



HAL
open science

L'art face à l'horreur médiatisée, le tableau pour reprendre la mort

Leïla Rezzoug

► **To cite this version:**

Leïla Rezzoug. L'art face à l'horreur médiatisée, le tableau pour reprendre la mort. Art et histoire de l'art. Université Paul Verlaine - Metz, 2008. Français. NNT : 2008METZ021L . tel-01752588

HAL Id: tel-01752588

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01752588>

Submitted on 29 Mar 2018

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.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Ecole doctorale
Perspectives Interculturelles : Ecrits, Médias, Espaces, Sociétés

L'ART FACE À L'HORREUR MÉDIATISÉE, LE TABLEAU POUR REPRENDRE LA MORT

Thèse de l'Université Paul Verlaine - Metz
en Arts Plastiques

Soutenue par Leïla REZZOUG
sous la direction d'Olivier LUSSAC
Professeur des Universités en Arts plastiques
Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales 2L2S
Equipe de Recherche en Anthropologie et Sociologie de l'Expertise
SCIENCES HUMAINES ET ARTS

Année universitaire 2007-2008

*A mon grand-père,
mon père et ses frères*

*Merci à Liliane pour son soutien sur tous les fronts
qui a su contribuer à la relation que nous méritions*

Feuille 1

Dans un sac de plastique transparent, mes collections sont réunies. Billets, agendas, savonnettes... Ces objets ont en commun leurs formes répétées et se répondent les uns aux autres par leurs dates, leurs moments passés ensemble, lors d'un instant, d'un certain jour. Je les compte, les classe, les dispose de manière à leur donner forme, à observer combien de mètres carrés ou linéaires font dix années de billets de trains... Ce que mes objets ont à me délivrer, à ce moment là, c'est qu'hier leurs statuts de temps présent étaient importants, et qu'aujourd'hui un autre présent les a remplacés. Et demain, un agenda restera inachevé, lors d'un instant, d'un certain jour dont je ne pourrai tourner la page. Indescriptible sensation qui a à voir avec le factice et le réel, plus de fascination que de crainte, fascination pour l'absurdité. Parce qu'à ce moment, apparaît la faille, celle qui sépare ces choses qui nous semblent si concrètes et importantes, de ce rien, ce vide, ce néant.

Je n'ai pas de médium prédisposé. Seulement un but : proposer au spectateur un échange par lequel cette perception du rien ne serait pas qu'une vague sensation, qu'une ombre vite oubliée à peine frôlée. Si la tâche est

prétentieuse, il me semble (je m'en expliquerai plus longuement) que ce soit pourtant là, l'une des seules visées à laquelle devrait s'attacher le plasticien.

J'ai tâté quelques pistes, essayé quelques opérations, et des collections que je m'emploie toujours à ériger, le médium du temps me paraît être encore un mode opératoire qui fonctionne pour dire la mort.

Lors de mes recherches en 2004, mon travail s'est amorcé par des installations visuelles et vidéo qui mettaient en scène ces collections. Dans « *La mort en compte* » présenté au Palais Universitaire de Strasbourg, ce sont des spécimens d'agendas épinglés, des savonnettes oblitérées sous blisters, des écran-souvenirs de billets de trains et de bulles gonflées de fumées baignant dans l'éclairage de quelques bâtons lumineux de survie, qui amorçaient de nouveaux projets. Alors que j'envisageais ces mises en scène davantage comme des manipulations de laboratoire, elles devaient trouver d'autres modalités formelles pour générer un véritable partage avec le spectateur.

Je réalisais en parallèle ce que j'appelle mes « *carrés de vie* ». De support numérique, ce travail, plus conceptuel mais très concret, prend la forme de grilles

composées d'un nombre défini de carrés colorés et à colorer. Ils tentent d'offrir une visualisation du nombre de jours vécus et restant (sous réserve) à vivre. Rempli, encore maintenant, quotidiennement depuis quatre ans et demi, mon carré me permet de donner forme à une visualisation quantitative et qualitative de mon passage. C'était dans la métamorphose de mes objets en indices de temps que cette pratique parallèle pouvait engager plus aisément son partage. Pour le moment inachevé, c'est la mise en ligne de cette expérimentation que chacun pourrait s'approprier qui devait être une réponse à l'ensemble des critères que je m'étais donné.

Ces critères, ce sont ceux qu'impose une pratique ritualisée qui me semble essentielle pour partager ce qui m'occupe. Essentielle et originelle, là encore il faudra que je m'en explique plus longuement, et avant de pressentir que les médias, plus que toute autre pratique, généraient du rituel à travers des images, c'est la question de ce que je connaissais après tout de la mort qui s'est posée.

Qu'est-ce que je connais de la mort ?

Sans doute que dans toutes les familles, il y a des morts particulières, des morts trop lourdes, trop brutales, trop abjectes, trop indicibles. Des morts que l'on tait si fort qu'elles hurlent dans les mémoires.

Bien avant mes recherches de 2004, j'avais réalisé une installation suite à l'écoute d'une émission de France Inter. Un couple algérien résidant en France témoignait à mi-mots de la douleur physique que subit encore chaque jour le mari suite aux tortures qui lui avaient été infligées lors de la guerre.

Je l'avais intitulé *Heurts et renflements* (150 x 100 x 100 cm). Une centaine de bouteilles de verre blanc vides étaient suspendues, culs en l'air goulots ouverts en bas. Elles étaient rassemblées en un gros intestin. Viscères pendues par des filaments rouges. Dans certaines bouteilles obstruées d'un bouchon de liège, des étiquettes qu'on pourrait voir accrochées au gros orteil d'un cadavre. Sur ces étiquettes : une bouche qui se tait.

C'est un peu plus tard, et je fais maintenant le rapprochement avec l'expérience précédente où la radio tient son rôle, que la question des médias s'est présentée plus clairement. C'est en cherchant à retrouver

des traces d'une histoire personnelle sur les images
d'archives de quelques documentaires des « événements »,
que j'ai compris à quel point nos sociétés vivaient la
mort par la procreation des médias. Comment puis-je
chercher des réponses d'une mort des plus intimes sur ces
images collectives de nos organes de presse et de nos
téléviseurs ?

Qu'est-ce que je connais de la mort ?

- Même la mort la plus intime, ce que j'en connais, m'a
été soufflé par les médias.

INTRODUCTION.

Les photographies tristement célèbres du supplice chinois qui inspirai (en)t tant Bataille (ill. p. CCLIV) paraîtraient sans doute aujourd'hui comme quelques images... parmi d'autres ; mais cette fois, elles ne sont plus sous le manteau. Quelques pas au kiosque voisin ou, plus conventionnellement, un simple clic suffisent pour en avoir l'intégrale : la mort en couleur et en direct, commentée et analysée. Du réel au téléviseur, l'image de la mort circule, emprunte la toile du net et s'accroche parfois sur quelques téléphones mobiles.

Si la situation n'est pas nouvelle (on peut garder la transmission mondiale et répétée de l'assassinat de Kennedy en 1963 (ill. p. CLXX) comme la marque de cette ère médiatique), c'est l'éclosion de ce qui se tramait à laquelle on assiste aujourd'hui, celle rendue possible par une panoplie de médias qui permettent cette apothéose d'images du réel saisies puis distribuées. Du grand photojournaliste au petit soldat ou au touriste, chacun dispose d'un viseur et d'une mémoire numérique. Du Rwanda à Abu Ghraïb ou à Puket, c'est avec un ordinateur ou même un téléphone mobile que l'on peut informer dans la minute, voire en direct, le reste du monde.

De l'autre côté, il y a le spectateur, dont fait partie le plasticien.

En même temps qu'il aura aiguisé son œil pour ne plus dire « c'est une image juste » mais « c'est juste une image », c'est cette proximité inédite avec l'événement (une promiscuité rendue possible par ces nouveaux outils de saisie et de rendu en temps réel) qui l'amène à flirter de nouveau avec cette question de véracité de ce qui est donné à regarder, à repenser son rapport de distance qui tend à se dérober. Si nous sommes incontestablement immergés dans ce flux iconographique, c'est avec cette culture qui s'est mise en place dès les débuts des médias que nous continuons à recevoir ces nouvelles images.

Alors que, malgré un paysage pleinement métamorphosé, cette problématique d'appréhension des images de nos sociétés reste assez stable, que l'abolition des distances tant temporelles que géographiques ont pris le pas sur ce manque de distance d'un spectateur « crédule » devant l'image, des invariants résistent quand à la rétention de ces dernières. Si ce flux produit un nivellement des images, comme le soutient Stiegler ou Didi-Huberman par exemple, par lequel le cliché d'un cadavre est donné à consommer entre celles d'une coupe de rugby et d'un bulletin météo, le spectateur opère malgré tout des « choix », retient certaines images plutôt que d'autres. De l'assassinat de Kennedy à la décapitation de Nicholas Berg (ill. p. CCXIV), même les jeunes générations ont vécu l'image d'une jeune colombienne s'étouffant dans la boue, celle d'un vautour guettant le dernier souffle d'une petite rwandaise ou encore celle de cet enfant palestinien tué dans les bras de son père. C'est petit à petit que la collection de ces images qui semblent élevées au rang d'icônes s'étoffe et quelques années médiatiques assurent la constitution de ce que l'on

pourrait appeler notre bagage culturel occidental de la mort.

Questions d'appareils, de véracités, de distances, de flux et de mémoires... Lorsqu'il s'agit de ces images de morts, c'est particulièrement les conditions de leur mode de réception qui posent quelques interrogations : celles de cette mort qui le plus souvent s'invite à la maison.

Il est certain que cette nouvelle appréhension de la mort affecte la réflexion et la production artistique actuelle pour laquelle le sujet est primordial (au sens originel et essentiel). Si pratiquement toute l'histoire de la représentation trouve son essence dans le besoin essentiel de faire face à la mort en la représentant (que l'on pense à Lascaux en premier lieu), ce nouvel espace où on escamote les morts des regards de nos sociétés pour les faire s'amonceler en rafales sur nos écrans ou dans nos journaux nous expose paradoxalement à eux de manière intensive. Tout comme la grande épidémie de peste marque une métamorphose de l'iconographie, la représentation contemporaine s'organise pour *ré-agir* à ces images. André Rouillé dans un article intitulé *L'art au défit des médias* écrit à ce sujet :

« L'art n'échappe pas aux soubresauts du monde, il n'est pas ici ou là autonome vis-à-vis du monde, il devient *avec* le monde, il résonne avec lui. Or, le monde avec lequel l'art devient depuis un quart de siècle est littéralement transformé par une explosion inouïe et continue des médias, par la prolifération d'images technologiques d'une puissance visuelle et d'une vitesse de circulation extraordinaires. A cet égard, la

généralisation récente du numérique procède à une véritable rupture dans les pratiques, les usages, les matières, les vitesses des images, autant que dans leur régime de vérité — à l'affirmation d'un nouveau régime des images.

Alors que depuis des siècles, dans une situation de pénurie, l'art détenait un quasi monopole des images, au cours des dernières décennies, il s'est vu brutalement ravir cette position par les médias »

Si l'art agit et réagit avec des modes opératoires qui restent très variés, nombre de ces travaux, dans lesquels je situe ma pratique, se saisissent des images même des médias pour constituer leurs recherches. Au-delà de cette mort, violente, incessante, qui pénètre nos quotidiens, c'est dans la prise en charge du mode même de fabrication et de réception inhérent à ces images que se situe cette réflexion. C'est entre ces deux problématiques que se situent les réflexions tant pratiques que théoriques des plasticiens qui abordent le sujet :

C'est dans la conjonction de notre rapport à la mort d'une part et dans sa médiatisation, d'autre part, qu'une pleine perception de la question est possible.

Pour André Rouillé trois stratégies sont mises en place par la scène artistique :

- La première stratégie consiste à se démarquer radicalement des pratiques

médiatiques en proposant des modes formels propres aux « arts contemporains ». Nous pouvons citer le travail de Wang Du par exemple, avec ses gigantesques structures de défilés et de papiers journaux (ill. p. LXX).

- La seconde stratégie emploie les modes de leur rival, les médias, en détournant l'utilisation des différents médiums de fabrication de ces images médiatiques. On peut donner l'exemple de d'Allan Kaprow qui réalise en 1981 une intervention à l'intérieur même du journal *Die Zeit* (ill. p. XCII).

- La troisième stratégie écrit-il :

« Est celle que suivent avec assiduité et passion les nombreux artistes qui restent résolument fidèles à la tradition telle qu'elle s'est incarnée dans la peinture de chevalet. Même si nombre d'entre eux reconsidèrent activement la tradition, ils ne s'en départissent jamais vraiment. Leur posture met littéralement en œuvre un refus des principaux caractères de l'époque. Au temps des médias, à la tyrannie de l'immédiateté et de l'instantanéité, à l'accélération permanente, ils opposent la lenteur et le temps long du faire et de la contemplation. Face à la profusion des machines, des technologies, des communications, des systèmes de duplication, et des prothèses multiples qui séparent autant qu'elles rapprochent du monde, ils proclament les vertus de l'archaïsme d'un faire artistique manuel, artisanal, sans autre interface que de rudimentaires pinceaux ou crayons, et restent attachés à la singularité et l'unicité des œuvres. De l'odeur de l'huile de lin et des rugosités des couches de peinture aux surfaces lisses et aseptisés des produits technologiques, de la chimie des pigments à l'électronique, deux mondes avec leurs matières, leurs vitesses, leurs modes de faire, de voir et d'agir,

se font face et se défient, irrémédiablement... »

A propos de cette analyse, nous pouvons faire plusieurs remarques pour poser et comprendre la nôtre.

S'il indique que la *première stratégie* est en lien direct avec les ressources de l'art contemporain, on peut objecter que la seconde l'est tout autant avec une réflexion plus générale et étendue sur ces nouveaux médiums en question qui sont devenus aujourd'hui des pratiques relativement courantes. Alors que nous aborderons ces deux « stratégies » riches d'intérêts pour nourrir notre travail, il apparaît que la troisième relève davantage de l'impact significatif sur les arts plastiques soulevé par ce paysage iconique des médias. Sans chercher à s'interroger si cette dernière « stratégie » est plus ou moins opérante que les premières, c'est cette présence singulière pour aborder cette problématique qu'il faut évaluer.

Alors que les différentes expositions sur cette thématique des images médiatiques abordées par les plasticiens montrent cette présence particulière de la peinture, à l'inverse, celles qui sondent un relatif « retour » de la peinture nous donnent à voir une part importante d'images médiatiques, c'est aussi le choix du plasticien pour ce médium qui stigmatise cette réponse. Il ne s'agit pas tant d'« artistes qui restent résolument fidèles à la tradition telle qu'elle s'est incarnée dans la peinture de chevalet » pour reprendre André Rouillé, mais de plasticiens qui souvent ne sont pas davantage des peintres que des vidéastes ou des photographes...et qui trouvent dans ce médium une réponse appropriée pour répondre aux interrogations qu'ils portent sur cette

mort telle qu'elle nous est donnée aujourd'hui.

Pour clore cette introduction et avant de poser la problématique qui portera notre recherche, notons dès à présent qu'il faut entendre par *Mort* aussi bien les images médiatiques qui relèvent de cadavres (comme celui d'un tireur taliban photographié par Luc Delahaye), que celles qui ont trait à des scènes de souffrances tant physiques que morales (comme les tortures d'Abu Ghraib, ou l'image de cette femme appelée *Pietà de Bentalha*), que celles de situations « catastrophes » (comme la guerre, la famine, le terrorisme...).

C'est aussi le terme d'*Images médiatiques* auquel on substituera parfois l'appellation d'*images de presses*, parfois celle d'*images audio-visuelles*, qui sera à renvoyer à ce qu'il recouvre.

L'ensemble de notre recherche viendra analyser les différents terrains qui convergent pour poser l'hypothèse que les images médiatiques de la mort entrent (sur certaines modalités) en « concurrence » avec celles de l'art et contribuent (de manière générale) au renforcement du choix de la peinture comme médium sur la scène artistique contemporaine :

- C'est en envisageant l'image comme mode commun à l'art et aux médias pour dire l'indicible, qu'il est question de mettre en relief un ensemble

de corrélations significatif entre ces deux territoires.

- En montrant en quoi ces images procèdent de fonctions et fonctionnements identiques, nous soutiendrons que les médias sont un rival de l'art.

- En éprouvant cette position il sera sans doute possible d'analyser ce choix marqué des artistes actuels pour la peinture comme mode opératoire face aux médias.

Pour aborder cette problématique, nous montrerons, dans la première partie de cette étude, la portée de ce lien essentiel et originel qui lie l'art, la mort et le rituel. C'est dans une approche pluridisciplinaire que nous entreprendrons de mettre en relief un certain nombre de principes théoriques essentiels et immuables, communs et irréductibles qui nous permettront, d'une part, de saisir les enjeux d'une telle pratique dans le domaine des arts et d'autre part, de montrer comment sont opérés les glissements de certaines de ces propriétés essentielles vers la scène médiatique. Ce sont des modalités qui reposent sur un face-à-face (entre arts et médias) en termes de *fonctions* que ce premier chapitre viendra évaluer.

