition graphique chahutant dans mon esprit. L'ensemble des dessins provoquant un certain malaise visuel.



1 - Entrée de l'exposition (rideau noir)

2 – Exposition de la *Série 1*

3- Projecteurs lumineux

4- Exposition de la *Série 2*

## Introduction

Bien que considérée comme une pratique pauvre, la photographie de famille n'en demeure pas moins puisqu'elle s'affirme par une réelle spécificité : ses thèmes, ses usages, son esthétisme. Le photographe amateur est souvent inexpérimenté et ne se préoccupe guère de la technique photographique puisqu'il consacre davantage son énergie à traduire des instants de vie où règne le bonheur familial. A partir de 1990, la photographie de famille entre dans l'espace muséal qui lui consacre alors une exposition, la première, sur ce thème, en hommage au « ça a été » de Roland Barthes. Cet intérêt pour ce genre photographique est inédit puisque, comme le souligne A. Rouillé, « jusqu'aux années 90, aucune exposition et peu d'études ont été consacrées à la photographie de famille <sup>1</sup> ». Or, cela semble paradoxal puisque ce genre est important en quantité. Il était donc nécessaire de s'interroger à ce sujet et de voir comment des images banales interpellent certains artistes dans leurs productions.

A partir de cette exposition, je me suis alors concentrée sur des photographies personnelles afin de débiter mon travail de dessin. D'abord, parce que je pensais qu'il serait plus aisé de dessiner, d'inventer des formes autour de ces images puisqu'elles ne m'étaient pas étrangères. Par conséquent, les premières esquisses de dessins tirent leurs origines d'images sélectionnées dans des albums intimes et de capture d'images de films familiaux. Toutefois, prenant conscience que les esquisses exécutées ne correspondaient pas à mes exigences plastiques, je me suis volontairement redirigée vers d'autres photographies amateurs trouvées sur un site internet ([www.trocambulante.com](http://www.trocambulante.com)) qui rassemble un panel d'images que l'on peut qualifier de « famille universelle ». Chaque image utilisée dans la création du dessin ne répond à aucun thème particulier. Il s'agit dans ce travail de se diriger vers une thématique particulière comme peuvent le faire Céline Duval et Hans-Peter Feldmann dans leur travail.

Une fois que j'ai été débarrassée de toutes contraintes affectives envers ces photographies, ces dernières m'ont donc permis de libérer mon imagination et de l'étendre, notamment par d'autres images et motifs trouvés sur Internet pour la création des transferts à l'acétone et du collage. C'est donc grâce à cette iconographie partagée de la vie de tous qu'un travail de dessin peut se faire et existe aujourd'hui. Il s'agira dans ce travail de faire d'une photographie « ennuyeuse » mais à la fois émouvante, une réalisation du dessin à partir de différents

---

<sup>1</sup> André Rouillé, « Photos de Famille », p. 5 in *La recherche photographique*, « La Famille » (automne 1989).

procédés graphiques liés à ceux mis en place par les surréalistes. Sa construction se fera ainsi par la fluidité des encres, du collage et des transferts me permettant de créer une mythologie personnelle.

Ainsi, la rédaction de ce mémoire se fera en deux parties. Dans un premier temps, il s'agira de définir le site de la Trocambulante et l'intérêt que j'y ai porté dans ma création plastique. A partir de ce compte-rendu, il s'agira d'expliquer l'intérêt que porte la famille pour la photographie amateur mais surtout, on retrouvera une étude approfondie menée par P. Bourdieu et Sylvain Maresca sur l'évolution de cette pratique, ses usages au sein des foyers mais aussi sa démocratisation jusqu'à l'apparition du numérique, faisant alors de l'album de famille un album de famille « planétaire ». Enfin, je terminerai cette première partie consacrée à la photographie par l'étude de *La Chambre Claire* de Roland Barthes, afin d'expliquer la notion de *studium* et du *punctum* qui entrent directement en relation avec mon approche quant à la sélection des images de la Trocambulante pour la réalisation des dessins.

La seconde partie de mon travail sera consacrée strictement à la conception du dessin par des procédés plastiques alliant collage, encres et transferts à l'acétone. Il s'agira d'expliquer comment le dessin se définit comme « cosa mentale », comme théâtralisation de l'expressivité par le trait et comment la fluidité des encres devient facteur d'éclosion de formes hasardeuses. Puis, je continuerai mon étude sur la technique du collage comme « conversation esthétique » entre les images de la Trocambulante et celles trouvées sur internet, prétexte à l'ouverture d'idées mentales. Enfin, je terminerai cette partie sur des thèmes qui apparaissent de manière récurrente dans mon travail : ceux de la monstruosité cachée chez l'homme, l'animalisation de ce dernier que j'exprime ainsi par la création d'être hybrides relatifs aux métamorphoses et répondant en cela aux notions de vanité et d'humour noir.

## I- Photographies de familles ou comment entretenir une relation avec la vie.

A- « Libérés de leur fonction de souvenir personnel, les instantanés fascinent parce qu'ils s'ouvrent à des interprétations nouvelles et variées<sup>2</sup> ».

### 1- La Trocambulante ...

Avant d'expliquer en quoi la photographie de famille se manifeste comme un besoin social et permet d'exorciser le passé, il me semble nécessaire d'évoquer en quoi cette dernière devient le médium nécessaire et originel dans le travail plastique entrepris au travers des images de la Trocambulante. Puis, il s'agira de montrer l'évolution d'une pratique amateur et de ses usages au sein des foyers, sa démocratisation jusqu'à l'apparition du numérique faisant ainsi de l'album de famille un album de famille « planétaire ».

G. Batchen dans son article rédigé autour des Snapshots<sup>3</sup>, présente une histoire consacrée à l'instantané. L'instantané se traduit par la capture de l'« instant », ce que l'on saisit de manière immédiate et spontanée et ce, grâce à la modernisation des appareils photographiques devenus plus maniables et transportables à partir des années 1950/60. En effet, à partir de 1948, la firme Polaroid lance sur le marché le premier appareil permettant d'obtenir des images en noir et blanc destiné aux amateurs : le Polaroid Land Camera. Puis, une concurrence se créera entre la firme Polaroid et Kodak. Cette dernière mettra en vente dès 1949 aux USA et 1952 en France, le Kodacolor (premier film couleur que les amateurs pourront développer eux-mêmes) et en 1963 le premier Instamatic puis, en 1972 le Pocket Instamatic (version réduite). Enfin, en 1978, la firme Japonaise Korica commercialisera le

---

<sup>2</sup> W. Naef et Paul Martineau, « close to home », brochure d'exposition, Los Angeles, the J.Paul Getty Museum, 2004, non paginé cite dans G. Batchen, « les snapshots – l'histoire de l'art et le tournant ethnographique », traduit de l'anglais par Marine Sangis, *Etudes photographiques*, n°22, octobre 2008, p.26.

<sup>3</sup> G. Batchen, op.cit, p. 4-38.

C35AF permettant « une mise au point automatique en fonction de la distance et de la nature du sujet photographié <sup>4</sup> ».

G. Batchen nous apprend donc en début d'analyse que, depuis la démocratisation de l'appareil photographique, la photographie, au fil des années, relève plus de la compulsion que du plaisir – « on a dit qu'à chaque seconde, les Américains prennent à eux-seuls la quantité approximative de 155 instantanés<sup>5</sup> ». Mais les questions relevées ici et notamment autour du site de la Trocambulante en rapport avec ma pratique artistique sont les suivantes : que nous apportent les photos de famille et comment s'y prendre aujourd'hui pour choisir telle(s) image(s) plutôt qu'une autre puisqu'il n'existe visiblement plus d' « échantillon » représentatif des photographies amateurs et ce, en raison de l'arrivée du numérique ?

La Trocambulante est une association créée en 2006 par Valérie Police. L'intérêt de ce site est de permettre de manière exclusive un partage de photographies amateurs classées par thèmes où les époques se confondent. Au travers de ce classement (vacances, sports, portraits...) on retrouve ainsi des images en noir et blanc et en couleurs abordant toujours le même thème. Le site est donc, pour résumer, un « grand tiroir » où sont rangées des photographies éclectiques dont les auteurs ne sont ni plus ni moins que des gens ordinaires et non des professionnels de la photographie. Chaque image est une numérisation d'après le cliché original qui, si nécessaire, subit quelques retouches (chromatiques entre autres) pour une future vente. Aussi, il est important de souligner que cette association existe également comme élan d'une création artistique. Ainsi, ces clichés souvent délaissés prennent parfois une « seconde vie » grâce au travail entrepris par des artistes s'inspirant de ces dernières comme peut le faire, par exemple, Céline Duval avec ses « documentations ».

Les photographies publiées sur ce site n'ont pas de véritable identité puisqu'aucune information complémentaire n'est retranscrite en bas de l'image numérisée. C'est pourquoi, sur une grande majorité d'entre elles, ne figure ni date ni localisation précise. Certaines ont été achetées lors de brocantes ou de vide-greniers, d'autres ont été transmises par des anonymes désirant partager une partie de leur origine familiale, désir dû, entre autre, à l'engouement actuel pour ce type d'images. Une fois transférées et classées par thèmes (scènes de genre, événements, activités...) ces images sont donc, comme je l'ai expliqué

---

<sup>4</sup> Quentin Bajac, *Après la photographie ? De l'argentique au numérique*, Paris, Editions Gallimard, 2010, pp. 14-15.

<sup>5</sup> G. Batchen, « les snapshots – l'histoire de l'art et le tournant ethnographique », traduit de l'anglais par Marine Sangis, *Etudes photographiques*, n°22, octobre 2008, p. 6.

précédemment, libres d'accès. La Trocambulante déclare d'ailleurs dans sa rubrique « F.A.Q » : « Les images photographiques peuvent être librement copiées, diffusées et transformées sur tout support à des fins de création, d'information, d'illustration ou de communication. L'acquéreur a la possibilité de reproduire les images sans limite de droit<sup>6</sup> ».



Aussi, pour que le site puisse continuer à exister, l'association met en vente des badges, des cartes postales et même certaines créations artistiques réalisées à partir de ces images *via* la rubrique « Boutique ». Il est donc possible d'acheter les photographies présentes sur le site qui, une fois le règlement effectué, seront envoyées par fichiers numériques. Toutefois, en aucun cas l'acheteur n'acquiert le ou les documents originaux. De plus, pour une meilleure qualité, l'image désirée subira un dépoussiérage et/ou quelques retouches chromatiques sans pour autant en altérer le fichier d'origine. Par ce fait, on achète davantage l'image « pure » et non des souvenirs.

---

<sup>6</sup> [www.trocambulante.com](http://www.trocambulante.com)



\*



\*Badges vendus sur le site la « Trocambulante » - Rubrique « Boutique ».



Badge  
32 mm de diamètre



 ZOOM

**1,50 € l'unité**  
**+ frais de port**

AJOUTER





### **L'ÉCHANGE**

**Revue en 4 images n°31**

Une coédition de la *documentation*  
*céline Duval et la trocambulante*

4 pages

Impression offset noir & blanc

Format plié : 15,50 x 21,50 cm

ISSN : 1778-3658

**2,00 €**

+ frais de port

**AJOUTER**

Enfin, pour les passionnés de photographies amateurs, le site met à disposition une rubrique nommée « Références » présentant une liste d'ouvrages et de livres d'artistes sur son thème de prédilection ainsi que des liens Internet permettant de suivre l'actualité autour de ces photographies amateurs (colloques, artistes abordant le thème...).

## 2- ...au service du dessin

Aucune image n'a été achetée sur ce site pour la réalisation de mes dessins. Ces dernières ont été enregistrées numériquement afin de servir de modèle pour la création des dessins à l'encre. Certaines images ont également subi quelques amputations et hybridations en vue d'un travail de collages et/ou de transferts à l'acétone sur le support papier. Les images tirées de ce site n'ont aucune valeur sentimentale pour moi. Elles ne sont qu'un matériau qui comble mes attentes pour la création en devenir. En effet, l'attention portée sur quelques photographies de ce site me permet d'extraire des éléments plus « facilement » puisque ces dernières ne m'appartiennent pas, c'est-à-dire que les êtres représentés sur ces images ne me sont pas familiers et qu'alors, je leur suis totalement étrangère. Ce travail me permet donc de voir et de faire voir d'une autre manière ce genre photographique considéré comme banal. Dans le cadre de mon travail, ces images sont donc utilisées en tant que documents inspirant

le déploiement d'une pratique du dessin (collage, transfert à l'acétone) et ne sont qu'un matériau de création.

Le corpus créé devient donc, de fil en aiguille, un album imaginaire où des scènes et des visages étrangers se mêlent. « Une beauté des formes, de la composition, un visage, une posture. Je ne sais ce que je cherche mais je tombe en arrêt, quelque chose m'a fait signe, qui aiguise mon regard en quête d'un regard, d'une aventure <sup>7</sup> ». Ce qu'Anne-Marie Garat ressent devant des photographies achetées dans des brocantes, je le ressens également au travers de la Trocambulante. C'est donc à partir de cette sélection d'images que le travail de dessin peut se faire et existe aujourd'hui. A partir de ces dernières, vient la question suivante : que se passe-t-il lorsque je regarde les photos et plus particulièrement celles qui m'interpellent par le site de la Trocambulante et comment se fait la lecture d'une photographie sélectionnée, quelle(s) interprétation(s) en fais-je en vue de la construction du dessin ?

B- « Pressez le bouton, nous faisons le reste » - G. Eastman

#### 1- La visibilité de soi : besoin social et satisfaction psychologique

« En quoi consistaient les photos de famille ? Eh bien, c'était lors d'une première communion que l'on photographiait quelqu'un, le fils s'il était militaire ou le prêtre qu'il y avait dans la famille. Tout ce qui était d'uniforme et les fêtes. Quelquefois, un groupe quand il y avait des amis qui venaient. Un jour, avec mes parents et mon frère, on est allé dans une ferme. Quand mon frère a dit au fermier qu'il allait le prendre en photo, le fermier était ravi. Alors, il a pris son cheval, il était fier. Quand il a vu la photo après, c'était extraordinaire. C'était un souvenir, tandis que maintenant on en fait à tout bout de champ<sup>8</sup> ».

A partir de 1888, l'accès des amateurs à une pratique photographique a progressivement pris place pour former ce que l'on nomme aujourd'hui l'« album de famille » et ce, grâce à G. Eastman qui sortait à cette date précise le premier Kodak. A l'époque, ce dernier « coûtait 25 dollars et était chargé d'un film qui permettait de faire 100 photos – le film était développé à

---

<sup>7</sup> Anne-Marie Garat, *Photos de Familles, un roman de l'album*, Arles, Actes Sud, 2011, p.71.

<sup>8</sup> Citation d'un fils d'artisans ruraux devenu professeur d'anglais cité dans Sylvain Maresca, « l'introduction de la photo dans la vie quotidienne, éléments d'histoire orale cité dans *Etudes photographiques*, n°15, novembre 2004, p.71

l'usine de Rochester et l'appareil chargé d'une nouvelle pellicule puis retourné à l'expéditeur pour 10 dollars<sup>9</sup>». Cet album que chacun d'entre nous possède aujourd'hui s'est constitué au fil du temps dans un but bien précis : celui du classement, de l'archivage et de la conservation de ces images prises soi-même et/ou chez le photographe professionnel. Mais pourquoi photographier sa vie, son entourage ? Il semble que la photographie, dans un premier temps, permet aux individus de lutter contre l'oubli et la mort qui guette chacun d'entre nous. Photographier se manifeste donc comme une preuve de notre existence et de notre appartenance à un groupe de personnes qui constitue notre famille. Il s'agit avant tout, comme le souligne I. Jonas, de « sauvegarder la mémoire au-delà de la personne, la mémoire des morts et la conscience du passé<sup>10</sup> ».



IMG\_3725.CR2

Musée de l'Elysée, Lausanne, exposition "Tous Photographes!" (Du 8 février au 20 mai 2007).  
29 avril 2007, Canon EOS 400D Digital – A. Gunthert

La photographie familiale scande alors les phases de l'existence et s'inscrit dans une chronologie en marquant les temps forts d'une vie intime / privée. Dans *Nouvelle histoire de la photographie*, Michel Frizot nous apprend ainsi la chose suivante : « Entre 1890 et 1950, l'amateur réalise des prises de vue en fonction d'une destination finale, idéale, assez standardisée, où les images se rangent côte à côte pour former un ensemble d'une plus ou

<sup>9</sup> Gisèle Freund, *Photographie et société*, Saint-Germain-du-Puy, Editions du Seuil, 1974, p.195.

<sup>10</sup> Irène Jonas, *Mort de la photo de famille ? De l'argentique au numérique*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 18.

moins forte cohérence. De ce fait, la photographie d'amateur- et l'album- ne sont pas seulement à regarder pour la réussite ou pour la beauté de chaque image, mais plutôt comme un fragment d'une histoire rarement menée à terme, laissée à l'état d'esquisse visuelle<sup>11</sup> ». Ainsi, comme le souligne A. Muxuel, « l'image fournit la preuve d'une origine, de l'existence d'un lien. L'image dit qu'on n'est pas tout seul, que l'on vient d'autres avant soi (...). Preuve d'une existence continue, la photo rend visible une filiation. Elle rappelle la présence des générations les unes aux autres<sup>12</sup> ». Ainsi, la photographie permettrait de rendre visible l'existence de la famille et de créer un lien, une filiation intergénérationnelle.

La photographie amateur et donc de famille, est aujourd'hui très répandue dans les foyers. Toutefois, ce n'est qu'à partir des années 1960 que les Français ont acheté en masse leur premier appareil photographique notamment par l'intermédiaire de l'Instamatic (mis en vente en 1963). Dans cette partie, il s'agira de faire une étude entre l'ouvrage de Pierre Bourdieu sur la pratique et les usages de la photographie dans les années 1960 et celui du sociologue Sylvain Maresca réalisée entre 1999 et 2001<sup>13</sup>. On retrouvera donc, dans chaque étude, l'usage et la perception de la photographie chez les personnes issues des milieux populaire, agricole et bourgeois.

L'étude de Sylvain Maresca se concentre sur les milieux peu favorisés économiquement et culturellement durant les années 30. Il focalise son attention sur les souvenirs d'enfance de ces personnes à l'égard de la photographie et de la première image d'elle-même puis, sur leur ressenti à l'âge adulte et actuel. L'étude de Bourdieu, quant à elle, explique davantage les usages et la pratique de la photographie toutes classes sociales confondues. En outre, il s'agira de voir ici l'état des lieux des pratiques photographiques de l'après-guerre en comparant l'étude de Bourdieu à celle de Maresca qui, lui, dresse cette même étude mais à partir des années 30 et jusqu'au début de la 2<sup>nd</sup>e Guerre mondiale.

Dans l'ouvrage intitulé *Un art moyen*, Bourdieu nous explique que la photographie n'est ni un « besoin primaire » c'est-à-dire « naturel », ni un « besoin secondaire » c'est-à-dire que la

---

<sup>11</sup> Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Editions Larousse, 1994, p. 679.

<sup>12</sup> Anne Muxuel, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, 1994, p.170.

<sup>13</sup> Etude réalisée sur un échantillon de 64 personnes âgées de 63 à 93 ans (nées entre 1907 et 1936) au moment de l'enquête

photographie ne requiert pas d'enseignement<sup>14</sup> ». La photographie de famille ne nécessite donc pas d'apprentissage particulier. Pour prendre une photo, il suffit alors d'appuyer sur déclencheur et de cadrer la chose ou les êtres que l'on souhaite immortaliser. La photographie est ainsi facile d'accès pour ceux désirant l'utiliser. Toutefois, P. Bourdieu constate que la pratique de la photographie dite de « famille » dépend des mentalités mais avant tout des revenus<sup>15</sup>.

Posséder un appareil photographique (dans les années 1950/60) reste donc un privilège tout comme peuvent l'être l'automobile, la télévision ou encore des appareils électroménagers haut de gamme. Dans son ouvrage l'auteur fait donc un compte-rendu de son enquête et constate que le fait de conserver ces images ou de les regarder apporte des motivations dans cinq domaines. En effet, la photographie permet de « combattre le temps », de « communiquer avec autrui », de se « distraire », d'accroître le « prestige social » et permet au photographe de se « réaliser soi-même ». Ces éléments sont communs à toutes les classes sociales ; toutefois Bourdieu constate que les occasions de pratiquer la photographie dépendent des revenus des classes mais aussi de l'intérêt porté au réel car les familles paysannes et populaires (pour certaines) ont un rapport passif à ce type d'image.

En effet, les ouvriers (à titre d'exemple) n'ont pas la même vision ou du moins, le même intérêt, pour la photographie que les cadres supérieurs puisqu'ils la jugent comme étant « superficielle ». Effectivement, dans l'ouvrage, on apprend que ces personnes aux revenus plus faibles que les cadres supérieurs pensent que cette dernière n'est pas « pour eux ». Par exemple, un ouvrier explique que pour avoir une « bonne » photo il faut « sacrifier une pellicule », or, pour ne pas avoir à dépenser d'argent « inutilement », il faudrait que la photographie soit bonne du premier coup<sup>16</sup>, c'est à dire que l'on reconnaisse les êtres ou les choses photographiés (pour 48% des ouvriers). Les paysans, quant à eux, ne considèrent pas la photographie comme utile puisque l'argent dépensé dans un appareil photographique n'est pas nécessaire. Ce qui est nécessaire, au contraire, c'est l'argent dépensé pour l'élargissement du patrimoine (bétails, champs..) et pour le déploiement de l'outillage.

---

<sup>14</sup> Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1965, p. 38.

<sup>15</sup> Enquête réalisée en 1963 par le Centre Sociologique Européen sur 691 sujets (262 Lillois et 276 Parisiens ont été isolés dans le but d'analyser les différences éventuelles entre la capitale et la province).

<sup>16</sup> Pierre Bourdieu, op.cit, p.37.

Au cours de l'ouvrage, un paysan explique d'ailleurs la chose suivante : « faire de la photo, ce serait jouer au citadin ou comme on dit, « jouer au monsieur »<sup>17</sup> ». En outre, « jouer au monsieur » serait comme « jouer aux parisiens » ou aux provinciaux aux revenus élevés. En effet, jusqu'à la fin du XVIIIème, seule l'aristocratie pouvait se permettre d'afficher, par l'intermédiaire du photographe professionnel, son identité et sa situation sociale<sup>18</sup>. Il s'agissait de se construire une image noble au travers de la société afin de se faire reconnaître par sa richesse et sa notoriété. Puis, cette image servait à construire une généalogie familiale où chaque membre avait apporté sa pierre à l'édifice. Les individus aux revenus aisés, eux, peuvent davantage s'exercer à la photographie sans limite ou presque (certains aux revenus élevés ne pratiquent pas ou alors très peu car l'achat d'un appareil de qualité coûte excessivement cher puisque, en plus de cet achat, il faut pouvoir être en mesure d'appivoiser l'appareil et cela passe donc, pour certains, par l'enseignement de la photographie).

Toutefois, ce que l'auteur remarque c'est que l'occasion de la pratique se fait généralement par l'intermédiaire de circonstances particulières (baptêmes, communions, mariages). Aussi, il constate que les vacances sont un moment privilégié de la vie familiale et que, par conséquent, ce moment est propice à photographier. Durant cette période, les individus (38% des ouvriers prennent des congés contre 87,3% pour les cadres supérieurs<sup>19</sup>) prennent du plaisir à photographier leurs proches : c'est avant tout un moment où les membres d'une famille se retrouvent et prennent du plaisir à s'assembler et donc, à se faire photographier puisque les occasions d'être réunis sont limitées.

