HAL
open science

De la fuite de l'imago, l'empreinte du papillon dans les œuvres d'art contemporain d'Eric Poitevin, de Claudio Parmiggiani et de Bertrand Gadenne

Aurélie Michel

To cite this version:

Aurélie Michel. De la fuite de l'imago, l'empreinte du papillon dans les œuvres d'art contemporain d'Eric Poitevin, de Claudio Parmiggiani et de Bertrand Gadenne. Le Périscope, 2020, Le temps de l'art ou l'art de "faire temps", 2. hal-03147262

HAL Id: hal-03147262

https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03147262v1

Submitted on 23 Mar 2021

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

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'art de « faire temps »

De la fuite de l'imago, l'empreinte du papillon dans les œuvres d'art contemporain d'Éric Poitevin, de Claudio Parmiggiani et de Bertrand Gadenne

Par Aurélie Michel - Maîtresse de conférences en Arts Plastiques, CREM, Université de Lorraine

L'*imago* est le dernier stade du papillon devenu adulte, le plus abouti, mais aussi celui qui annonce la disparition de l'insecte. En rapport direct avec la notion d'image, l'*imago* renvoie à une imitation matérielle de la réalité que cette dernière décrit, mais aussi à une représentation fugace qui exprime la fragilité et la disparition. Ainsi, le traitement du papillon à travers des dispositifs de matérialisation éphémère de l'image (comme la projection ou l'empreinte) permet d'amener ce double sens : la fuite du temps et la manifestation d'une disparition révélées par les contrastes ombres/lumières. C'est aussi la symbolique du papillon qui autorise à traiter de ce double sens de l'*imago*, une image fuyante qui procède de l'évidemment, du retrait. L'objet de cet article est d'observer comment la figure du papillon et sa symbolique permettent aux artistes de traiter de la fuite du temps, de l'évanescence ou de la disparition. Le papillon cristallise à la fois un évanouissement, mais parle aussi de renaissance. Dans les livres d'Heures des XVe et XVIe siècles, la figure du papillon revêt une symbolique particulière. Comme l'explique Béatrice Mairé, à propos des planches représentant des insectes et provenant de la réserve des livres rares de la Bibliothèque Nationale de France, « la chenille correspond à l'homme de son vivant, la chrysalide à la mort apparente et le papillon à l'âme après la résurrection [1]. » L'auteur ajoute que cette allusion était parfaitement intégrée au Moyen-Âge, alors que son sens peut nous échapper aujourd'hui, car nous y sommes moins confrontés. Cette dimension se retrouve également dans les vanités, où divers objets sont utilisés afin d'évoquer le caractère inéluctable de l'existence, qui dès la naissance, rapproche l'homme de sa mort. Le temps qui s'écoule devient alors le sujet des peintures et son caractère insaisissable s'exprime dans la symbolique des objets représentés : crâne, sablier, montre, bougie consumée et bien sûr éléments prélevés dans la nature, notamment les fleurs, fruits et animaux. C'est aussi la grande fragilité du papillon, qui permet aux artistes d'illustrer ce passage symbolique vers la mort. D'un seul geste, les pigments qui recouvrent les ailes de l'insecte peuvent être

1 - Béatrice Mairé, « Penser la nature », in Béatrice Mairé (dir.), *Métamorphoses. Mémoires et merveilles de la Bibliothèque Nationale de France*, Paris, Éditions France Loisir/ Bibliothèque Nationale de France, 2004, p. 34.

altérés et se réduire en poussière. C'est ce que l'artiste français Éric Poitevin met en lumière dans sa série de photographies *Les papillons* (1994), en décrivant selon un même cadrage, à échelle 1, des boîtes entomologiques contenant les fragiles dépouilles d'insectes. De la même manière, Claudio Parmiggiani dont l'œuvre est constituée de suie et de fumée dans ses *Delocazione*, « dé-locations » procède à une description des espaces et objets en saisissant leur empreinte, qui se révèle par le feu. Le papillon y apparaît comme un fantôme, corps dont la forme a été évidée, pour n'être plus qu'une trace vacillante, témoin d'un envol figé. Enfin, le caractère poétique et éphémère de l'œuvre de Bertrand Gadenne, axée sur le surgissement, donne à vivre l'expérience fugace de l'*imago* qui se matérialise sur la paume de nos mains placées sous un faisceau de lumière, projetant une diapositive.