Le second chapitre de ce travail porte plus particulièrement sur un glissement de *formes* d'un territoire à l'autre.

C'est d'abord la question caractéristique de l'icône que nous interrogerons, avec ce glissement que l'on connaît dans le vocabulaire de certaines images de nos sociétés (dont cette *Madone de Bentalha*, que nous

avons déjà cité, est emblématique). C'est ensuite la légitimité de l'appropriation par les médias de la poïétique de nos pratiques que nous évaluerons avec des citations non plus cultuelles mais culturelles (comme le sont les appels visuels aux grands peintres ou à la peinture d'histoire) avec des jeux d'esthétisations et de fabrications de l'image qui, nous le montrerons, relève de pratiques formelles opérantes pour présenter la mort.

Si nous étudions dans ce chapitre un certain nombre d'artistes plasticiens qui interrogent ces glissements, c'est à travers l'incursion, tantôt du journaliste, tantôt de l'artiste dans le territoire de son « adversaire », que nous envisagerons en quoi leurs territoires se rapprochent et se séparent.

Enfin, l'aboutissement de cette recherche portera plus particulièrement sur le choix formel d'user de la *peinture* pour répondre à ces images. Nous reviendrons sur le constat que la peinture en rapport avec les images des médias ne relève pas tant du médium d'un peintre, que du choix particulier d'un plasticien. C'est le statut de ces toiles que nous définirons par ce que nous désignons comme *objet-tableau* plutôt que *peinture*.

Pour comprendre ce choix, ce sont les caractéristiques propres à l'usage de ce médium que l'on approfondira dans ses particularités mêmes de *temps*, de *matière*, d'*instance* et d'*espace*.

A l'issue de l'ensemble de ce travail, nous pourrons alors évaluer le pouvoir de subversion que nos pratiques peuvent engager pour répondre aux images dans lesquelles nous sommes quotidiennement immergés. Nous poserons le point de vue d'un impact *au-delà* de celui des médias, mais aussi *en-deça* pour montrer qu'il s'agit peut-être d'un mode transitoire en marge des

modalités que l'on peut attendre de nos pratiques.

C'est la proposition de ces dernières recherches qui nous permettra de mesurer ces marques que nous collectons de ce nouveau visage de la mort auquel nous sommes exposés.

CHAPITRE I.

L'ART ET LA MORT A L'EPOQUE DES MEDIAS.

« Faire voir la Mort » : c'est le centre des préoccupations de ma pratique depuis plusieurs années. Assemblages d'objets qui chuchotent les non-dits, images de spectres flottants dans le présent, collections de moments, jeux d'un temps qui nous échappe... jusqu'à poser la question essentielle de mon travail : qu'est-ce que la mort ? Si, bien entendu, nous la vivons tous au quotidien au travers de chacune des minutes qui nous en approchent, elle reste, pour beaucoup d'entre nous, abstraite, presque absente ; pour notre société qui l'a escamotée, elle semble nous avoir échappé, être étrangère à nos préoccupations.

Qu'est-ce que je connais de la mort ? Une pratique pour la dire ne peut que mener à un échec si je ne la connais pas et de Michel Journiac à On

Kawara, on sait combien leur travail est l'objet de ce vécu intime.

Pourtant, et de manière insidieuse, la mort nous est familière. À une dizaine d'années tout au plus, je les ai vécus ces quelques jours insoutenables d'une petite fille de mon âge qui s'est étouffée dans la boue pas plus loin que dans le salon, j'ai vu le vautour qui attendait le dernier souffle d'un garçon et pas plus tard qu'hier, j'ai entendu les cris d'une fillette devant ses parents massacrés par des bombardements sur une plage (ill. p. CCXVI). C'est de manière très concrète que la mort nous apparaît chaque jour, « la mort fait quotidiennement partie des informations télévisées. Même si elle ne se passe pas trop près de nous, même s'il s'agit de la mort des autres, la mort est présente parmi nous ». Images qui dépassent la *représentation*, images de plus en plus fidèles à la mort qu'elle *présente*, nous pouvons en saisir le mouvement, le son, sa présence en direct et sa rediffusion. Dans une société où on cache nos défunts, la mort oscille dans ce rapport entre pudeur et exhibition.

C'est donc dans la prise en charge de ces images (tant en termes matériel que fonctionnel) que se posent mes propositions plastiques actuelles ; c'est dans l'histoire de ce rapport du « tout cacher » et du « tout montrer » que l'on s'intéressera à la manière dont l'art en est affecté.

C'est une première confrontation qui guidera notre réflexion pour introduire notre travail, celle de cette rencontre explosive entre ces images de l'horreur et notre quotidien. Alors que ces images forment le tissu de notre connaissance de la mort, ce rendez-vous grinçant, cette union souvent intolérable, cette intrusion possède, c'est ce que nous montrerons, un lien de proximité très fort avec l'art. Si les jeux de confrontations provocantes offrent

souvent une rhétorique appréciée des pratiques artistiques, nous appuierons principalement notre proposition sur l'idée que ces rendez-vous donnés à la mort dans notre quotidien impliquent une fonction essentielle de l'art, une fonction originelle qui prend sa source dans l'acte du rituel. À partir de ce postulat, qu'il nous faudra développer, et de la même manière que nous observerons un glissement des représentations de la mort de l'art vers les images des médias, nous montrerons comment s'est opéré un déplacement de ces rendez-vous offerts à ce qui nous effraie le plus. Cette dissociation de l'art et de sa fonction ritualisée, dont nous tenterons de faire saisir l'impact, nous conduira à soutenir la thèse que les médias ont saisi en partie cette fonction essentielle qui appartenait aux pratiques artistiques.

En réponse à cette appropriation que nous venons d'évoquer et plus particulièrement à cette situation explosive d'une mort qui frappe à nos portes et qui rythme nos quotidiens, nous pourrions appréhender une partie des propositions plastiques de notre sujet.

C'est ensuite entre dits et non-dits, entre révélés et cachés, entre morale et tabous, entre admis et transgressé que viendront se poser nos interrogations. Dans la seconde partie de notre approche, si l'on mettra d'abord en relief certaines constantes de cette *mort à voir* pour inscrire nos réflexions, il faudra aussi s'intéresser à cette question de la morale pour appréhender le choix formel d'une appropriation de ces images des médias. On montrera comment la représentation artistique est petit à petit livrée à elle-même en termes de morale et que ce gain de liberté a mené certaines pratiques contemporaines dans quelques impasses. Nous avancerons l'idée

qu'elles pourront trouver, par le subterfuge d'une forme tangente à l'art et aux médias, une représentation acceptable de la mort.

Ce sont les interactions entre *exhibition* et *pudeur* dans l'art qui seront étudiées pour amener une seconde proposition : la thèse que les images des médias offrent aux pratiques artistiques des modes opératoires qui pallient quelques refus du spectateur, permettant à ce dernier d'accepter l'expérience esthétique proposée.

Il faut ajouter, avant d'entreprendre d'explorer ces deux premières pistes de recherches, que nous ne pourrions faire l'économie, de quelques retours dans l'histoire, non pas pour retracer une généalogie qui n'apporterait rien à notre sujet, comme c'est trop souvent le cas, mais bien pour comprendre en une sorte d'*histoire du présent* (Michel Foucault, *Surveiller et punir*) les mécanismes qui animent notre proposition.

I.1. Art ou média en rituel : la mort à la maison.

« En tant qu'artiste je suis toujours intéressé par les questions de la vie et de la mort, et entre les deux se trouve la sexualité. Ce sont les grands thèmes de mon travail, d'essayer de comprendre mon rôle par rapport au monde, ma propre mortalité. D'où je viens et où je vais. Nous finissons tous par mourir et je pense que c'est l'un des thèmes récurrent de l'art [...]. Je pense qu'il y a eu plus de peintures peintes sur la mort que sur aucun autre thème ».

Avant d'aborder la première confrontation sur laquelle nous allons exposer notre objet d'étude, nous devons rappeler que l'objectif de notre travail n'est pas de soutenir que les médias peuvent se substituer à l'art, ou même qu'ils possèdent une quelconque équivalence artistique, mais de soulever l'hypothèse qu'ils partagent un certain nombre de points communs avec l'art. Ici, les fondements du rapprochement que nous mettrons à l'épreuve sont ceux qui se définissent par le trinôme *mort – image – rituel*. Alors que la mort et l'image apparaissent comme deux notions dont il est aisé de saisir le rapprochement possible, nous devons souligner le lien essentiel tissé aux origines de l'art pour comprendre l'enjeu de notre comparaison et des propositions plastiques qui nous concernent.

Si l'art et la mort entretiennent des relations si fortes tout au long de l'histoire, c'est sans doute parce qu'ils sont unis dès l'origine de la représentation par un lien insécable : une réponse de l'homme à la mort par l'art. Avant de comprendre l'usage des images médiatiques dans les pratiques artistiques actuelles, au cœur du questionnement de mon travail plastique, je cherche ce lien qui donne raison à l'art, celui qui, il me semble, fédère les pratiques artistiques. Approfondir cette question des origines de la représentation permet non seulement de comprendre cette proposition, mais aussi de soulever une notion essentielle de cette première approche : celle du *rituel*. En comprenant l'effectuation ritualisée des premières représentations, c'est la fonction de l'art qui se découvre, une fonction éloignée d'un but utilitaire, celle qui introduit l'homme au cœur du sacré et celle qui structure

les sociétés. Nous présentons alors dans cette perspective deux matrices d'analyse, l'une relative à un contenu : la représentation de la mort, l'autre à une fonction : le rituelle dans l'art. C'est la typologie des caractéristiques relevées dans ces deux espaces de recherche qui devient non seulement l'outil d'un premier rapprochement de l'art et des médias, mais aussi l'analyse des survivances et des détachements de ces principes ritualisés dans l'art.

Pour soutenir cette approche, il faut réunir différentes thèses convergentes. L'origine de l'art est donnée comme une réaction à la prise de conscience de la mort, comme une manière de l'affronter et de la défier pour mieux « l'abstraire » du quotidien. Cette mise en relief nous engage vers la position d'une pratique ritualisée, dont les caractéristiques relevés et analysés permettent de légitimer ce rapprochement aux médias que nous proposons.

Avant de mettre en lumière ces similitudes entre pratiques artistiques et pratiques médiatiques, c'est avec une histoire de l'art qui se sépare de sa fonction sacrée que notre problématique prend forme. L'hypothèse est alors que les médias se sont peut-être saisis de certaines propriétés intrinsèques de l'art que les tentatives de résurgences observées dans les performances du XX^{ème} siècle n'ont pas su retrouver. C'est la démonstration d'un glissement des choses de l'art dont les images des médias sont parvenues à se saisir que nous soulevons.

I.1.1 L'art et la mort, un lien originel, un rituel.

a) À l'origine de l'art.

« [...] l'art de la préhistoire occidentale n'est pas, dans le rapport de sa découverte, un art du dépaysement. Le propre de notre savoir y est étalé sous nos yeux, reconnaissable et inconnaissable. Il y va d'un recentrage des connaissances qu'il nous faut absolument produire pour ne pas être condamnés à rester perpétuellement hors de nous-mêmes. Cet art fait retour sur nous, on pourrait même dire qu'il dépasse notre propre présent. ».

Guy Ibanez

Comme nous l'indique Guy Ibanez, au cœur de la naissance de la l'art se trouve recentrées les réponses à ce que nous cherchons aujourd'hui. Dans la question, sans doute éculée du « pourquoi l'art ? », une pratique artistique, dont les réflexions portent sur la mort (et la vie), pose la nécessité première de représenter. Ce n'est donc pas pour retracer l'histoire de notre sujet que nous devons faire retour sur ces premiers traits de l'homme. Il s'agit de porter au jour cette attache primordiale que la mort tisse et lie à l'art. De ma pratique à celles des plasticiens abordés dans ce travail, c'est l'intuition du devoir de s'inscrire dans ce schéma essentiel des origines de l'art que nous cherchons.

Cependant, il faut convenir que c'est avec prudence que l'on peut soutenir ces thèses qui lient la naissance de l'art à un questionnement sur la mort. Alors que les hypothèses sur les origines de l'élan plastique sont nombreuses, la transversalité des différentes disciplines qui soutiennent ce point de vue étaye notre intuition. Du plasticien à l'archéologue, du conservateur à l'ethnologue, nous validons ce parti pris dans la diversité de ces approches.

Sans retracer ici les arguments qui réfutent les différentes interprétations faites sur l'art pariétal (art pour l'art, totémisme, art magique à finalité pratique, interprétation cynégétique, tentatives structuralistes...), quelques constantes, présentes dans ces images, sont nos outils pour éprouver notre point de vue. D'un lieu à l'autre, des pratiques originelles aux pratiques actuelles, une unité témoigne de l'existence d'invariantes picturales qui permettent certaines synthèses : celles d'un lien profond de l'art à la mort se faisant au travers d'une forme ritualisée. Pour appuyer cette interprétation, beaucoup ont commencé par constater que dans ce grand bestiaire que nous connaissons des premières formes de l'art, nous sommes en présence d'animaux qui ne sont ni ceux de la chasse, ni en relation à leur plus grand nombre dans le biotope des hommes qui les peignaient, ni encore à l'image de la diversité des espèces que l'on pouvait rencontrer. Parallèlement à ces choix qui révèlent une codification de la représentation, on remarque qu'il n'existe que très peu d'images humaines dans ces premières peintures. Si les animaux sont fréquemment représentés, les hommes le sont rarement ; le fait est d'autant plus prégnant que les premiers sont peints avec réalisme, et qu'il n'existe pratiquement aucune représentation uniforme et « d'après nature » des seconds. Celles que nous connaissons sont des portraits abstraits et volontairement malhabiles. C'est aussi un fait qui laisse apparaître que lorsqu'il y a représentations humaines, elles sont essentiellement de formes hybrides zoomorphes (êtres mi-hommes, mi-bêtes). Ces observations sont rendues visibles dans la grotte de Lascaux avec la célèbre représentation de l'« homme à tête d'oiseau » de la *Scène du Puits* (ill. p. CCLVI).

Les analyses de la *Scène du Puits* de la grotte de Lascaux nous éclairent

sur les motivations de ces premières représentations. Cette peinture donne à voir un homme mort renversé sur le dos devant un bison blessé perdant ses entrailles. L'homme ithyphallique est pourvu d'une tête qui ressemble à celle d'un oiseau à bec droit. Sous l'homme, est représenté un oiseau au bout d'une pique. Pour Kirchner, par exemple, l'homme de la *Scène du Puits* est un chaman exécutant une transe. Il associe cette représentation à une scène rituelle des Yakoutes actuels : devant une vache sont figurés trois poteaux surmontés d'oiseaux sculptés, poteaux servant à marquer le chemin du ciel par lequel le chaman conduira l'animal sacrifié. On remarque également que dans ces civilisations sibériennes, le chaman porte parfois un costume d'oiseau. Ces observations soulèvent la thèse que les premières représentations sont sans doute parties liées à des rituels chamaniques relatifs à un questionnement sur l'être et la mort. Cette analyse se concrétise avec les travaux de Jean Clottes et David Lewis-William qui bénéficient des découvertes scientifiques plus récentes pour valider cette lecture. Comme il le montre dans leur ouvrage commun, cette interprétation est la seule qui permet de rassembler toutes les représentations répertoriées (figurations, formes géométriques, mains au pochoir...).

Il faut alors revenir sur la question du chaman pour comprendre ces pratiques picturales qui lient l'art à la mort. Spécialiste des mythes, marginal devenu psychologue, manipulateur, artiste, médecin et psychopompe, le chaman est surtout caractérisé par le voyage et les expériences extracorporelles dans le monde autre, à la rencontre des esprits. C'est ce voyage qui intéresse plus particulièrement l'ethnologue et sociologue Michel Boccara : « (...) maître de la mort au sens où le désignait Bataille. Il se donne

pour objectif de vivre la mort, d'entrer vivant chez les morts, c'est-à-dire de voyager dans l'Autre monde. » Le chaman est alors cet homme de la mort, cet homme qui en restitue l'essence.

Dans une perspective d'analyse spatiale de ces grottes, Jean Clottes et David Lewis-William suggèrent que les parois sont sans doute la membrane qui sépare le monde des vivants de celui des esprits. Les mains négatives (mains aux pochoirs) sont significatives de cette lecture d'un art chamanique. Dans l'acte de recouvrir la main et la roche d'une même couleur, il est question de faire disparaître cette main, de la rendre invisible et de permettre une relation intime entre le protagoniste et le monde caché des esprits. A propos de ces mains négatives, le plasticien Guy Ibanez qui leurs consacre un ouvrage suggère que :

« L'exécution d'une telle empreinte n'appartient pas à l'homme ou la femme qui la produit, elle est *opération sur le visible* « donation » au sens de rendre visible et tangible un aspect de l'invisible. N'est-ce pas là quelque chose qui doit être mis en relation avec le non-être, avec l'imminence de la mort ? »

Avant de développer plus précisément la charge contenue dans ces images par leur manière de s'accomplir, nous pouvons dégager trois statuts liés à ces représentations premières.