Enfin, l'auteur remarque également que les familles avec enfants investissent davantage dans un appareil car l'apparition de ces derniers renforce le besoin de photographier bien que l'acte en lui-même n'accentue pas la pratique (38.5% des familles sans enfant ne possèdent pas d'appareil contre 62.5% des familles avec enfants). Sylvain Maresca, lui, nous explique qu'avant 1930, dans les milieux paysans ou populaires, l'enfant n'était pas le personnage principal sur les photos. C'est donc après les années 30 que les familles placent l'enfant au cœur de l'image à un âge plus ou moins variable. Les seules photos d'enfants dans ces familles étaient prises lors de cérémonies religieuses (mariage, communion) et c'est à partir

---

<sup>17</sup> Pierre Bourdieu, (dir.), *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1965, p. 77.

<sup>18</sup> M. Charpy, « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIXème*, n° 34, 2007, pp.147-163.

<sup>19</sup> Pierre Bourdieu, op.cit p. 58.

de cette date que ces derniers se font photographier au premier rang et au centre du groupe. Une question se pose et je cite ici Sylvain Maresca : « comment pouvait se constituer l'identité personnelle lorsque l'individu restait aussi longtemps sans image de soi<sup>20</sup> » ?

Effectivement, en plus de ne pas être muni d'un appareil photographique dans certaines classes (paysannes, populaires), ces personnes ne possédaient que de petits miroirs (utiles pour la toilette) contrairement aux bourgeois qui eux, possédaient pour la plupart un miroir à taille réelle. Un fils de charpentier raconte d'ailleurs qu'il s'est vu pour la première fois à l'âge de 8 ans grâce à l'une de ses tantes qui possédait un appareil photo et que ce n'est qu'à l'âge de 28 ans qu'il se vit dans un miroir pour la première fois<sup>21</sup>. De ce fait, ce luxe du miroir n'était pas à la portée de tous, du moins jusqu'au début de la 2<sup>nd</sup>e Guerre Mondiale. De ce fait, avoir une photographie de soi permettait donc la découverte surprenante de son propre corps. Une femme de milieu populaire née en 1927 l'explique d'ailleurs ainsi : « la photo de notre première communion [...] on était venu nous photographier. Une petite photo. J'étais avec ma sœur qui avait 16 mois de plus que moi [...]. Quand j'ai vu la photo, j'ai réalisé notre différence. Mais dans ma tête elle n'était pas plus petite que moi. Je ne m'étais jamais posé la question par rapport à moi<sup>22</sup> ». C'est donc grâce à la photographie que certaines personnes ont pu découvrir leur propre corps et mettre un visage sur un nom.

## 2- Distinction entre photographe « amateur » et photographe « familial »

A la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, le photographe professionnel commence à perdre sa place au profit d'amateurs qui souhaitent désormais prendre les membres de leur famille eux-mêmes. Les appareils photographiques, faciles d'utilisation mais encore trop chers pour que toutes les classes sociales se l'approprient, font alors leur première entrée dans les foyers bourgeois.

Quelques années plus tard, après la première guerre mondiale, l'appareil Kodak, inventé par Eastman, devient un marché de masse et démocratise alors la photographie dite « amateur » dans toutes les classes sociales. Ainsi, les petites cartes de visite inventées par Disderi dont

---

<sup>20</sup> Citation d'un fils d'artisans ruraux devenu professeur d'anglais cité dans Sylvain Maresca, « l'introduction de la photo dans la vie quotidienne, éléments d'histoire orale cité dans *Etudes photographiques*, n°15, novembre 2004, p. 66.

<sup>21</sup> Citation d'un fils d'artisans ruraux devenu professeur d'anglais cité dans Sylvain Maresca, « l'introduction de la photo dans la vie quotidienne, éléments d'histoire orale cité dans Sylvain Maresca, op.cit, p. 65.

<sup>22</sup> Sylvain Maresca, op.cit, p. 66.

seules les familles aisées pouvaient bénéficier disparaissent peu à peu. C'est donc à partir des années 1900 que débute la première production importante de clichés réalisés par les familles elles-mêmes mais il faudra attendre les années 1930 et l'apparition des premiers congés payés pour que les villageois et les classes populaires s'approprient par l'achat et la technique, l'appareil photographique jusqu'alors réservé à une élite sociale. Le principe de Kodak est alors d'offrir est de permettre à toute personne de réaliser elle-même ses photographies sans avoir de connaissances en la matière et ainsi, d'abolir l'idée que la photographie doit être, pour être parfaite, réalisée par un professionnel. Par ce fait, tout néophyte peut photographier ce qu'il souhaite. Toutefois, n'est pas « amateur » qui veut.

Aujourd'hui, on a tendance à confondre deux genres photographiques : amateur et famille. En effet, le photographe de famille apparaît comme l'amateur type. I. Jonas dans *Mort de la photo de famille ? De l'argentique au numérique*, le définit ainsi : « la photo n'est pas son métier, il (elle) ne vit pas de sa pratique, il (elle) n'a pas reçu de formation et n'a donc pas de compétences spécifiques, enfin il (elle) possède rarement du matériel professionnel, ne photographie que pendant les vacances ou les week-ends et ses images ne dépassent pas le cadre familial<sup>23</sup> ». Q. Bajac, dans *La photographie, l'époque moderne 1880-1960*, nous explique que le terme « amateur » repose alors sur une double réalité. Ce dernier se définit par « un public amateur sans connaissances techniques dans la pratique photographique qui se réduit à la prise de vue et à un public, plutôt bourgeois désireux de maîtriser les principales étapes techniques. L'amateur avec un « A », est cultivé, fortuné et se livre à un loisir savant<sup>24</sup> ». Le photographe dit « familial » ne saisit donc que « ce qui est donné par la vie familiale et ne photographie pas sa famille avec une position de photographe contrairement au photographe dit « amateur » qui, lui, se met à distance des membres de sa famille et en cela, s'exclut lui-même de ce cadre<sup>25</sup> ».

L'intérêt premier pour ces amateurs est donc de photographier dans un but précis : lutter contre l'oubli et, par extension, la mémoire et la mort des êtres dans le but d'assurer par ce type d'image, une mémoire commune intergénérationnelle. Seulement, il s'avère aujourd'hui que, depuis cette démocratisation et l'arrivée du numérique, les images prises sur « le vif » peinent à retrouver leur définition première. En cause, une boulimie à photographier tout ce qui se passe dans la vie familiale. Il est ainsi difficile de faire un tri et donc, d'avoir une

---

<sup>23</sup> Irène Jonas, *Mort de la photo de famille ? De l'argentique au numérique*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 148.

<sup>24</sup> Quentin Bajac, *La photographie. L'époque moderne 1880-1960*, Paris, Découvertes Gallimard, Arts, 2005, p.18.

<sup>25</sup> L. Allard, G. Leblanc et R. Odin, Le cinéma amateur, n°68 in *Communications*



reconstruction « synthétique » de son propre passé. Il s'agit aujourd'hui, comme le souligne I. Jonas, de « construire une identité collective et individuelle grâce à l'enregistrement des sentiments qui parcourent les instants familiaux <sup>26</sup>».

Dès lors, il n'existe plus d'album type puisque l'archivage des clichés s'avère difficile. L'amateur ne se préoccupe donc pas ou très peu de ranger méthodiquement par l'introduction de légendes (sans doute parce qu'il ne prend pas le temps nécessaire pour classer et sélectionner ses images mais surtout pour les sortir de l'ordinateur en vue de les imprimer et donc, de les faire sortir sur des bornes mises en place dans les commerces (pour ceux n'ayant pas d'imprimantes) ou encore sur des sites qui vendent la confection d'albums.

### 3- Démocratisation de la photographie amateur et arrivée du numérique

Dans son étude consacrée à la photographie de famille, I. Jonas évoque cette dernière en quatre points – début de la photographie aux congés payés jusqu'à la 2<sup>nde</sup> Guerre mondiale puis, jusqu'aux années 60/70 et aux années 2000 et termine son étude sur une nouvelle ère de ce genre photographique qui commence avec le numérique. En effet, en 1981, le premier appareil numérique commercialisé par Sony arrive sur le marché : le Mavica. Ce dernier possède une capacité de stockage de 50 clichés couleurs et d'une résolution de 300 000 pixels. A partir des années 1990, le numérique apparaît donc au sein des foyers et bouleverse dès lors les usages et les rites de la pratique amateur<sup>27</sup>. Le marché explose littéralement à partir des années 1998 où l'amateur peut dès lors « jouer » au photographe professionnel en capturant des images selon différents programmes (paysage, flash, portrait etc.).

Dans cette étude, l'auteure évoque ainsi le changement que le numérique apporte ou non à ce genre photographique. Comme S. Maresca, elle réalise son enquête à partir d'un échantillon de personnes, aujourd'hui parents et grands parents, afin de connaître leur perception de ce changement de l'instantané au numérique, les répercussions éventuelles que cela a pu avoir sur leur pratique au niveau de la prise de vue (abandon de la pose par exemple) ainsi que sur leur méthode d'archivage dans les albums ou plutôt, sur ordinateur. En effet, grâce au

---

<sup>26</sup> Irène Jonas, *Mort de la photo de famille ? De l'argentique au numérique*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.181.

<sup>27</sup> Quentin Bajac, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique ?*, Paris, Editions Gallimard, 2010, p. 97.

numérique, les amateurs peuvent aujourd'hui contrôler leurs images par la visualisation immédiate et la suppression de ces dernières. Puis, ils peuvent également les modifier et/ou les transformer par l'intermédiaire de certains logiciels informatiques comme Photoshop ou Paint-Shop.

Dans un premier temps, I. Jonas constate que la prise de vue « sur le vif », remplace progressivement la photo posée qui, comme le souligne A. Rouillé, consiste à « s'abstraire de toute activité, à se préparer à rentrer dans la postérité<sup>28</sup> ». En effet, l'arrivée de nouveaux appareils mais aussi le changement de comportement au sein même des familles. En effet, à partir des années 60/70, l'auteure constate que le schéma familial se modifie et qu'alors, la photographie se libère davantage dans sa prise de vue. Dès lors, la pose frontale des portraits signifiant « solennité, franchise et essence du modèle<sup>29</sup> » disparaît petit à petit. La photo de groupe, très solennelle, disparaît donc pour laisser place aux photographies moins institutionnelles. L'enfant commence donc à être considéré comme un sujet à part entière et non plus comme un « objet » assurant la descendance de la famille. On photographie dès lors son évolution. Il s'agit avant tout de montrer une réalité familiale et d'évoquer, par ce médium, le bonheur et les instants de partage de cette vie. Il est donc rare de voir aujourd'hui, sauf pour célébrer de grandes occasions (mariages, baptêmes, communions) une photographie de groupe dont les membres posent par ordre hiérarchique.

Depuis l'arrivée du numérique dans les foyers, par le fait de photographier dans l'instant et sans avoir à demander aux membres du groupe de poser et de se regrouper pour ne former qu'un seul et même bloc, la photographie se charge davantage de petits détails tant sur la technique que sur le message qu'elle véhicule. Ainsi, les sujets restent authentiques puisqu'ils ne savent pas qu'ils sont capturés par l'objectif photographique. Il ne s'agit plus de faire de « bonnes » photos d'un point de vue technique mais des captures de l'instant présent. En réalité, comme le souligne Bourdieu, « poser » c'est avant tout « se donner à saisir dans une posture qui n'est pas et qui n'entend pas être « naturelle »<sup>30</sup> et qu'alors, comme le souligne une nouvelle fois l'auteur, « lorsqu'on s'efforce d'obtenir que les sujets conservent une attitude « naturelle », on fait naître en eux la gêne parce qu'ils ne s'estiment pas dignes d'être photographiés ou, comme on dit « présentables » et l'on ne peut espérer autre chose que le

---

<sup>28</sup> A. Rouillé, in « Photos de famille », p.8.

<sup>29</sup> S. Sontag, *Sur la photographie*, Paris, 10/18, 1983, p. 55.

<sup>30</sup> Pierre Bourdieu, (dir.), *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1965, p.117.

naturel simulé c'est-à-dire, une attitude théâtrale <sup>31</sup> ». En outre, le port fixe de la tête que les photographes professionnels de l'époque (milieu / fin XIXème) exigeaient lors des portraits de famille ne peut révéler l'authenticité des êtres car la rigueur de la pose ne pouvait laisser place à la gestuelle spontanée des individus.

Il s'agit, pour ces derniers, de rester fidèles au souvenir de l'émotion vécue au moment précis de la prise de vue. Aussi, on ne peut pas parler de définition type d'une « bonne » photographie car il s'agit avant tout d'un point de vue subjectif et du jugement de goût. Certains aiment les photographies dites « ratées » car, comme le souligne C. Chéroux : « les insuccès sont tout à fait naturels. Ils sont une bonne leçon. C'est pourquoi il faut aussi conserver les photographies peu satisfaisantes car dans trois, cinq ou dix ans on y découvrira peut-être quelque chose de ce qu'on avait éprouvé jadis <sup>32</sup> ».



IMG\_3736.CR2

Musée de l'Elysée, Lausanne, exposition "Tous Photographes!" (Du 8 février au 20 mai 2007).  
29 avril 2007, Canon EOS 400D Digital – A. Gunthert

Dès lors, les parents cherchent à retranscrire une image « vraie » de leur progéniture plutôt qu'une image statique où l'enfant se contente de « bien poser » ; « cette photo est une des photos de Paul que je préfère, dans la main il a des prunes qu'il avait volées, on lui avait interdit d'en manger parce qu'elles n'étaient pas mûres, il sait très bien qu'on l'a pris en

---

<sup>31</sup> Bourdieu Pierre (dir.), *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1965, p. 117.

<sup>32</sup> Clément. Chéroux, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Editions Yellow Now, 2003, p. 60.

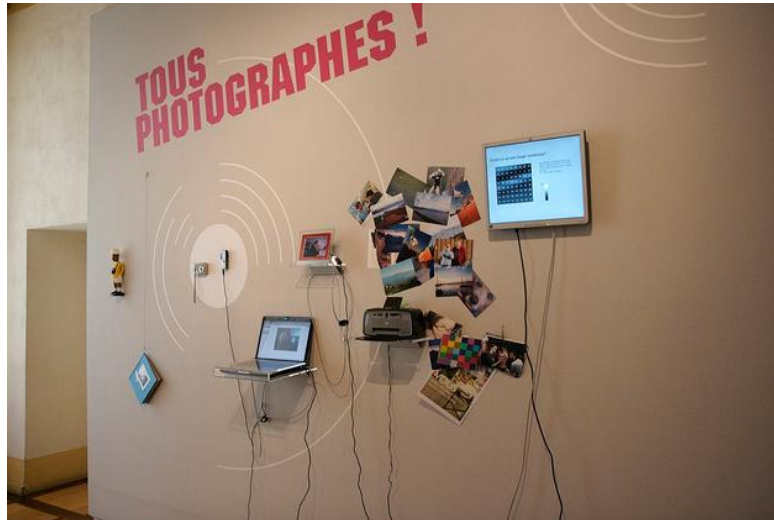
flagrant délit et ça... tu vois sa tête...il y a une petite histoire. Et c'est ça que j'aime bien, moi ça me remet tout de suite dans l'ambiance...<sup>33</sup>». A partir des années 70, le principe même de la photographie est donc de tout faire pour éviter que le sujet soit informé de la prise de vue. Il s'agit de le prendre à son insu, dans l'instant présent afin que son comportement reste naturel. Ainsi, ces images paraissent plus authentiques parce qu'elles prennent le risque d'être imparfaites, et font alors preuve d'un esthétisme bas de gamme (pour reprendre le terme employé par G. Batchen). L'important est donc « ce qui s'est vécu là » et non « ce ou ceux que l'on voit là<sup>34</sup> ». En outre, on privilégie la capture de l'instant présent et du bonheur qu'il procure, la spontanéité du sujet qui, pris sur le vif, témoigne alors d'une bonne santé morale et où se crée un échange affectif entre les membres d'une même famille.

Avec l'arrivée du numérique dans les familles, on compte alors un nombre incalculable de photographies, au point que ces dernières ne deviennent une sorte de « chronophotographies ». En effet, à force de mitrailler sans cesse en vue d'enregistrer chaque instant de la vie, il s'avère aujourd'hui difficile de sélectionner une image représentative d'un moment familial pouvant témoigner d'un « bon » souvenir que les familles souhaitent garder. Dès lors, par manque de temps, ces amateurs enregistrent (lorsque la mémoire de l'appareil est saturée) sur ordinateur les clichés qu'ils ont capturés. En regardant ces images classées dans un dossier du type « vacances été 2012 - Corse », les photographes amateurs se retrouvent dans une situation délicate : quelles photographies choisir en vue de constituer l'album de ces vacances 2012 ? L'emploi de l'appareil numérique rend difficile le choix des images « types » pour la conservation de la mémoire qui commence d'abord par une sélection.

---

<sup>33</sup> Irène Jonas, « Portrait de famille au naturel. Les mutations de la photographie de famille », *Etudes photographiques*, n°22, octobre 2008, p. 43.

<sup>34</sup> Irène Jonas, op.cit, p. 46.



IMG\_3775.CR2

Musée de l'Elysée, Lausanne, exposition "Tous Photographes!" (Du 8 février au 20 mai 2007).  
29 avril 2007, Canon EOS 400D Digital – A. Gunthert

Il est donc nécessaire de prendre le temps de sélectionner sur ordinateur ce que l'on va garder ou ne pas garder, détruire ou ne pas détruire. « Il faut que les traces déposées puissent être, par la suite, réactivées, c'est-à-dire investies de sens et d'affect<sup>35</sup> », car comme le souligne I. Jonas, « la photo est la seule trace matérielle qui puisse encore lutter contre la mort et l'anéantissement<sup>36</sup> » - « les photos sur l'ordinateur...je ne sais pas, ça ne donne pas de chair, c'est complètement désincarné, elles n'existent pas vraiment, tu captés des choses que tu ne matérialises pas, moi la photo c'est le tirage<sup>37</sup> ». Or, aujourd'hui, on constate que les albums commencent à disparaître matériellement pour devenir des albums « numériques » pouvant s'effacer à tout instant en emmenant avec eux des fragments de mémoire.

En effet, Internet permet aujourd'hui aux amateurs de créer directement leurs albums de famille par l'intermédiaire de certains sites comme Photobooks, Picasa Web Album ou encore Flickr. Il s'agit dès lors de « stocker » et non plus de « coller » dans les albums. Mais, comme le souligne J.C. Gautrand, « sous une forme ou sous une autre, et grâce sans doute à ses paradoxes, la photo de famille subsistera car, tout à la fois certitude et illusion, justification et interrogation, réalité et mystification, insignifiante et importante, elle est avant tout

---

<sup>35</sup> Louise Merzeau, *La photographie, une technologie de la mémoire*, Séminaire de l'Ecole Nationale du Patrimoine, Paris, 1996.

<sup>36</sup> Irène Jonas, « Portrait de famille au naturel. Les mutations de la photographie de famille », *Etudes photographiques*, n°22, octobre 2008, p.21.

<sup>37</sup> G. Batchen, "Les snapshots. L'histoire de l'art et le tournant ethnographique", traduit de l'anglais par Marine Sangis, *Etudes photographiques*, n°22, octobre 2008, p. 53.

*nécessité*<sup>38</sup> ». C'est donc pour cela que de nombreux sites marchands se servent de la photographie de famille et de son importance pour déployer une multitude d'objets sur ce thème (toutefois, l'acheteur se doit de choisir dans son dossier numérique le ou les photographies les plus esthétiques (car dès lors, le site peut proposer un format plus approprié à l'image ainsi que quelques retouches nécessaires)). Certains sites permettent donc de faire d'une photographie banale et privée une « œuvre d'art » par une impression sur toile aux dimensions variables (clicettoile.fr) ; d'autres permettent d'imprimer ces images sur des objets comme des tasses, des porte-clés, des souris d'ordinateur et même sur des T-shirts. La photographie de famille est donc devenue un véritable marché qui n'est pas près de s'essouffler.

## C- A la recherche d'une animation de l'immatérialité

### 1- Regarder – reconnaître : le *studium*

La photographie de famille est donc le point central de mon travail plastique. Après avoir expliqué les différents usages et pratiques selon les études menées par Bourdieu et Maresca, il s'agira dans cette dernière partie de comprendre les différentes notions abordées dans la *Chambre Claire* de Roland Barthes en expliquant ce qui me motive à choisir telle(s) image(s) plutôt qu'une autre au sein de la Trocambulante, bien que ces dernières ne me soient pas familières. Dans cet ouvrage, je me concentrerai alors sur ce qui permet au *spectator* c'est-à-dire, au regardeur d'une photographie de faire ressentir ce qui fait « tilt » en lui, ce qui l'anime et anime l'image, soit l'idée d'aventure que l'auteur définit comme un principe permettant au *spectator* de faire exister la photographie d'un point de vue subjectif.

Roland Barthes expose ainsi à partir d'expériences personnelles, une analyse détaillée de la photographie. Cette analyse concentrée essentiellement sur la photographie et sur les notions de désir et de mort fut rédigée à partir d'une expérience douloureuse pour l'auteur : le décès de sa mère. L'auteur constate dans un premier temps que la photographie n'est pas un simulacre de la réalité mais qu'elle existe pour activer les souvenirs du *spectator* (regardeur)

---

<sup>38</sup> J.C. Gautrand, *Un siècle de photo de famille*, in photos de famille, cat. Exp, Paris, éditions La Villette, 1990, pp. 77-81.

en montrant la chose ou l'être photographié. De plus, elle n'est que mensonge puisqu'en réalité, elle n'est qu'une illusion de la réalité alors même qu'elle est souvent définie comme un simulacre : « Tendue vers l'essence de son identité (celle de sa mère), je me débattais au milieu d'images partiellement vraies, et donc totalement fausses <sup>39</sup> ».

En effet, la photographie est une empreinte de la réalité, une trace qui nous montre ce qui « a été » sans pour autant traduire ou plutôt refléter l'essence de ce qui « a été ». Par exemple, lorsque l'on photographie ses proches, on capture des instants qui existent et qui ont existé mais on photographie rarement l'aura de ces personnes. Lors de la pose, les membres jouent un rôle et se cachent le plus souvent derrière un masque par peur de ne pas être « assez beaux » mais surtout, par peur de ne pas être à la hauteur de leur image. Le fait de « bien poser » ne permet donc pas de traduire la vraie, l'unique sensibilité des êtres. Par conséquent, une fine pellicule se superpose à ce qui « a été ». La pose se traduit donc par une tromperie puisque la photographie fait davantage « écran » à la réalité des êtres, à ce qui est vécu. Il semble alors difficile de reconnaître, à première vue, l'essence même des êtres qui nous sont proches. A ce propos, C. Boltanski disait la chose suivante : « Quelqu'un a dit on meurt deux fois. On meurt quand on meurt et on meurt une deuxième fois quand on trouve votre photo et que plus personne ne sait de qui il s'agit <sup>40</sup> ». Dans *La Chambre Claire*, Barthes ne nous dit à aucun moment qu'il ne reconnaît pas sa mère sur les photographies mais qu'il peine à reconnaître l'essence même de cette dernière.