L'ombre d'un battement d'ailes

« Les choses de l'art commencent souvent au rebours des choses de la vie [2]. » Cette phrase de Georges Didi-Huberman exprime le paradoxe de l'œuvre d'art, qui bien qu'elle relève d'un geste de création, peut, dans le même mouvement, évoquer la mort, la destruction. Le travail de l'artiste italien Claudio Parmiggiani instaure cette contradiction. Construite sur le retrait, l'œuvre est censée induire une présence évanouie. C'est la suie, la fumée qui génèrent l'empreinte de l'objet. Par un procédé de combustion, l'artiste utilise les particules de la suie pour donner forme à son œuvre. Georges Didi-Huberman prend d'ailleurs l'exemple de la grisaille, pour décrire ce processus qui tend à révéler l'élément par ses contours. À partir de camaïeux de gris, cette technique crée l'illusion du volume, grâce à la palette des valeurs accentuées. On la retrouve également dans certains vitraux, pour marquer le modelé des personnages ou décrire les ombres d'un drapé. La grisaille est donc le procédé par lequel l'objet donne l'illusion de sa présence. Selon ce principe, des éléments en négatif apparaissent ainsi à l'affleurement des murs, plafonds que l'artiste investit et que le feu dévore. Les premières *Delocazioni*, relevant de ce procédé sont créées en 1970. Elles concernent d'abord des éléments qui structurent un espace, notamment les pièces de mobilier et s'étendent à d'autres objets, qui construisent alors une nature morte, silencieuse, mais totalement réinterrogée par le travail du feu. La suie déposée par la fumée n'induit pas seulement une absence, elle parle de destruction et ceci est d'autant plus impactant lorsque la silhouette du papillon vient s'y assimiler, comme un motif : « Pauvre papillon (…). Nous ne savons même plus ce qui l'a tué : la lumière et son pouvoir d'incandescence, ou bien la fumée et son pouvoir d'étouffement. Mais le résultat est là : au lieu d'un cadavre multicolore épinglé sur la planche de l'entomologiste, nous sommes en présence d'une empreinte décolorée, d'une pure trace de suie ayant pris la forme — et la place — de l'animal [3]. » Différentes versions existent de ces travaux, avec pour certaines, la présence de vrais papillons naturalisés, qui font écho aux ombres constituées par les corps d'insectes carbonisés. En effet, la cendre qui se dépose en soumettant les objets au feu laisse la trace des insectes, avec plus ou moins de précision. Le temps est donc interrogé par différents biais : d'abord à travers l'accélération d'un processus naturel : l'accumulation des couches de poussières, qui laissent apparaître par retrait la marque dans l'espace des éléments que ces strates ont recouverts ; ensuite, le rapport matériel

2 - Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 9.

[1] Claudio Parmiggiani, plafond de « La Chambre des Amours », © Claudio Abate, Académie de France à Rome - Villa Médicis, 2015.

3 - *Ibid.*, p. 100.

qu'engage l'utilisation de la suie et qui place face à une appréhension physique du temps : « Qui plus est, ces formes "exhalées" sont, littéralement, des formes *soufflées par le temps* ; le temps bref et imprévisible d'un feu épais recrée, en quelques minutes seulement, l'effet que le temps long d'un vieillissement aurait créé en cinquante ans.[4] ». L'une des propositions les plus abouties de ces *Delocazione* conçues à partir des papillons est sans doute le plafond de La *Chambre des Amours* de la Villa Medicis à Rome (2015) [1]. Constituée de sept panneaux, qui comportaient autrefois des fresques[5], l'œuvre se construit à partir des sédiments laissés par l'action de la fumée. Les papillons revêtent ici un sens particulier, puisqu'ils induisent l'idée de passage, d'un vol fugace dont la trace s'est incrustée dans la chair du bâtiment, selon un geste suspendu [2]. L'œuvre semble aussi, par cette technique de la grisaille se fondre dans son environnement et jouer sur l'effet de son apparition : les différentes valeurs produisent des contrastes marqués [3]. Les ombres empiètent sur les blancs, donnent la sensation d'une lumière progressivement dévorée par la pénombre. Magiede l'image, qui pour être visible doit se construire sur une opposition entre ombres et lumières. L'œuvre de Claudio Parmiggiani intègre un espace dont l'histoire est prégnante. Le procédé qui consiste à révéler l'image par le dépôt des couches de suie est symboliquement lié à la construction complexe d'un lieu qui traverse les époques et porte la marque de différents événements. Ce travail de Claudio Parmiggiani nous montre ainsi comment le geste artistique, la technique et le dispositif employés pour élaborer une œuvre permettent d'utiliser le temps comme un matériau dont la trame devient apparente.