A la différence de la musique ou de la danse qui sont associées aux rituels que nous avons évoqués, cet art de la peinture ou de la gravure permet

de faire perdurer l'événement au sein de la communauté par une trace témoin ; par l'image il offre un rappel non réduit au moment de l'expérience éphémère du rituel : il en est la *mémoire*. Même si ces images n'étaient pas destinées à être contemplées, le savoir de leur existence permettait la persistance de l'événement dans le temps.

Alors que « le visuel des grottes nous place devant la peinture en tant que part (résiduelle ?) du mythe qui est exposé, nous sommes devant le mythe et non pas le rite », nous sommes devant la matérialisation de cette expérience trouvée dans le monde souterrain des esprits. C'est pourquoi ces images ont aussi valeur de *preuve* qui témoigne de la véracité du voyage dans le monde des esprits, ces images sont « l'objet obscur du désir », comme Michel Boccara le désigne, nécessaires au chaman pour attester de son retour du monde des morts.

Enfin, nous pouvons retenir que ces images ont valeur de *stimulant*. Pour que le chaman et sa communauté regagnent l'excitation nécessaire à leurs expériences, ils se servent « des traits gravés et peints pour susciter et retrouver leurs visions » ; par une stimulation du regard, ces derniers peuvent venir à bout de leur désir : celui de vivre momentanément la mort.

b) Forme et fonction d'un art ritualisé.

Images mémoire, preuve, stimulant : ces premières représentations sont inscrites, nous l'avons évoqué, dans un mode ritualisé.

L'approfondissement de ce dernier nous permet d'appréhender ce lien de l'art à la mort : dans l'effectuation ritualisée de ces images, nous pouvons

comprendre l'impact et la nécessité de ces pratiques pour leurs communautés.

Lorsque Évelyne Artaud écrit que l'art est précisément cet acte qui consiste à rendre présent et visible ce qui est absent et invisible, elle se situe dans l'interprétation dualiste que fait Georges Bataille dans son analyse de Lascaux. Parce que son approche polarise un grand nombre de pratiques plastiques qui portent sur notre sujet, il est nécessaire d'aborder ses recherches. Au-delà de certaines erreurs historiques, on peut conclure à une permanence de sa lecture, celle d'un art lié à la formation de l'humanité, au moment où l'Homme va prendre conscience de sa condition de mortel, où il va quitter son animalité qu'il peindra en retrouvailles. Cette interprétation est celle d'une structuration qui se situe dans un va-et-vient inscrit entre travail et nature humaine, travail et nature animale. Par le rituel auquel invite la personne du chaman (ou de l'artiste), le passage du monde calculé et économique que l'homme érige pour mettre à distance la mort à un monde instinctif et animal qui possède ses propres qualités est rendu possible. Par la dépense, le don de soi, le sacrifice qui nous rapproche de la mort, il est possible de défier cette dernière, de lui faire face pour mieux l'abstraire de nos interrogations.

Si l'intuition de Georges Bataille se trouve pleinement renforcée par les recherches plus actuelles sur l'art pariétal (ce que nous avons abordé précédemment), c'est aussi au travers des multiples études sur la problématique du rituel que cette approche reste pertinente. Nous avons choisi de retenir les concepts de Victor Turner étant donné l'étendue de son domaine d'investigation. Du pèlerinage aux révoltes populaires, du théâtre à la création dans son ensemble, ces perspectives font retour sur les principes

originaires pour s'étendre aux manifestations les plus contemporaines. C'est pourquoi son travail nous permet de mettre en relief les similitudes au cœur de notre approche : celles qui résisteraient depuis les pratiques originelles de l'art aux images actuelles des médias.

Comme Bataille le livrait, dans une même structuration dualiste, Victor Turner « considère que le rite offre des moments et des espaces d'interstices différents de ceux de la vie quotidienne ». Il avance que c'est l'intrusion d'un changement qui invite à une pratique du rituel, un changement qui vient perturber l'ordre structuré de la *societa* constituée sur un système « différencié et hiérarchisé de positions économiques, juridiques et politiques ». Si l'intrusion de la mort marque sans doute les changements les plus radicaux dans l'histoire des Hommes (prise de conscience, guerres, épidémies, famines...), les communautés « mettent en marche un ensemble de rites qui doivent contrôler, réellement ou symboliquement, le flux du changement » pour faire face à cette menace.

Dans l'objectif de résister à un avant et un après changement, les rites sont le moment d'un trait d'union que Turner théorise par le concept de *liminalité*. C'est alors que s'opère un ensemble codifié qui différencie les pratiques ritualisées des usages sociaux habituellement érigés. Dans *Les rites profanes*, Claude Rivière définit ces codes par un ensemble de conduites individuelles ou collectives, ayant un support corporel (verbal, gestuel, postural), à caractère plus ou moins répétitif (selon qu'il est ou non commémoratif) et à forte charge symbolique pour les acteurs et pour les témoins du rituel. Fondé sur une adhésion mentale, éventuellement non conscientisée, le rituel est guidé par un maître de cérémonies (chaman,

officiant, prêtre...) qui, s'il introduit l'homme au sacré, permet un impact sur la réalité sociale. C'est précisément, dans une articulation singulière entre une forme (des signes identifiables) et une fonction (un impact sur la réalité sociale) que se réalise l'alchimie rituelle.

Nous soutenons donc que, si hier comme aujourd'hui nos sociétés échafaudent leur organisation de manière à refouler la mort, il y va d'une nécessité essentielle de l'exprimer à des moments donnés et sous des formes précises. Cette expression trouve dans l'art la possibilité de révéler l'indicible, par l'artifice, celle de contrer l'ordre naturel. Dans l'effectuation indissociable d'une pratique ritualisée, dans un co-fonctionnement où l'un et l'autre participent d'une même quête, l'image qui arbore le revers de nos existences permet d'en être l'exutoire.

C'est pour faire face à cette mort violente et incessante qui pénètre nos quotidiens que les premières représentations sont apparues et que l'art tout entier restera intimement lié à cette quête qui nous introduit au sacré.

I.1.2 Le rituel en perte.

a) De la transcendance au miroir.

Alors que nous voyons se dessiner la matrice sur laquelle nous allons explorer les similitudes où art et média vont œuvrer en un face à face sur la question qui nous intéresse, c'est dans une métamorphose des caractéristiques inhérentes à l'art que cette confrontation est d'autant plus légitime. Si nous

avons relevé une connivence originelle entre art et rituel il faut analyser les causes d'une mise à distance qui détachera l'art du domaine du sacré pour en faire, ce que Madeleine Fortier appelle, « un document social et matériel ».

Nous pouvons définir trois moments qui participent de la métamorphose de l'art originellement lié au rituel vers la valeur que nous lui connaissons aujourd'hui. Jean-Louis Déotte les détermine en normes : celles de la « narration » (nous avons abordé la parenté de l'art et du récit mythique), celle de la « révélation » qui n'est plus celle des dieux mais de Dieu, celle de la « délibération » qui accompagne notre présent. C'est à partir de cette seconde norme que l'on peut noter un premier mouvement de mise à distance de l'art et de son partage ritualisé. Nous prendrons, la période du Moyen Âge comme annonciateur de cette séparation. A ce moment, cet effet de distance prend une ampleur peut-être accentuée par l'appropriation de l'art aux mains de privilégiés ; si l'art médiéval participe encore à la vie quotidienne (présence familière des églises et des oeuvres qu'elles renferment), il démontre l'existence d'un monde auquel l'homme du commun n'a pas véritablement accès. Cette première mise à distance est peut-être le stigmate de l'alliance de Dieu et du pouvoir, de la religion et de la politique, de l'art au service de ces puissances. Si avant l'art fonctionnait sous le mode de la narration, cette narration n'est plus tant liée à la trace du rituel : derrière un discours qui reste religieux, nous pouvons émettre l'idée qu'il devient avant tout un médium au service d'un pouvoir (la découverte d'un art plus lisible que les textes, est-elle la possibilité d'arranger quelques lois divines ?).

Ainsi une distribution du rituel et de l'art s'amorce : le rituel

traditionnel poursuivra sa quête au sein des communautés « populaires », et l'art accompagnera les dirigeants pour devenir ce que l'on peut appeler le « Grand Art ».

En parti, l'art va se laïciser dès la Renaissance, au moment où l'homme va prendre petit à petit la place de Dieu par l'influence grandissante des sciences. Ses propriétés d'accéder à la vie céleste et de convoquer les divinités vont laisser place aux louanges de l'homme et du corps humain ; son caractère sacré va se lier, dès cette époque, au culte de la beauté. L'« œuvre » qui était, aux origines, présence et trace du sacré va s'émanciper de son usage rituel pour tendre vers une « valeur d'exposition ». Ce mouvement de désacralisation, amorcé à la Renaissance, va prendre son essor à partir de la révolution industrielle. Le rejet du clergé s'accompagnera d'un refus de spiritualité, refus dû à une confusion entre les institutions cléricales et les valeurs qu'elles véhiculent. L'art affirmera ses caractéristiques amorcées à la Renaissance ; il sera pleinement séparé de sa visée sacrée, rituelle, transcendante, pour se lier davantage à une valeur matérielle et de représentations du quotidien. Le pouvoir de distanciation qui conférait à l'art ses caractéristiques essentielles de négation de la société, d'opposition aux valeurs dominantes, est aboli au profit d'une représentation de sujets picturaux ; d'un reflet presque exact de ce qui fait l'univers quotidien de l'homme contemporain.

S'il n'est pas question de soutenir l'idée d'une entrée dans l'*Ère du vide*, dans une époque d'*Art à l'état gazeux*, en Europe et plus progressivement aux Etats-Unis, des artistes comme Pierrick Sorin, Wim Delvoye, Peter Land, Martin Kersels ou Maria Marshall se livrent progressivement à une restitution

d'une existence subie plutôt que revendiquée. Des thèmes récurrents, comme celui de la chute ou du geste insignifiant, révèlent un art qui s'adonne à un hyperréalisme de son propre quotidien, « Dans toutes ces œuvres, la relation au monde se traduit par une violence ordinaire, non héroïque, voire pathétique ou ridicule ». Résignation, acceptation, rupture d'utopie, cette production donne à voir un « ce qu'il y a à voir », un « ce qui est » hors de la quête d'une ouverture sur un monde différent de celui érigé. Si ces œuvres ne sont évidemment pas les seules réponses données par l'art actuel, elles en sont un des traits significatif et stigmatisent une rupture avec des modes formelles qui font éclater une forme de révolte par un débordement des usages.

Mais ici, qu'est devenu le rituel ? Si bien sûr dans ces œuvres réside l'essentiel : celui d'offrir au spectateur le bénéfice d'une expérience esthétique, qu'est-il advenu de ce lien que nous avons largement décrit comme fondamental, celui qui uni l'art, la mort et le rituel ?

C'est cette question qui est au centre de nombreuses performances dont on va aborder les différentes tentatives de résurgence.

b) Quelques résurgences dans la performance.

Performances, body art, *events*, actions... Les spécialistes de cet art du corps des années soixante à nos jours y décèlent deux formes dominantes. L'une provocatrice et militante, empreinte de la violence d'une certaine réalité sociale, l'autre, plus mystique, métaphysique, mise en éveil par une quête sacrée. Cependant, si la première trouve dans la performance une manière d'exprimer par le corps, à travers le corps, dans un corps devenu œuvre, une nouvelle manière de poser un « non » politique, la seconde, et ce qui la

caractérise, porte le même « non ».

L'appropriation du rituel, qui parfois devient une véritable partition, n'est pas simplement une quête du sacré pour le sacré, d'une transcendance pour la transcendance, ou pour les plus sceptiques une recherche nostalgique stérile, mais très exactement une façon originelle de dire « non » qui lui confère son authenticité. Lorsque Jean-Louis Déotte définit l'authenticité comme la connaissance des archives d'où l'on vient tout en s'en séparant, ici, c'est avec l'héritage du rituel que l'artiste impose un « non » contemporain.

Si on entreprend de mettre en commun différentes conceptions du rituel et de la performance, elles laissent apparaître de nombreuses similitudes. De manière synthétique, rituels et performances s'accomplissent dans un temps présent et se constituent par un ensemble de gestes et d'objets prédéfinis. De supports corporels, ils sont tous deux des pratiques performatives guidées par un maître de cérémonie qui donne à partager un savoir. Ces formes impliquent un comportement collectif où le spectateur est acteur ou actif, tout au moins par sa position de témoin.

Claude Amey nous donne d'autres indices qui rapprochent le rituel archaïque de l'art contemporain : celui du lieu qui se joue à nouveau hors des musées, du temps qui n'est plus assujéti à une œuvre à voir en un seul coup d'œil, d'une matérialité qui n'a plus de normes et réside dans le décret du « ceci est de l'art ».

Il faut noter alors, que, s'il s'agit d'appropriations qui puisent dans des domaines religieux (comme Journiac ou Nitsch) ou dans des pratiques plus archaïques (comme Beuys ou Miloš Šejn), les rituels et leur appropriation par la performance n'ont qu'une seule et même fonction : « révéler et transcender

ce que le social réprime » dans un même jeu d'une expérience visuelle qui transgresse les interdits d'une réalité sociale. Jeff Nuttall, l'une des figures majeures du mouvement londonien, décrit la situation en ces termes : « Jamais (...) les effets de la culture n'ont été aussi directs et d'une telle extension. Par conséquent, l'art lui-même n'a jamais été aussi proche de ses racines violentes et orgiaques (...) ». Ici, l'art reprend un chemin qui était altéré dans nos cultures occidentales (pour reprendre Michel Journiac). Ces appropriations se formulent de manière plus ou moins lisible et nous en évoquerons les moins ambivalentes afin de cerner notre propos.

Il apparaît que, dans les œuvres qui nous intéressent, les emprunts faits aux rituels sacrés sont une manière de s'imprégner de la fonction de ces cérémonies plutôt que de leurs formes mêmes. Si certaines réalisations réutilisent pleinement les gestes d'autrefois, c'est davantage la fonction que ces gestes peuvent amorcer qui est empruntée. Nous pourrions dire que *l'appropriation* de ces formes est *appropriée* au contenu que ces artistes désirent véhiculer. John Roberts dira à propos de l'artiste Stuart Brisley qu'il ne s'intéressait pas aux aspects historiques, mythiques ou primitifs des rituels, mais à la façon dont :

« leur structure en tant que force sociale peut donner une idée de la manière dont une société opère, dont le pouvoir est rendu manifeste entre les institutions et les individus. L'art de Brisley n'est rien moins qu'une politisation du corps. Ses rituels communiquent la dissidence ».

Nous pouvons citer encore Michel Journiac pour qui les rites religieux ne sont pas accessoires mais essentiels par le fait qu'ils sont un médium de sens et que rester à leurs niveaux formel ou esthétique en supprime le sens. Pour Journiac, la démarche esthétique (dans le sens négatif qu'il lui donne), qui consiste à s'accaparer les différents domaines du sacré et du religieux, change le sens de ces images pour se les approprier. Il recherche à l'inverse à retrouver au travers de ces formes le sens qui y est lié.

Les Actionnistes Viennois, dont Hermann Nitsch, développent cette même critique, non plus dans le seul domaine de l'esthétique, mais plus généralement dans la forme des célébrations religieuses. La messe ou la religion sont pour les actionnistes une représentation virtuelle sans sens, des spectacles liturgiques qui neutralisent la dimension réelle de ces cérémonies : érotisme, partage, émoi des sens. « (...) autant de déflagrations des principes de la croyance jugés trop explosifs de faits détournés de la vie. Le problème étant alors, une fois encore, celui de cette concurrence de l'art et de la vie et du refoulement de celle-ci par l'interdit. ». C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'appropriation que fait Hermann Nitsch du Nouveau Testament : une histoire de l'humanité qui ne prendrait pas en compte une chronologie des faits mais l'essence même de la nature humaine ; c'est également cette critique qui nous permet de comprendre pourquoi ces partitions religieuses sont mêlées de gestes archaïques dont ces artistes n'ont pas oublié l'origine.

Si, plus tard, le travail de Miloš Šejn (voir également celui de Fakir

Musaphar) fait explicitement référence à des gestes archaïques transposés à la fin du siècle dernier, il fait presque exception par rapport aux travaux des héritiers de l'art corporel des années quatre-vingt. Il semble en effet que les performances qui succèdent aux premiers travaux de l'art corporel aient abandonné les références explicites des formes archaïques, pour n'en restituer que le sens. Ainsi, si on reprend l'idée que la performance cherche à révéler et transcender ce que le social réprime, cette nécessité va à présent se libérer d'une appropriation des formes déjà éprouvées pour se livrer à des expériences nouvelles. Nous assistons, en quelque sorte, à la maturité d'un travail qui serait alors passé par la nécessité de la copie, avant d'acquiescer sa pleine indépendance et son autonomie. L'art actuel de la performance semble avoir assimilé les mécanismes du rituel dans leur forme et le sens qu'ils révèlent. Détachés des références qui étaient parfois de véritables partitions, les artistes d'aujourd'hui composent leurs actions sans appropriation du passé.