*La Chambre Claire* relève donc d'une analyse entièrement subjective de la photographie, du *spectrum* (soit, le sujet photographié) et du *spectator* (celui regardant le *spectrum* fixé sur le papier photographique). Cet échange entre *spectrum* et *spectator* sera d'ailleurs repris par I. Jonas qui évoque deux types de face à face entre les différents partenaires de la photo familiale. Il s'agit de « mettre en présence photographié et photographe ainsi que la personne photographiée sur la photo et ceux qui regarderont cette image <sup>41</sup> ». A partir du *spectrum* et du *spectator* évoqués par le Roland Barthes, l'étude se concentrera sur la notion du *studium* et du *punctum*. Mais comment se traduit le *studium* ?

Le *studium*, nous explique Barthes, correspond à l'attrait spontané pour des photographies dites « banales », sans acuité particulière c'est-à-dire, sans que le *spectator* ne ressente une

---

<sup>39</sup> Roland Barthes, *La chambre Claire, note sur la photographie*, Paris, Editions de l'étoile, Seuil, Gallimard, 1980, p.103.

<sup>40</sup> C. Boltanski, article en ligne, arte/contacts/ChristianBoltanski.

<sup>41</sup> Irène Jonas, « Portrait de famille au naturel. Les mutations de la photographie de famille », *Etudes photographiques*, n°22, octobre 2008, p. 127.

émotion affective lors de la première lecture photographique. Il faut donc, en premier lieu, apprendre à regarder et à voir l'image qui est posée sous nos yeux. Mais qu'est-ce que voir ? Baldner et Vigouroux nous expliquent que voir une image c'est avant tout « [...] l'interpréter, reconstruire par un travail qui met en jeu la totalité du cerveau (non seulement le cerveau visuel, mais aussi le cerveau affectif, le cerveau mémoire, le cerveau acoustique [...])<sup>42</sup> ». En outre, « voir » se manifesterait d'abord par un regard, une vision générale d'une image puis, en s'y arrêtant d'un peu plus près, certains éléments s'ajouteraient à cette première lecture pour ainsi venir nous poindre. De ce fait, « voir » se diviserait en deux temps. Le premier étant une lecture dite « générale » voire commune suivie du deuxième temps correspondant à une lecture « particulière » c'est-à-dire, singulière et subjective.

En introduction, Barthes nous explique donc que l'intérêt porté à la photographie relève de trois raisons : « 1) désirer l'objet, le paysage ou le corps, 2) aimer ou avoir aimé l'être que la photographie nous donne à reconnaître, 3) admirer / discuter la performance du photographe<sup>43</sup> ». Ainsi, certaines images peuvent nous émouvoir, nous toucher mais pour des raisons hétérogènes et subjectives. Dans le cadre des images sélectionnées sur le site de la Trocambulante, il me semble que la première notion abordée par l'auteur se manifeste puisque je prends du plaisir à regarder ces images. En effet, le référent m'intéresse tout autant que le contexte photographique puisque le choix des images se fait par thèmes (loisirs : baignade, piscine, pique-nique etc.). Il s'agit dans ce choix des images de ce que l'auteur nomme le *studium* c'est-à-dire, ce qui relève d'un « affect moyen, presque d'un dressage<sup>44</sup> ». En effet, l'auteur explique cette notion par l'intermédiaire d'une photographie de Koen Wessing qu'il prend plaisir à regarder bien qu'il la considère comme banale.

---

<sup>42</sup> J-M. Baldner, T. Baldner et Y. Vigouroux, *Les pratiques pauvres, du sténopé au téléphone mobile*, éditions Sept, isthme éditions, 2005, p.56.

<sup>43</sup> Roland Barthes, *La chambre Claire, note sur la photographie*, Paris, Editions de l'étoile, Seuil, Gallimard, 1980, pp. 37-38.

<sup>44</sup> Roland Barthes, op.cit, p.48.





Koen Wessing, *Nicaragua. L'armée patrouillant dans les rues*, 1979

Dans cette photographie, ce qui procure un plaisir à l'auteur c'est la présence de deux éléments opposés : les bonnes sœurs et les soldats. Il s'agit avant tout d'un plaisir esthétique et non d'un sentiment profond venant le poindre et le laisser en arrêt. Autre photographie interpellant l'auteur, celle de W. Klein, « Le premier mai 1959 ». Dans cette photographie, l'auteur apprend des informations sur une période historique et ce, grâce au photographe : « [...] il m'apprend comment s'habillent les Russes (ce qu'après tout je ne sais pas) : je note la grosse casquette d'un garçon, la cravate d'un autre, le foulard de la tête de la vieille, la coupe de cheveux d'un adolescent, etc<sup>45</sup> ». En effet, la photographie peut apporter des éléments sur une période de l'Histoire qu'elle capture et peut « informer, représenter, surprendre, faire signifier, donner envie<sup>46</sup> ».

---

<sup>45</sup> Roland Barthes, *La chambre Claire, note sur la photographie*, Paris, Editions de l'étoile, Seuil, Gallimard, 1980, p.52.

<sup>46</sup> Roland Barthes, *op.cit*, p.51.



William Klein, *Le premier Mai 1959*

Dans le cadre de mon travail plastique, certaines photographies de la Trocambulante m'apportent un plaisir esthétique. Cependant, elles ne sont pour moi que des photographies dites *unaires* c'est-à-dire, banales. Elles attirent mon attention, me font ressentir une certaine émotion mais dans la limite du raisonnable. Par ce fait, je m'y arrête quelques instants mais ne ressens ni plus ni moins que du plaisir à les regarder. Dans ces images, il n'y a pas de *punctum*, pas de choc ou de trouble – « je les feuillette, je ne les remémore pas ; en elles, jamais un détail (dans tel coin) ne vient couper ma lecture <sup>47</sup> ». A partir d'une photographie tirée du site dont je m'inspire, il s'agira donc d'expliquer pourquoi certaines images m'attirent mais par un « relais raisonnable <sup>48</sup> » de l'émotion ressentie lors de la consultation.

---

<sup>47</sup> Roland Barthes, , *La chambre Claire, note sur la photographie*, Paris, Editions de l'étoile, Seuil, Gallimard, 1980, pp . 69-70.

<sup>48</sup> Roland Barthes, op. cit, p.48.



Image tirée du site La Trocambulante

Par exemple, dans cette image rien ne vient me poindre directement et ce, même en la scrutant d'un peu plus près. Pourquoi ? D'abord, parce que je sais que dans le cadre de mon travail de dessin je ne pourrais absolument rien tirer d'elle. La composition de cette image ne m'inspire pas et la table à manger bloque également ma vision dans un éventuel travail plastique. Ce sentiment me vient naturellement, spontanément. Pourtant, elle est plaisante à regarder et témoigne d'un bonheur familial que moi-même j'ai pu vivre autrefois. Pourtant, cette photographie est chargée de petits éléments, de détails comme par exemple, le nombre de couverts posés sur la table alors que l'on ne retrouve que deux personnes et une troisième coupée par le cadrage. Les objets peuvent également me rappeler certains qui occupent la maison de mes grands-parents comme ce vieux rideau à l'arrière plan ou encore, l'exposition de certains objets sur une étagère, collectionnés comme des « trophées ». J'éprouve donc un certain plaisir à regarder cette image parce qu'elle m'évoque une notion de « déjà-vu » sans pour autant faire naître en moi un sentiment profond, inexplicable.

En la regardant, rien ne me vient donc à l'esprit quant à la composition du futur dessin. Je sais d'ores et déjà qu'il me sera impossible de travailler sur cette image. Pourtant, elle m'intéresse et me plaît. En effet, ce que je peux voir dans cette image c'est la ressemblance avec celles qui occupent mes propres albums. En la regardant, je prends donc un certain plaisir parce qu'alors elle fait resurgir des sentiments personnelles et me rappellent certaines scènes déjà

vécues. Par ce fait, je peux rencontrer par ces images une apparition fantomatique des membres de ma propre famille et alors, faire ressurgir des anecdotes personnelles.



Bernard Plossu

(Photographie tirée du catalogue d'exposition « Photos de Famille » - La Villette, 1990)

Les photographies de la Trocambulante existent donc pour cette raison. Rappeler, émouvoir, le *spectator* qui feuillette virtuellement ces images à la frontière du privé et du public. En regardant ce genre de photographies, qu'elles soient publiées sur un site, accrochées aux murs d'une exposition temporaire ou dans un album qui ne retrace pas notre propre histoire, on prend alors conscience que certaines d'entre elles représentent des instants témoignant du « ça a été ». Par exemple, dans *An American Exodus, a record of human erosion*, Dorothea Lange tente de rendre compte de l'exode d'une population Américaine lors de la Grande Dépression de 1929 aux Etats-Unis. Il s'agit là d'une photographie documentaire et non de famille mais cette dernière me semble intéressante pour illustrer la notion de *biographèmes*. En effet, par l'intermédiaire de paroles rapportées autour des photographies sélectionnées et d'un commentaire sociologique avec Paul. S. Taylor, le *spectator* prend conscience du bouleversement dans lequel était confronté le monde rural et de la disparition des exploitations de certaines familles agricoles.

Tous ces éléments peuvent alors être traduits par ce que l'auteur de la *Chambre Claire* nomme les *biographèmes*. Ces derniers permettent de donner des informations sur l'identité de la photographie. En effet, ce terme se traduit comme un ou plusieurs éléments essentiels à

la lecture, ici, d'une photographie et se montre porteur d'une ou plusieurs significations envers la vie d'un auteur ou d'une anecdote par exemple. Voir des inconnus photographiés à une époque que l'on n'a pu connaître ou plutôt, vivre, nous fait alors prendre conscience d'une vie qui passe, des mœurs qui évoluent, de notre place éphémère sur Terre mais surtout des changements historiques et de son évolution. Certaines photographies peuvent alors nous attendrir par des scènes familières tandis que d'autres, par l'Histoire qu'elles retracent.



Homeless family, tenant farmers in 1936.  
Cut from the land by illness, driven to the road by poverty,  
they walk from county to county in search of the meagre security of relief.  
Atoka County, Oklahoma, June 16, 1938.

Pour conclure, certaines images de la Trocambulante m'interpellent et me plaisent. D'autres, en revanche attirent mon regard et seront sélectionnées pour la réalisation du dessin. Ces images où le *studium* se manifeste permettent ainsi au regardeur, au *spectator* que je suis de faire évoluer ma vision, de l'élargir pour en percevoir, peut-être, certains détails pouvant me poindre. Le *studium* relève donc d'un sentiment général, du jugement de goût tout en étant, parfois, un intermédiaire ou une coprésence comme le nomme Barthes pour arriver au stade du *punctum*. En outre, le *studium* serait comme une première étape dans la lecture d'une image attirant l'œil sur un plan purement esthétique ou informatif.

L'universalité qui réside dans la photographie de famille permet à chacun de se reconnaître même aux travers d'inconnus car, si l'on remplace ces êtres par des membres de notre propre

famille, on s'y retrouve aisément et ce, grâce aux poses stéréotypées. Ainsi, chacun peut s'apercevoir et cela, d'autant plus facilement grâce au flou de ces images permettant au *spectator* un semblant de reconnaissance. En effet, pour C. Boltanski, on se souvient davantage d'un visage photographié que de la personne réelle. Chacun est donc « remplacé sans pour autant être remplaçable<sup>49</sup> ». Et c'est justement pour cela que Barthes essaie, à travers son étude de la photographie, de retrouver sa mère, celle qu'il a connue et non celle qui apparaît sur une multitude de photographies. Il recherche ce qu'il nomme une « résurrection vive » car, comme il le remarque, – « J'aurai beau consulter les images, je ne pourrais jamais plus me rappeler les traits (les appeler tout entier à moi)<sup>50</sup> ».

Les photographies, ne permettent (pour la grande majorité d'entre elles) pas de retrouver l'aura véritable des êtres qui nous sont chers. Or, et c'est ce que nous allons voir dans cette dernière partie, il existe ce que l'auteur nomme le *punctum*, qui, défini comme un ou plusieurs détails conduit le *spectator* vers une prise de conscience de ses goûts photographiques bien au-delà du « goût inconséquent : « j'aime / je n'aime pas, I like / I don't<sup>51</sup> ».

## 2- Regarder – s'impliquer : le *punctum*

« La photo retient une multitude de détails, en présentant une ou plusieurs personnes, à un moment donné, dans un lieu donné et ce qu'elle montre accroche le langage pour dire aussi ce qu'elle ne montre pas<sup>52</sup>». S. Dornier-Agbodjan.

Dans la *Chambre Claire*, une photographie attire l'attention de l'auteur : celle du Jardin d'Hiver. C'est donc par l'intermédiaire de cette image que Barthes comble des images mentales « défaillantes » ou « absentes » de sa mère. Il s'agit, comme le souligne H. Guibert, de ne pas se retrouver confronté à une « mémoire aveugle, muette, mutilée<sup>53</sup> » en regardant des photographies de proches. En regardant cette photographie qui l'anime, l'auteur arrive

---

<sup>49</sup> A. Fleischer, *contacts : Christian Boltanski*, 2002

<sup>50</sup> Roland Barthes *La chambre Claire, note sur la photographie*, Paris, Editions de l'étoile, Seuil, Gallimard, 1980, p.99.

<sup>51</sup> Roland Barthes, op. cit, p. 50.

<sup>52</sup> S. Dornier-Agbodjan, « Quand la photo de famille s'associe à M. Halbwachs pour parler de mémoire », in Bruno Péquignot (dir.), *Maurice Halbwachs : le temps, la mémoire et l'émotion*, pp.99-118.

<sup>53</sup> Hervé Guibert, *L'image fantôme*, Lonrai, Les éditions de Minuit, 2011, p. 38.

ainsi à faire ressurgir d'autres sensations et des souvenirs passés qu'il éprouvait lorsqu'il était encore enfant. Il reconnaît à travers cette photographie l'air de sa mère, celui qu'il a toujours connu lorsqu'elle était encore en vie. Grâce à cette photographie du Jardin d'Hiver, l'auteur arrive à retrouver l'essence véritable de sa mère parce qu'il se souvient des derniers instants passés avec elle lorsqu'elle demeurait affaiblie. L'auteur ne considère alors plus sa mère comme un « simple » spectre qui aurait perdu son authenticité causée par la prise photographique et cette dernière n'est plus étrangement étrangère. Ici, la photographie va bien au-delà du *studium* car elle convoque des sentiments, les remonte à la surface mais surtout, l'auteur comprend pourquoi cette photographie le touche.

Dans *Photos de Familles*, Anne-Marie Garat explique d'ailleurs que la photographie de famille est un « acte qu'on ne joue pas deux fois <sup>54</sup> » et que c'est alors cela qui donne à cette dernière une valeur de rareté malgré sa banalité. En effet, comme le souligne également Laurent Boudier – « qu'importe le flou, les têtes coupées ou les yeux de lapins [...], quand on aime ceux qui sont- même très partiellement- sur la photo, seul le souvenir compte <sup>55</sup> ». Même si le photographe tente de recréer ce qui ne pourra jamais plus exister matériellement, des détails se retrouvent parfois dans les abysses de l'image et permettent au regardeur de comprendre l'intérêt si particulier qu'il porte envers certaines images même extérieures à sa propre famille, comme par exemple, celle James Van der Zee intitulée *Portrait de famille* <sup>56</sup> - « [...] un détail emporte toute ma lecture ; c'est une mutation vive de mon intérêt, une fulguration. Par la marque de *quelque chose*, la photo n'est plus anodine.

Par cette photographie, Barthes illustre la notion de *punctum* qu'il définit comme un moyen de mettre à nu sa propre subjectivité – « [...] Aussi, donner des exemples de *punctum*, c'est, d'une certaine façon, me livrer<sup>57</sup> ». L'auteur commence par nous expliquer que cette photographie relève d'abord du *studium* parce qu'elle lui plaît et, en même temps, lui enseigne quelque chose : « elle dit la respectabilité, le familialisme, le conformisme, l'endimanchement, un effort de promotion sociale pour se parer des attributs du Blanc (effort touchant, tant il est naïf)<sup>58</sup> ». A première vue, la scène de l'image l'intéresse (comme celle de W. Klein vue précédemment) mais ne le touche pas. Toutefois, ce qui commence à l'animer, ce sont les habits portés par la femme tenue debout – « [...] Ce qui me point, chose curieuse à

---

<sup>54</sup> Anne-Marie Garat, *Photos de familles, un roman de l'album*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 44.

<sup>55</sup> L. Boudier, « Photo. Objectifs amateurs », l'Express, 25 Juin 1998, p. 24.

<sup>56</sup> Roland Barthes, *La chambre Claire, note sur la photographie*, Paris, Editions de l'étoile, Seuil, Gallimard, 1980, p.75.

<sup>57</sup> Roland Barthes, op.cit, p. 73.

<sup>58</sup> Roland Barthes, op. cit, p.73.

dire, c'est la large ceinture de la sœur (ou de la fille) – ô négresse nourricière- ses bras croisés derrière le dos, à la façon d'une écolière, et surtout *ses souliers à brides* (pourquoi un démodé aussi daté me touche-t-il ?)<sup>59</sup> ». Ce détail ajoute donc quelque chose de supplémentaire à la photographie en permettant au *spectator* de la voir autrement. De la redécouvrir.

Mais, à force d'analyser cette photographie, Barthes nous apprend que ce qui le touche vraiment et ce qui relève davantage du *punctum*, ce ne sont pas les souliers à brides mais le collier que porte cette femme. En effet, l'auteur explique à propos de ce collier, qu'il l'avait déjà vu – « [...] j'ai compris que le vrai *punctum* était le collier qu'elle portait au ras du cou ; car (sans doute) c'était le même collier (mince cordon d'or tressé) que j'avais toujours vu porté par une personne de ma famille, et qui, elle une fois disparue, est resté enfermé dans une boîte familiale d'anciens bijoux<sup>60</sup> ». En outre, ce qui relève du véritable *punctum* c'est cet objet familier. Par conséquent, on peut constater la difficulté à trouver le ou les détails de l'image car il faut, pour cela, regarder avec les sentiments, avec ce qui nous est familier et faire abstraction de tous les parasites pouvant influencer notre lecture. Par parasite, j'entends différents éléments comme un titre, une date, le nom du photographe ou encore, un arrière plan témoignant d'une époque. Tout cela peut nous faire passer en dehors de la photographie et ainsi, nous faire passer à côté de ce qu'elle témoigne. Le *punctum* est donc précieux parce que sa recherche s'avère laborieuse.

---

<sup>59</sup> Roland Barthes, *La chambre Claire, note sur la photographie*, Paris, Editions de l'étoile, Seuil, Gallimard, 1980, pp. 73-74.

<sup>60</sup> Roland Barthes, op. cit, pp. 87-88.





James Van der Zee, *Portrait de famille*, 1926

A partir de cet exemple permettant de mieux comprendre ce qu'est le *punctum*, il s'agira dans cette dernière partie de déterminer ce qui fonde ce choix des images que je sélectionne pour la création du dessin. Afin de mieux illustrer ce propos au sein de ma pratique, je prendrai alors comme exemple une image tirée de la *Trocambulante* qui, comme celles qui m'ont permis d'aboutir à la construction du dessin, m'a interpellé spontanément bien qu'elle me soit étrangère. Mais, pour arriver au stade du *punctum*, il me faut d'abord rentrer dans les abysses de l'image car c'est bien ce parcours visuel qui détermine l'intérêt profond que l'on porte à certaines images.

Après avoir sélectionné mes images, il me faut donc les pénétrer. En effet, lors de cette lecture plus approfondie, certains éléments de la composition de l'image attirent mon regard. Dès lors, je suis confrontée à une pluralité de détails, de petits éléments disparates qu'il me faut analyser. Pour Anne Souriau, un *détail* se définit comme « [...] un élément de taille très réduite [...] mais il arrive qu'un élément de très petite taille ait un rôle essentiel dans un ensemble où tout s'organise en fonction de lui [...] »<sup>61</sup>. C'est donc ainsi que Barthes définit le *punctum*. Le détail conduirait ainsi le *spectator* vers une animation. On entend par animation,

---

<sup>61</sup> Anne Souriau (dir. Etienne Souriau), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, Editions Quadrige, 1999, p. 567-568.

ce qui est doté d'une vivacité, d'une chaleur, d'un élan, et qui entraîne<sup>62</sup>. Mais comment peut-on arriver à ce stade puisque, à première vue, le *punctum* est muet, transparent ? Certes, le photographe a capturé des détails mais cela était indépendant de sa volonté et il n'a pas volontairement capturé ces éléments pour que le regardeur aime sa photographie. Le *punctum* est donc toujours subjectif mais surtout « interprète ». Par cette définition, il me semble que le *punctum* peut être considéré comme un « interprète » parce qu'il se veut être un médiateur entre le *studium* et les sentiments inexplicables du *spectator* et c'est bien lui qui « fait comprendre à l'un[e] ce que dit l'autre<sup>63</sup> ». Pour le faire remonter à la surface, il est donc nécessaire de faire appel aux sentiments. Ainsi, il faut mettre en relief la notion d'affect qu'il relève. Du point de vue du *spectator* qu'est Barthes, le *punctum* est donc un « supplément » de l'image. Sans émotion ni sentiment, il ne peut apparaître. Le *punctum* se surajoute donc à l'image bien qu'il y soit ancré depuis le développement photographique.

De ce fait, le détail amplifie l'intérêt porté à la photographie et modifie alors la lecture de cette dernière – « Toutes les photos de ma mère que je passais en revue étaient un peu comme des masques ; à la dernière, brusquement, le masque disparaissait : il restait une âme, sans âge mais non hors du temps, puisque cet air, c'était celui que je voyais, consubstantiel à son visage, chaque jour de sa longue vie<sup>64</sup> » - mais, pour être en mesure de retrouver le ou les détails il faut exercer un travail de réflexion autour de l'image. Et, pour cela, il faut la scruter avec minutie. Il s'agit de regarder la photographie autrement. De la voir avec le cerveau et non avec l'œil<sup>65</sup> ». Il ne s'agit pas de chercher absolument ce détail, c'est lui qui vient à nous et ce, après avoir écarté les connaissances historiques, les mœurs de l'époque lors de la prise photographique par l'*operator*.

Pour arriver au stade de *punctum* il faut effectuer une lecture analytique de la photographie c'est-à-dire, motifs par motifs et donc, détails par détails. Daniel Arasse, dans *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, définit cette notion en deux points : *particolare* et *dettaglio*<sup>66</sup>. Le premier correspond à une petite partie d'une figure, d'un objet ou d'un ensemble. De ce fait, le *particolare* serait un détail faisant partie d'un ensemble. Le *dettaglio*,

---

<sup>62</sup> Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, Editions Quadriges, 1999, p.123.

<sup>63</sup> Etienne Souriau, op. cit, p. 896.

<sup>64</sup> Roland Barthes, *La chambre Claire, note sur la photographie*, Paris, Editions de l'étoile, Seuil, Gallimard, 1980, p.168.

<sup>65</sup> J-M. Baldner, T. Baldner et Y. Vigouroux, *Les pratiques pauvres, du sténopé au téléphone mobile*, éditions sept, isthme éditions, 2005, p. 55.

<sup>66</sup> Daniel Arasse, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Editions Flammarion, 1996, pp. 11-12.

lui, irait bien au-delà de cela puisqu'il concentrerait toute l'attention. En effet, de par son isolement, il ferait comme « bande à part » et serait ainsi une attraction singulière de l'image (photographie, peinture etc....). On peut alors émettre un rapprochement entre le *dettaglio* d'Arasse et le *punctum* de Barthes puisque, comme nous avons pu le voir précédemment, le *punctum*, une fois observé attire toute l'attention sur lui au point d'en disloquer la photographie et nous permet de rentrer dans les profondeurs de l'image en y recherchant ce qui peut nous faire « tilt » et donc, nous permette, dans le cas de la photographie du Jardin d'Hiver ou de celle de James Van der Zee, de faire ressurgir des émotions disparues associées à ces images et qui, dès lors, emporte toute la lecture de l'auteur.