4 - *Ibid.*, p. 62-64.

5 - *La Chambre des Amours* fait partie des appartements du Cardinal Ferdinand de Medicis. Les plafonds et frises, ont été peints par Jacopo Zucchi. Les fresques décrivaient des scènes érotiques. Elles auraient été détruites par le feu en 1700 sur ordre de Cosme III de Medicis.

[2] Claudio Parmiggiani, plafond de « La Chambre des Amours », détail, © Claudio Abate, Académie de France à Rome - Villa Médicis, 2015.

Réduits en poussière

Dire l'inéluctable, grâce à des objets subissant cette fuite du temps constitue le point commun entre les différentes pratiques artistiques convoquées ici. Le travail d'Éric Poitevin et notamment sa série *Les papillons* (1994) effectue ce constat. En présentant les images de boîtes d'entomologie datant du XIXe siècle, appartenant à une même collection et en les appréhendant dans leur entièreté, Éric Poitevin fait apparaître l'un des moteurs qui animent le collectionneur : se soustraire à la fuite du temps et à la mort[6]. Ce faisant, ce dernier utilise les objets comme des fragments témoins de son passage sur terre. Mais le fait de collectionner des insectes présente une ambiguïté, puisque la fragilité de ces éléments extraits du vivant les soumet également à une probable disparition. Pouvons-nous parler de vanités à propos de ces œuvres produites par les trois artistes cités ici ? Sans aucun doute. Dans chacune des démarches étudiées, le fameux *memento mori* se dessine en toile de fond et la figure du papillon contient ce message, même s'il n'est pas le seul objectif poursuivi par les artistes. Dans la plupart des vanités en peinture, le réalisme adopté permet de garantir la lecture du sens caché des éléments figurés. Chaque image produite ici fige une seconde fois le vivant qu'elle est censée saisir : les papillons épinglés dont on a arrêté le mouvement sont fixés par la photographie. Chez Éric Poitevin, le recours aux boîtes entomologiques construit d'ailleurs une vanité contemporaine, qui évoque la mort *via* la disparition des couleurs et la décomposition des ailes, couleurs chatoyantes réduites en scories. À la manière de cendres, ne subsiste plus qu'un amas brunâtre qui teinte le fond des boîtes. Seules les étiquettes mentionnant le nom des espèces de papillons nous en indiquent le contenu.

6 - Voir à ce propos l'ouvrage de Christine Davenne, *Cabinets de curiosités. La passion de la collection*, Paris, La Martinière, 2011.

[3] Claudio Parmiggiani, *Papillons*, © Sotheby's Milan.

Le choix de la photographie revêtun sens profond, puisqu'il marque le rapport noué entre l'artiste et le naturaliste, plus précisément l'entomologiste, celui qui étudie les insectes à travers le prélèvement. Ce prélèvement concerne l'animal pour l'un et l'image pour l'autre. Tous les deux, à leur manière, tentent de fixer ce qui est voué à la disparition. L'échelle utilisée par l'artiste est ici, très importante, car elle donne toute la mesure à cet exercice de saisissement d'une collection abîmée. Éric Poitevin explique que la recherche d'un cadrage adéquat pour cette collection, le portait d'abord à les redimensionner. L'idée a été abandonnée pour restituer au plus près chaque contenu dans son intégralité : « La première tentation photographique a été de cadrer dans les boîtes, de m'y promener, de les considérer comme un espace. Un jour j'ai compris que ces tentatives étaient vouées à l'échec, sinon à tomber dans l'anecdotique. Et je me suis rendu compte que le geste photographique le plus simple était de reproduire l'objet dans sa globalité, dans son tout, boîte incluse, et sans ombre portée[7]. » L'artiste ajoute que les « boîtes ont créé le cadrage et le cadre[8]. » Le format du livre a été choisi en lien avec la collection, qui est elle-même une suite d'éléments. Éric Poitevin dans la réflexion qu'il mène autour de cette série évoque le rapport au temps ; temps qui, selon lui, s'appréhende *via* l'expérience. Dans le *Nouveau manuel complet du naturaliste préparateur*, Pierre Boitard explique comment conserver l'empreinte des ailes de papillons dont les pigments restent fixés, suite à une mise sous presse du corps de l'insecte placé entre deux feuilles : « Si l'opération a été bien faite, les écailles colorées des ailes resteront attachées au papier et formeront une peinture naturelle offrant le même éclat que l'aile du papillon vivant[9]. » Ce geste, effectué par le naturaliste le rapproche de l'artiste qui capture l'image de l'objet qu'il peint, dessine. L'acte qui consiste à réaliser cette empreinte est sans aucun conteste celui qui préside à la construction de l'image, qui n'est plus simple représentation, mais bien enregistrement de la réalité ou d'un fragment de la réalité. Dans un autre ordre d'idée, la déliquescence des pigments recouvrant les écailles des ailes de papillons des boîtes photographiées par Éric Poitevin montre combien cette matière organique est instable, précaire. Le temps réduit ces insectes en poussière et n'en conserve qu' « un camaïeu de pollens rancis[10]. » Georges Didi-Huberman effectue lui-même cette « *parenté matérielle* » entre la suie convoquée dans l'œuvre de Claudio Parmiggiani et la poussière que forment les résidus des corps des papillons dans la série d'Éric Poitevin.