Chez cette jeune génération, le pouvoir de liberté et de singularité permet des expériences plus détachées de références, ce qui ouvre sans doute le plus à un travail en lien à la fonction originelle de l'art. C'est dans une ambiance sépulcrale que les œuvres de Denis Proteor sont accueillies (ill. p. CXVI). Si ses photographies juxtaposées de fleurs, de champignons, de sexes, de feuilles mortes et de corps découpés s'entremêlant dans une ambiance théâtrale et baroque provoquent un impact si prégnant sur le spectateur, c'est précisément parce que le statut qu'elles recouvrent est le même que celui que l'on a pu relevé dans les premières représentations de l'homme. Dans la mise en scène de ses sujets, Denis Proteor se livre à ce qu'il nomme des cérémonies

dont il est l'officiant. Lorsqu'il enregistre les images de ses ébats sexuels, par exemple, « on saisit vite que cela va beaucoup plus loin qu'une séance de porno amateur » ; c'est une animalité hors du social et du culturel que cherche l'artiste, expérience qu'il provoque par un état de transe. Le but de ses expériences est le « déclenchement des États seconds et de l'Ivresse, mais une ivresse sans drogue ni alcool ; uniquement par la transe ». L'image retrouve ici le rôle qui lui était attribué, celui de *mémoire*, de *preuve*, de *stimulant* que nous avons déterminé. Denis Proteor l'indique en ces termes :

« Je suis sincère quand je suis ivre, mais après, je ne me souviens de rien, car les souvenirs des cérémonies restent enfouis. Il faut que ça sème quelque chose et que ça mène à la ressouvenance. C'est pour cela qu'il y a l'enregistrement photo et vidéo, (...) afin de cristalliser les fulgurances »

Sous le même mode d'une représentation qui s'oppose aux machinations économiques que l'homme érige, les inventaires que proposent les sujets des images de Proteor, la mise à égalité d'une photographie de morgue côtoyant celle d'une feuille ou d'un sexe, nous rappelle que tout est organique, que tout est nature, qu'un jour, malgré nos efforts pour y échapper, nous allons mourir. Il est enfin troublant de relever encore une corrélation avec ce fonctionnement originel, celle qui se joue dans l'impact qu'une exposition de Proteor semble porter sur ses spectateurs. Richard Leydier qui a assisté à l'une d'elle rapporte ceci :

« Lorsqu'on a pris conscience de la mort, elle perd en importance, et c'est tout de même l'étincelle de la vie qui triomphe, ses forces et ses mouvements. C'est pourquoi les visiteurs qui sortaient de l'exposition à l'Institut Néerlandais avaient juste la sensation d'avoir compris quelque chose, d'être plus humain, pas au sens social, plutôt dans une acceptation disons plus... "préhistorique". »

Comme nous l'avons constaté dans le travail de Denis Proteor, beaucoup de performances fonctionnent sur un mode ritualisé, pleinement incorporé, qui renoue, par leurs sens et leurs fonctions, avec les origines de l'art. La performance retrouve par la transgression des usages sociétaux la possibilité de transcender notre quotidien ; par la violence dont elle use, elle parvient à nous faire dépasser nos angoisses ; par l'usage transgressif et violent du corps, elle appelle à l'acte sacrificiel pour expier les conduites de notre société. Dans le langage des rituels primitifs ou des cérémonies religieuses, la performance semble trouver la possibilité d'exprimer l'indicible et de pallier la mise à distance de l'art et du rituel qui s'était engagée.

Ces choix formels paraissent pouvoir redonner cette réponse essentielle à la communauté. Si elle recouvre cette mise à distance du rituel et de l'art, la question qui s'attache à son public est à poser. Au travers du parcours d'une séparation de l'art et du rituel que nous avons tracé, c'est avant tout, nous l'avons observé, une mise à distance du rituel et de sa communauté qui se produit. Malgré la perspective de redonner au spectateur une place centrale

dans la question artistique du XX^{ème} siècle, avec la volonté de retrouver un art du partage par ce que Nicolas Bourriaud a théorisé *d'esthétique relationnelle*, ou avec le projet plus ambitieux encore de « démocratisation » de l'art, cette place reste problématique à trouver. Lorsque nous notons une distribution du rituel et de l'art, avec un rituel traditionnel qui poursuit sa quête au sein des communautés « populaires », et un art qui devient celui de la bourgeoisie du Moyen Age, de nombreuses études convergent pour constater que cette rupture reste marquée aujourd'hui. Si l'art crée de la *communauté*, son histoire ne lui permet plus de s'adresser à la Communauté. En cela, le projet de réconciliation du XX^{ème} siècle ne recouvre pas ces fonctions premières d'un art des origines. Certaines performances retrouvent dans leur forme et leur sens un état essentiel de l'art. Leur public, cependant, ne permet pas d'activer la pleine fonction du rituel.

I.1.3 Du rituel dans les médias.

Nous avons observé le lien essentiel tissé entre le rituel et la représentation, analysé quelques modes artistiques de résurgences de cet art à portée sacrée qui avait peu à peu disparu, c'est à présent un autre type de représentation que nous allons étudier : celui des images médiatiques. A partir des caractéristiques du rituel lié à l'art que nous avons défini et des différentes thèses qui soutiennent que les médias fonctionnent eux aussi sur

un mode ritualisé, il sera question de mettre en relief un ensemble d'analogies qui permettra de vérifier la pertinence de notre rapprochement. Si le concept de rituel est trop souvent plaqué de manière artificielle aux différentes situations que nous rencontrons, nous choisirons de multiplier les références qui soutiennent cette position pour éprouver notre point de vue.

a) La communauté cathodique.

-Des moments, des codes, des rythmes, sur un mode binaire.

Alors que c'est l'intrusion du changement dans l'ordre tranquille des sociétés qui favorise la nécessité d'une pratique ritualisée, le concept de *media events* (initié par James Carey) réunit le lieu et le moment du traitement de l'événement. Lors de ces situations de changements ou de survenue d'événements, le moment de leurs réceptions a pour effet de modifier les codes communicationnels dans leurs modes d'émission et de réception. « Cette modification des habitudes (...) consisterait en une ritualisation du comportement, autrement dit en un passage des actes et des attitudes profanes à des actes et valeurs chargés d'une signification à part (sacralisée ?) ».

Nick Couldry, pour aborder le statut des médias, reprend la distinction entre le monde profane et le monde sacré. En opposant l'espace des médias à celui du quotidien, il indique que la rencontre de l'un à l'autre doit être contrôlée rituellement. Ce mode binaire se retrouve dans la manière même

d'exposer l'événement. Les médias américains expriment de façon significative ce mode manichéen de traiter l'événement où nous pouvons retrouver toute l'essence des récits mythiques les plus anciens, où rivalisent bons et méchants, lumière et obscurité, pure et impure... vie et mort.

Si les études comparatives des médias et de leur valeur ritualisée, déclenchée par la survenue de l'événement, ne manquent pas, beaucoup d'approches créent cette analogie (rituel-média) par le cadre d'une structuration répétitive des comportements que génèrent les médias. Tout comme en témoignent les superpositions des figures pariétales, c'est dans la répétition régulière des rendez-vous donnés par la télévision que le rituel peut prendre place. Sa dimension cérémonielle se fait dans une diffusion régulière à des jours de la semaine et des moments de la journée déterminés, par des contenus et des contenants formellement identiques.

Nous engageons l'idée que si c'est l'événement qui produit une nécessité de ritualisation, d'une part, et si, d'autre part, la dimension cérémonielle est favorisée par une structure formelle régulière, en d'autre terme si la forme idéale du rituel est la conjonction, presque antinomique, d'un *hors du commun quotidien* : le journal télévisé apparaît alors comme la forme canonique du rituel.

-Passer la crise, comprendre le monde, se transformer : une audience élargie.

La forme de la performance possède les qualités et l'efficacité relatives à une production visuelle ritualisée. Il apparaît aussi que la spécificité des

médias, plus que les pratiques artistiques, est bien celle de rassembler la communauté. Daniel Dayan écrit qu' « Il ne s'agit plus d'approvisionner en "sacré" une multiplicité de "centres" mineurs, secondaires, régionaux, mais d'atteindre la quasi-totalité des célébrants possibles là où ils sont ». Ici l'utopie d'une unité première, d'un tout originel et d'une fusion de la communauté en un seul corps est rendue possible. C'est dans cette approche partagée que la fonction transformationnelle du rituel est rendue effective, que la télévision tient le rôle de régulateur de nos cultures occidentales contemporaines.

« Les médias offrent la possibilité d'être ensemble pour comprendre les problèmes majeurs de l'existence, du sens de la mort, ou de la maladie, ou de la jeunesse, ou de la beauté, ou du bonheur, ou de la souffrance. Voilà pourquoi (...) nous devons regarder de près les processus de « réenchantement » de l'expérience rituelle permanente des célébrations communautaires et des autres manières dont les médias réunissent les gens ».

Nous pouvons noter que, si l'événement lorsqu'il est médiatisé et ritualisé encourage la réflexion sur la nature et la raison de l'existence, c'est la représentation du sujet qui déclenche cette réflexion et non l'événement lui-même : ce dernier devient alors le mythe, et les médias procèdent du récit mythique dont nous avons abordé la construction binaire sur lequel il s'établit. Dans ce statut mythique des énoncés médiatiques, nombre de chercheurs décèlent une survivance de récits très lointains qui subsisteraient

jusqu'au formes culturelles contemporaines. Edgar Morin, par exemple, considère ces nouveaux espaces comme « un lieu de fermentation mythologique qui ressuscite des mythes archaïques en leur donnant une forme moderne ». Ainsi, « il est vraisemblable que les récits de crashes d'avions offrent le matériel pour construire les mythes modernes. L'écrasement d'un avion implique des événements qui peuvent être reconstruits par les journalistes de façon à encourager la réflexion sur la nature de l'existence et sur le rôle de l'être humain ». C'est par ce recadrage de l'événement que l'attente du public peut être assouvie, par une dialectique qui permet l'identification de ce spectateur aux acteurs du récit. Ce processus se retrouve dans le désir d'un événement qui éveille l'émotion d'un « cela pourrait être moi ». Ainsi, on préférera une jeune fille disparue dans une ville voisine, des Tsunamis qui emportent les vacanciers venus de chez nous, des américains qui s'élancent des fenêtres et dont les médias rediffuseront sans limite la commémoration, plutôt que les morts du Soudan, d'Ethiopie ou de Tchétchène.

-Un journaliste chaman ?

Toutes les modalités des rituels premiers et leurs effectuations par le mode de la représentation trouvent des similitudes dans la structure des médias. Avant d'aborder plus précisément le statut des images médiatiques, relevons une dernière similitude qui confirme la légitimité de notre rapprochement : le rôle du journaliste.

Prêtre, officiant, narrateur « apostolique », maître de cérémonies... les qualificatifs de l'anthropologie médiatique ne manquent pas pour décrire

l'activité rituelle du journaliste. Si ces termes s'appuient plus particulièrement sur le rôle du journaliste qui présente les informations télévisées, les caractéristiques du rôle du chaman ne sont pas totalement recouvertes si l'on ne prend pas en compte la fonction du journaliste reporter. Alors que rien ne permet de savoir s'il existait plusieurs catégories de chamans à l'ère pariétale, nous distinguerons deux catégories de journalistes qui couvrent la totalité de l'acte rituel. A l'instar du chaman qui se distingue en étant l'homme de la mort, en effectuant le voyage vers ce monde autre, en entrant vivant chez les morts (pour reprendre Michel Boccara), c'est précisément cet aller et retour que réalisent certains *journalistes reporters*. Lors de ses voyages, il ne rencontre pas un mort, ou même plusieurs morts, mais bien *La Mort* dont il rapporte l'image. Ce sont ces images qu'une seconde catégorie, celle des *journalistes présentateurs*, nous donne à voir. Ils sont ceux qui occupent la place du référent de ce savoir de la mort, qui rythment le rituel en un rendez-vous quotidien, qui orchestrent les gestes et les comportements de rigueur, enfin, ils sont ceux qui organisent le discours en reprenant la fonction des *myth-makers* des cultures archaïques.

Sur le mode d'un schéma ritualisé très proche de celui des origines, dans un accomplissement qui unit ce même maître de cérémonies à une communauté, nous devons porter une attention toute particulière sur le lieu de déroulement de ces pratiques.

Feuille 2

Même sans chercher les siens comme je le pratique, c'est toujours une mort personnelle que l'on tente de retrouver sur nos écrans. Des malades subtilisés par les hôpitaux qui les portent disparus, ce sont des détails sur ce qui nous attend qui nous manque. On veut connaître tous les *scenarii*, toutes les modalités, se voir crasher à saint Odile, noyer à Phuket, voler en éclats à Jakarta. En jetant un coup d'œil dans le judas, c'est chez nous qu'on veut voir.

Jusque là rien de nouveau, d'autres martyres, plus anciens, nous ont donné la note. Passé le rythme où ces images nous parviennent, ce qui est nouveau, c'est que c'est à la maison que se passe la célébration ! Entre la soupe de pois cassés et le riz au lait : Nicholas Berg se fait décapiter. Promos confo. Sous la main, pantoufles

fourrées aux pieds, on vise l'officier américaine mater l'arabe en laisse.

Sur mon écran d'ordinateur ce matin, comme à chaque fois, tout se superpose : feuille de travail, net, T.V... Entre deux pages de travail, petite récréation futile pour chercher quelques informations sur les avantages de quelques Rolls de la cuisson diététique. J'hésite, je compare, je calcule, je tends l'oreille vers le documentaire diffusé par le petit carré superposé à mes casseroles : le chirurgien rwandais, une enfant dans les bras, m'explique qu'il ne parvient pas toujours à réparer l'anatomie des petites filles, détruite par des épis de maïs.

Magnifique écran plasma 16/9^{ème} ultra plat : parfaitement fondu dans le décor de la chambre ou du salon, le tableau animé vient parfaire les bibelots. Je ne fais alors que finir d'assembler certaines images à quelques suggestions de magazines pour maisons. Je cours les magasins de tissus pour trouver la tenture qui viendra souligner le visage émergeant de la boue qui l'engloutit, pour trouver l'imprimé qui viendra soulager le visage crispé d'un homme braqué par un pistolet. Sur mes tableaux en 16/9^{ème}, je m'applique à maroufler le

papier tendance des dernières collections *Osborne & Littel* qui viendra camoufler la souffrance d'une femme qui se plie de douleur. Quelle joie d'avoir dégoté cet imprimé d'oiseaux qui ouvrent grand leurs ailes pour répondre au célèbre soldat républicain espagnol avide de liberté de Capa qui déploie ses bras sous l'action de la balle qui le traverse ! Je collecte les nuanciers pour faire fabriquer les couleurs exactes qui composeront avec le « noir cassé brun » d'un petit éthiopien attendu par son vautour. Rose anglais, fuchsia, vert tilleul et aubergine...je l'incruste entre deux motifs de tapisseries scannées.

Je ne fais qu'achever ce que les médias nous soumettent, consommer ce mariage monstrueux.

Une seule méthode en tête : celle d'oublier le sujet, de se détacher de l'image, de ce qu'elle représente, de son impact sur nous. Aucune technique à connaître, appliquer ce que l'exposition à ce flux d'images impose : une mise à plat, un nivellement, une mise à mort des images de morts

On a appris comment traiter ces images, comment les prendre, comment tirer d'elles ce qu'on a à en tirer. Dans notre lit ou dans notre canapé : on cherche à

répondre à nos curiosités, à satisfaire quelques expériences honteuses, à soulager l'urgence de pulsions bien naturelles... puis les jeter, passer à autre chose, aux activités quotidiennes. Gorer écrit *La mort pornographique*.

Génération zapping, génération porno, comment faire autrement à l'ère de l'impudeur ?

Rosler joue du copier-coller pour incruster ces images à des scènes d'intérieur, Gérald Laing nous en donne une version publicitaire pour *Colgate*, Toscani les affiche en quatre par trois... mon parti est de les travailler sans plus y penser, de les travailler en neutralisant l'image qui peut alors se substituer à tout élément d'ornement, à tout objet de consommation. Je veux que mes images touchent cette tangente entre illustration et transgression, que la démonstration soit à peine tangible tant elles tendent à répéter notre manière de consommer les médias. Je veux qu'elles puissent trôner dans les salons sans déranger ou que le seul espace qui puisse révéler ce qu'elles présentent soit celui de l'exposition.

J'aime qu'on me dise que mes tableaux sont beaux.

b) Particularité du lieu.