Image tirée de la Trocambulante pour la création du dessin

Afin de mieux illustrer ce propos au sein de ma pratique, je prendrai comme exemple une image tirée de la Trocambulante qui, comme celles qui m'ont permis d'aboutir à la construction du dessin, m'a interpellée spontanément bien qu'elle me soit étrangère.

Dans cette image, il n'y a pas, au premier abord, d'élément qui me touche, qui m'anime puisque je ne connais pas ces personnes. Toutefois, en y regardant d'un peu plus près, ce qui m'interpelle dans cette photographie c'est la position des deux hommes ainsi que l'ombre portée au centre de l'image. Ombre qui peut, selon les interprétations, traduire une césure entre les deux personnages. La position de l'homme de droite attire mon attention de par sa

position. En effet, il demeure plus ouvert tandis que l'autre se montre davantage « fermé ». De toute évidence, on retrouve dans cette image les notions suivantes : « ouverture » - « fermeture » / « dominant » - « dominé ».

On note également une opposition dans les regards. Bien qu'ils paraissent proches physiquement, ils restent néanmoins éloignés l'un de l'autre par la pensée. Chose contradictoire puisque les deux hommes semblent se connaître. Cette première lecture est donc d'ordre général et répond au *studium* car, au premier abord, cette dernière m'apporte des éléments sur une époque et ce, par le noir et blanc de son développement. En effet, même si je ne connais pas la date précise de prise de vue, je peux toutefois la situer dans un contexte historique. Peut-être fut-elle prise lors de l'apparition des premiers congés payés (1936) puisqu'elle nous montre une ambiance de repos, de détente. Aussi, cette dernière semble ne pas être prise sur le vif car, selon moi, les deux personnages posent dans une atmosphère plutôt sérieuse. Voilà donc ce que me dit cette photographie dans un premier temps.

Toutefois, le personnage de droite semble, à mon sens, dominer l'image et c'est donc sur lui que le travail de dessin commence et que je peux, par cela, arriver au stade du *punctum* comme a pu le faire Barthes avec la photographie précédemment présentée. En effet, après une lecture plus approfondie, mon regard s'axe et se focalise sur les plis corporels de cet homme qui me font penser à un amphibien. Son torse flasque dû, sans doute à son âge, m'interpelle et, de là, apparaît cette notion d'animalité, ce caractère anthropomorphique inversé c'est-à-dire que, dans cette image, l'humain adopte une attitude, une position animale. Dans ce corps se combinent ainsi, pour moi, une forme humaine et une allure animale. Il y a, de toute évidence dans cette photographie une comparaison entre deux corps : celui d'un homme en bonne santé et ayant encore de beaux jours devant lui et celui d'un autre homme, plus âgé, regardant au loin comme pour parcourir sa vie et le temps qu'il lui reste.

Pourtant, le photographe n'a pas capturé cet instant dans ce sens. Il n'a, à aucun moment, je pense, souhaité arrêter le regard du *spectator* vers ce détail morphologique de l'homme plus âgé. Or, mon regard s'arrête justement sur ce détail au point de faire abstraction de la scène que j'ai sous les yeux et même du second homme positionné à gauche. Je perds ainsi l'image, sa composition car, par mon analyse, je peux ajouter quelque chose de supplémentaire à cette image et l'investir par la pensée. Ainsi, cette focalisation subjective me permet d'imaginer ce que pourra devenir le futur dessin mais surtout, sur quoi sa composition pourra se faire. A partir de cet instant, le dessin se forme donc spontanément dans mon esprit grâce à ces détails

de la morphologie humaine / animale et, de manière plus générale aux éléments nichés dans un coin de l'image. Ces éléments jusqu'alors transparents me permettent donc de prélever des formes et de les articuler à d'autres éléments.

## II- Le dessin comme réalisation d'un monde imaginaire.

A- « Le dessin est un langage, une science, un moyen d'expression, un moyen de transmission de pensée » - Le Corbusier, 1968

1- Le dessin comme théâtralisation de l'expressivité : le geste, le trait comme « cosa mentale »



*Sans titre*, Série 1, encre, transfert sur papier.

30 x 40 cm, 2012

« Le dessin (designo) ne désigne rien d'autre qu'une expression manifeste et une explication du concept qui se trouve dans l'âme, ou de ce qui se trouve imaginé dans l'esprit ou fabriqué dans la pensée<sup>67</sup> » Vasari.

---

<sup>67</sup> « Si puo conchiudere che esso disegno altra non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si é nella mente imaginato e fabricato nell'idea » (Georgio Vasari, Le

En regardant les images sélectionnées sur le site de la Trocambulante, mon travail de dessin se veut être une relecture ou plutôt, une réappropriation du message qu'elles laissent apparaître par l'intermédiaire d'une vision subjective et singulière. En effet, derrière cette banalité à laquelle nous sommes confrontés chaque jour en consultant ces images, je peux percevoir, par la traduction et l'analyse du *punctum* expliqué dans la partie précédente, des éléments qu'il me faut exprimer par le dessin. De ce fait, une relation entre la photographie amateur et le dessin réside dans mon travail puisque cette dernière en reste le point de départ. Sans photographie, le dessin ne peut se faire et l'imagination ne peut s'étendre et s'exprimer par les différents matériaux utilisés.

En effet, la concentration sur le détail d'une photographie me permet d'esquisser mentalement un dessin. C'est donc par cette prise de conscience de ces petits éléments que se fonde mon travail plastique car après avoir trouvé le ou les élément(s), me touchant, je peux aisément me détacher de l'image et de sa lecture globale pour amputer ce qui ne m'est pas utile et gommer certains visages, certains objets, certains arrière plans qui rendent alors l'image en dehors de son contexte initial et donc, historique. De cette façon et, grâce à cette lecture attentive, je peux alors composer et / ou décomposer au gré de mes envies ce que j'ai sous les yeux. En perdant ainsi de vue les images originales (*Série 1* principalement), je peux donc créer des mondes ou des êtres d'imagination. C'est donc à partir de cette recherche du détail, de ce *punctum*, que le travail de dessin peut se faire et qu'il existe aujourd'hui. Les dessins que j'effectue se fondent sur une technique combinant le collage de fragments d'images et de textes, d'encre et de transferts à l'acétone.

La création du dessin passe ainsi par une présence de formes plurielles que les encres vagabondes laissent apparaître sur le support papier après avoir noyés les contours des formes préalablement tracées d'une image extraite de la Trocambulante à l'aide d'un vidéoprojecteur. Puis, la découpe de certaines images sélectionnées sur Internet pour la création des transferts à l'acétone, ainsi que des collages réalisés à partir d'images découpées dans des revues historiques, scientifiques me permettent de bricoler, de composer et de reconstruire à partir de ces associations un dessin en quête d'identité. L'ensemble de ces procédés met en scène l'imagination, les idées ressenties lors de la consultation de ces images. Ainsi, et c'est ce que nous allons voir dans cette partie consacrée à la réalisation, comment les traits et le geste

---

Vite de'piu eccelenti pittori, saltori et architetti [1568] ; cité d'après Paola Barocchi (ed.), *Scritti d'arte del cinquecento*, VIII. II Designo, Turin, Einaudi, 1979, p. 1912 cité dans *Comme le rêve le dessin*, sous la direction de Philippe-Alain Michaud, éditions du Centre Pompidou, éditions du Louvre, Paris, 2005, p.10.

exécutés lors du décalque de certaines zones de l'image photographique retranscrites sur le support papier peuvent-elles faire éclore un dessin conduit par la pensée ?

Le dessin, avant d'être l'ouverture d'une forme qui se libère par un élan du geste de la main et, par extension, par l'esprit du créateur, se manifeste comme un moyen d'expression capable de traduire des sentiments, des émotions ne pouvant apparaître par le langage. En effet, à la Renaissance, « disegno » c'est-à-dire, l'acte de dessiner, signifiait « donner corps à l'idée créatrice à l'aide de la ligne<sup>68</sup> ». Le dessin est donc, par essence, intime et authentique. Le Corbusier l'explique d'ailleurs de la manière suivante : « [...] Le dessin permet de transmettre intégralement la pensée sans le concours d'explications écrites ou verbales. Il aide la pensée à se cristalliser, à prendre corps, à se développer [...]»<sup>69</sup> ». Le dessin permet donc de traduire et de canaliser des émotions, des sentiments. Il est, en ce sens, une faculté d'imaginer, d'entreprendre, de concrétiser et de cristalliser de façon immédiate des idées, des intuitions par le trait qui se développe. Ce trait peut être lent, rapide, hésitant ou spontané. Ici, le trait semble mettre en mouvement ce qui semble être, par la photographie, statique, suspendu dans le temps. L'acte de dessiner se définit donc comme la création de formes qui s'offriront spontanément sur le papier pour devenir figuratives ou abstraites en se mêlant, s'entremêlant à d'autres formes permettant ainsi le déploiement de possibilités et d'idées.

Henri Matisse, nous apprend aussi que le dessin relève d'une impulsion créatrice. En effet, l'artiste l'explique en ces termes : « Quand j'exécute mes dessins *Variations*, le chemin que fait mon crayon sur la feuille de papier a, en partie, quelque chose d'analogue au geste d'un homme qui chercherait, à tâtons, son chemin vers l'obscurité. Je veux dire que ma route n'a rien de prévu : je suis conduit, je ne conduis pas [...]»<sup>70</sup> ». Ainsi, on peut considérer que le chemin tracé par le crayon, la plume, les encres diluées se manifeste comme un fil conducteur de la pensée. En d'autres termes, ce qui porte le dessin, ce qui l'emporte et lui donne alors tout son élan c'est son trait. C'est, en effet, par le tracé que la forme peut se créer et se

---

<sup>68</sup>Emma Dexter, *Vitamine D, nouvelles perspectives de dessin*, Paris, Editions Phaidon, 2006, p.8.

<sup>69</sup> « Dessiner », texte extrait de l'ouvrage *Le Corbusier- Dessins*, Genève, Forces Vives, 1968 cité dans *Le Corbusier, Le dessin comme outils*, musée des Beaux-arts de Nancy, oct. 2006-janv. 2007, Fage éditions, Lyon, 2006, Fondation Le Corbusier / ADAGP, Paris, 2006, p. 74.

<sup>70</sup> H. Matisse, « Notes sur les dessins de la série *Thèmes et Variations* », dans *Ecrits et propos sur l'art*, Dominique Fourcade (éd.), Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1972, p. 158 cité dans *Comme le rêve le dessin*, sous la direction de Philippe-Alain Michaud, éditions du Centre Pompidou, éditions du Louvre, Paris, 2005, p.15.

déployer. Pour cela, il faut alors suivre la ligne puisque c'est elle qui nous guide, partiellement puis complètement vers la forme finale. La forme, c'est donc « l'idée<sup>71</sup> ».

Mais comment verbaliser ces idées par le dessin ? Dans l'anthologie<sup>72</sup> rédigée par André Masson, l'auteur nous explique que l'artiste doit être en mesure de rendre visible l'acte de penser. Pour cela, l'artiste, pour André Masson, se doit de réfléchir en amont sur le ou les thèmes qui l'intéressent avant de commencer à créer son œuvre. Puis, il doit se détacher d'une perception et d'une culture commune pour trouver en cela sa propre vision. Enfin, il doit réactualiser les matériaux et se détacher d'un art « académique » pour représenter le réel. Ainsi, pour rendre visible l'acte de penser, il me faut alors projeter sur le support papier mes idées pour la création en devenir du dessin. Cela passe alors par une projection mentale de l'image sélectionnée de la Trocambulante sur le support vide, blanc, neutre qu'est le papier. Puis, l'auteur nous explique que l'artiste se doit d'avoir une capacité à exécuter sans réfléchir, de manière spontanée et immédiate. L'exécution immédiate dans mes dessins se fait lorsque les contours des formes choisies et sélectionnées à partir de l'image se retrouvent tracés au crayon à papier sur mon support.

Après cette étape, ce sont les encres diluées qui permettent de rendre compte d'une immédiateté et d'une spontanéité de la création. En effet, pour que les encres tracent leur chemin, elles doivent être alimentées par un liquide : l'eau. Ainsi, pour que tous les contours se retrouvent immergés dans ce liquide, il me faut les imbiber rapidement afin qu'aucune autre forme tracée à l'encre ne soit laissée à l'abandon et, en ce sens, exclue du reste de la composition. Il me faut alors travailler dans l'urgence et dans l'« instant » avec les matériaux que j'ai sous la main, tels qu'un pinceau, de l'eau, des encres. Ce travail est donc une création de l'« immédiateté » et d'une inspiration liée à l'automatisme freudien comme ont pu le faire, bien avant ce travail, les surréalistes par l'utilisation de techniques telles que le frottage, l'écriture automatique ou encore le collage.

Pour amorcer un début de réponse aux questions posées précédemment, il me semble intéressant de confronter le propos de Zudi Deligne en réponse à une question posée par J. Emil Sennewald. Pour Zudi Deligne, dans ses œuvres, « le support est à la fois vide et plein. D'une part le papier est « vide ». D'autre part, en amont de cela, c'est mon regard qui travaille

---

<sup>71</sup> *Le plaisir au dessin*, musée des beaux-arts de Lyon, éditions Hazan, Paris, 2007, p.14.

<sup>72</sup> L'étude se fera ici sur la seconde partie de l'anthologie dans André Masson, (Françoise Levailant), *Le Rebelle du surréalisme : écrits*, Paris, Editions Hermann, 1994



sur l'autre support « plein » qu'est l'image à partir de laquelle je dessine. Il est attiré par certaines zones [...] il choisit certaines formes. Cette façon dont mon regard se loge, puis œuvre, est aimanté par des « lieux » de l'image, est complètement instinctive et assez inexplicable<sup>73</sup> ». Ainsi, lorsqu'une image de la Trocambulante m'intéresse plastiquement, je me dois de la projeter mentalement sur mon support papier.

Ainsi, après avoir visualisé cette image dans son intégralité sur mon support papier, je continue mon travail de projection en effectuant, toujours mentalement, quelques amputations de l'image sélectionnée, en y gommant ainsi certaines zones qui me paraissent, au premier abord, inutiles dans ce que je souhaite retranscrire. C'est donc mon regard qui se concentre là et enveloppe mes idées partiellement concrètes. L'acte de regarder et d'analyser les images d'origine me permet donc d'apercevoir de manière hypothétique ce à quoi ressemblera l'esquisse du dessin. Une fois le contour des zones de l'image effectué sur mon support à l'aide d'un crayon à papier, il m'arrive parfois de prendre conscience que mon idée de départ doit subir quelques modifications.

En effet, il se peut que certains éléments représentés ne soient plus nécessaires comme, par exemple, la représentation d'un vêtement, la présence d'un bras, d'une tête etc. Enfin, lorsque la représentation de l'image sélectionnée me semble juste, je peux alors reprendre mes contours tracés au crayon à papier à l'aide d'un second crayon noir (staedtler triplus fineler) qui se dilue au contact de l'eau. Enfin, il m'arrivera d'ajouter quelques gouttes d'encres (rose chair, jaune, rouge...) afin d'établir un mélange plus coloré dans l'apparition de ces proliférations liquides, permettant au dessin de se déployer, de muter, de se transformer de manière évolutive et vivante.

Les encres jouent alors un rôle déterminant dans mon travail puisque c'est par elles que le dessin peut se faire et là où se construit une vision singulière des images sélectionnées sur la Trocambulante. C'est pourquoi il m'a paru nécessaire d'évoquer dans cette dernière partie consacrée à la conception du dessin, le jeu de la fluidité des encres au travers du travail entrepris par Sarkis puis dans les œuvres de Marlène Dumas et Chloé Julien. Dans cette partie, il s'agira d'expliquer comment ce mode opérationnel permet d'établir une idée au fil de

---

<sup>73</sup> Zudi Deligne dans un entretien avec J. Emil Sennewald cité dans *Roven, revue critique sur le dessin contemporain*, Editions Roven, n°5, printemps-été, 2011, p.87.

l'eau car, comme le mentionne Marlène Dumas « [...] le dessin permet d'exprimer des sentiments immédiats [...] de manière plus intime et plus rapide [...] »<sup>74</sup>.

## 2- L'encre, l'eau, l'acétone : facteurs d'éclosion de formes hasardeuses

L'encre est pour Sarkis un procédé permettant d'atteindre la vérité : « Sur une sorte de pont, un enfant ou un jeune homme, la bouche ouverte à l'air de crier. Le ciel est rouge mais il se confond avec l'eau...Le cri semble muet, suspendu dans la couleur du ciel... »<sup>75</sup> nous explique-t-il. Par cela, dans sa série de films intitulée *Au commencement...* (1997-98), l'artiste nous propose une vision singulière du monde qui l'entoure. Il s'agit dans ces films d'enregistrer l'encre en train de se diluer dans l'eau et de mémoriser le geste entrepris par l'artiste : le geste du pinceau imbibé d'encre se diluant dans un liquide transparent, l'eau. Il s'agit pour lui d'enregistrer la mémoire de l'acte de création. Ce procédé se manifeste alors comme le moyen le plus efficace pour atteindre la vérité que le matériau laisse apparaître. Il s'agit, par la vidéo, de capturer l'instant de fusion entre les liquides, « la fusion entre l'eau et la couleur »<sup>76</sup> qui, une fois entrelacés nous montre un « paysage », un moment inédit et éphémère.

Sa technique, appelée « l'aquarelle dans l'eau » se manifeste ainsi comme un procédé unique puisqu'il est le seul à avoir matérialisé par le médium qu'est la vidéo, l'accouplement de ces deux liquides et, en ce sens, l'artiste nous permet de définir et de mettre un nom sur les couleurs qui apparaissent au fil de l'eau : « Le jardin était d'orangers, l'ombre bleue, des oiseaux pépiaient dans les branches [...] Qu'est-ce que la couleur, se demanda celui qui venait de pousser la petite porte basse ?... Mais le monde n'a pas de couleurs, comme on le croit si naïvement, se dit-il encore, c'est la couleur qui est, seule, et ses ombres à lui, lieux ou choses, ne sont que la façon qu'elle a de se nouer à soi seule, de s'inquiéter de soi, de chercher un

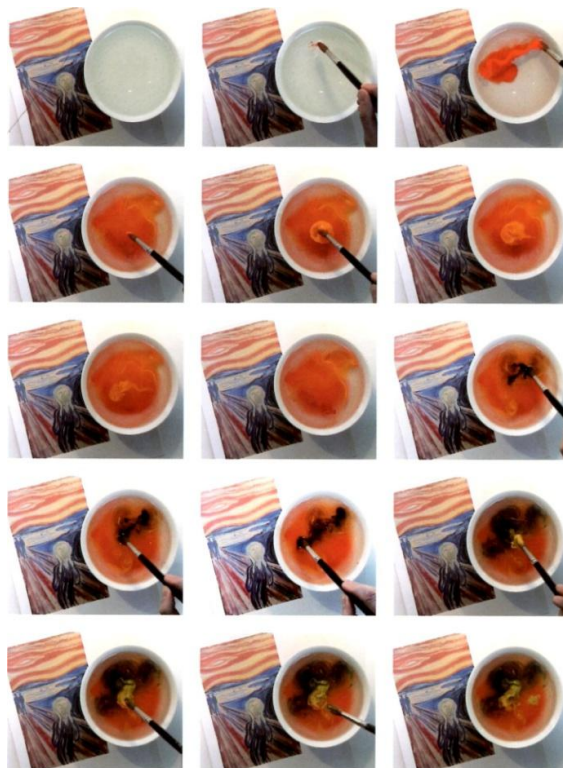
---

<sup>74</sup> Dominic Van Den Boogerd, Barbara Bloom, Mariuccia Casadio, *Marlène Dumas*, Paris, Editions Phaidon, 2006, p. 123.

<sup>75</sup> Michel Menu, *Sarkis invente l'aquarelle dans l'eau*, Paris, Editions Hermann, 2011, p.11.

<sup>76</sup> Henry-Claude Cousseau, « Orbis Sarkis », catalogue Sarkis, 21.01.2000 – 09.04. 2000, CAPC, Musée d'art contemporain, Bordeaux, 2000 cité dans Michel Menu, op.cit, p. 31.

rivage. La nuit tombe, le jour se lève, mais c'est toujours le même bleu, parfois gris, ou le même rouge à travers les heures ...<sup>77</sup> ».



Sarkis, *Au commencement, le cri*, film 3'05'

Saché, le 24.02.1998

Les couleurs qui tourbillonnent ainsi dans les bols permettent de matérialiser la pensée de l'artiste. L'errance et l'incertitude de ce parcours que ces dernières tracent dans l'eau permettent donc de faire naître des trouvailles hasardeuses et abstraites. Ainsi, dans mon travail, l'encre diluée dans l'eau permet aux formes de se construire sur le papier et apporte au dessin une certaine sensation d'inachèvement, lié à l'errance. A leur vitesse, les dessins inventent leur histoire, leur trace. Les erreurs qui peuvent se produire sont le fruit du hasard et ce hasard, au fil de son évolution, me parle, m'interroge et me permet alors de créer d'autres formes, d'autres mélanges d'encres. Cette exécution est incontrôlée et spontanée. A ce

---

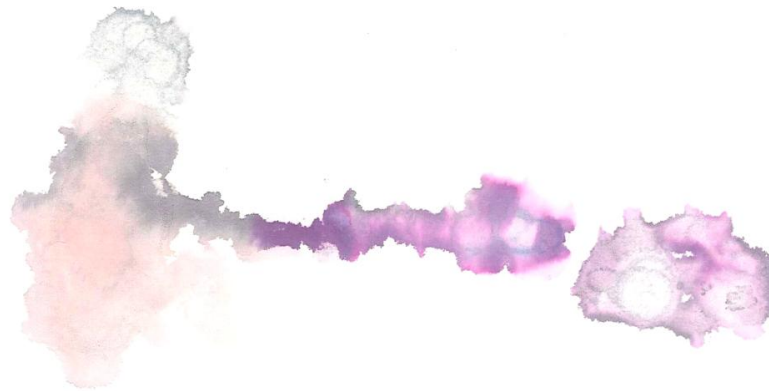
<sup>77</sup> Yves Bonnefoy, *La vie errante*, 1993, éd. Mercure de France, p.11 & 12, cité dans Michel Menu, *Sarkis invente l'aquarelle dans l'eau*, Paris, Editions Hermann, 2011, p.64.

propos, Léonard de Vinci avait constaté « que tous les effets mystérieux du hasard ou de la Nature, entre autres les taches d'humidité sur un vieux mur, peuvent nous suggérer un paysage, un visage ou tout autre sujet, mais que l'artiste doit ensuite élaborer ce qu'il a cru découvrir afin de créer une œuvre qui lui est propre<sup>78</sup> ». Par cela, je considère les taches laissées par l'acétone pour les transferts et les encres diluées comme un moyen me permettant de laisser libre cours à mon imagination dans les dessins exécutés.