7 - Éric Poitevin, « Fragments d'un abécédaire », entrée « cadre », entretien avec Pascal Convert, Centre National de la photographie – Fonds Régional d'Art Contemporain de Lorraine, Arles, Actes Sud, 1998.

8 - *Ibid.*

9 - Pierre Boitard, *Le nouveau manuel complet du naturaliste préparateur ou l'art d'empailler les animaux, de conserver les végétaux et les minéraux, de préparer les pièces d'anatomie normales et pathologiques*, Paris, Librairie encyclopédique Roret, 1845, p. 300.

10 - Georges Didi-Huberman, *Op. Cit.*, 2001, p. 102.

*Le surgissement de l'*imago

À l'instar de Claudio Parmiggiani et Éric Poitevin, l'œuvre de Bertrand Gadenne construit un rapport au temps dicté par le procédé d'élaboration, le dispositif convoqué. L'utilisation de diapositives permet de générer l'image de deux papillons. D'abord projetés au sol, ces derniers apparaissent flous, « flaques de lumière informe[11]. » En se servant de son corps comme d'un support, le spectateur révèle l'image nette, définie de ces insectes. Le critique d'art Jean-Marc Huitorel compare le regardeur à un « chasseur de papillons[12] », belle métaphore pour celui dont le corps devient un réceptacle qui accueille l'image, « la réalité rétinienne de l'œuvre[13]. » L'utilisation du faisceau lumineux n'est pas un hasard, puisque les papillons sont connus pour être attirés par la lumière. Selon les termes de l'artiste lui-même, l'obscurité permet de révéler la présence

11 - Jean Attali, « Le baladin photographe ou le faux anodin. Les jeux illusionnistes de Bertrand Gadenne », *in* Jean Attali, Jean-Marc Huitorel, Alain Chareyre-Méjan, *Bertrand Gadenne*, Paris, Anthèse, Galerie Aline Vidal, 2001, p. 7.

12 - Jean-Marc Huitorel, « fragments d'un monde à projeter », *in* Jean Attali, Jean-Marc Huitorel, Alain Chareyre-Méjan, *Bertrand Gadenne*, Paris, Anthèse, Galerie Aline Vidal, 2001, p. 13.

13 - *Ibid.*, p. 11.