Quelque soit l'époque et le type de rituel, le lieu y occupe une place tout aussi précise que les différentes modalités que nous avons abordées. Lors des premières représentations, ces lieux ont pour structures symboliques les parois des cavernes, mais aussi leur degré de profondeur, d'accessibilité. Le rituel exige un lieu de culte : sites trouvés dans la nature, temples sacrificiels des Incas ou espaces des religions que nous connaissons. Alors que nous avons observé l'organisation manichéenne du rite, son lieu doit également être séparé du quotidien et doit porter le signalement d'un passage à autre chose.

Du musée d'art au musée d'archéologie, on a pu assister à la déportation d'images et d'objets de culte dans ces lieux non sacrés. Si de cette nouvelle association de l'objet au lieu profane résulte une impossibilité de lien sacré (il est difficile d'imaginer un fidèle s'agenouiller devant la peinture d'un Christ exposé dans un musée municipal), il semble que l'inadéquation est différente dans le cas qui nous occupe. Lorsque Gregor Goethals écrit que « Les gens lisent les journaux à des endroits et des moments choisis au hasard » contrairement à la présentation des nouvelles du soir qui « est un

mode communautaire de percevoir l'ordre et les événements » il nous indique qu'il existe tout de même un lieu des médias qui génère de la communauté ou une communauté qui génère ce lieu. En regardant la même mire, autour de laquelle nous sommes rassemblés, nous créons un lieu où nous nous retrouvons. A l'ère des *sites* Internet, des visioconférences et autres visio-télécommunications, la virtualité du lieu tend de plus en plus à devenir un espace tangible, c'est cet espace que nous pouvons accepter comme le lieu spécifique du rituel médiatique.

Si nous avons accepté que ce lieu virtuel parvient à recouvrir les caractéristiques qui accompagnent les premiers traits de l'art, il n'en reste pas moins que ces images, diffusées dans nos salons ou dans nos chambres, présentent une situation inédite au cœur de ma pratique ou de celle de Martha Rosler. En acceptant que les images du journal télévisé possèdent ce pouvoir régulateur relatif à son déroulement ritualisé, cette régulation se joue sur le même site que celui qu'elle tend à repousser, celui d'une économie excessive, d'un confort démesuré. Dans nos intérieurs méticuleusement apprêtés, après de longues hésitations entre collection domotique et assortiment *Feng Shui*, pour que triomphe le bonheur, l'écran crée une percée insoutenable dans sa proximité, sa superposition matérielle à notre quotidien. En même temps qu'il permet cette conscientisation que nous avons observée, le poste de télévision fait éclater l'imposture de notre économie (au sens désigné par Bataille) en nous plaçant devant notre dualité : se comporter comme si nous ne pouvions pas mourir et savoir que nous allons mourir.

La série *Bringing the War Home : House is Beautiful* réalisée par Martha

Rosler entre 1967 et 1972 (ill. p. CXXIV), fait exploser cette proximité par des éléments de collages provenant du magazine *Life* et des images du confort intérieur américain des années soixante. Ainsi, nous assistons dans le salon au passage d'un homme Vietnamien dont le visage exprime ce que nous ne connaissons jamais en emportant dans ses bras son enfant probablement mort, nous voyons gésir un corps torturé ou décédé au pied d'une coquette table du coin salle à manger, nous contemplons la guerre devant nos fenêtres, nos terrasses ou nos pelouses parfaitement entretenues. Au-delà de ce mélange détonnant, mais aussi des « liens économiques et politiques entre nos canapés moelleux et le cadavre d'un inconnu (dont) Rosler montre qu'il serait fallacieux de vouloir les dissocier », ces associations font éclater notre collaboration à cette opulence destructrice, notre confortable pusillanimité de spectateurs, notre culpabilité d'une pensée frivole et futile. C'est de cette même association qu'il s'agit dans la série d'images de 2004 de Martha Rosler. Cette série porte le même nom que son projet de la fin des années soixante. En pratiquant des assemblages numériques (avec le même médium visuel que les images T.V.), l'artiste multiplie les champs de confrontation entre les images médiatiques et notre quotidien. Si l'objet de son travail porte toujours sur le confort intérieur, elle dépeint également l'attitude d'une femme qui triomphe d'une société du gadget et de l'hygiénisme, d'une femme qui, comme son intérieur, est en quête de l'image qu'elle renvoie. Dans un monde mis à plat, Martha Rosler signe le temps des images, celui où se superposent des guerres et des Hommes devenus images.

On retrouve cette confrontation dans le travail sur les images de la guerre en Irak réalisées par l'artiste Gerald Laing (ill. p. XCVI). Alors que l'on

connaît ses œuvres Pop Art, Laing fait resurgir en 2005 le répertoire iconographique de ses prédécesseurs (Warhol, Lichtenstein) qui révèlent à ce moment l'explosion de l'objet de consommation. En juxtaposant dans ses peintures des objets devenus symboles de l'opulence et des images des prisons d'Abu Ghraïb (ill. p. CCVI), il fait apparaître avec brio cette superposition d'images qui pénètrent nos quotidiens et nos consciences. Lorsque nous avons défini le travail de Martha Rosler, comme la mise en exergue d'une cohabitation insoutenable des images de la télévision et de nos intérieurs, celui de Gerald Laing porte davantage sur la confrontation, sur nos mêmes écrans, des souffrances de la guerre et de l'abondance de la réclame : si le tableau *Only of Them Uses Colgate* est l'illustration d'un propos de George W. Bush à Tony Blair, c'est d'une même source télévisuelle que les éléments de son travail proviennent.

Nous ne pouvons pas ne pas mentionner ici les images de Toscani (ill. p. CXL) qui, s'il est publicitaire de profession, a acquis une reconnaissance artistique qui nous permet de citer son travail. Ses campagnes publicitaires pour la firme *Benetton* que l'on connaît lui permettent de s'en tenir « aux manifestations de la vie, en faisant jouer le rapprochement entre des images de la famine et de la mort avec d'autres liées à l'opulence et à la mode en un rapport de proximité explosif ». Ici, la singularité de ces propositions tient de l'utilisation du panneau publicitaire comme mode de mise en contact de ces deux espaces de l'image que nous avons définis. Dans l'emploi de supports, de fonctions et de médiums relatifs à la publicité, Toscani réalise une association impossible autrement où « une odeur nauséabonde de sang coagulé et de cadavre se met à flotter dans les espaces publics ».

Confrontation dans l'espace public chez Toscani, diversité des images de nos écrans de télévision pour une partie des travaux de Gerald Laing, ou percée de ces images de mort dans l'espace protégé de nos intérieurs de Martha Rosler, c'est au travail de cette dernière que s'apparente le plus mes recherches.

De la même manière que chacun des artistes que nous avons abordés utilise les images brutes des médias, je cherche dans mon travail un respect rigoureux de la composition de ces images et des sujets qui retiennent nos attentions. Dans *L'oiseau à l'enfant*, par exemple, chaque ligne du paysage et chacun des éléments qui sont représentés retrouvent fidèlement leurs origines de la photographie de Carter réalisée en 1984 au Soudan (ill. p. CXCII). C'est en modifiant mon approche de travail plastique que se réalise en partie ce rapport que nous avons relevé. Bataille écrit que Manet peignit la mort du condamné avec la même indifférence que s'il avait élu pour objet de son travail une fleur ou un poisson, ma démarche tient aussi à faire abstraction du sujet représenté. Il est question de forcer une relation détachée de l'image pour lui faire revêtir une plasticité relative à d'autres champs, comme celui du graphisme, de la décoration, de la mode. Recherche de coloris, de motifs, d'adéquation des superpositions, assortiments de textures, deviennent l'objet d'un travail sur la tendance des goûts actuels pour une flatterie du regard. De la même manière que ces images de mort peuvent être vidées de leur sens par leur immersion dans l'iconographie débordante de nos sociétés, elles sont traitées ici comme pourraient l'être toutes autres images. C'est dans la reconnaissance photographique du sujet, associée à une approche détachée,

que je propose ce rapport inadéquat auquel nous sommes confrontés par les médias. Ce sont aussi les matériaux employés qui participent à cette même confrontation. Peintures murales, tissus d'ameublement, tapisseries utilisées comme supports ou comme motifs, ce répertoire de ce qui fabrique nos intérieurs confortables expose ces morts qui pénètrent nos refuges intimes, des morts qui font parti du décor. Il y a enfin, ce jeu de perles et de paillettes qui, dans le même temps qu'il participe à donner du clinquant aux cadavres, se réalise dans une sorte de liberté enfantine où le cruel peut se mêler à l'innocence, à la manière d'autres qui peuvent tricoter les gilets colorés des petits *Pensionnaires*, mettre en scène la fin tragique d'un écureuil de cartoon, ou les pièces de quelques marionnettes, lutins et bonhommes à têtes de tomates.

Ici, deux lectures s'offrent alors à mes recherches et celles des artistes que nous avons cités : celle d'une dénonciation d'images vidées de leurs sens par une société où elles abondent, et celle, au centre du questionnement de cette première approche, du dévoilement d'un rapport explosif entre deux espaces perceptifs : celui que nous érigeons sans cesse pour abstraire la mort de nos quotidiens, celui dans lequel nous pénétrons pour la rencontrer.

Retenons alors que les similitudes que nous avons tissées entre l'art et les médias ne sont pas le seul fait d'un glissement d'une structure formelle ritualisée sur une autre. Au-delà de la forme, c'est le contenu et la fonction

d'une nécessité artistique première qui s'échappe dans la question médiatique. Alors que les tentatives de la performance artistique parviennent à retrouver cette organisation originelle, elles restent en deçà des médias pour rassembler la communauté. Une forme performative et visuelle, un contenu qui ouvre sur un face à face avec la mort, une fonction qui, offrant une parenthèse à cette mort permet de mieux la refouler en s'adressant à une communauté au nombre inégalé, les médias seraient-ils cette forme archétypale des utopies de la performance ? Notons aussi que dans le rêve jamais réalisé de « tout le monde est un artiste », les médias offrent ici la possibilité à « tout le monde d'être un journaliste ». Avec la propagation du matériel d'enregistrement et de diffusion des images, la mort n'est plus l'apanage du chaman, de l'artiste ou du journaliste. Des prisons d'Abu Ghraib au tsunami de 2004 ce sont les images que nous aurions pu prendre si nous avions été là au même instant et qui nous auraient donné notre quart d'heure de célébrité le temps d'une information.

Roger Pouivet s'est penché sur différentes corrélations qui distinguent ou rapprochent l'art de ce que l'on nomme « art de masse ». Il indique que ce dernier constitue probablement une rupture importante dans l'histoire de l'art, voire plus importante que celles posées par l'art contemporain. En reprenant les trois conditions d'appartenance données à l'art de masse : celle d'être une œuvre à instance multiple, d'être produite et diffusée par une technologie de masse et celle d'être accessible sans effort ni formation, il en explique les mécanismes. Dans le trinôme qui nous est proposé pour caractériser l'art de masse, si la question des deux premières spécificités a été étudiée (notamment la problématique de cette instance multiple), c'est la

dernière qui introduit cette résistance que l'on peut avoir face à l'art de masse.

Si depuis le début du siècle dernier, nombre d'artistes travaille sur ce que l'on nomme une « démocratisation de l'art », on exclura de notre étude les thèses qui soutiennent que l'art se doit d'être accessible par l'instruction et par l'effort. C'est davantage le contenu de cet art de masse qu'on doit approcher, celui qui ne peut qu'être donné à cette attitude de réception. Ce comportement qui ne demande pas d'effort ne peut sans doute qu'attendre le confort d'une non-résistance à ce qui lui est proposé. Face à cette position d'ouverture pour laquelle nous n'aurions pas donné les recommandations nécessaires pour consommer la proposition, c'est alors le pire et le meilleur que l'on peut faire avaler. A l'heure où les candidats aux présidentielles invitent les musiciens pour appuyer leurs candidatures, où l'on ne compte plus le nombre d'images falsifiées et de montages aux services de toutes les idées, c'est cette valeur instrumentale dont il est largement fait usage que l'on peut saisir comme élément fondamental de mise à distance de cet art que nous avons dépeint. Bien sûr, comme toutes les images, l'art durant de longues périodes était ce même instrument au service des pouvoirs et on doit ajouter qu'il l'est encore dans bien des pays.

Ce que nous devons donc relever, c'est que si les images des médias que nous avons étudiées permettent de recouvrir tous les éléments pour reconstituer les rituels originels qui savaient lier l'art à la mort, elles n'opèrent pas sous ce mode essentiel qu'est la résistance à l'ordre établi, la subversion des valeurs érigées, le renversement de l'ordonnement de nos communautés. A l'inverse, si les tentatives sont nombreuses dans l'art de

chercher à retrouver cette alliance des origines (ou celle d'autres sociétés qui nous sont contemporaines), dans ces œuvres qui sont le reflet de nos quotidiens, dans cet état de résistance, de subversion et de renversement de ce quotidien, se trouve l'essence de l'expérience esthétique.

Feuillet 3

Abuser des paillettes, des rubans, des froufrous... la mort d'aujourd'hui, c'est du rituel, du spectacle, de la tauromachie, une esthétique à la « Delacroix ».

Holééé et le Pentagone esquive la pique de son

adversaire, holééé, c'est du grand art lorsque ce dernier touche le centre vital, névralgique, la haute échine des *Twins* ! Et les yeux écarquillés on regarde la bête, on l'observe qui reste fière s'écrouler par à-coups. Le collet gicle, évanescent, bouffant, immense... Médusés par cette grosse méduse qui nous rappelle quelques champignons dévastateurs non moins admirables. « La plus grande œuvre d'art contemporaine », déclare Stockhausen.

J'y vais de mes paillettes, de mes rubans, de mes froufrous qui sans doute resteront en deçà du spectacle original ; mais l'essentiel, c'est d'avoir droit, de prendre sa part jubilatoire. Et puis, c'est notre travail à nous plasticiens de montrer du boyau ou de la pourriture. Les entrailles dégoulinantes d'un taureau à Lascaux, quelques scènes de tortures en guise d'enluminures, d'infinies chorégraphies d'écorchés entaillés méticuleusement détaillés. Il va de soi que ces images des médias nous reviennent. Il est de tradition que c'est à nous de soulager le pressant besoin de délectation du pire.

Mais est-ce que c'est nous qu'on attend encore aujourd'hui ? Les artistes font scandale lorsqu'ils présentent un lapin fluorescent, un chien qui crame ou la

langue d'un cadavre d'homme, alors qu'ailleurs, on fait notre mine curieuse devant les chairs d'un cadavre déguisé en basketteur, on fait notre tête compatissante devant les hurlements d'une enfant aux parents tout juste assassinés, on honore notre devoir d'indignation à l'écoute de la trouvaille d'une paire de nouveaux-nés dans les bacs d'un congélateur.

En acceptant ces images où l'alibi, après celui d'informer, est de se flatter de notre bonne morale, on se rince l'œil à la Bataille, on laisse flirter notre imagination avec quelques pensées mauvaises, quelques choses immorales à la Baudelaire.

Depuis qu'on travaille à notre compte, que nos commanditaires ne sont plus les Eglises ou les sciences, la face de l'art est démasquée. Ici, le plasticien n'informe pas des malheurs du monde et le spectateur ne vient pas prendre sa leçon de morale. C'est l'informe qu'il vient prendre, un face à face avec l'immonde en pleine gueule.

Je tente alors d'avancer masquée en m'appropriant ces images des médias si bien acceptées. Dans ce recyclage de morts, je cherche une autre équation.

- le contenu des médias est l'essence même de l'art.
- ses images sont acceptées au moment où elles sont estampillées « information ».
- par des esquives possibles, ce territoire des médias affaiblit la charge contenue dans ces images.
- l'art, aujourd'hui démasqué s'expose au rejet dès qu'il échafaude quelque stratégie pour figurer l'ignoble.

Si les médias annulent ce contenu essentiel que l'art peut à nouveau raviver et si les formes de l'ignoble sont exposées au rejet sur la scène artistique alors qu'elles sont accueillies sur nos écrans et nos journaux, à cette question de territoires qui dans un cas comme dans l'autre amoindrit la présence de la mort, m'approprier ces formes peut être une réponse opérante pour y exposer, à nouveau, le spectateur.

Sur les territoires de l'art où les règles de lecture ne sont plus les mêmes, le déplacement de ce langage pictural des images de la mort que le spectateur connaît et reconnaît trouve peut-être la clef d'une ouverture possible de ce que ces images ont à révéler.

Avancer la mort sous les traits des médias...

I.2.La mort redessinée : quand les médias donnent le ton.

Avant d'aborder de nouvelles problématiques qui se posent aux pratiques artistiques affectées par la question de la mort en lien aux images des médias, il faut entreprendre de dresser le paysage dans lequel s'ancre notre réflexion. Représenter la mort, la voir, la penser... là encore, on ne peut faire l'économie d'une approche générale de notre sujet avant de pouvoir en appréhender les problématiques qui nous concernent.