L'incertitude règne donc dans les dessins tout comme ma maladresse à produire, effectuer, créer des lignes, des traits. Dans ce travail, l'encre et les taches créées par l'acétone, considérées comme une sorte de tatouage dans l'épiderme du dessin permettent alors de donner un dynamisme dans la composition générale de ce dernier et crée l'ouverture de « trouvailles » grâce à l'éclosion de couleurs. Dans le dessin présenté ci-dessous, on aperçoit une figure mutante qui se propage grâce aux liquides mais, ce que l'on perçoit ici n'est pas le dessin d' « origine ». Il s'agit, en effet, du verso. En retournant ce dessin, je me suis alors rendu compte que l'acétone avait « brûlé » les couleurs et c'est pour cela que l'on peut y apercevoir des nuances, des dégradés dans les tons mais aussi, une certaine effervescence comme si les encres s'étaient divisées telles des cellules embryonnaires. Ainsi, les encres me permettent de traduire l'indicible. Elles sont chargées de vérité car, dans le dessin pris à titre d'exemple, l'image d'origine était celle d'une mère située près de son enfant à la plage. Ici, ce que l'on perçoit c'est une figure dotée d'une sorte de cordon ombilical se dirigeant vers une forme arrondie, recroquevillée, tel un fœtus en sommeil. Ce qui n'est alors pas si éloigné de l'image initiale.

---

<sup>78</sup> Edouard Roditi, *Miro, Ernst, Chagall, propos sur l'art*, Paris, Editions Hermann, 2006, p.30.



*Sans titre*, encre, acétone sur papier, 17 x 21 cm, 2011

Dans le travail de Marlène Dumas et de Chloé Julien, on retrouve également une correspondance avec le travail de Sarkis à la différence que ces deux artistes utilisent l'encre diluée sur le papier et ne tentent pas de matérialiser la genèse de cette fusion. Chez ces deux artistes nous sommes confrontés à une présence des êtres dont le « squelette » n'est autre que les encres. Pourtant, le travail fourni par Marlène Dumas nous permet une confrontation avec des situations familières. Chacun peut, en effet, s'y reconnaître ou reconnaître une figure, une situation car l'artiste travaille le plus généralement à partir de photographie comme je le fais pour la réalisation des dessins.

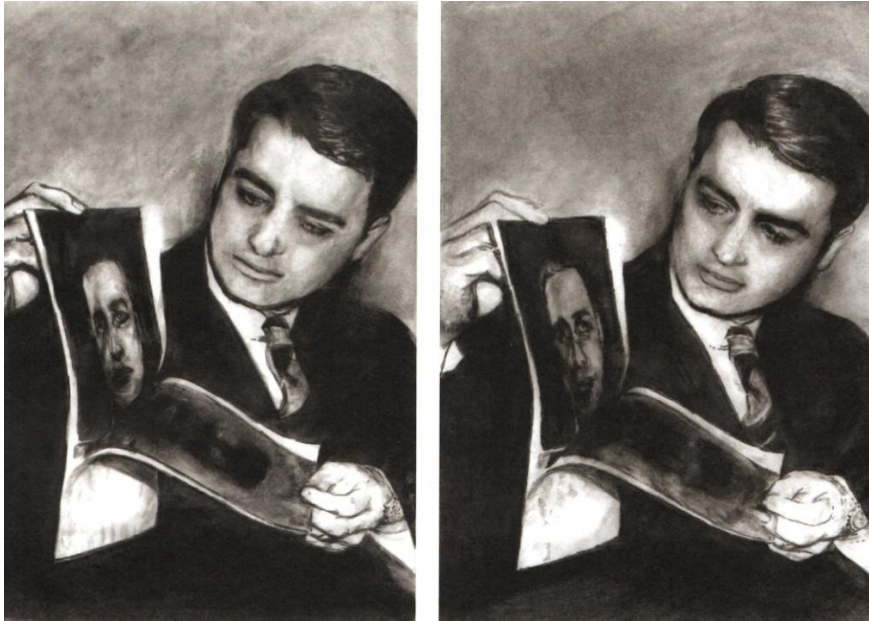
Effectivement, en prenant des photographies ou d'autres images, l'artiste supprime volontairement l'arrière-plan, comme je peux le faire parfois dans mon travail. Dumas nous dit ainsi que « l'élimination de l'arrière-plan supprima également les problèmes de localisation de la chose peinte et de son contexte physique <sup>79</sup> ». Et, comme le remarque J. L. Blanc, « la photo est une mise à mort et la peinture une salle de réanimation <sup>80</sup> ». En effet, la photographie tue les formes, elle les fige. En revanche, la peinture, le dessin, permettent la redécouverte ou plutôt une seconde naissance de ces formes qui étaient, jusque là, figuratives. Ces dernières intéressent donc l'artiste lorsqu'elles commencent à le frapper, l'interroger.

---

<sup>79</sup> Dominic Van Den Boogerd, Barbara Bloom, Mariuccia Casadio, *Marlène Dumas*, Paris, Editions Phaidon, 2006, p.120.

<sup>80</sup> J. L. Blanc, *Opéra Rock*, Berlin, Sternberg Press, 2009, p.196 cité dans *Roven, revue critique sur le dessin contemporain*, Editions Roven, n°5, printemps-été, 2011, p.9.

Ensuite, il faudra les scruter, les creuser, rentrer dans leurs abysses pour pouvoir, par la suite, les faire émerger et les apprivoiser.



Jean-Luc Blanc, *Which one the first*, 2009. Crayon sur papier. Diptyque, 42 x 30 cm chaque.

Dans le travail de ces deux artistes, le mouvement des encres permet de mettre en place des figures à la frontière de la figuration et de l'abstraction. Chez Marlène Dumas et Chloé Julien, l'eau, l'aquarelle et les encres amenuisent le trait, le tracé d'une représentation figurative et sont le fruit d'accidents visuels où les couleurs sont malgré tout maîtrisées. Le trait abandonne ainsi sa précision pour ainsi faire apparaître sur le support une « image » qui se cherche. Il s'agit dans leurs œuvres d'absence de la figuration mais aussi d'une certaine forme de présence, d'une aura particulière et singulière. Les œuvres sont comme « vivantes ».

Au gré de l'évolution, la figure disparaît et se perd, devient fantomatique pour ensuite réapparaître, renaître. Les prémices de l'œuvre doivent alors s'effacer pour mieux revenir et s'affirmer. Pour cela, l'artiste se doit de se détacher de l'image. Il faut la déstructurer pour qu'elle devienne autre chose que ce qu'elle représente. Dans mon travail, les images à partir desquelles je travaille sont figuratives et donc lisibles. Puis, pour m'en détacher il me faut les disloquer. C'est donc la raison pour laquelle j'injecte volontairement du « chaos » dans ces images ordonnées par l'utilisation de l'encre et des transferts.



*Sans titre*, encre sur papier, 17 x 21 cm, 2011



Marlène Dumas,  
*The Politics of Geometry Versus the Georgraphy of Politics*, 2001, lavis d'encre et acrylique sur papier,  
45 x 35 c



Chloé Julien, *La combattante*, 2009,  
Techniques mixtes sur papier, 76 x 50 cm

L'encre permet ainsi la prolifération de formes hybrides aux nuances colorées. Cet appel des substances liquides, vaporeuses, amène les sujets à se déployer, à muter pour devenir ainsi des êtres polymorphes. Ce que l'artiste essaie de retranscrire sur le papier, c'est cette impossibilité à montrer, à expliquer mais qui malgré tout s'exprime intuitivement, spontanément. Il est, en effet, difficile de maîtriser les encres. Ce sont elles qui nous guident. La dislocation des formes, de la matière amène alors le dessin vers une rencontre fortuite de nuances colorées. Ces dernières ne demandent qu'à se propager pour s'épanouir pleinement sur le support papier. L'artiste devient alors impuissant et ne peut qu'attendre l'instant où les encres décideront de s'arrêter, de sécher.

## B- Déstructuration et structuration

- 1- Découpage, assemblage, collage. Quelles relations entre les photographies de famille et le dessin ?



« [...] Une image me fascinait, et en triant des revues, d'autres images venaient s'y associer sans que j'aie jamais su ce qu'il allait advenir en définitive. Mes collages se font très rapidement, au gré du hasard, il y a quelques fois mais rarement un projet [...] Conscient et inconscient participaient à la recherche et au choix des images, puis à leur combinaison [...] <sup>81</sup>». Martine Lequenne

Dans cette partie, il s'agira d'expliquer la relation qu'entretiennent le collage avec l'emploi des photographies de famille sélectionnées sur le site de la Trocambulante et le dessin qui se construit à partir de ces dernières. Puis, nous verrons, dans une seconde partie, ce qui régit de cette technique : la création d'êtres mi-hommes, mi-animaux au travers de cette « conversation esthétique » que le collage appelle. Mais, en premier lieu, qu'est-ce que le collage ?

Tout d'abord, Werner Spies nous rappelle que le terme « collage » regroupe plusieurs techniques comme « l'assemblage, le fumage, le brûlage, le découpage, les affiches lacérées, le déchirage, le décollage, le froissage, le frottage, mixed media, le tissu, les estampes composites, le photogramme, le photomontage et le papier collé<sup>82</sup> ». Le collage se fait généralement entre des fragments de parties hétéroclites afin de constituer un nouvel objet puisqu'il permet la « [...] concentration d'informations dans une seule « unité <sup>83</sup> », nous rappelle Martin Monestier. Ainsi, dans mon travail, la photographie de famille a son importance puisqu'elle se manifeste comme un langage me permettant d'associer des formes figuratives. Une fois réalisée la découpe de ces images, les formes se retrouvent déstabilisées dans mes compositions. Mes collages, sans être matériellement des photomontages, répondent malgré tout aux mêmes critères.

En effet, à partir de 1918, c'est avec Dada que le photomontage intervient par l'intermédiaire de l'emploi de la photographie, de l'affiche ou encore de la propagande qui se retrouvent déstructurées. La photographie se décompose alors en « fragments ordonnés et désordonnés de sens<sup>84</sup> ». En reprenant le travail des cubistes concernant les « papiers collés », Dada manipule ces fragments d'images photographiques hétérogènes en les découpant et en les assemblant sans prendre en considération la texture mais surtout le style et l'origine de ces images. Le collage que j'exécute se retrouve ainsi dans la même lignée que le photomontage

---

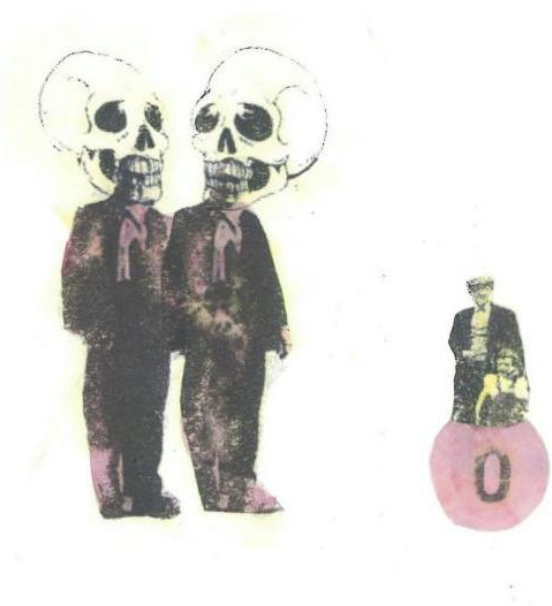
<sup>81</sup>Martine Lequenne citée par Pierre-Jean Varet, *Les techniques de l'art du collage*, Paris, Edition P.J. Varet, 2009, p. 87.

<sup>82</sup>Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, Editions Gallimard, 1984, p.16.

<sup>83</sup>Martin Monestier, *l'Art du collage*, Turin, Editions Dessain et Tolra, 2002, p.7.

<sup>84</sup>Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p.431.

Dada puisqu'il se fait à partir d'un ensemble d'images et de photographies que je sélectionne sur internet ou dans des revues / magazines historiques, scientifiques etc. Toutes ces images peuvent, parfois, rester en « repos » quelque temps puisque certaines d'entre elles ne peuvent, d'un point de vue subjectif, s'intégrer dans certains dessins. Ainsi, les images découpées restent parfois et même très souvent rangées dans une boîte avant d'être utilisées car, comme le souligne Bertrand Athouel, « un collage est parfois terminé mais il n'est jamais vraiment fini<sup>85</sup> ».



*Sans titre, Série 2, encre, transfert, collage sur papier,  
17 x 21 cm, 2013*

Dans le cadre de mon travail, le collage existe et se met donc en place à partir des dessins réalisés lors de la sélection d'images extraites de la Trocambulante. Une fois mes dessins exécutés à l'encre, je sélectionne alors des images par thèmes sur internet. J'accorde ainsi un intérêt particulier aux crânes, à la morphologie animale, aux fleurs ou encore, à certaines photographies de Lewis Hine ou de Diane Arbus. Une fois les images choisies, il me suffit de les imprimer pour la création des transferts à l'acétone. Après cette étape, il me faut ensuite

---

<sup>85</sup> Bertrand Athouel cité par Pierre Jean Varet, *Les techniques de l'art du collage*, Paris, Edition P.J. Varet, 2009 p. 36.

les regarder d'un peu plus près afin de voir ce que je souhaite conserver dans le cadre des transferts. En effet, certains éléments ne me sont pas utiles comme, par exemple, le funambule marchant sur un fil relié par deux crânes (voir page 60). Ce qui m'importe dans cette image, ce sont uniquement les crânes. Lors de la découpe de ces images, le transfert à l'acétone se manifeste comme un collage puisque les éléments découpés s'intègrent par ce procédé dans le dessin. La colle ne fait donc pas le collage, c'est l'acétone qui sert de « liant ». En effet, lorsqu'une image se retrouve transférée sur le support papier, on peut avoir l'impression que les formes sont réalisées à partir d'un crayon et que les couleurs qui y sont intégrées sont réalisées à partir d'aquarelle. Or, ce n'est pas le cas puisque ce n'est pas moi qui ai dessiné ces formes. L'acétone remplace alors la colle.

Ou retrouve également d'autres images dans mes dessins : celles venant de magazines / revues historiques et scientifiques, voire, géographiques. Ces dernières viennent parfois s'intégrer auprès des images transférées. Dans cette sélection, on peut apercevoir un certain relief dû à une épaisseur différente du papier découpé avec mon support papier. Dans le cadre de cette découpe, il s'agit d'apporter plus de réel dans mes compositions comme ont pu le faire les cubistes. En effet, dans son ouvrage, Florence de Méridieu<sup>86</sup> nous rappelle que chez Picasso, « un morceau de papier peint remplace un motif de papier peint qu'il aurait fallu peindre [...] »<sup>87</sup>. De ce fait, le collage chez les cubistes permet d'utiliser des fragments du réel pour ensuite les intégrer dans des compositions. Le collage est donc présent dans le cadre des images découpées dans des magazines, pour apporter plus de « réel ». Ainsi, une découpe d'un morceau de carte géographique ou une partie de l'anatomie animale relève d'une réalité que je tente d'intégrer dans mes compositions graphiques. Mais, comment s'opèrent mes choix de compositions ?

Dans mes accouplements d'images, le conseil donné par Tzara à propos du hasard permettant la rencontre fortuite entre des éléments de natures différentes n'est pas pris en compte car ces derniers se font par spontanéité « visible », c'est-à-dire que je ne tire pas mes images découpées sans savoir à quoi m'attendre. Au contraire, le regard que je porte sur cet ensemble m'aide dans la construction du dessin. En ce sens, les collages se manifestent comme un jeu de correspondances, d'analogies et permettent ainsi d'étendre le caractère fictif dans les compositions graphiques que j'exécute. En effet, pour être en mesure de créer, il faut d'abord

---

<sup>86</sup>Florence De Méridieu, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, Paris, Editions Bordas, 1994, p. 116.

<sup>87</sup>Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, Editions Gallimard, 1984, p.16.

oser faire des mélanges, mixer les éléments disparates entre eux. Toutefois, le collage, bien qu'étant simple par nature, répond à des exigences : l'équilibre de la composition.



*Sans titre*, Série 2, transfert, collage sur papier,  
17 x 21 cm, 2013

Dans le cadre de mon travail, le collage ne se fait donc pas de manière essentiellement impulsive et hasardeuse. Il me faut d'abord choisir parmi l'ensemble des images découpées celles qui pourront rejoindre le dessin. C'est donc pour cela que je sélectionne des images trouvées sur la toile ou dans des revues, des magazines historiques. Les images que je sélectionne sur internet sont le plus souvent fragmentées pour la création des transferts à l'acétone. En effet, il m'arrive de couper et de conserver uniquement la tête d'un animal (par exemple). La sélection prend du temps, tout comme le découpage et ce, même si je peux rapidement réimprimer l'image sélectionnée en cas d'erreur. Aussi, il me faut souligner que, dans le cadre du découpage, je ne déchire jamais mes images à mains nues.

De ce fait, les amputations que j'exécute se font à l'aide d'un cutter ou d'un ciseau. Le ciseau me sert parfois dans la mesure où je sais que je peux découper une image sans précision. En

effet, certaines images, comme les crânes ou les animaux sont le plus généralement imprimées sur fond blanc. En revanche, lorsque je désire découper un personnage d'une photographie, comme ceux de Lewis Hine, il me faut être un peu plus délicate dans la découpe et c'est là que le cutter intervient. Le cutter permet en effet de mieux contrôler la découpe de la forme sélectionnée.

Une fois les images transférées sur le support papier dans le cadre des transferts à l'acétone, il me faut également faire attention au sens que je veux donner à la composition et, pour cela, il me faut tester les analogies et choisir, chose importante, le bon emplacement pour ne pas mettre en péril l'équilibre de la composition. En effet, même si le collage se manifeste comme un procédé permettant de créer une image entièrement subjective et liée à l'imaginaire, comme je le fais dans mon travail, il me faut malgré tout faire attention aux associations. Le collage ne répond en rien à un automatisme psychique. Je me dois de réfléchir avant de composer. Parfois, je prends conscience que certaines images découpées ne peuvent se greffer au dessin parce que la forme, par exemple, ne convient pas. Par exemple, je considère qu'une tête de cheval ne serait pas bien placée, collée, sur le bras d'un personnage représenté puisque, dans mes compositions, la présence animale se retrouve le plus généralement sur le tronc d'une entité humaine.

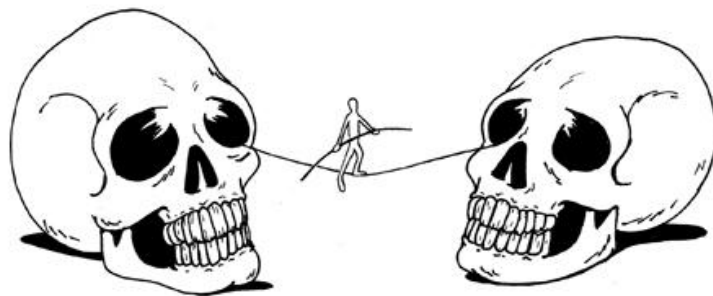
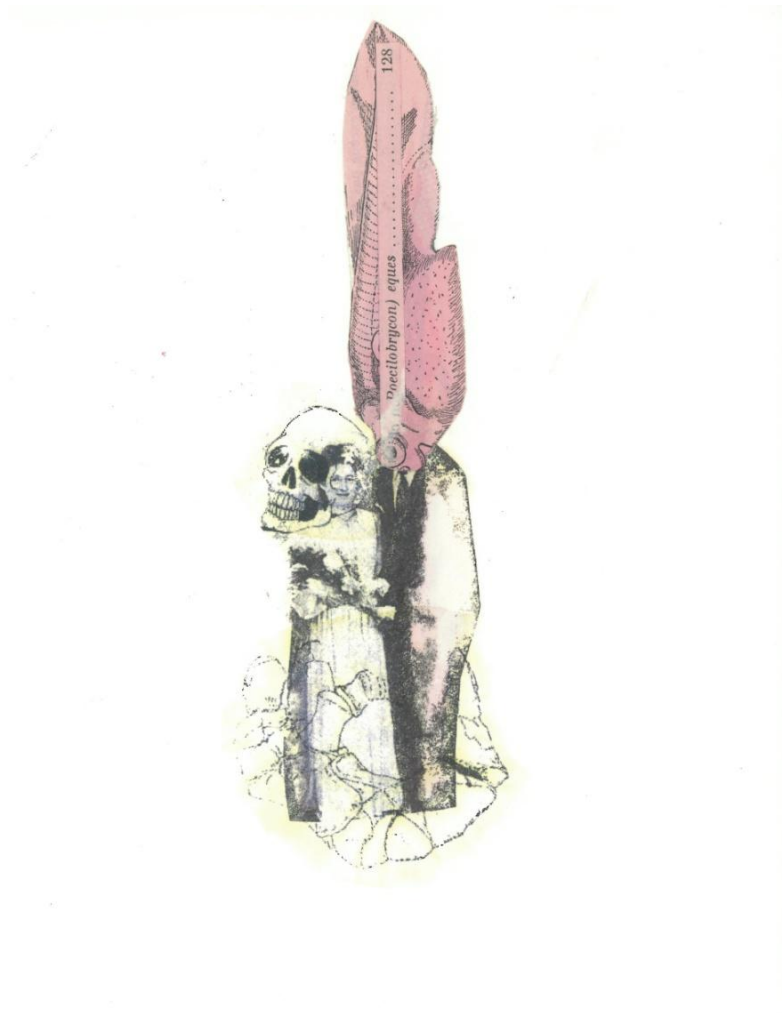


Image initiale pour la création des transferts à l'acétone



*Sans titre*, Série 2, encre, transfert, collage sur papier,  
17 x 21 cm, 2013

Martin Monestier rappelle aussi que « [...] quand les éléments ont été rassemblés et découpés, il est indispensable, avant d'entreprendre la phase de collage, de mettre en place, bord à bord, toutes les découpures finales pour avoir une approche de ce que sera le résultat final [...] <sup>88</sup> ». En effet, cette phase est nécessaire dans le collage car elle permet d'affiner l'idée que l'artiste se fait de son œuvre. Pour atteindre cette idée, il faut donc passer par différents essais. A ce stade, l'artiste peut alors être en mesure de voir ce qu'il sera bon d' « accoupler » ainsi que ce qui pourrait former une mauvaise fusion, soit par les couleurs soit par les thèmes des images.

Par exemple, dans le cadre du travail de Philippe Jusforgues, (1967) l'artiste commence à pratiquer le collage et le photomontage, suite à la découverte de photographies de famille et d'images achetées ici et là dans des brocantes. Au fil du temps, une collection d'images se

---

<sup>88</sup> Martin Monestier, *L'Art du collage*, Turin, Editions Dessain et Tolra, 2002, p.52.

forme. C'est alors que Jusforgues commence à expérimenter ses premiers collages et photomontages numériques afin de bouleverser les images et de faire fusionner deux mondes : le réel et l'imaginaire. De ce fait, l'artiste joue avec le médium photographique, l'éclate pour mieux se l'approprier car, comme nous l'explique Michel Frizot, le photomontage, à partir des années 20 se définit comme un « assemblage et une combinaison d'éléments expressifs extraites de photographies<sup>89</sup> ». Les photographies découpées permettent alors à Jusforgues de créer un univers, le sien, comme l'ont fait les surréalistes puisqu'ils le considéraient comme une « fin d'extrapolation imaginaire<sup>90</sup> ». Il s'agit donc de construire et d'assembler des images dont le message ne peut se traduire en mots. Le montage et le photomontage sont alors une forme de construction et représentent les dessins que l'artiste n'a pas su exécuter.



Philippe Jusforgues, photomontage, série *Carnation*, 2010

Jusforgues aime ainsi manipuler les images et se les approprier. Le photomontage lui apporte un « supplément de réalité et une rapidité d'exécution<sup>91</sup> ». L'artiste ouvre des dossiers et tente de mêler plusieurs éléments afin de trouver une piste pouvant l'amener, le diriger vers une série. Ce travail n'est pas pour autant calculé. Il s'agit d'un travail dans l'urgence. C'est pourquoi le découpage effectué dans les images n'est jamais programmé. L'artiste aime l'idée

---

<sup>89</sup> Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p.431.