de l'œuvre. C'est effectivement ce qui se joue dans ses propositions : la pénombre, en faisant disparaître certaines caractéristiques de l'espace, effectue un focus sur l'œuvre, le regard se concentrant presque seulement sur la projection lumineuse. Malgré la simplicité du dispositif, la prégnance de l'image est importante, puisqu'elle laisse son empreinte sur la rétine du spectateur. La fugacité de l'instant, s'éprouve non seulement par l'impression éphémère laissée à la surface du corps, mais également par les résidus d'image qui intègrent la mémoire de celui qui a en a vécu l'expérience. L'art possède cette capacité à jouer avec le « temps suspendu [14] » : « Bertrand Gadenne nous donne à vivre l'expérience concrète de ce temps, dans sa matérialité, dans sa brève occurrence [15]. » Jean-Marc Huitorel parle d'ailleurs, à propos de l'œuvre de Bertrand Gadenne, de « fragments prélevés dans le continuum du réel [16] », comme si la manifestation de ces éléments contribuait à la re-composition d'une réalité *via* la création. En outre, ces fragments sont majoritairement puisés dans la nature. L'artiste joue de leurs déplacements, à travers une décontextualisation, qui les fait devenir, hors de leur cadre d'appartenance, des apparitions, en écho à la notion d'*imago*. Cette dernière, comme le précise très justement Jean-Claude Schmitt, dans un article[17] qui lui est consacrée revêt trois sens, dont nous ne retiendrons ici que les deux derniers, car ils permettent de comprendre la démarche proposée par l'artiste dans l'œuvre *Les papillons* (1988). Le premier sens est associé à la création de l'homme par Dieu, à son image. Le second se réfère aux « productions symboliques des hommes, notamment les images ou métaphores dont ils usent en leur langage, et aussi les images matérielles, [...] [18]. » Enfin, la dernière acception est, quant à elle consacrée aux « images mentales, les productions immatérielles et évanescentes de l'imaginaire, de la mémoire, du rêve, dont les hommes ne conservent que des traces fugitives, écrites, ou figurées, [...] [19]. » L'œuvre de Bertrand Gadenne synthétise ces deux aspects de l'*imago*, associés à l'idée de stade le plus avancé dans la métamorphose de l'insecte, un état de perfection, en somme. L'apparition de ces images accueillies par le corps fait bien écho à la conception d'un artefact, grâce auquel l'artiste cherche à restituer des fragments de nature. Cette dimension donne une texture particulière, une matérialité à ce que Jean-Claude Schmitt nomme des « images mentales » et que le principe de projection d'une diapositive rend ici palpable. En travaillant avec la lumière et selon ce procédé, Bertrand Gadenne confronte donc deux dimensions fondamentales d'une pratique artistique : la production d'une œuvre par la mise en forme d'un matériau et, par ce biais, l'élaboration d'une image dont la trace est immatérielle ; puisqu'elle demeure un produit de la mémoire, confrontée à cette expérience de projection.

14 - Titre d'un ouvrage paru en 1993 sur l'œuvre de Bertrand Gadenne aux éditions La Petite Ecole.

15 - *Ibid.* p. 15.

16 - Jean-Marc Huitorel, « Bertrand Gadenne, le petit prince des ténèbres », in Art Press n°279, mai 2002.

17 - Jean-Claude Schmitt, « La culture de l'imago », in Annales. Histoire, Sciences Sociales. 51e année, N.1, 1996, pp. 3-36.

18 - *Ibid.* p. 4.

19 - *Ibid.*

[4] Bertrand Gadenne, *Les Papillons*, 1988, © Bertrand Gadenne, Courtesy Galerie Claire Gastaud.

Quand l'image disparaît...

Qu'il s'agisse des œuvres de Claudio Parmiggiani, Éric Poitevin ou Bertrand Gadenne, l'élément qui les lie, au-delà de l'utilisation du papillon, est le recours à une matière insaisissable pour fixer, évoquer, faire apparaître l'insecte. Des résidus de poussière et de suie aux particules de lumière, c'est d'une oscillation entre matérialité et immatérialité que procède cette mise en question du temps. Temps de la création d'abord, opposé au temps de l'existence. Le temps de l'œuvre est, comme le fait remarquer Claudio Parmiggiani, un temps paradoxal, transformé, qui parfois s'étire dans le labeur de longues heures de travail, comme si tout le reste était mis entre parenthèses. Il procède aussi de la captation, par l'image photographique, comme dans l'œuvre d'Éric Poitevin ou les projections de Bertrand Gadenne. Confrontation à une image fixe, qui suspend le temps et en produit une mise en abyme. Ainsi, interroger le temps *via* la représentation du papillon permet d'analyser, dans un même sillage, la symbolique d'une figure récurrente de la vanité, mais aussi de questionner ce qui lui donne une consistance et la fait exister : l'image. Les œuvres évoquées ici ont en commun de traiter du caractère fragile, instable de l'image, qui peut à tout moment disparaître, tels *Les papillons* de Bertrand Gadenne, dont l'apparition fugace se dérobe quand le corps n'en supporte plus la présence. [4]