Dans un premier temps, entre histoire et esthétique, nous montrerons que nous n'avons pas attendu les images des médias ou certaines pratiques artistiques pour nous faire voir la face violente de la mort. D'hier à aujourd'hui il faut comprendre cet attrait de ne pas être fasciné par la mort elle-même, celle qui vient avec la vieillesse, celle que l'on appelle naturelle, mais par sa face plus sombre encore, celle qui frappe violemment, qui porte en elle les stigmates de la maladie, de la guerre, ou encore celle qui réduit nos corps à ce que ce que Gilles Deleuze définit comme « la zone commune de l'homme et de la bête, leurs zones d'indiscernabilité : la viande ».

Si une quête d'un désir de voir l'horreur ou l'étrange est séculaire, c'est bien la question du spectateur qui est au cœur de ce rapport visuel ; dans l'antiquité même, on a expliqué le phénomène de la vision par l'émission d'un rayon lumineux provenant, selon les philosophes, tantôt de l'objet, tantôt de l'œil. L'horreur réside-t-elle dans la scène contemplée ou bien dans le regard du spectateur ?

C'est en montrant comment les « spectacles de la mort » trouvent depuis toujours à se loger que nous interrogerons nos propres regards, l'expérience de ce « voir », ce désir que notre morale qualifie de pervers.

Si cette première approche nous amène à introduire tout particulièrement la place qu'occupent les images de la mort au travers des médias, elle nous permet dans la seconde partie de notre approche de construire nos propositions quant aux pratiques artistiques. Alors que nous montrons, dans un premier temps, comment la représentation se déshabille

petit à petit de la morale, que nous en concluons que ce détachement peut être préjudiciable, nous proposerons de mener un va et vient entre des images des médias et certains travaux plastiques pour comprendre une facette de notre question de l'appropriation des images médiatiques par les artistes.

Alors que nous aurons dégagé quelques réponses dans la première partie de ce chapitre, nous aurons saisi le jeu de tabous et de transgressions qui traverse notre question et nous donne quelques éléments pour étudier cette facette ritualisée que nous aborderons dans la suite de ce chapitre.

I.2.1. Histoire de voir : une attente du public.

a) La mort en spectacle.

« Il n'y a rien de barbare et de sauvage dans cette nation, à ce qu'on m'en a apporté, sinon que chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage ; comme il semble, au vrai, que nous n'avons d'autres mesures de la vérité et de la raison que l'exemple et l'idée des opinions et des croyances du pays d'où nous sommes. Là est toujours la religion parfaite, la police parfaite, l'usage parfait et accompli de toutes choses.».

Michel de Montaigne.

Si Montaigne écrit ces mots à la fin du XVI^{ème} siècle, cette vision des autres peuples, de l'*autre* trouve, d'une manière générale, un chemin inverse dans nos pensées contemporaines. Aujourd'hui, c'est au cœur de nos propres

mœurs que l'on décrit la barbarie, ni ailleurs, ni hier ; nous générons l'atroce de manière exponentielle et nous nous en délectons. On dénonce alors le règne d'une « mort spectacle ». Sans évoquer des pratiques comme celles du *snuff movie* ou d'autres usages en marge de nos sociétés, *nous*, ou tout au moins les spectateurs de *nos* communautés, participons à cette ère nouvelle de l'obscénité sans limite où les médias jouent un rôle plus que déterminant. Décapitation, défenestration, corps en miettes et gisant en direct... les images fusent de la télévision à internet et les plus belles se fixent sur les feuilles de nos quotidiens, retouchées pour coller à l'esthétique de la mise en page.

Sans donner ici tous les lieux où loge la barbarie, c'est aussi la nouvelle tournure de l'art qui inquiète. Animaux marins agonisant sur le mur d'une exposition, photographies de cadavres, tête de sang humain... Jean Clair décrit cet art en ces termes :

« Pendant des milliers d'années, l'art a eu une mission civilisatrice : instruire l'esprit et réjouir les sens. L'art contemporain voit quant à lui le triomphe de l'« immonde », c'est-à-dire, selon l'étymologie (*immundus*), de l'abjection, du déchet. Tout est bon : exhibition de corps, mutilation, fascination pour le sang, les humeurs et même les excréments ».

On ne peut que se réjouir d'une pratique de l'autocritique. On peut considérer que le flux des images aujourd'hui offre effectivement un contexte inédit, on pourrait enfin imaginer qu'un Bruegel, par exemple, n'est destiné qu'à effrayer des enfers, que *l'Ange de l'Anatomie* de D'Agoty n'est réalisé que

pour nous instruire, ou que *La Raie* de Chardin (ill. p. CCXXII) n'est que l'illustration d'une leçon de choses... Mais ces visions sans doute moralisatrices, de toute évidence passéistes, font abstraction de certaines pratiques d'époques reculées jusqu'à celles d'hier dont on donnera quelques exemples et comme l'écrit Alain Leduc « Déjà, avec les Lucrèce, Saint Sébastien et Saint Georges, il y avait depuis belle lurette (dès la scène du puits de Lascaux) du dard fouillant dans le sang ».

Rappelons, en guise d'exemple, quelques usages de condamnations des siècles passés qui devaient sans doute remplacer la télévision hier (ill. p. CCLVIII). En voici les faits, tout se passe en direct, sur la place de Grève à Paris, la nuit :

« Le condamné y est attendu par une foule abondante déjà rassemblée, parcourue de marchands ambulants qui proposent des rafraîchissements et toutes sortes de marchandises. Les gens se mettent également aux fenêtres des maisons qui bordent la place, dont les appartements sont loués pour l'occasion. Pour accroître l'effet théâtral de la mise en scène, l'exécution a lieu de nuit au son lugubre du tocsin. A la manière des arènes romaines, les réactions du public sont imprévisibles. De la compassion à l'indignation, du bavardage au rire, du silence le plus parfait aux applaudissements, la réaction dépend alors de la manière dont le condamné va affronter sa mort.

C'est également après l'exécution que le rituel se prolonge. Le cadavre, plus généralement exposé, trouve parfois sa tête empalée sur une pique et promenée en triomphe dans la ville. Il est aussi habituel d'exposer le corps dénudé de l'exécuté(e) à la merci de la foule qui

n'hésite pas à s'en emparer pour le mettre en pièce. Enfin, des textes du XIX^{ème} nous en donnent le témoignage : les morceaux du corps tailladé étaient parfois rôtis sur des feux improvisés, mangés et offerts mutuellement... »

Sans chercher à légitimer quelque usage, on peut dire de la même manière que tout le monde a vu l'intégralité de la décapitation de Nicholas Berg, des images les plus crues sur le net ou sur quelques téléphones mobiles d'enfants, d'autres face à face plus réels encore ont toujours fait le lit du spectacle de la mort. Des arènes romaines aux crucifixions, des bûchers jusqu'à l'abolition de la guillotine en France en 1981, n'est-il pas question de « spectacles de la mort » ? Étaient-ils moins directs que ceux proposées aujourd'hui ?

Que l'on pense aux exécutions publiques qui, de tout temps, prenaient la forme de véritables spectacles avec leurs balcons et leurs friandises, aux dissections ouvertes aux spectateurs venus nombreux et orchestrées comme des pièces de théâtre, ou encore, jusqu'en 1907, aux larges verrières des morgues (ill. p. CCLX) qui permettaient aux curieux de venir lorgner quelques cadavres annoncés par la presse, demandons-nous si ce ne sont pas nos propres regards qui nourrissent ces représentations ?

b) Désir de voir.

« ... dans ce qui arrive à propos des œuvres artistiques ; (...) les mêmes choses que nous voyons avec dégoût, par exemple, les formes des bêtes les plus viles ou les cadavres, nous nous plaisons à en contempler l'exacte représentation »

ARISTOTE

A travers l'histoire, et jusqu'à aujourd'hui, il faut faire le constat que l'homme ne résiste pas à la contemplation de l'horreur. Si elle est toujours masquée d'une manière ou d'une autre, ce qui fera l'objet de la seconde partie de notre analyse, le constat qui en est fait est qu'elle est un besoin. Dans le savoir non assumé de ce que nous allons découvrir, il est un besoin d'assouvir régulièrement cette transgression du *voir*. Nous protégeant d'une quelconque complicité qui nous rendrait coupable, nous acceptons de partager l'expérience de la transgression, de la perversion, du mal ou de ce que certains nomment du voyeurisme.

Pour comprendre ce désir, il faut adopter les points de vue de différentes disciplines qui permettent de saisir la dimension de cet appétit refoulé, caché ou non avoué. Ainsi, théologie, psychanalyse, littérature ou biologie se joignent dans notre approche qui ne pourra qu'être très synthétique et générale mais indispensable pour nous permettre d'accepter cet état de fait pour le reste de notre étude.

- Regard et transgression.

Dans les racines même qui lient le regard à *warten* ou à *ward*, une

double lecture s'inscrit dans la notion de regarder : celle que nous connaissons qui est l'action de porter la vue sur quelque chose, et une autre qui a trait avec la peur ,où regarder est l'action de se protéger, de faire attention, d'être sur ses gardes.

C'est au mal que le regard est associé, que le « voir », dans une articulation qui le lie au « savoir », est originellement ancré, et le mythe originel d'Adam et Ève illustre parfaitement ce propos. S'ils ne formaient qu'une seule chair dans le jardin d'Eden, qu'ils étaient tous deux nus sans la conscience d'un sentiment de honte, le « voir » associé au « savoir » va rompre cet âge idyllique des origines. Rappelons les écrits à propos du fruit défendu :

« 3.5 (...) le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront, et (...) vous serez comme des dieux, connaissant le bien et le mal.

3.6 La femme vit que l'arbre était bon à manger et agréable à la vue, et qu'il était précieux pour ouvrir l'intelligence ; elle prit de son fruit, et en mangea ; elle en donna aussi à son mari, qui était auprès d'elle, et il en mangea.

3.7 Les yeux de l'un et de l'autre s'ouvrirent, ils connurent qu'ils étaient nus (...). »

Nous connaissons la suite qui leur est réservée, celle d'être privés de l'éternité, d'être poussière et de retourner à la poussière.

Le « savoir » introduit donc un avant et un après où le « voir » tient une

place toute particulière, il en est un résultat, un résultat associé à la peine, la punition, la sanction : la mort. La transgression est donc une notion essentielle dans cet accès au voir et Christiane Trochet, reprenant la théorie de la pulsion de savoir de Freud écrit :

« Le mouvement transgressif est le mouvement même du désir de savoir confronté à l'interdit. Comme nous l'enseigne le mythe du péché originel, il est essentiel à la naissance du sujet ; l'homme est né à la condition humaine c'est-à-dire à sa condition de mortel à la suite d'une transgression bien particulière qui est justement la transgression de l'interdit de savoir ».

Les sciences apportent cette même ouverture à l'origine du regard. Dans une même lecture où le « voir » est un phénomène indissolublement lié au voyeurisme, à la fascination de la différence sexuelle et à sa sanction de mort, elles rapportent que la conscience du corps sexué se lie à la bipédie ; au moment où l'homme va montrer son sexe et la femme le cacher, inversant l'ordre qui les faisait quadrupède. Au stade de la bipédie, au moment où va s'inverser le visuel sexuel, l'homme va être le seul animal à effectuer la copulation en face à face. C'est ce face à face qui va faire participer, plus que chez tout autre animal, le regard, faisant naître le désir par le voir. Dans ce passage du quadrupède au bipède, c'est la naissance de l'homme sous sa condition de mortel que nous pouvons saisir : son passage de cette non-conscience, de ce non savoir de la mort qui le faisait animal à celui du savoir

qui le fait humain, par le biais d'une transgression dont le passeport est le regard.

D'autres récits, nombreux, présentent cet avant et cet après, cette transformation produite par le regard. Aristophane dans le *Banquet* évoque cet être parfait qui ne formait qu'un comme dans les Édens et qui, de la même manière, excluait Éros et sa sanction Thanatos.

Récits d'un âge d'or, d'une époque idyllique : l'œil est alors celui qui arrache, sépare, morcelle ce Un originaire. Dans le manque qu'il va laisser, nous cherchons alors à le combler par nos regards, notre besoin de voir... nos *pulsions scopiques* pour reprendre les psychanalystes.

Cette lecture nous permet aussi de comprendre un grand nombre de représentations premières qui viennent elle-même appuyer cette relation de l'œil à la mort. Représentations d'hommes masqués (comme *l'homme à la tête d'oiseau* dans la grotte de Lascaux), ou au contraire, yeux violemment exorbités des idoles mycéniennes : le regard et le « regardeur » tiennent une place centrale dans leur interprétation. Jean Clair nous indique dans *La vision de méduse* que ces statues primitives n'étaient pas vouées à un dieu mais destinées à protéger de l'intrusion du monde de la nuit et des esprits, qu'elles ne devaient donc pas être données à la vue des humains, qu'enterrées dans les tumulus elles devaient être soustraites au regard des vivants : « L'œuvre est frappée d'invisibilité parce que nul être vivant n'en pourrait en supporter la vue ».

Si nous revenons tout particulièrement sur ces œuvres premières et leurs

fonctions dans la seconde partie de ce chapitre consacrée au rituel, nous pouvons retenir ici toute une place qu'occupent sans doute les médias dans l'héritage de ce bagage. Alors que c'est tout particulièrement les médias d'actualités qui intéressent notre sujet, que ce sont ces images mêmes qui sont l'objet de nos recherches : nous sommes placés dans une ligne de mire de l'information dont l'objet n'a sans doute jamais autant associé ce « voir » et ce « savoir » que nous venons d'aborder. On comprend alors sans doute l'abondance de critiques qui fusent autour du petit écran qui ne peut qu'être ce serpent qui tente de nous séduire. Si nos téléviseurs nous laissent entrevoir le bien et le mal, c'est cette fascination pour le mal que nous interrogeons maintenant.

- Désir et perversion : le mal.

« Pour certains esprits plus curieux et plus blasés, la jouissance de la laideur provient d'un sentiment encore plus mystérieux, qui est la soif de l'inconnu et le goût de l'horrible. C'est ce sentiment, dont chacun porte en soi le germe plus ou moins développé, qui précipite certains poètes dans les amphithéâtres et les cliniques, et les femmes aux exécutions publiques. Je plaindrais vivement qui ne le comprendrait pas ».

Prendre du plaisir à contempler l'horreur, l'obscène et le mal, revient souvent à nous ranger dans la catégorie des pervers. De la même manière que

l'on harangue la télévision, tout ici est affaire de transgression et de morale. Dans notre langage courant, le terme de perversion n'est autre qu'un jugement, une condamnation qui nous classe hors-norme, voire parfois comme atteint d'une pathologie certaine.

Lucien Israël, dans la publication de son cours sur « la jouissance de l'hystérique » indique que la monstruosité de personnages sadiques, tel Gilles de Rais, Erzsébet Bathory ou Jack l'Eventreur se trouve, sous bien des facettes, dans la sexualité la plus normale, que « limiter la perversion à ces cas-là, c'est méconnaître ce que ces cas monstrueux peuvent avoir de commun avec la perversion quotidienne ». Si la perversion est considérée comme une déviation, par rapport à la norme, elle indique qu'il y a donc une norme. La perversion est alors une tentative d'échapper à cette condition que nos cultures nous infligent, une façon de nier ses lois, de les transgresser.

Si ces lois se trouvent menacées par ce qui viendrait les transgresser, c'est avant tout la pureté qui est mise en danger. La transgression de la pureté que Freud dénonçait comme la transgression de l'enfance, l'innocence de l'enfance, jusqu'à la démarche inverse qu'il effectua en affirmant que l'enfant était par nature pervers polymorphe. Avec ce mariage de l'innocence et de ce qui pouvait être qualifié de pratiques perverses, on a pu annoncer le divorce entre la perversion et le mal. La perversion entre à ce moment dans les normes et seule sa névrose appartiendra au pathologique.

Notons cependant que, cette lecture étant faite, nous pouvons nous demander s'il n'était pas important que ces révélations restent sous scellé ? Non pas parce qu'elles seraient la porte ouverte à la déchéance mais au contraire, parce qu'elles mettraient en péril la nécessité de l'interdit ; devenu

acceptable, entré dans la norme, le désir pervers ne pourrait plus être transgression. Les interdits, que le monde raisonné nous impose, sont inéluctablement la condition de l'expérience de leurs transgressions. André Green le formule dans un recueil sur le mal :

« La pomme est un fruit certes agréable mais assez commun et supplanté par beaucoup d'autres quant aux délices qui enchantent le palais. Mais frappez le pommier d'interdit et laissez un serpent s'enrouler autour de ses branches, nulle autre nourriture ne paraîtra plus exquise. L'attrait du fruit défendu fait du mal un condiment qui en relève le goût ».

Ce qui fit scandale dans l'approche de Freud, c'est peut-être d'avoir montré que les productions les plus nobles de l'esprit humain et les dépravations les plus répugnantes proviennent de la même source, que le criminel et l'artiste, la monstruosité et le génie, sont frères. C'est dans la découverte d'une perversité qui appartient à la norme que la plus grande transgression est commise : celle de lui retirer sa nécessité d'exister.

On se rassurera en rappelant les protestations qui blâment à gorges déployées les tares de nos sociétés, celles d'un art de l'obscène, d'une télé de l'obscène, de pratiques corporelles obscènes et autres obscénités... N'y a-t-il pas à voir ici une manière de préserver nos transgressions ?