<sup>90</sup> Michel Frizot, op.cit, p. 450.

<sup>91</sup> Entretien avec Philippe Jusforgues, 2011

du hasard, l'accident et ne découpe ni déchire jamais rien à destination d'une image en particulier. Les fragments d'images deviennent par ce fait une palette de possibilités infinies.



Philippe Jusforgues, série *Renaissance*,  
Collage sur photos, 2005-2006



Philippe Jusforgues, série *Photos de Famille*, collage numérique, 2007

Dans un entretien avec David Rosenberg, Jusforgues explique qu'il considère les techniques du découpage et du collage comme « des dessins faits de chair et de sang ». L'ensemble de son travail s'illustre par un jeu avec la mort. Effectivement, on retrouve dans son travail une présence du crâne réalisée par des coups de peinture et des lacérations à même la photographie. D'autres fois, on s'aperçoit que l'artiste aime superposer des têtes d'hommes sur des corps d'enfants, en témoignent les deux images présentées ci-dessus. Pour l'artiste, la tête joue un rôle essentiel dans ses compositions. C'est par là même que le travail se fait. Il s'agit pour l'artiste de coller matériellement ou numériquement des visages qui ne semblent pas, au premier abord, correspondre à l'image dans laquelle l'artiste souhaite les insérer. Dans la réalité, il serait impossible de voir ce que Jusforgues nous montre. Le photomontage lui permet alors de créer des êtres hybrides, des monstres. En assemblant ces fragmentations d'images entre elles, on retrouve ainsi la notion d'humour. En effet, cette dernière est également une combinaison de trouvailles. Il s'agit de faire rencontrer deux choses, deux mondes qui ne se côtoyaient pas jusqu'alors. C'est pourquoi, les montages et photomontages



sont alors volontairement grossiers et exagérés. On pourrait ainsi voir apparaître par ces techniques une façon de montrer ce que l'enfant sera, ce que l'homme était. De ce fait, le spectateur s'en amuse. En rit. S'effraie. En ce sens, le collage devient un moyen « efficace » pour faire fusionner réalité et imagination.

Le montage se veut être une sorte de « désordre ordonné ». Désordre, parce qu'il fait fusionner certains fragments disparates, ordonné, parce qu'il rassemble ce tout afin de créer quelque chose d'unique, de particulier. Le montage permet alors l'unité de l'œuvre et lui apporte une signification. Pour conclure, je pourrais ainsi citer M. Ernst : « Si les plumes font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage ». En effet, ce qui fait le collage, c'est avant tout la mise en place des éléments que choisit l'artiste. Ce n'est donc pas la colle. C'est la pensée. Ainsi, c'est à partir de cette citation de Max Ernst que j'aborderai, dans cette seconde étude du collage, la notion de « conversation esthétique » comme moyen d'étendre l'imagination de l'artiste à partir d'images du réel.

## 2- Collage et imagination : « une conversation esthétique »

« Le collage, c'est une manivelle pour l'imagination <sup>92</sup> » Steyskal.

Dans mon travail, il s'agit de détourner, d'interpréter, comme l'ont fait les surréalistes, la vérité, le réel par l'utilisation que permet cette technique. En effet, à la différence de Picasso, chez Ernst, « un morceau de papier peint associé à d'autres éléments peut devenir une forêt ou une mer <sup>93</sup> ». Ce procédé me permet de mettre en relation des images dans des contextes qui ne peuvent en aucun cas exister dans un espace réel comme, par exemple, une tête de rhinocéros sur un corps de danseuse ou encore, deux hommes placés dans ce qui ressemble à une coquille d'œuf. De ce fait, le collage serait un synonyme d'hybridité car cette dernière se traduit par un croisement de deux espèces ou par la composition d'éléments hétérogènes.

Chez Max Ernst, W. Spies nous explique ainsi que « [...] le spectateur a le pressentiment d'une réalité, d'un déjà-vu, d'un passé reculé qui s'accumule en lui et qu'aucune définition ne

---

<sup>92</sup> Citation extraite de Pierre Jean Varet, *Les techniques de l'art du collage*, Paris, Edition P.J. Varet, 2009, p. 133.

<sup>93</sup> Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, Editions Gallimard, 1984, p.16.

parvient à analyser [...] Un matériau dont on comprend au départ tous les détails et qui fait référence à ce qui existe réellement est, en quelques manipulations, tellement démonté et remonté que la totalité nouvelle qu'il constitue en vient à nier son être initial<sup>94</sup> ». En ce sens, le collage est une rencontre entre deux mondes. Dans mes dessins, le collage est une rencontre entre la photographie de famille / amateur et le regard que j'exerce sur elle. Le collage se traduit alors comme une « personnalité de choix <sup>95</sup> » dans lequel il faut cependant respecter certaines règles formelles pour réaliser un tout à partir de fragments disparates.

En effet, le collage se fait par la subjectivité de son auteur. C'est lui qui choisit les éléments qu'il souhaite intégrer, c'est également lui qui compose et structure l'ensemble des morceaux découpés. Et, chose importante, dans le cadre de mon travail, tout comme le concevait également Max Ernst, il n'est pas important ni nécessaire pour le spectateur de connaître l'origine et le contexte initial du matériau. Aussi, le collage relève de ce que l'on nomme une « conversation esthétique » c'est-à-dire, d'un dialogue qu'entretient l'artiste avec les images pour la création d'une œuvre reflétant sa vision singulière du réel et, en cela, une traduction de son imagination. En témoignent ainsi les collages de Max Ernst tel que *La femme 100 têtes* (1929) ou encore, *Une semaine de bonté* ou les *Sept éléments capitaux* (1934). Chez les surréalistes mais surtout chez Max Ernst, le collage se veut alors être un procédé poétique et est considéré comme un jeu permettant de faire émerger la pensée. Jeu, dans le sens où les surréalistes se sont concentrés sur des techniques propres à l'enfance, mais aussi parce que le collage permet de créer des êtres d'imagination et toute autre métamorphose de l'image initiale.

---

<sup>94</sup> Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, Editions Gallimard, 1984, p.19.

<sup>95</sup> Werner Spies, op.cit, p.21.



Max Ernst, *Une semaine de bonté*, 1934

Comme nous l'avons mentionné plus haut, chez Ernst, le collage sert à représenter la pensée, l'imaginaire. De ce fait, le collage est une chose mentale, comme le dessin. Ainsi, il se traduit comme « l'exploitation de la rencontre fortuite de deux réalités distantes sur un plan non convenant<sup>96</sup> » c'est-à-dire que les éléments se retrouvent assemblés dans des situations inédites et particulières relevant en cela de l'imagination propre à l'artiste. Par cela, le collage permet de faire éclater, de décomposer, de fragmenter ces deux réalités que tout oppose. Le collage, nous explique F. Rodari apparaît « [...] avec le rêve, comme l'un des plus puissants leviers capables d'ouvrir à chaque être désireux d'y pénétrer les portes de l'inconnu<sup>97</sup> ». En effet, comme le relève Werner Spies, le collage est pour Max Ernst « [...] un élément iconographique. [...] <sup>98</sup> » c'est-à-dire qu'il permet d'illustrer le réel en créant, pour cela, des métaphores animales, végétales, organiques qui lui permettent alors de s'approcher au plus

---

<sup>96</sup>Gilbert Lascault, *Sur la planète Max Ernst*, Maeght éditeur, 1991, p. 20.

<sup>97</sup>Florian Rodari, *Le Collage, papier collés, papiers déchirés, papiers découpés*, Editions d'Art Albert Skira S.A, Genève, 1988, p. 99.

<sup>98</sup> Werner Spies, Max Ernst, *Frottages*, Herscher, 1986, p.8-9 cité dans Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas, *Jeu surréaliste et humour noir* (actes du colloque), collection Pleine Marge n°1, Lachenal & Ritter, Paris, 1993, p.27.

près de la vérité, de l'Homme. Le collage participe donc aux notions essentielles abordées par les surréalistes, telles que le dépaysement, le désordre inattendu et la conciliation entre le réel et l'imaginaire où l'on retrouve dans ces notions celles de l'humour, de l'ironie et de l'autodérision.

Aussi, le collage se traduit comme une « conversation esthétique <sup>99</sup> » entre son auteur et les fragments d'images qu'il a sous les yeux. En effet, Max Ernst nous l'explique ainsi : « Un jour de l'an 1919, me trouvant par un temps de pluie dans une ville au bord du Rhin, je fus frappé par l'obsession qu'exerçaient sur mon regard irrité les pages d'un catalogue illustré où figuraient des objets pour la démonstration anthropologique, microscopique [...]. J'y trouvais réunis des éléments de figuration tellement distants que l'absurdité même de cet assemblage provoqua en moi une intensification subite des facultés visionnaires et fit naître une succession hallucinante d'images contradictoires, images doubles, triples et multiples se superposant les unes aux autres avec la persistance et la rapidité que sont le propre du souvenir amoureux et des visions de demi-sommeil [...] <sup>100</sup> ». Ernst nous explique donc que la vision ou la prise de conscience de certaines images tirées de la réalité ont révélé en lui des idées, des compositions mentales où ces éléments pouvaient communiquer, s'entrelacer pour former une nouvelle image composée de différentes réalités.

Puis, Ernst poursuit : « [...] il suffisait alors d'ajouter sur ces pages de catalogue, en peignant ou en dessinant et pour cela en ne faisant que reproduire docilement ce qui *se voyait en moi*, une couleur, un crayonnage, un paysage étranger aux objets représentés [...] pour obtenir une image fidèle et fixe de mon hallucination, pour transformer en drames révélant mes plus secrets *désirs*, ce qui auparavant n'était que de banales pages de publicité <sup>101</sup> ». En ce sens, dans le cadre de mon travail, le collage de fragments découpés dans des magazines mais aussi celles utilisées pour les transferts me permet d'explorer davantage mes compositions graphiques. C'est donc par ce procédé qu'est le collage que je peux étendre mon imagination et la propager sous des formes polysémiques. Il s'agit de collages « synthétiques » dans mon travail car j'ampute toujours des éléments d'une image pour les intégrer dans mes dessins, dans d'autres compositions. Mais, dans le cadre de la *série 2*, il s'agit de collages « analytiques » puisque je conserve le décor, l'image initiale pour ensuite intégrer d'autres éléments. Par cela, j'exerce un travail de dessins « combinés » comme a pu le faire Ernst avec

---

<sup>99</sup> Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, Editions Gallimard, 1984, p.29.

<sup>100</sup> Cette version se trouve pour la première fois dans « Au-delà de la peinture », in : Cahiers d'Art, n°6-7, Paris, 1937, p. 33-34 in Werner Spies, op, cit, p.29.

<sup>101</sup> Werner Spies, op.cit, p.29.

« La souris animée » et « la multiplication des œufs » qui servaient à la création du dessin « Air pour se laver » et au collage « Magicien ».

## C- Les métamorphoses de l'image et la création d'une mythologie personnelle

### 1- Monstruosité réelle et monstruosité cachée chez l'homme

« Les animaux aussi ont une histoire, mais c'est nous qui l'écrivons avec nos affects et nos représentations...Le réel est ailleurs<sup>102</sup> ».

Gilles Barbier disait du dessin qu'il permettait d'offrir une « possibilité inouïe de se réincarner en taupe, en fourmi, en oiseau, arbre, moine, tube digestif<sup>103</sup> ». En effet, le dessin permet de rendre la métamorphose visible notamment par les matériaux et les techniques utilisés. Par ce médium, l'artiste peut changer les choses ou les êtres qui l'entourent mais aussi modifier des êtres, raconter d'autres histoires comme peut le faire Jusforgues avec ses photomontages ou encore, Mélanie Delattre-Vogt dans ses dessins. Ainsi, la métamorphose s'envisage de façons multiples. Dans le cadre de mon travail, on aperçoit dès lors des animaux, des humains, des végétaux en train de naître, d'évoluer, de muter, de vivre. Le dessin serait le moyen le plus efficace pour créer des métamorphoses et, en ce sens, pour s'échapper du réel.

Le développement du dessin se faisant par le ruissellement de l'encre et les transferts à l'acétone d'images éclectiques trouvées sur la toile, me permet donc de créer un univers où l'hybridité des êtres fictifs se manifeste. En ce sens, l'ensemble des dessins composerait une fable. Les thèmes abordés dans ce lieu imaginaire sont les suivants : humour noir, mort, vanités, animalisation de l'homme et humanisation de l'animal, inquiétante étrangeté. Il s'agira dans cette première partie de mieux cerner la symbolique de la présence animale au travers, notamment, de la seconde édition de la traduction de l'*Iconologie* de C. Ripa (1593) qui nous apprend à propos de la représentation du paysage à la Renaissance que les images

---

<sup>102</sup> Boris Cyrulnik, « Les animaux humanisés », *Si les lions pouvaient parler*, sous la direction de Boris Cyrulnik, Gallimard, Quarto, 1998, p. 23.

<sup>103</sup> G. Barbier in *The Drawer*, volume 2, « La Métamorphose », Presses du réel, Dijon, 2012, p.12.

sont « faites pour signifier une chose différente de ce que l'on voit avec les yeux<sup>104</sup> » puis autour des œuvres de J. Bosch et de Bruegel, là où la présence d'animaux psychopompes prend tout son sens.



Mélanie Delattre-Vogt, *Je ne crois pas toujours au paysage*, 2010,  
Crayon gris, pigments colorés et sang sur papier, 56 x 76 cm

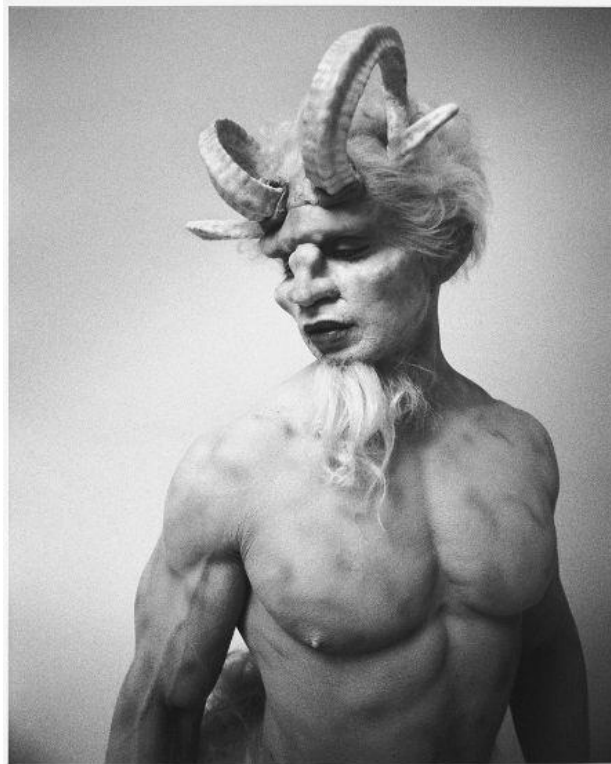
Ainsi, au travers des différentes lectures abordant la présence animale dans l'art mais aussi la question de la monstruosité comme face cachée de l'espèce humaine et non comme celle visible dans le travail photographique de J.P. Witkin ou encore de Diane Arbus, il s'agira ici de cerner la visibilité d'un bestiaire mythologique. Bestiaire mythologique que l'on retrouve de manière plus contemporaine au travers du travail de M. Barney avec ses créatures imaginaires comme dans *Cremaster* et *Drawing Restraint 7* qui abordent en cela, le thème de l'hybridité par la présence d'êtres mi-hommes, mi-boucs en référence aux Satyres, ces êtres munis « d'oreilles pointues, pattes de cheval ou de chèvre, sabots et petites cornes sur le haut de la tête<sup>105</sup> ». L'hybridité étant caractérisée par un croisement de deux espèces ou par la

---

<sup>104</sup> Françoise Graziani, « Mythologie du paysage » in *Fables du paysage flamand, Bosch, Bles, Bruegel, Bril*, sous la direction d'Alain Tapié avec la collaboration de Michel Weemans, 6 oct 2012- 14 janv 2013, Somogy Editions d'Art, Paris, 2012, Palais des Beaux-Arts de Lille, 2012, p.44.

<sup>105</sup> A. Martinez, *Images du corps monstrueux*, Paris, L'Harmattan, 2011 p. 130.

composition d'éléments hétérogènes. Ainsi, l'hybridité se manifeste dans mon travail comme l'union des parties de corps d'espèces différentes : animales et humaines par l'intermédiaire du collage et des transferts.



M. Barney, *Drawing Restraint 7*, 1993

Avant de commencer cette partie, il me semble nécessaire de définir le mot « monstre » que je considère comme un terme rapproché de l'hybridité. L'étymologie du mot « monstre » vient du verbe « montrer », *monstrare* qui définit l'action de faire voir, d'exposer à la vue de tous, de désigner, de montrer quelque chose à quelqu'un. C'est pourquoi l'anomalie physique d'une tierce personne attire généralement notre attention. C'est donc cet attrait pour la difformité physique qui a engendré, notamment au cours du XVIIIème siècle un nombre conséquent de visiteurs dans les cirques et les foires. Toutefois, comme en témoigne l'ouvrage publié à l'occasion de l'exposition *Beautés : curiosités, prodiges et phénomènes monstres*, ce dernier se manifeste « comme le reflet, l'agent de nos peurs » et comme le « miroir anamorphosé de

nos propres fantasmagories<sup>106</sup>». Ainsi, en créant des êtres hybrides par une diversité de matériaux, je dénonce en cela une vision singulière de l'Homme et évoque de cette manière mes angoisses, mes craintes comme ont pu le faire Picasso avec le taureau, Dali avec l'âne ou encore, Savinio avec la représentation du cerf.

Pour Pierre Ancet, « les monstres nous fascineraient non seulement parce qu'ils évoquent des figures mythiques ou mythologiques (comme le Cyclope), mais aussi parce qu'ils nous ramènent à un vécu du corps que nous acceptons dans l'espace imaginaire, mais que nous refusons dans la réalité, justement parce que cela évoque trop notre imaginaire. Les mondes imaginaires permettent d'extérioriser nos peurs<sup>107</sup> ». Ce qui m'intéresse ici, ce n'est pas la monstruosité visible des hommes mais plutôt la face cachée de cette monstruosité que j'illustre par l'insertion de fragments composant la morphologie animale et/ou végétale. Il ne s'agit pas dans ce travail de s'inspirer de personnes atteintes de particularités physiques dérangeantes comme peut le faire, à titre d'exemple, Joël-Peter Witkin dans *Sœurs Siamoises*.

En effet, l'identification de l'homme à la bête n'est pas un phénomène nouveau: « [...] Elle a donné naissance aux fables et aux dieux de toutes les civilisations [...]. Tous les traités latins et grecs consacrent des chapitres entiers à cette physionomie zoologique où chaque partie du corps s'identifie à celle d'un animal, en révélant les qualités cachées de l'âme [...] <sup>108</sup> » nous rappelle Baltrusaitis. Dans cette sculpture on aperçoit le chasseur Actéon aux trois quarts humain essayant, en vain, de lutter contre ses chiens afin de ne pas être dévoré par ces derniers. En effet, ce jeune chasseur dont l'on retrouve l'histoire dans les *Métamorphoses* d'Ovide se retrouve métamorphosé en cerf après avoir vu Diane dans le bain. Dans la sculpture présentée ici, on découvre alors un être mi-homme mi-animal confronté à cette terrible dualité. Ne pouvant plus communiquer par le langage, il tente alors de s'exprimer par des cris : le brame du cerf. Bien évidemment, ses chiens ne peuvent reconnaître en ce cri la voix de leur maître. Bien qu'ayant conservé son âme d'homme, aucune expression verbale fidèle à l'homme ne peut le sauver. Actéon est alors prisonnier de sa nouvelle enveloppe corporelle causée par son regard intéressé sur le corps de Diane et de ses nymphes.

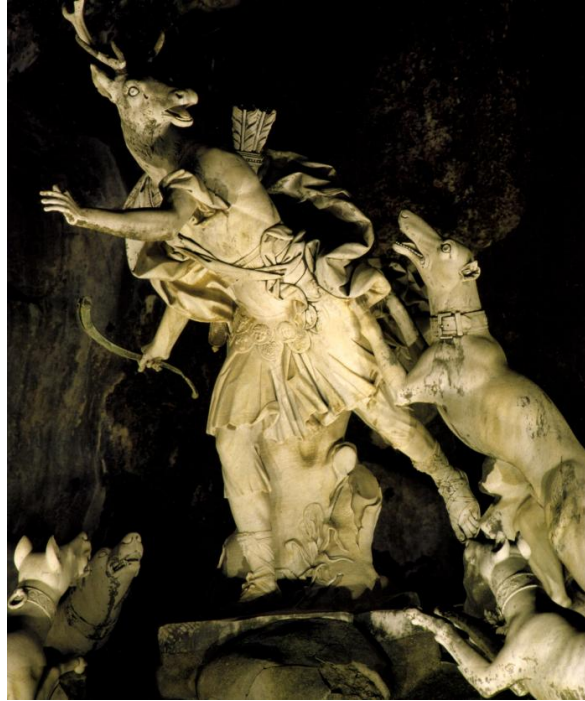
---

<sup>106</sup> Sophie Harent et Martial Guédron, *Beautés, prodiges et phénomènes monstres*, Somogy Editions d'art et Musée des Beaux-Arts, Nancy, 2009.

<sup>107</sup> Pierre Ancet, « Angoisses rationnelles et perceptions des corps monstrueux » in *Beautés, curiosités, prodiges et phénomènes monstres*, sous la direction de Sophie Harent et Martial Guédron, Somogy Editions d'art, Paris, 2009 et Musée des Beaux-Arts, Nancy, 2009, p. 42.

<sup>108</sup> Jurgis Baltrusaitis, *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Flammarion, 1983 cité dans Nadine Vasseur, *Les Incertitudes du corps, de métamorphoses en transformations*, Editions du Seuil, 2004, p.49.





Pado Persico, Angelo Brunelli et P. Solari,  
*Actéon attaqué par ses chiens* (1751-1774), (détail)  
Caserta, Grande cascade du parc Palazzo Reale

Ainsi, par cet exemple, on se rend compte que la présence d'une tête animale sur le corps d'un homme tel que je l'illustre dans mes dessins est un procédé permettant de rendre compte des analogies entre l'homme et l'animal comme peut le faire, à ce même titre le célèbre roman-collage de M. Ernst, *Une semaine de Bonté* ou encore *Les Caprices* de Goya et, dans un registre littéraire, La Fontaine dans ses *Fables*. Ainsi, « [...] L'animal tel qu'on peut le rencontrer dans l'art contemporain n'est pas un animal. C'est un homme qui n'est pas un homme, ou pas vraiment sûr d'en être un : un homme que l'animal dépasse en humanité [...] <sup>109</sup> ». En outre, l'animal serait comme une sorte de miroir « moral » de l'homme pour lui faire prendre conscience de sa condition.

Enfin, et c'est ce que nous allons voir à présent, l'animal et sa personnification peuvent servir à évoquer des thèmes angoissants pour l'homme tels que la mort. Ainsi, ce que l'on peut retenir, c'est que l'animal sert à retranscrire la vérité inaudible pour l'homme et permet alors de mettre en évidence par les images la ou les morale(s) que l'homme, l'artiste, l'écrivain, le

---

<sup>109</sup> Catherine Grenier, « Une vie de chien », *La Part de l'autre*, Actes Sud, carré d'art, Nice, 2002, p.89.

poète tente d'expliquer au travers de ces dernières. La morale étant le plus souvent cachée, implicite.