Nous devons alors comprendre les enjeux de cette transgression que

nous évoquons pour comprendre ce Désir de voir, objet de la partie présente de notre recherche.

- La transgression en question.

Là encore, il s'agit de recueillir quelques approches théoriques qui nous permettent de dépasser cette connotation négative qui se joint à la transgression et d'aborder la suite de ce travail. Si le point commun d'une définition classique de la transgression est un franchissement des limites, nous ferons partiellement appel ici à une sélection de différentes pensées centrales sur la question, pour amorcer les principes de notre réflexion plastique. Dans le dépassement d'un interdit libérateur de tensions sous peine de déséquilibres ou d'asservissements, c'est une définition structurante et nécessaire de la transgression que nous désirons éclairer.

Liée aux pulsions de vie et de mort, il faut comprendre la transgression comme un jeu entre profane et sacré. Nous nous devons d'évoquer, là encore, Freud qui en élargissant le mythe d'Œdipe, considère que dans le partage d'une commémoration d'un acte transgressif, un lien social fondamental est consolidé. Si elle engage avant tout une réflexion sur l'origine structurante de l'organisation sociale, la transgression est aussi une possibilité de structuration individuelle. Par l'acceptation de la levée du refoulement, la transgression permet l'existence du sujet. Cette quête d'identité, que Freud explore dans les mythes originels, est liée non seulement aux pulsions de mort, mais aussi au « savoir » et à l'interdit.

Rejoignant Freud sur l'idée d'une transgression structurante, l'approche

de Michel Foucault nous permet de saisir l'interaction qui s'opère entre la transgression et le mouvement des sociétés. Il définit la transgression comme étant le moment où se joignent le geste transgressif et la limite (de l'interdit), le moment où l'un traverse l'autre. Ce faisant, lorsque la transgression franchit la limite, elle la nie, et la limite traversée nie à son tour la transgression ; en d'autres termes, lorsque l'interdit est atteint, il n'est plus interdit, il n'existe plus. Destinée à barrer le trait qu'elle efface, la transgression s'inscrit dans un « mouvement » dynamique qui, après chaque limite franchie, doit en atteindre une autre. Elle donne donc existence aux limites qui désignent et balisent les interdits.

Enfin, nous retiendrons particulièrement l'analyse de Bataille, pour qui l'art est indissociable de la transgression. Il indique qu'il existe une proximité entre l'expérience artistique et le sacrifice, que la fonction de représentation doit engager la vie même de celui qui l'assume. Ainsi, l'œil crevé de Brauner ou l'oreille coupée de Van Gogh sont les organes symboliques de ce passage du monde de l'objet au monde du sacré. C'est dans la violence que l'art peut renouer avec les émotions les plus intenses, même inhumaines, au bord de l'abîme qu'est l'imposture de la mort. L'intuition de Bataille (que l'on doit recontextualiser dans la première moitié du XX^{ème} siècle) est que, même si quelque chose dans l'art s'est évanouie, seule la virulence des émotions fortes peut reconquérir sa souveraineté. Par le subterfuge de la représentation et par la mise en spectacle de la mise à mort, les images cruelles permettent de voir le pire et d'assumer la fin de nos existences. Ce dépassement des limites, qui donne à « savoir » l'interdit, permet de lutter contre l'inertie et l'assoupissement de la vie, contre la subordination aux ordres et la

soumission de l'esprit.

Si la sélection de ces quelques dernières pistes nous semblent essentielles à retenir pour appréhender notre travail (et notamment la question du rituel, dont il sera question dans la seconde partie de ce chapitre), nous comprenons la cohérence qui anime l'ensemble des notions que nous venons d'aborder. Alors que notre désir de voir le mal est chose naturelle, des mythes les plus anciens aux réprobations les plus contemporaines, il convient de tenir à distance ces pratiques, de les tenir dans l'interdit, de leurs garder cette connotation négative qui permet le bénéfice d'une possible transgression.

Notons que si les périodes de doute apparaissent comme des moments de réflexion (tout comme son équivalent dans le champ visuel), de ravissement (dont sont tirés les mots visé et visage dans la terminologie allemande), de temps où l'on cède à la tentation de « réfléchir » qui provoque la vision de l'épouvante, ils sont aussi les moments d'une production artistique souvent extrême. Que l'on pense aux images produites lorsque la peste noire frappait, aux travaux de l'entre deux guerres ou aux performances des actionismes viennois, ces situations de monstration extrême sont souvent un moyen de surmonter le réel.

C'est cette relation que Max Milner met en relief dans son analyse des écrits de Baudelaire. C'est dans un rôle qu'il qualifie d'« homéopathique » que l'expérience de côtoyer le mal devient source de plaisir. Si le mal constitue la trame de l'existence, il est alors possible, voire nécessaire, d'y trouver une source de jouissance : « Il s'agit (...), sinon de guérir le mal par le mal, tout au moins de remplacer un mal passivement subi par un mal activement assumé »

qui sans doute se stigmatise dans les pratiques créatives.

Ainsi de la même manière que Max Milner décrit les différentes expériences Baudelairiennes, on peut apercevoir en partie les modes sur lesquels le plasticien lui aussi se confronte à ce mal au travers soit d'une *exaltation de l'artifice*, d'une *gratuité assumée* de l'acte mauvais ou encore d'une forme de *transcendance de l'infini*.

En grande partie, mon travail se trouve pleinement incorporé dans la forme d'*exaltation de l'artifice* par des jeux de strasse et de paillettes qui viennent recouvrir le visage naturel du mal. On retrouvera pleinement ce mode de *gratuité assumée* dont il est question dans certains travaux de Damien Hirst par exemple, avec ses animaux tronçonnés et exposés dans du formol, ou encore au travers des propositions souvent très radicales du groupe d'artistes chinois *Cadavre*, dont nous avons évoqué ce mur d'exposition dans lequel gisent des animaux marins. Enfin, ce sont les travaux des frères Chapman ou encore les expériences de Denis Proteor que l'on peut donner comme modalité de cette forme de *transcendance de l'infini*. Ce sont ces espaces d'une autre nature, pour les premiers, qui offrent bien souvent une sorte de séjour d'un autre temps dans des jardins d'Eden qui ne sont autre que les antres de l'enfer. Chez Denis Proteor qui, par ailleurs, use de beaucoup d'artifices, avec ses juxtapositions de fleurs ou de coquillages, c'est la recherche de l'ivresse face au sexe et à la mort qui ouvre à cette forme de transcendance décrite par Max Milner.

Nous retrouverons de manière plus approfondie cette typologie dans les pratiques contemporaines que nous allons mentionner et que nous y

retrouverons un certain nombre de propositions théoriques, c'est plus pleinement les problématiques engagées par les médias que nous pouvons maintenant aborder. Nous initierons cette approche en étudiant comment l'art s'est petit à petit détaché de tout bon ordre moral pour nous permettre d'appréhender un premier va et vient entre art et médias dans cette perspective violente que nous venons d'aborder. Avant d'aller plus loin, il importe d'indiquer que, si la question de l'éros a souvent été associée à cette entrée théorique, nous excluons dès à présent cette dernière de notre champ de recherche pratique et théorique afin de ne considérer que la question d'une révélation de la mort dans la problématique qui nous préoccupe. Ce choix est motivé par la richesse et la multiplicité des ouvrages qui existent déjà sur ce sujet, mais aussi par une relation à la transgression qui semble avoir été cette facette ritualisée que nous aborderons dans la suite de ce chapitre.

I.2.2. L'Image de la mort pour votre information.

a) L'art ou le strip-tease de la morale.

« A mesure que la notion de « civilisation » progressait en éliminant la « barbarie », il fallait que la jouissance thanatique, officiellement honteuse, dispose de masques pour subsister. »

Gérard LENNE.

Si cette phrase fait référence à une époque plus ou moins lointaine, j'aimerais proposer une « généalogie », qui restera sans doute générique, de ces masques évoqués par Gérard Lenne pour en observer les résonances aujourd'hui : leur permanence, ou au contraire, nous nous y attendons, leur effacement. De cette fascination morbide cachée pudiquement sous les habits commodes de la morale, à ce qui ressemble parfois à une « *surenchair* » dénudée et dénuée de toute déontologie, nous initierons cette histoire en rappelant celle que nous avons exposée lors de ces morts spectaculaires qu'étaient les exécutions en places publiques.

- A cette époque du Moyen Age, il faut noter que ces condamnations que nous avons décrites, où la dégradation du corps tenait une place toute particulière, étaient celles infligées tantôt aux voleurs, aux assassins ou aux bandits, tantôt aux impies, aux sceptiques et aux adeptes de la sorcellerie. En d'autres termes, ils étaient les hors la loi de la justice terrestre ou de la justice divine.

Si les scènes décrites peuvent sans doute être qualifiées de dérives qui bénéficiaient de l'aval de ses commanditaires, ce sont les représentations faites de ces événements qui nous intéressent. Écartèlements, empalements, enroulement d'intestins sur une roue... les artistes étaient conviés à *représenter* (dans son sens le plus complet) l'événement. On les retrouve sur les

impressions graphiques de Jacques Callot, les témoignages de Cranach, ou ceux, plus ironiques, de Bruegel et de Hogarth, et sur de nombreux travaux anonymes (les œuvres étant tardivement signées).

C'est une double approche qu'il faut entreprendre pour appréhender ces représentations et leurs relations entre leur commanditaire, l'artiste et le spectateur.

- La première, officielle, tient dans une lecture de ces images, liée à un rôle d'instrument, une mise en garde de ce qui arrive à ceux qui ne penseraient pas, ou ne feraient pas comme il conviendrait. Une image qui rappelle à l'ordre, édifiée en mémoire pour ne pas oublier.

- Une seconde lecture, que seule la première rend possible, est sans doute plus exacte. Dans le même temps que cette situation *contraint* (on sent ici la double lecture que nous avançons) l'artiste à ce travail de représentation de scènes les plus abjectes, elle ouvre la possibilité à ce dernier et à ses spectateurs de s'adonner à quelques mœurs voyeuristes provoquées par la fascination que ces images peuvent susciter. Ceci, avec l'agrément des plus hautes autorités : on peut représenter, diffuser, regarder le pire sans mettre en doute sa bonne moralité.

- C'est cette même relation que l'on retrouve en étudiant les illustrations des planches médicales de la *Fabrica* dont les représentations nous permettent de comprendre ce qui sera petit à petit un glissement des garants précédemment désignés vers une autre autorité que nous connaissons encore aujourd'hui : la bienveillante science.

C'est avec les lettrines illustrées des textes d'André Vésale, ceux du

fameux ouvrage *De Humani Corporis Fabrica* (ill. CCLXII), que ces mêmes garants veilleront à accorder la légitimité d'une mise en morceaux du corps d'un autre type : celle des dissections et de leurs représentations.

S'il fallait que la dissection d'un cadavre se fasse avant tout sur le corps d'un condamné, le dessin d'un «L», par exemple, donnera à voir la dépendaison d'un cadavre sous la présence bien visible d'un ecclésiastique et d'une croix. L'autorité, que ces éléments représentent, garantit alors la légitimité de l'appropriation du corps par les étudiants anatomistes : c'est chrétiennement que le corps est ainsi attribué à la science. Sur une autre lettre, c'est l'autorité terrestre, celle de la justice, qui permet la légalité de la saisie du cadavre. C'est précisément en lien avec ces représentations que les médecins affirment implicitement n'avoir pratiqué leurs dissections qu'exclusivement sur des cadavres de condamnés à mort ; l'anatomiste peut alors affirmer que son travail reste dans les limites des pratiques licites sous couvert de la religion et de la justice avec pour signature ces représentations. De cette manière, ils pouvaient mettre leur travail à l'abri de toute évaluation morale et donner au spectateur le plaisir de se laisser guider à observer les épreuves sous couvert d'un bon ordre moral pour lui aussi.

D'un siècle à l'autre, les sciences gagnent en indépendance et seront les propres garantes de leurs actes et de leurs représentations. Le développement de la pratique médicale et de ses effets permet à cette dernière une autonomie dont on attendra des images qu'elles restent purement descriptives pour une visée informative. Si Roger Caillois écrit, à propos des représentations des anatomistes, qu'« En principe, il ne devrait pas exister d'images plus assujetties à être strictement documentaires, puisqu'en ce domaine toute

fantaisie est coupable et dangereuse », quelques représentations ambivalentes confirment la double lecture que nous proposons, vacillant maintenant entre planches anatomiques et planches fantasmagoriques.

Outre la représentation de corps ouverts et décomposés, à l'observation se mêle souvent un véritable travail de création et d'imaginaire, où le souci d'exactitude s'associe au jeu confus du désir. Cadavres tailladés s'offrant à nous bras écartés, corset de chairs, nous invitant à le défaire... Nous ne faisons qu'aiguiser nos connaissances en matière...médicale.

- C'est à nouveau derrière cette même couverture d'images pour informer que quelques peintures de corps émiettés sont au service de l'actualité. Dans la même lignée des dessins de presse du XIX^{ème} qui multiplient les illustrations de cadavres de guerre au nom de l'information, Géricault s'adonne à l'expérience de ces représentations avec l'événement marquant du fameux naufrage de *La Méduse* de 1816 (ill. p. CCXXVIII).

Si la toile nous donne à regarder un moment clef de l'histoire de l'événement : celui où les naufragés espèrent être sauvés par les secours qu'ils aperçoivent à l'horizon (ce qui ne sera d'ailleurs pas le cas), ce sont les cadavres exposés au premier plan que Géricault nous invite à contempler. Pour être précis dans la représentation du sinistre, il entreprend de peindre les corps morts à partir de véritables cadavres qu'il récolte dans la morgue d'un hôpital et fait alors poser modèles vivants et morts côte à côte pour nous livrer au mieux la scène. Pour ceux qui pouvaient accéder aux travaux préparatoires du célèbre tableau (ill. p. CCXXX et CCXXXII), ces peintures permettent (au spectateur et au peintre) de se passer de toute la mise en scène

qu'est l'événement pour s'attarder sur les parties qui seules nous fascinent et nous répugnent. Têtes sans corps disposées dans un drap, c'est en une expression extatique du visage verdâtre de l'un d'eux que Géricault nous donne un de ces rendez-vous à la Georges Bataille où la mort se joint au jeu de l'érotisme. Il en est de même pour la peinture de ces membres enchevêtrés où l'on ne distingue plus vraiment les morceaux de chairs enlacés de l'un ou de l'autre.

Si ces corps morcelés se retrouvent recousus sur la toile, nous pouvons noter que ces têtes guilloténées et ces membres découpés appartiennent à celui d'un hors la loi et à celle d'une bossue qui, comme on le sait, ne sont jamais très catholiques. On retrouve ici encore quelques garants des siècles passés.

C'est aussi une autre histoire de corps en morceaux que Géricault rend lisible dans son tableau. Car si l'événement captive tant l'opinion publique, c'est que les hommes du radeau se sont livrés à quelques expériences de cannibalisme pour survivre. Le peintre nous en laisse quelques indices sur sa toile. Il y a ces corps dont on ne sait pas très bien si les parties immergées n'ont pas été dévorées et dont on peut se demander si la dépouille, étrangement gardée sur le radeau, était celle de proches à enterrer ou des provisions de bouche. Les machettes volontairement abandonnées par le peintre, ou encore quelques tissus maculés de sang, nous permettent de nous livrer au choix de nos propres interprétations, de nous abandonner à tout l'imaginaire. S'il est vrai que le tableau de Géricault synthétise en une image l'événement en question, qu'il laisse deviner les moments clefs donnés par l'actualité, cette peinture d'histoire qui nous invite à d'autres histoires permet au spectateur d'échapper à l'accusation de partager cette fascination à laquelle

le peintre nous invite. A lire les différentes interprétations des historiens : le spectateur pourra recourir à un discours sur le romantisme et sur la technique de l'artiste, ou à celui de l'histoire du fameux naufrage, ou encore au scandale qui oppose bonapartistes et monarchistes pour échapper à l'accusation de partager cette fascination pour une mort bien réelle à laquelle le peintre nous invite.

C'est ainsi que du Moyen Age jusqu'au siècle dernier la représentation pouvait se saisir de ces morts en spectacle appartenant à la religion ou à la justice terrestre, à la science ou encore à l'actualité pour les soumettre à l'œil attentif du spectateur.

Alors que dans le cas des exécutions, il s'agissait le plus souvent de commandes préservant l'auteur de l'engagement de ses images, que dans les travaux de représentations médicales, il pouvait peut-être se réfugier derrière la nécessité d'un « pour la science », dans le travail de Géricault, on peut observer une certaine indépendance de l'artiste quant au choix de représenter son sujet.