Mais comment interpréter, analyser cette présence animale dans mes dessins ? Michel Wiedemann nous apprend que « [...] l'animal est symbolique lorsqu'il est une figure héraldique liée à un groupe social humain, famille, tribu ou cité, lorsque son image est associée à celle d'un dieu, d'un saint, d'une figure humaine, lorsqu'il symbolise des vices ou des vertus que les mythes et les contes lui attribuent ou qu'il représente analogiquement l'homme dans les paraboles, les fables, les proverbes, les métaphores de la langue [...] <sup>110</sup> ». Ainsi, l'animal est depuis toujours représenté pour retranscrire la vérité du monde ou du moins, l'interprétation, la vision que certains artistes en font. Ainsi, se déguiser en animal permettrait de s'approprier ses forces et se métamorphoser en lui <sup>111</sup> comme dans *La tentation de Saint Antoine*, de Bosch.

Par exemple, Bosch utilisera, tout comme Bruegel, des animaux psychopompes c'est-à-dire, des guides des âmes comme peuvent l'être la chouette ou la mésange (Bosch) ou la pie et le cochon (Bruegel). Ainsi, ces animaux seraient, comme nous l'explique D. Pauvert <sup>112</sup>, des passeurs entre les mondes, que l'on qualifie plus communément de psychopompes. A chaque animal correspond alors une allégorie. Baudoin, en reprenant l'*Iconologie* de Ripa, nous explique ainsi que le cochon, (souvent très présent dans mes dessins), serait une allégorie de l'impiété, de la saleté. Le lapin, (également présent dans mes compositions) serait une allégorie, quant à lui, de la fécondité. Dans *St Jérôme en prière* de Bosch, on retrouve également d'autres animaux allégoriques comme la chouette et de la mésange. La chouette serait l'animal « représentant le mal et guiderait les âmes dans l'autre monde car elle voit dans l'obscurité et donc dans l'au-delà <sup>113</sup> ». Chez Bruegel, dans *Le dénombrement de Bethléem*, le cochon serait quant à lui « celui que l'on envoie dans l'au-delà à la place de l'homme pour préparer le passage, ouvrir la voie <sup>114</sup> ».

---

<sup>110</sup> Michel Wiedemann, « Les animaux allégoriques de l'*Iconologie* de César Ripa & Jean Baudoin », in *Animaux d'artistes*, textes réunis par Bernard Lafargues, publié avec le concours du Centre National du Livre, figure de l'art n°8, revue d'étude esthétiques, Janvier 2005, p.71.

<sup>111</sup> Dominique Poivert, « Cochons, ours, oies et pies dans la peinture « chamanique » de Bosch et Bruegel », in *Animaux d'artistes*, textes réunis par Bernard Lafargues, publié avec le concours du Centre National du Livre, figure de l'art n°8, revue d'esthétiques, Janvier 2005, p.147.

<sup>112</sup> Dominique Poivert, op.cit, p.135.

<sup>113</sup> Dominique Poivert, op.cit, p.140.

<sup>114</sup> Dominique Poivert, op. cit, p.143.



*Sans titre*, Série 1, encre, transfert, collage sur papier,  
30 x 40 cm, 2012

En outre, tous ces animaux sont présents dans ces œuvres pour témoigner de la présence de l'au-delà, mais surtout pour guider l'homme. L'animal devient alors porteur d'une individualité. Ces animaux présents dans la peinture de Bosch se manifestaient pour illustrer ce que l'artiste voyait dans le quotidien. En effet, Daniel Couty, à propos de J. Bosch, nous apprend que : « Non, Jérôme Bosch n'avait rien inventé, il avait peint tel quel le spectacle qui s'offrait quotidiennement à ses yeux [...]. C'étaient des hommes, des femmes, des enfants dans notre habituel et proche quotidien [...] <sup>115</sup> ». Ainsi, la présence animale dans l'œuvre de Bosch était conçue comme un moyen pour transmettre un message. Sa présence est alors nécessaire puisque l'animal, en ce sens, permet d'atteindre, de toucher au plus près la vérité et l'angoisse, la peur des hommes. Enfin, et c'est ce que nous allons voir désormais, l'animal peut tenir le premier rôle dans des œuvres afin d'évoquer des thèmes qu'appréhende l'homme, celui de la mort. L'animal se présentera alors comme un homme où l'on verra en lui

---

<sup>115</sup> Daniel Couty, « poétique comparée du fantastique et du merveilleux en littérature et en peinture. Les *Saint Antoine* de Flaubert et de Jérôme Bosch » in *Fables du paysage flamand, Bosch, Bles, Bruegel, Brill*, sous la direction d'Alain Tapié avec la collaboration de Michel Weemans, 6 oct 2012- 14 janv 2013, Somogy Editions d'Art, Paris, 2012, Palais des Beaux-Arts de Lille, 2012, p.32.

nos angoisses et nos peurs. En reflètent certaines œuvres de Maurizio Cattelan ou encore Annette Messager où l'on retrouve une place accordée à la notion d'humour noir.

## 2- Vanités et Humour noir

Jean-Pierre Vernant disait, à propos des monstres, qu'ils portent en eux « la mort dans les yeux », « le reflet de l'effroi dont s'accompagnent les passages de l'enfance à l'âge adulte, de la vie à la mort, de la civilisation à la sauvagerie<sup>116</sup> ». En témoigne ainsi la présence du taureau chez Picasso, de l'âne chez Dali ou encore du cerf chez Savinio comme projection, verbalisation par l'image, de leurs terreurs d'enfance. Chez les surréalistes, on retrouve ainsi la présence accrue de figures mythologiques et du merveilleux pour retransmettre des émotions refoulées, liées au stade infantile. Dans cette partie, il s'agira d'illustrer et de définir la vanité. Par la suite, la question des différentes formes d'humour sera traitée au travers d'un colloque organisé à Cerisy-la-Salle<sup>117</sup> ainsi que d'un autre colloque organisé par l'artiste Philippe Mayaux à Rennes<sup>118</sup>.

La vanité, nous explique Elisabeth Quin, se manifeste comme une « oscillation entre présence et absence, trace et oubli [...] Marqueur implacable du passage entre le Moi et la disparition de la conscience de soi [...] <sup>119</sup> ». Dans le cadre de mes dessins, la présence de l'animal se manifeste de manière redondante pour exprimer la mort, celle notamment des personnes présentes sur les images sélectionnées de la Trocambulante. Aussi, le transfert à l'acétone ou encore les encres diluées sur le papier peuvent entrer dans le contexte de la Vanité. En effet, leur présence s'efface sur le support et ne laisse apparaître que des taches, des empreintes de leur passage sur le papier. Empreinte que moi-même je laisse. La vanité, longtemps présentée comme un avertissement de notre vie éphémère sur Terre, se veut être depuis le milieu du

---

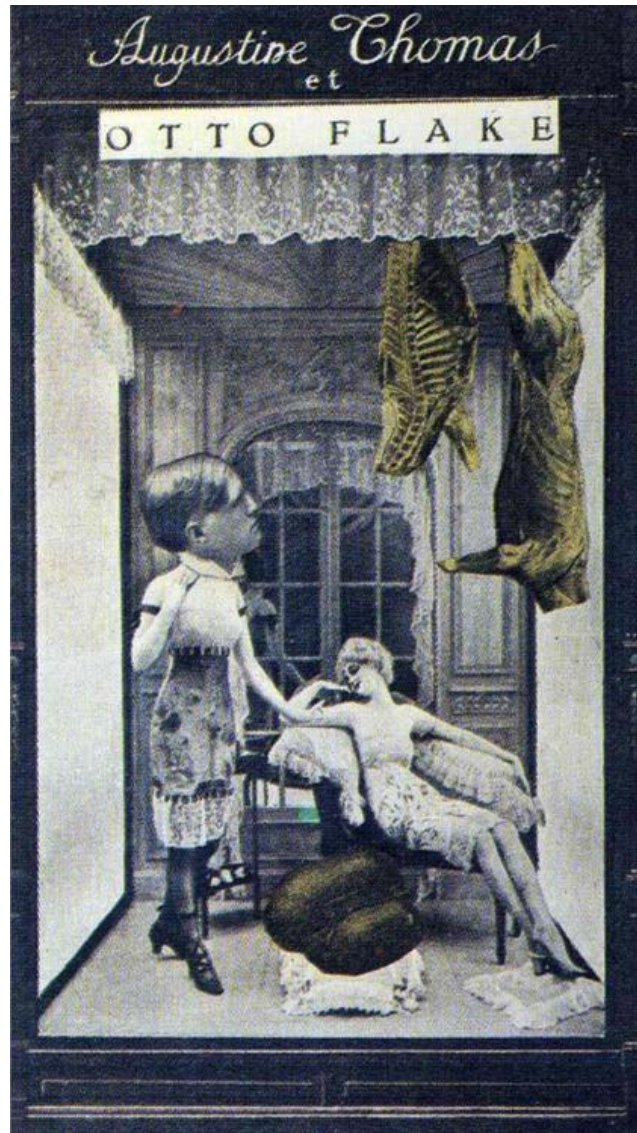
<sup>116</sup> Brigitte Léal, « L'animal comme simple motif », catalogue d'exposition *La part de l'autre*, Actes Sud, carré d'Art, 2002, p. 22.

<sup>117</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas, *Jeu surréaliste et humour noir* (actes du colloque), collection Pleine Marge n°1, Lachenal & Ritter, Paris, 1993

<sup>118</sup> Colloque « Traits d'Humour », Humour et art contemporain, Philippe Mayaux, Galerie Pictura, Cesson-Sévigné, 24 novembre 2011. Intervenants : Loïc Bodin, Christophe Viart, Vincent Labaume, Geneviève Morel, et Philippe Mayaux.

<sup>119</sup> Elisabeth Quin, *Le livre des Vanités*, iconographie d'Isabelle d'Hauteville, Editions du Regard, Paris, 2008, ADAGP, Paris, 2008, p.13.

XXème siècle, une interrogation sérieuse mais aussi ironique, comique, sur « le néant, le vide, la déliquescence du sacré <sup>120</sup>».



Louise Straus, *Augustine Thomas et Otto Flake*,  
1920

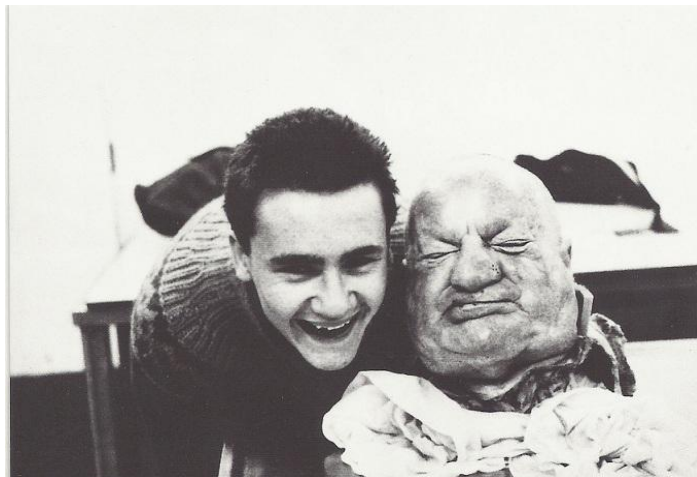
En effet, nous rappelle E. Artaud, la vanité est considérée comme une « métaphore visuelle de l'introspection conduisant naturellement à la méditation sur la mort et, partant, sur le sort qui nous sera réservé dans l'au-delà, compte-tenu de nos fautes et de nos mérites<sup>121</sup> ». Dans

<sup>120</sup>Elisabeth Quin, op.cit, p.28.

<sup>121</sup>Evelyne Artaud, *Vanités contemporaines*, Paris, Editions Cercle d'Art, 2002, p.82.

l'œuvre de Louise Straus, on retrouve le thème de la vanité au travers de la dégustation de la chair. D'une part par les morceaux de viandes animales suspendues, d'autre part par la dégustation de cette chair humaine enveloppant le corps de la femme assise, se faisant désirer. Nous avons donc dans cette œuvre, la représentation de l'animal tué et accroché en haut de l'image et celle d'une femme que l'homme, créé de manière déséquilibrée par le montage, rêve de déguster, de dévorer. Il y a là une réflexion sur le corps en tant que vanité. D'un corps vivant qui deviendra, au fil du temps, un corps mort dont certains savoureront la chair fraîche, aussi fraîche que peut l'être la présence de cette femme.

Catherine Grenier nous rappelle alors la chose suivante : « [...] La vanité rappelle à l'homme sa finitude, la fugacité du temps qui vient sceller la mort mais certaines images nous confrontent à notre condition humaine sur une totalité plus ironique, grotesque, humoristique même : ce que j'appellerai les « Vanités comiques » [...] <sup>122</sup> ». Par exemple, dans l'image présentée ci-dessous, on aperçoit l'artiste, D. Hirst, en train de poser près d'une tête sortie tout droit de la morgue. La vanité comique est ainsi présente dans cette œuvre de par la présence de cette tête sans corps, rappelant ainsi la mort mais surtout, par la présence d'un large rictus qui nous montre, peut-être, qu'il vaut mieux rire de notre finitude plutôt que de la pleurer. Ainsi, c'est ce que je cherche à mettre en place dans mes dessins puisque la mort qui s'y manifeste s'illustre par une certaine forme de poésie de la mort. Dans mes compositions, elle n'est pas tragique, elle est poétique et rassurante par le sentiment de « rire » qu'elle laisse entrevoir.



Damien Hirst, *With dead head*, 1991

---

<sup>122</sup>Catherine Grenier, *La Revanche des émotions, essai sur l'art contemporain*, éditions du Seuil, 2008, p. 95.

Dans l'œuvre de Hirst, nous sommes ainsi confrontés à cette présence de la vanité comique et, en ce sens, à un humour particulier : l'humour noir. Mais, avant de définir l'humour noir, il me faut d'abord définir l'humour. Anne Souriau nous explique qu'il existe plusieurs formes liées à l'humour. D'abord, le premier sens qui lui a été accordé au XVIIIème siècle s'applique à « la *plaisanterie originale, inattendue, frappante par sa bizarrerie*. Le premier sens accordé à l'humour est celui de Jonathan Swift (1667-1745) dans lequel André Breton, dans son anthologie lui accorde une place importante puisqu'il le considère comme le véritable initiateur de l'humour noir : « [...] Swift peut à bon droit passer pour l'inventeur de la plaisanterie féroce et funèbre [...] Les yeux de Swift étaient, paraît-il, si changeants qu'ils pouvaient passer du bleu clair au noir, du candide au terrible [...] <sup>123</sup> » nous dit Breton. L'humour peut se définir comme « l'insolite dans le comique <sup>124</sup> » avec, parfois, quelques touches de mauvais goût. L'autre sens qu'on lui attribue est celui d'un humour où « l'apparence de sérieux ne correspond pas à un sérieux réel, mais où le jeu cache un réel sérieux <sup>125</sup> ».

Avec ce deuxième sens, l'humour se classe alors en plusieurs formes. En effet, il s'agit d'un humour comme distinct du comique selon Freud et pouvant faire sourire, mais non pas rire nous explique Anne Souriau. Pour le psychanalyste, il nomme humour une forme de « défense contre la douleur, qui épargne la dépense psychique d'un état affectif pénible <sup>126</sup> ». En effet, Freud expliqua que « [...] l'esprit, le comique, le rêve, l'humour, mais aussi le jeu, l'ivresse, l'extase, comme enfin la folie constituent bien « la grande série des méthodes que la vie psychique de l'homme a édifiée en vue de se soustraire à la contrainte de la douleur <sup>127</sup> ». Par l'humour noir, l'être se décharge de toute violence et de toute douleur enfouie dans son âme. En ce sens, cet humour serait, comme nous l'explique Catherine Grenier, une forme d'« antidote ou un exorcisme <sup>128</sup> ». Par exemple, dans *l'Anthologie de l'humour noir* d'André Breton, cette forme d'humour se manifeste au travers d'un ensemble de textes d'auteurs et d'époques différentes. Ce dernier qualifie l'humour noir comme un « état de fureur ».

---

<sup>123</sup> André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Editions Pauvert, Millau, 2001, pp 21-22.

<sup>124</sup> Anne Souriau, (dir : E. Souriau), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, Editions Quadrige, 1999, p. 838.

<sup>125</sup> Anne Souriau, op.cit, p. 839.

<sup>126</sup> Anne Souriau, op.cit, p.839.

<sup>127</sup> Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, 1930, éd. Idées / Gallimard, 1974, p. 403 cité dans Jacqueline Chénieux-Gendron : « Jeu, rire, humour : un colloque à Cérisy cité dans Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas, *Jeu surréaliste et humour noir* (actes du colloque), collection Pleine Marge n°1, Lachenal & Ritter, Paris, 1993, p.7.

<sup>128</sup> Catherine Grenier, *La Revanche des émotions, essai sur l'art contemporain*, éditions du Seuil, 2008, p. 155.

Pour illustrer ce propos, je prendrai alors comme exemple, une étude menée sur l'un des textes littéraires de cette anthologie par Mireille Rosello<sup>129</sup>. Il s'agit ici d'une histoire de G. Prassinis intitulée « Suite de membres ». Dans ce texte, nous sommes confrontés à une famille totalement ordinaire : un couple, un enfant. Ce texte raconte l'histoire d'une mère qui ne voulait pas voir son enfant grandir et quitter le domicile. On remarque dans cette histoire que la violence est gratuite, en témoigne le mari qui « [...] alla embrasser sa femme et, sans faire attention, l'appuya sur la cuisinière qui était brûlante. Elle ne dit rien encore. Il se mit à table et elle le servit [...]»<sup>130</sup>. Dans cette famille d'apparence calme et banale, on retrouve ainsi, derrière les mots une verbalisation implicite de l'humour noir par la violence qui se manifeste de façon gratuite. L'humour noir fait apparaître ici ce qui est abominable et amoral. En témoigne, par exemple, l'histoire du « mauvais vitrier » de Baudelaire dans lequel le plus fort frappe le faible. Cette violence gratuite reste alors drôle pour ces auteurs. Ainsi, l'humour noir traite particulièrement la mort et tout ce qui l'entourne. L'humour noir est moralisant et permet de reconvertir le tragique en comique, en plus d'être un mécanisme de défense.



*Sans titre*, Série 1, encre, transfert sur papier,  
30 x 40 cm, 2012

---

<sup>129</sup>Mireille Rosello, *L'humour noir selon André Breton* « Après avoir assassiné mon pauvre père », Paris, Editions Librairie José Corti, 1987

<sup>130</sup>André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Editions Pauvert, Millau, 2001, p.403.



Cette référence au texte de G. Prassinos me permet donc d'illustrer la notion d'humour noir que l'on retrouve dans mes dessins. En effet, ce que je souhaite montrer au travers de cet extrait de texte littéraire, c'est que, derrière la banalité d'une scène familiale où tout semble d'apparence « normale », « moral » comme le reflètent certaines photographies de la Trocambulante, on peut constater, en creusant l'image, que derrière ce qui est capturé par l'objectif, se trouvent des scènes où rôdent parfois des êtres malsains, violents et amoraux. C'est donc cela que j'essaie de montrer à partir du dessin puisque la photographie de famille ne peut laisser apparaître la mentalité des personnes représentées. Bien évidemment, il ne s'agit là que d'une lecture subjective, mise en scène par l'humour et les autres formes qu'elle accompagne comme l'humour noir ou l'ironie. Mais qu'est-ce que l'ironie ?

L'ironie, autre forme de l'humour, n'est pas à la portée de tous. Certains s'en amusent pour dénoncer des faits graves, insolites ou absurdes. D'autres, en revanche, ne plaisantent pas avec cet humour et auront alors tendance à rire jaune et trouveront certaines formes d'art, certaines paroles de « mauvais goût ». Cette réflexion me conduit alors vers une analyse du travail de Philippe Mayaux dont un colloque s'est tenu en 2011 à Rennes. Philippe Mayaux associe texte et image dans certaines de ses œuvres exposées lors de ce colloque. Il s'agit, dans son travail de ce que l'on nomme la maïeutique c'est-à-dire, ce que l'on ne sait pas que l'on sait. La maïeutique s'approche alors de l'ironie socratique que l'artiste utilise dans son travail. En effet, on appelle « ironie socratique » le fait de faire semblant d'ignorer des connaissances afin de faire ressortir les éventuelles lacunes dans le savoir de son locuteur. Par cela, se reflète la notion d'humour noir puisque l'artiste tente de nous faire prendre conscience, par les images, d'idées refoulées ou indicibles au premier abord. L'ensemble de ces notions sont alors plus ou moins liées. C'est donc, par son travail d'assemblage du banal et de l'étrangeté, du réel et de l'idiotie, que le regardeur peut esquisser un début d'analyse entièrement subjectif, dans le but d'apprendre des choses sur le monde qui l'entoure mais aussi sur lui-même.

Par exemple, dans la sculpture présentée ci-dessous appartenant à la série des *Menteurs*, on aperçoit un masque aux couleurs rose poupon, reprenant la figure animale. Cette couleur aux nuances érotiques et sensuelles nous interpelle par la « douceur » qu'elle laisse présager. On retrouve dans cette sculpture un être hybride puisque nous sommes confrontés aux paupières d'un être asexué portant un bec d'oiseau qui, toutefois, peut nous faire penser à un homme par

la présence de deux glandes ressemblant de près à celles de l'anatomie masculine. Enfin, le spectateur se retrouve confronté à une citation en miroir de l'œuvre : « Nos ébats dureront des journées entières ». L'ensemble du travail de Mayaux est alors basé sur la liberté d'interprétation du regardeur car, pour lui, l'œuvre a pour fonction d'être vue et non forcément de plaire. Dans mes dessins, le fait de ne pas mentionner de titre ou de citation me permet, à la différence de Philippe Mayaux, de laisser libre court à l'imagination du regardeur puisque je considère l'utilisation des mots comme facteurs pouvant altérer la vision portée sur les dessins. Chacun est donc libre d'analyser les compositions et d'avoir en cela une analyse différente.



Philippe Mayaux, *Les menteurs*,  
« Nos ébats dureront des journées entières. »

## Conclusion

Pour conclure, mon travail se manifeste comme le résultat d'une certaine lassitude au regard du nombre infini de photographies de famille, amplifié par l'arrivée massive du numérique dans les foyers. La réalisation des dessins m'a donc permis de remettre en question l'acte de photographier à chaque instant des scènes d'une grande banalité, mais surtout, identiques et parfois sans intérêt. Le dessin tente alors de se rapprocher de l'authenticité des premières photographies de famille, là où les scènes et les poses ne laissaient presque rien présager quant à la personnalité des sujets. La photographie de famille m'a permis d'exécuter des dessins autour de la création d'êtres hybrides dans laquelle l'humour noir apparaît par une présence de la bestialité humaine et, en cela, des vices cachés de l'Homme.

A partir d'une image banale, j'ai alors souhaité apporter, par le dessin, une vision singulière de ces images que chacun regarde avec émotion, nostalgie d'un passé. Pour moi, ces images ne reflètent pas l'identité des sujets et leur aura. Il ne s'agit pas de pointer du doigt chaque image tirée de la Trocambulante mais de faire naître des idées à partir de ces dernières grâce, notamment, à l'analyse de ce qui a fait « tilt » en moi lors de cette consultation. Les dessins réalisés à partir de cette sélection d'images m'ont ainsi permis de créer mon propre « album de famille » ou, plus exactement, une « fable familiale » dans laquelle le regardeur peut également se projeter. En effet, même si les encres effacent ou gommant certaines formes figuratives, chacun peut néanmoins retrouver la sensation d'une scène vécue grâce à ces images, témoins d'instantanés familiaux couramment photographiés par le photographe amateur.

Concernant la réalisation du dessin, je me suis rendu compte que les matériaux guidaient l'idée et l'imagination de l'artiste et que je n'étais alors pas entièrement « maître » de ce qui apparaît dans la lecture des dessins. En effet, le hasard incontrôlé de la fluidité des encres a orienté des formes figuratives, préalablement dessinées, vers d'autres formes en prolifération face auxquelles j'étais finalement impuissante. Enfin, n'arrivant pas à trouver de références sur la technique des transferts à l'acétone, je l'ai finalement associée au procédé du collage bien que ce soit l'acétone qui « colle » les fragments d'images découpées après l'idée émise par l'artiste. Tous ces procédés relèvent en ce sens d'une « cosa mentale ».

Ainsi, toutes ces recherches m'ont amenée à réfléchir sur ma pratique plastique et sur les techniques utilisées afin de tenter de comprendre le cheminement de ma pensée à l'égard des

photographies de famille et ce qu'elles me suggèrent jusqu'à la réalisation du dessin. Il me reste cependant difficile de mettre des mots sur une pratique aussi singulière puisque l'imaginaire reste, pour ma part, indicible malgré l'utilisation de techniques liées à un automatisme psychique que l'on retrouve, entre autres, chez Ernst. La question serait plutôt de savoir comment l'intime peut être lié à l'ex-time dans la réalisation d'un dessin et permet, comme a pu le faire Van Gogh, d'entrouvrir un passage entre le monde réel et la sensation que l'on en a.

# Bibliographie

## Ouvrages de référence

ARAGON Louis, *Les collages*, Paris, Editions Hermann, 1980

BAJAC Quentin, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique ?*, Paris, Editions Gallimard, 2010

BARTHES Roland, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980

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

BRETON André, *Anthologie de l'humour noir*, Editions Pauvert, Millau, 2001

GARAT Anne-Marie, *Photos de familles, un roman de l'album*, Arles, Actes Sud, 2011

JONAS Irène, *Mort de la photo de famille ? De l'argentique au numérique*, Paris, L'Harmattan, 2010

MONESTIER Martin, *l'Art du collage*, Turin, Editions Dessain et Tolra, 2002

RODARI Florian, *Le Collage, papier collés, papiers déchirés, papiers découpés*, Editions d'Art Albert Skira S.A, Genève, 1988

SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, Editions Quadrigé, 1999

SPIES Werner, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, Editions Gallimard, 1984

VARET Pierre-Jean, *Les techniques de l'art du collage*, Paris, Edition P.J Varet, 2009

## Ouvrages consultés

ANCET Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007

ARASSE Daniel, *Le détail, pour une histoire rapproché de la peinture*, Paris, Editions Flammarion, 1996

- ARTAUD Evelyne, *Vanités contemporaines*, Paris, Editions Cercle d'Art, 2002
- BALDNER Jean-Marie et VIGOUROUX Yannick, *Les pratiques pauvres, du sténopé au téléphone mobile*, éditions sept, isthme éditions, 2005
- BORIS Lehman, *Ma vie racontée par mes photographies*, Editions Centre Pompidou, Editions Yellow Now, 2003
- BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Editions Folio Essais, 1991
- CHARBONNEAUX Anne-Marie, *Les Vanités dans l'art contemporain*, Editions Flammarion, Paris, 2005
- CHENIEUX-GENDRON Jacqueline et DUMAS Marie-Claire, *Jeu surréaliste et humour noir* (actes du colloque), collection Pleine Marge n°1, Lachenal & Ritter, Paris, 1993
- CHEROUX Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, éditions Yellow Now, 2003
- DEXTER Emma, *Vitamine D, nouvelles perspectives de dessin*, Paris, Editions Phaidon, 2006
- DILLEMANN Amélie, *Vanité*, Editions du Regard, Paris, 2008
- FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, éditions Gallimard, Paris, 1985
- FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Saint-Germain-du Puy, éditions du Seuil, 1974
- FRIZOT Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001
- JOPECK Sylvie, *La photographie et l'autobiographie* (anthologie), Paris, éditions Gallimard, 2004
- GRENIER Catherine, *La Revanche des émotions, essai sur l'art contemporain*, éditions du Seuil, 2008
- GUIBERT Hervé, *L'image fantôme*, Lonrai, Les éditions de Minuit, 2011
- HARENT Sophie et GUEDRON Martial, *Beautés, curiosités, prodiges et phénomènes monstres*, Somogy éditions d'art, Paris, 2009 et Musée des Beaux-Arts, Nancy, 2009
- KAUFMANN Jean-Claude, *Un siècle de photos de familles*, Paris, Textuel, 2002
- KRAUSS Rosalind, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, (préface d'Hubert Damisch), Paris, Editions Macula, 1990
- LASCAULT Gilbert, *Sur la planète Max Ernst*, Maeght éditeur, 1991
- LICHT Fred, *Goya*, Editions Citadelles et Mazenod, Paris, 2001

MARTINEZ Aurélie, *Images du corps monstrueux*, Paris, L'Harmattan, 2011

MASSON André (LEVAILLANT Françoise), *Le Rebelle du Surréalisme : écrits*, Paris, éditions Hermann, 1994

MENU Michel, *Sarkis invente l'aquarelle dans l'eau*, Paris, Editions Hermann, 2011

DE MEREDIEU Florence, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, Paris, Editions Bordas, 1994

MUXEL Anne, *Individu et mémoire familiale*, Nathan, 2002

QUIN Elisabeth, *Le livre des Vanités*, iconographie d'Isabelle d'Hauteville, Editions du Regard, Paris, 2008, ADAGP, Paris, 2008

RODITI Edouard, *Miro, Ernst, Chagall, propos sur l'art*, Paris, Editions Hermann, 2006

ROSELLO Mireille, *L'humour noir selon André Breton « Après avoir assassiné mon pauvre père »*, Paris, Editions Librairie José Corti, 1987

SALA Carlo, *Max Ernst et la démarche onirique*, Paris, Editions Klincksieck, 1970

VAN DEN BOOGERD Dominic, BLOOM Barbara, CASADIO Mariuccia, *Marlene Dumas*, Paris, Editions Phaidon, 2006

VASSEUR Nadine, *Les Incertitudes du corps, de métamorphoses en transformations*, éditions du Seuil, Paris, 2004

## **Périodiques**

BATCHEN Geoffrey, « Les snapshots. L'histoire de l'art et le tournant ethnographique », traduit de l'anglais par Marine Sangis, *Etudes photographiques*, n°22, octobre 2008, p. 4-38

BIJEARD Romain, « Irène Jonas, La mort de la photo de famille ? De l'argentique au numérique », *Etudes photographiques*, Notes de lecture, Avril 2011, [En ligne], mis en ligne le 24 avril 2011. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index3158.html>. Consulté le 5 février 2013

GUNTHERT André, « Le complexe de Gradiva », *Etudes photographique*, 2, Notes de lecture, Mai 1997, [En ligne], mis en ligne le 19 novembre 2002, URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index289.html>. Consulté le 12 février 2013

JONAS Irène, « Portrait de famille au naturel. Les mutations de la photographie de famille », *Etudes photographiques*, n°22, octobre 2008, p.39-55

MARESCA Sylvain, « l'introduction de la photographie dans la vie quotidienne. Eléments d'histoire orale », *Etudes photographiques*, n°15, novembre 2004, p. 61-78

## Revues

*Animaux d'artistes*, textes réunis par Bernard Lafargues, publié avec le concours du Centre National du Livre, figure de l'art n°8, revue d'étude esthétiques, Janvier 2005

*Cursif, Le dessin dans tous ses états*, n°1, Analogues, maison d'édition pour l'art contemporain, Arles, 2011

*Roven, revue critique sur le dessin contemporain*, Editions Roven, n°4, automne-hivers, 2010-2011

*Roven, revue critique sur le dessin contemporain*, Editions Roven, n°5, printemps-été, 2011

*The Drawer, La Métamorphose*, volume 2, Editions The Drawer, Paris, 2012

## Catalogues d'exposition

*Alechinsky, Dessins de cinq décennies* (30 juin - 27 septembre 2004, Galerie d'Art Graphique, Paris), Paris, Editions du Centre Pompidou, 2004

*An American Exodus, a record of human erosion*, Lange. D et Taylord. P, (trad. Anne-Louise Milde et Charles Penwarden), Edition Jean-Michel Place, Paris, 1999

*American Snapshots*, Shepherd Jean, selected by Graves Ken & Payne Mitchell, San Fransisco, The Scrimshaw Press, 1977

*Comme le rêve le dessin*, (dir. Philippe-Alain Michaud), Paris, Editions du Centre Pompidou, Editions du Louvre, 2005

*Invention et transgression, le dessin au XXème siècle* (27 avril - 27 août 2007, Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon), Paris, Editions du Centre Pompidou, 2007

*En Familles*, Ecole Nationale supérieure des Beaux-arts, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2001

*Fables du paysage flamand, Bosch, Bles, Bruegel*, Bril sous la direction d'Alain Tapié avec la collaboration de Michel Weemans, 6 oct 2012-14 janv 2013, Somogy Editions d'art, Paris, 2012, Palais des Beaux-Arts de Lille, 2012

*La Part de l'autre*, Actes Sud, carré d'art, Nice, 2002

*La Subversion des images : surréalisme, photographie, film*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2009

*Le Corbusier. Le dessin comme outils*, musée des Beaux-arts de Nancy, oct 2006 – janv 2007, Fage éditions, Lyon, 2006, Fondation Le Corbusier / Adagp, Paris, 2006

*Le plaisir au dessin*, musée des beaux-arts de Lyon, éditions Hazan, Paris, 2007



Marlene Dumas, *Nom de personne / Name no Names* (11 octobre - 31 décembre 2001, Galerie d'Art Graphique, Paris), Paris, Editions du Centre Pompidou, 2001

"Photos de famille", M.F. George, J.C. Gautrand et A. Rouillé, La Grande-Halle, La Villette, 1990

### **Livres d'artistes**

DUVAL Céline, *Le temps d'un été*, Brest, Zédélé, 2005

DUVAL Céline, *Les Images de Guy : reculer pour mieux aimer*, Chatou, Maison Levanneur, 2004

### **Œuvres littéraires**

DOISNEAU et PENNAC, *La vie de famille*, Paris, Editions Hoebeker, 1993

DUPEREY Annie, *Le voile noir*, Paris, Seuil, 1992

OVIDE, *Les Métamorphoses, Livres X, XI et XII*, Pocket, 2005

PROU Suzanne, *L'Album de famille*, Editions Grasset & Fasquelle, 1994

### **Documents audiovisuels**

CRONENBERG David, *The Fly*, 1986

FELLINI Federico, *Otto e mezzo (Huit et demi)*, 1963

FLEISCHER Alain, *Contacts : Christian Boltanski*, France, 2002, 12 min

## Annexes

### Série 1



*Sans titre*, Série 1, encre, transfert, collage sur papier,  
30 x 40 cm, 2012



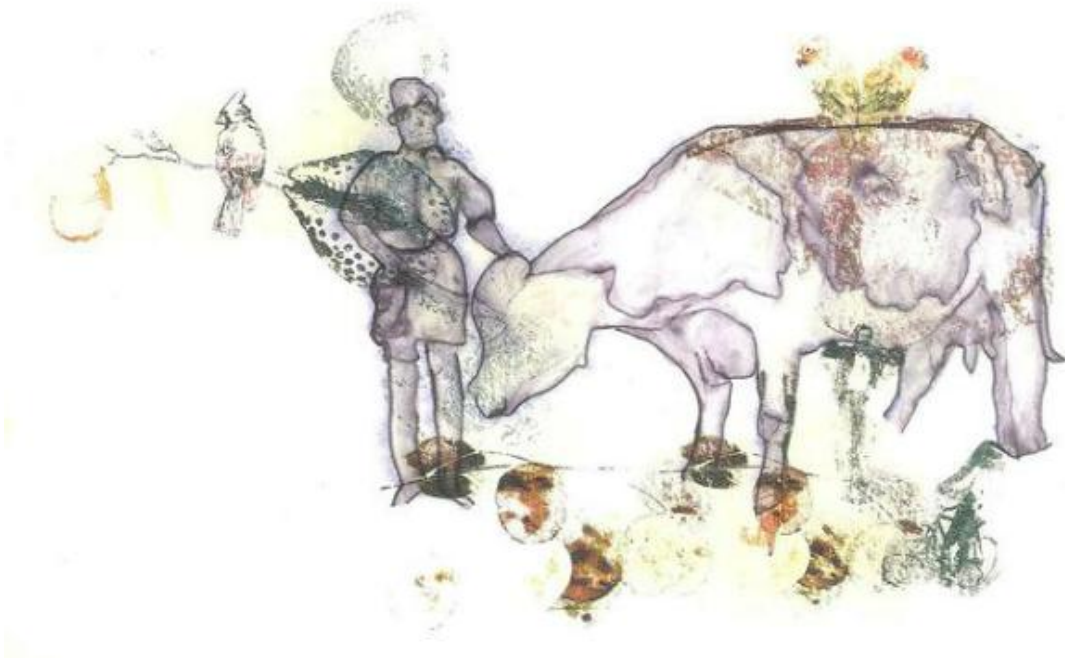
*Sans titre*, Série 1, encre, transfert, collage sur papier,  
30 x 40 cm, 2012



*Sans titre*, Série 1, encre, transfert sur papier,  
30 x 40 cm, 2012



*Sans titre*, Série 1, encre, transfert, collage sur papier,  
30 x 40 cm, 2012



*Sans titre*, Série 1, encre, transfert sur papier,  
30 x 40 cm, 2012

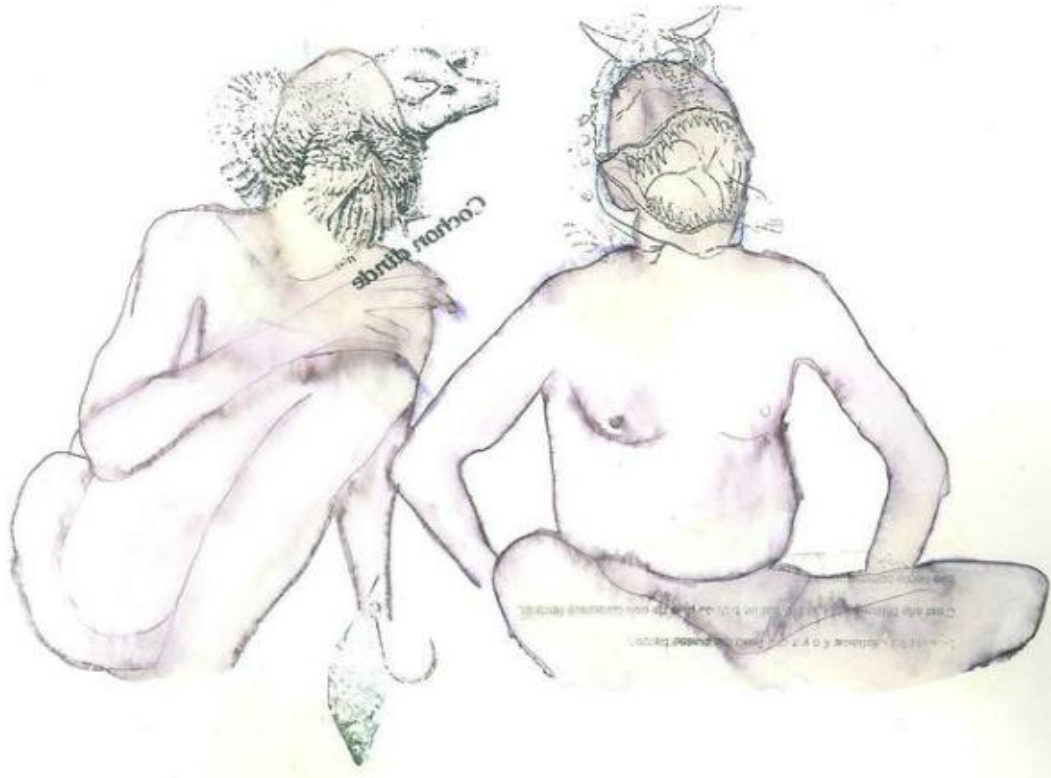


*Sans titre*, Série 1, encre, transfert, collage sur papier,  
30 x 40 cm, 2012



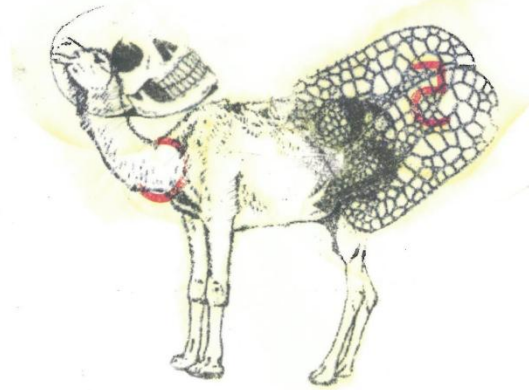
*Sans titre*, Série 1, encre, transfert sur papier,  
30 x 40 cm, 2012



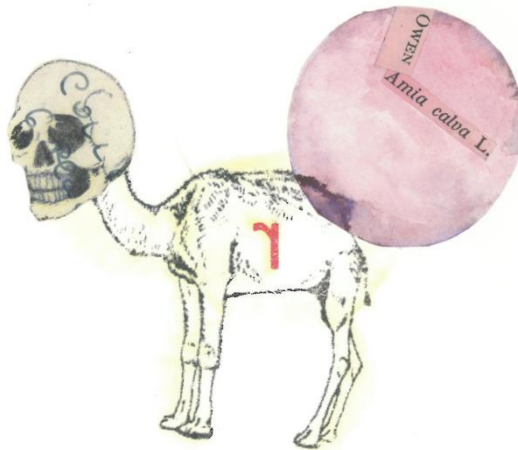


*Sans titre*, Série 1, encre, transfert sur papier,  
30 x 40 cm, 2012

## Série 2



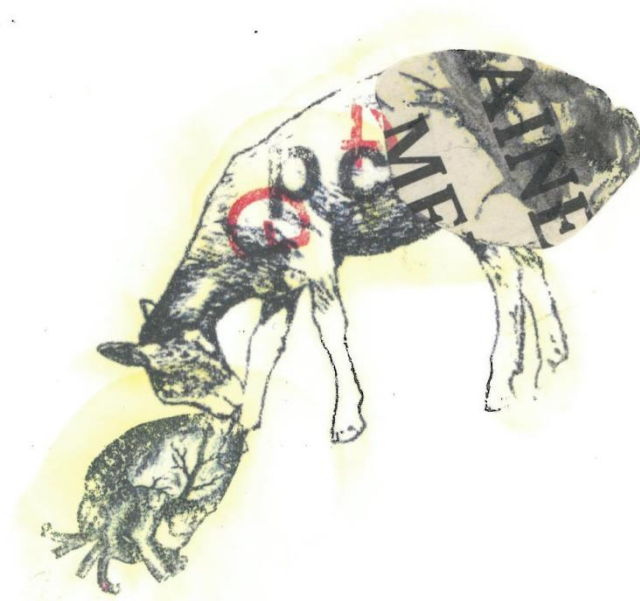
*Sans titre*, Série 2, transfert sur papier,  
17 x 21 cm, 2013



*Sans titre*, Série 2, encre, collage et transfert sur papier,  
17 x 21 cm, 2013



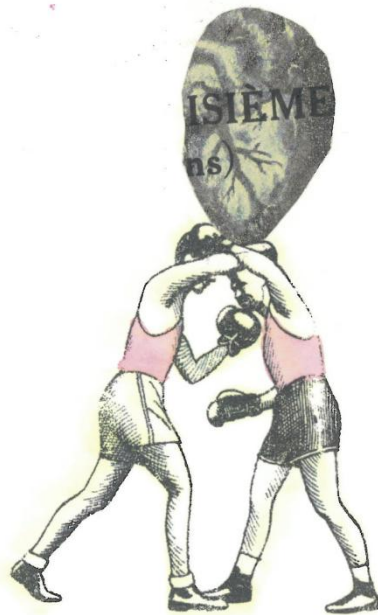
*Sans titre*, Série 2, transfert et collage sur papier,  
17 x 21 cm, 2013



*Sans titre*, Série 2, transfert et collage sur papier,  
17 x 21 cm, 2013



*Sans titre*, Série 2, encre, transfert et collage sur papier,  
17 x 21 cm, 2013



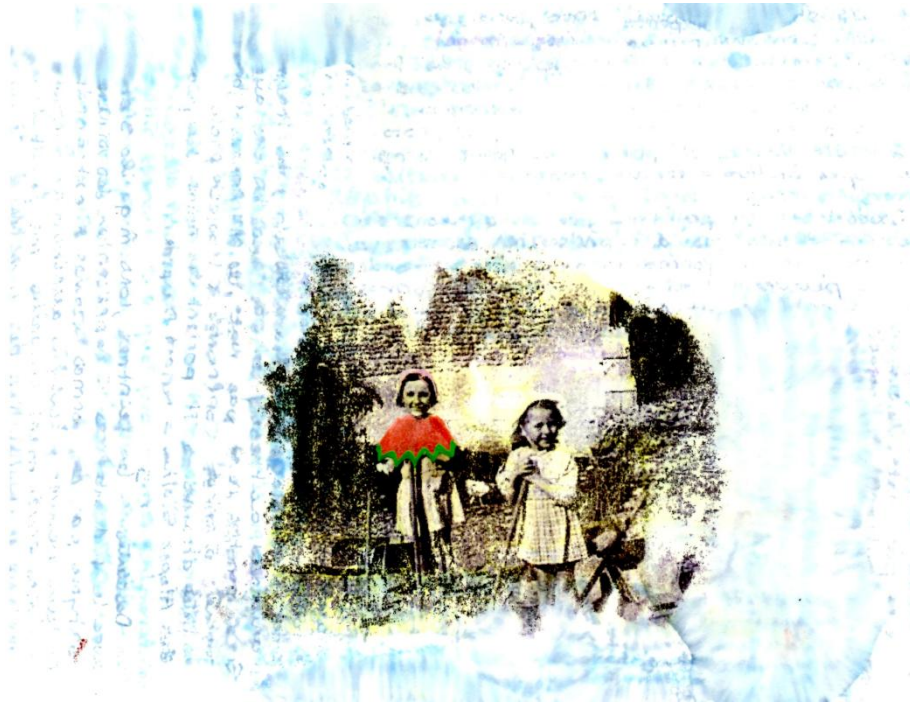
*Sans titre*, Série 2, encre, transfert et collage sur papier,  
17 x 21 cm, 2013



*Sans titre*, Série 2, encre, transfert et collage sur papier,  
17 x 21 cm, 2013



*Sans titre*, Série 2, encre, transfert et collage sur papier,  
17 x 21 cm, 2013



*Sans titre*, Série 2, encre, transfert et collage sur papier,  
17 x 21 cm, 2013



*Sans titre*, Série 2, encre, transfert et collage sur papier,  
17 x 21 cm, 2013



*Sans titre*, Série 2, encre, transfert et collage sur papier,  
17 x 21 cm, 2013



*Sans titre*, Série 2, encre, transfert et collage sur papier,  
17 x 21 cm, 2013