Si Géricault dispose d'une certaine liberté, celle des artistes d'aujourd'hui est évidemment encore bien plus ample ; c'est de toute couverture morale qu'on peut se dispenser dans les pratiques actuelles. Si elles ne sont plus les instruments d'une autorité supérieure comme celles que nous avons retenues, qu'elles sont livrées à leur propre parti pris, nous proposons d'observer maintenant quelques pratiques plastiques contemporaines qui évoquent, sous certains aspects, quelques résurgences de ces modalités que nous avons données, et dans d'autres où ils tendent, à

l'inverse, à s'en détacher le plus violemment.

- Si ces corps mis à mal, représentés dans les siècles passés, sont largement portés par autre chose que la seule *jouissance scopique* de ce qui est donné à voir, nous exposerons une autre expérience où l'objet exposé s'abandonne totalement à sa propre présentation, où plus aucune morale ne vient couvrir l'horreur qui nous est livrée, où plus aucun garant ne vient voiler l'abject exposé.

Ces images sont celles de trois photographies issues d'une action de l'artiste chinois Zhu Yu. Elles présentent les morceaux du corps d'un enfant mort-né qu'il nettoie, fait cuire, et dispose dans un plat avant d'en faire son réel repas (ill. p. CLVIII). Que penser de ces photographies ?

Bien sûr nous pourrions tenter de les couvrir de discours afin d'en enfouir le contenu, mais l'artiste lui-même nous en laisse peu l'occasion tant sa proposition plastique est violente, mais surtout tant son propos est inexistant pour accompagner ses images sans titre, sans explication et sans réponse donnée.

Alors que peu de commentaires peuvent être faits sur ce travail, nous devons nous en saisir pour poser une question fondamentale sur la chute de cette longue histoire que nous avons brièvement tracée.

Avec ce qui atteint sans doute un summum de l'irreprésentable, nous sommes livrés ici à notre propre pensée : rien n'est dénoncé, rien n'est commandité. Pourtant, cette dissociation d'un art hors d'une morale établie et de ses écrans qui permettaient la diversion, cet art libre de présenter ce qui nous répugne et nous attire sans contrefaçon, cet art à la manière dont Bataille

nous livrait ses morceaux, nous l'attendions, ou tout au moins nous nous y attendions, mais étais-ce vraiment ce que nous souhaitions ? Si notre propos n'est pas ici de vouloir comprendre et moins encore de légitimer ces trois dernières photographies, cette proposition plastique nous permet de nous demander quels rapports nous désirons entretenir avec ces représentations (ou ces présentations) ? La fascination d'observer ces corps à notre image, de les voir mis en pièces, souffrants, déchirés, découpés : mis à mort... ne doit-elle pas être le jeu d'une représentation qui se fait avec la morale ? L'échange pernicieux entre la proposition de l'artiste et le spectateur ne doit-il pas se faire derrière un rideau qui en respecte la pudeur ? En d'autres termes, une contemplation qui nous laisse voyeur sans nous rendre coupable...

Les propositions comme celles que nous venons de décrire semblent bien confirmer cette nécessité d'interdit, d'irreprésentable que notre approche théorique avait amorcée. S'il n'est pas question de chercher le retour d'une quelconque morale, c'est le subterfuge de ce qui préserve nos regards vis-à-vis de l'autre qui est à trouver. Si les sciences, la médecine ou l'actualité ont repris le flambeau de la morale de Dieu, c'est en un mot l'*information* qui permet de regarder le mal. On pourrait dire que l'image se laïcisant a continué de faire du savoir un allié pour transgresser les interdits, mais en le déplaçant dans un rôle où on ne l'attendait pas, celui même de cet agent que jouait la morale : ce voile, ce bouclier, cet écran qui permet de se délecter à l'abri des soupçons.

Alors que l'action de l'artiste chinois Zhu Yu se passe de commentaire, nous allons montrer maintenant que selon que les images de la mort

appartiennent à nos usages sociétaux, comme le sont celles des médias, ou selon qu'elles sont des propositions plastiques, elles ne sont pas accueillies de la même manière. Acceptables dans un cas, souvent intolérables dans l'autre, nous interrogerons à présent des choix formels de modes hybrides comme modalité d'une esthétique recevable.

b) Sous les traits des médias.

« (...) dans cette course au vérisme attesté, la photographie dispose d'un avantage imbattable, qui n'est pas l'exactitude ni la précision : la photographie peut se prévaloir, le cas échéant, d'être *sans art*. Il serait impossible à la peinture, qu'elle soit de tableau ou de panorama, qu'elle soit expressionniste ou « d'une vérité à tromper les yeux », de renier son état artistique ».

Jean GALARD

A partir du constat que l'exposition du mal est partie liée à nos quotidiens d'hier et d'aujourd'hui et que nous l'accueillons parfois sous ses formes les plus insoutenables, nous montrerons que son approbation reste très différente pour le domaine des pratiques artistiques. Au-delà d'un état des lieux de ces deux « territoires », ce sont les combinaisons objet regardé - modalité d'exécution - intentionnalité du regard du spectateur qui seront abordées comme matières d'évaluation pour avancer notre proposition. A

partir d'exemples d'objets d'études comparables pour chacun des domaines de notre investigation, nous avançons l'idée que c'est par le subterfuge d'une forme tangente à l'art et aux médias que l'artiste parvient à glisser vers un mode d'acceptation de son travail.

- Pour initier cette observation, nous reprendrons la thèse de Carole Talon-Hugon exposée dans son ouvrage *Goût et dégoût. L'art peut-il tout montrer ?*. Elle nous indique, à propos de photographie, que devant une image de guerre, celle prise par Robert Capa (*Bataille des Sierras*, 1936) (ill. p. CLXII) par exemple, le spectateur peut à la fois la considérer comme une photographie de reportage, mais aussi comme une œuvre d'art. Cette remarque suppose qu'une intentionnalité du regard peut changer pour une même image donnée : « la considérer comme l'élément d'un reportage, c'est regarder *ce qu'elle montre*. La considérer en tant que photo d'art, en revanche, c'est observer la courbe raide du torse de l'homme, la simplicité de la composition, la magie du mouvement immobile. » S'il est possible de recevoir une même image de manière très différente, nous devons nous demander ce qu'il en est lorsque c'est l'obscène qui nous est donné à regarder. Pourrait-on parler d'accommodation plastique devant une image de déportés ? Ou même celles que nous côtoyons chaque jour devant nos écrans de télévision, comme la photographie récente de cette petite fille exprimant sa souffrance face au massacre de ses parents ? En dehors de propos comme ceux de Stockhausen (qui déclare que l'attentat de New York est la plus grande œuvre d'art contemporaine) ou ceux de Georges Bataille (pensons à sa fameuse description des images du *Supplice des cents morceaux*), cette interrogation

nous indique que, pour un même objet donné, l'obscénité présentée sera rendue tantôt opérante, tantôt inopérante selon le mode de regard que nous lui portons.

Nous pouvons donc retenir pour le moment que, pour une même image dont la réalisation initiale est à finalité informative, le spectateur peut accepter de la regarder s'il lui porte une lecture à caractère informatif, en revanche il la soumettra au rejet s'il est conduit à une lecture esthétique.

- Que devient alors l'expérience lorsque l'on donne à voir deux types d'images ou d'objets parfaitement identiques visuellement mais dont l'intention de réalisation appartient à deux territoires distincts : celui de l'information (journalistique ou scientifique) celui de la création esthétique ?

Un souci d'authenticité et de dépassement du convenu reste partie liée aux pratiques artistiques. On peut trouver de nombreuses situations où des images obscènes proposées par certains artistes rivalisent trait pour trait avec celles de nos sociétés. Alors que c'est par centaines de milliers que le public du célèbre docteur Von Hagens s'autorise, au nom de la science, à venir scruter des morts en chair et en os, le collectif chinois *Cadavre*, qui s'est livré à une expérience identique, ne connaît pas ce même engouement. C'est une dizaine de spectateur qui est conviée à l'invitation clandestine. Des peintres, des sculpteurs, des comédiens, quelques occidentaux et un ambassadeur sont les privilégiés pouvant contempler l'installation *Honey* (ill. p. CXXXVIII) réalisée à Pékin en 1999. Si l'œuvre est interdite, c'est l'exposition, l'année

suivante, des photographies de ce travail qui scandalise le public de la Biennale d'art contemporain de Lyon. Qu'y a-t-il à voir ? Un vieillard mort enfoui sous un amas de glace, dont seul émerge le visage près duquel le corps d'un nouveau-né est posé. Obscène ? Sans doute, comme l'est un cadavre monté sur un cheval, ou celui d'un enfant logé dans le ventre découpé de sa mère et toutes ces autres plastinations que Von Hagens met en scène (ill. p. CCLXIV) et qui atteignent l'utopie des cires anatomiques d'autrefois.

Nous sommes ici devant des propositions visuelles tout à fait comparables où l'une pourrait se substituer à l'autre (et vice et versa) sans que l'acceptation du spectateur soit affectée. C'est ici la modalité de l'effectuation qui permet ou non l'acceptation de l'obscène, selon qu'elle est envisagée dans un objectif, ici, scientifique ou dans une perspective artistique.

Nous pouvons donc retenir que, pour des images (ou objets) obscènes différents, mais qui pourraient visuellement être permutés, le spectateur peut accepter de regarder si la modalité de fabrication de ce qui est donné à voir est à caractère informatif, en revanche, il la soumettra au rejet si les intentions d'effectuation de cette image (ou de cet objet) sont à caractère esthétique.

La différenciation des modes de perception ou des mobiles d'effectuation offre sans doute quelques pistes de réflexion. Nous définirons une troisième topique pour avancer notre proposition. Dans le premier cas étudié, aucun des objets regardés n'appartient au domaine artistique, dans le

second, des visuels identiques sont réalisés tantôt dans une finalité informative, tantôt dans celle d'une expérience esthétique. Pour chacune des deux observations, c'est lorsque l'art est totalement exempt de la proposition visuelle que l'on autorise l'obscène à s'exposer. C'est à présent au travers de propositions appartenant exclusivement au domaine des arts, que nous allons développer quelques pratiques artistiques pour connaître les failles ouvertes où l'obscène peut s'exposer sans rejet.

- Prenons, pour introduire cette question, un travail de l'artiste et médecin légiste mexicaine Teresa Margolles. *Tongue* (ill. p. CII), œuvre réalisée en 2000, présente la découpe d'une langue humaine ornée d'un *piercing*. Trois lectures s'offrent à nous pour appréhender l'« objet » obscène. La première nous amène à considérer ce *ready-made* déviant comme l'objet d'une provocation grossière ou gratuite le rendant intolérable. La seconde, sans doute celle des moins érudits voit dans ce morceau d'anatomie les survivances de pratiques archaïques des cultures mexicaines qui, s'il est vrai qu'elles ont légué un rapport à la mort différent de nos coutumes, ne rend évidemment pas l'objet moins obscène pour un mexicain que pour un européen.

Une lecture qui prend en charge ce que recouvre cette langue découpée et les propos qu'elle tend à véhiculer permet une approche ouverte de la proposition esthétique de Teresa Margolles. Si l'on peut s'offusquer qu'une langue humaine devienne un objet d'art, il faut savoir qu'il s'agit seulement de la partie visible du travail présenté. L'obscène réside davantage dans le processus de « collecte » de l'objet et dans ses modalités d'exposition. C'est en effet dans un échange entre l'artiste et la famille du défunt que l'action prend

une forme plus violente : Échange de l'ablation et de la mise à disposition de la langue percée d'un sans domicile contre un cercueil pour permettre aux proches un enterrement malgré une situation sociale précaire. C'est le contexte de cette proposition qu'il faut connaître pour appréhender ce troc, c'est face à la recrudescence de la criminalité des années 90 à Mexico, à la corruption et la violence de ses rues pour ceux qui y vivent, faisant des morgues les principaux espaces de représentation de la nation, que Teresa Margolles inscrit son acte de dénonciation. C'est le rapport de la mort et de la pauvreté qui est mis en exergue : celle d'une mort omniprésente dans la ville mais aussi celle de l'impossibilité de mériter un enterrement respectable. Au-delà du dévoilement de cette « accumulation des corps dans les laboratoires médico-légaux comme conséquence directe de la violence sociale et politique », c'est la négligence avec laquelle ils sont traités qui est décrite. En rendant à la famille le corps sans aucun acte de procédure légale, en procédant à l'ablation d'un organe dans la plus grande liberté, Teresa Margolles dénonce et expose le laxisme et la facilité avec lequel les défunts les plus démunis peuvent être dépossédés de leurs corps.

Corps voués aux trafics d'organes, banque disponible au service médico-« légal », voilà ce qui se lit dans cette langue découpée ; et c'est en lui faisant traverser les frontières par les services postaux réguliers pour se rendre d'une exposition à l'autre, que l'artiste achève sa démonstration.

On comprend que, dans la prise en charge du propos rendu visible en une sorte de synthèse qu'est l'image ou l'objet, l'obscène n'est plus inhérent à ce qui donné à voir mais à ce qui est. C'est dans un acte violent de dénonciation que s'inscrit le travail de Teresa Margolles, et c'est dans la prise

en charge de ce propos de dénonciation que l'acceptation de l'œuvre abjecte peut se réaliser, que l'objet intolérable peut devenir tolérable.

Nous pouvons donc retenir que, dans le domaine des arts, pour un objet obscène identique, le spectateur peut accepter de regarder l'œuvre si ce qui est donné à voir est accompagné d'un propos à caractère informatif, en revanche il peut le soumettre au rejet s'il est livré à sa propre analyse, au pur objet plastique présenté.

- Dans la dernière combinaison exposée, une difficulté résiste donc dans la prise de connaissance du discours qui n'est pas rendu visible et dont le pouvoir peut faire basculer l'image ou l'objet donné de l'acceptation au rejet. S'ouvre alors un autre territoire des possibles de l'obscène dans l'art, un territoire médian entre visuel esthétique et médiatique, un territoire où l'œuvre est uniquement visuelle, sans béquille textuelle, comme c'est parfois le cas : celui où l'artiste se saisit des images des médias pour exposer l'inexposable.

C'est à partir des années soixante que l'art ressent cette nécessité de se confronter aux images des médias. Phénomène contemporain de l'assassinat du président américain John F. Kennedy qui ouvre sans doute l'ère d'une médiatisation massive, d'une diffusion mondiale, telle que nous la connaissons aujourd'hui. Depuis Warhol qui inaugure cette appropriation des images de presse dans les années soixante (avec entre autres ses séries d'accidents) (ill. p. CL), ou, en France, depuis la figuration narrative avec

Enfin Silhouette affinée jusqu'à la taille (1966) de Rancillac (ill. p. CXXII), par exemple, un nombre croissant d'artistes s'emploient à cette réflexion. Il est bien entendu important de noter que les partis pris et les lectures de ces travaux sont multiples ; les médias : des images envahissantes, falsifiées, fascinantes, esthétisées, terrifiantes... Nous ne proposons qu'un des aspects de ces travaux, celui d'une appropriation qui permet à l'obscène d'être représenté.

Après Kennedy, les grandes images médiatiques sont légions dans l'art. Des images de Guerre du Vietnam comme celles de Diên Biên Phu à celles, plus récentes, de la guerre en Irak ou au Kosovo, les deux événements récents qui signent ce rapport de proximité tant ils ont inondé nos écrans et nos presses sont ceux du 11 septembre 2001 et des tortures des prisons d'Abu Ghraib.

Photographies esthétisées ou techniques classiques de la peinture sur toile, les appropriations des images de l'attaque des tours du *World Trade Center* ont été nombreuses. C'est l'instant décisif de l'impact, celui qui polarise toutes les fascinations, qui est particulièrement représenté pour restituer en une image l'événement.

Si nous retrouvons les corps qui s'élancent hors des tours comme ceux de *Suicide* réalisé quelques années plus tôt par Warhol, l'obscène qui figure peu sur les images des attentats sera escamoté par la presse américaine. A l'inverse, c'est indiscutablement l'abject qui s'incarne dans les images, plus obscènes les unes que les autres, que les médias nous laisseront voir des tortures infligées par les soldats de l'armée américaine dans la prison d'Abu Ghraib.

D'un artiste à l'autre, les appropriations faites de ces images sont multiples. Richard Serra, dans un travail en noir et blanc presque minimaliste, nous présente l'un des corps dont la seule silhouette donnée comme un pictogramme suffit à nous faire reconnaître l'image de l'horreur que nous avons mémorisée (ill. p. CXXXIV). De la même manière qu'elle présentait ses collages dans les années soixante-dix, Martha Rosler découpe les photographies d'Abu Ghraib pour les réintégrer dans nos intérieurs. Gerald Laing, quand à lui, dans une veine pop art et sans doute en référence à Warhol, mêle ces images de torture à des œuvres d'arts ou des publicités que nous reconnaissons. Enfin, alors que ses sujets sont parfois légers voire naïfs, la série peinte par l'artiste colombien Botero, d'après les images des prisons irakiennes, illustre davantage notre propos (ill. p. XXXVIII). Même si elles restent très stylisées, on retrouve dans sa série chacune des photographies représentées par les médias. Pas de transformation, pas de surenchère, c'est l'obscénité brute des images telle qu'elles nous étaient présentées que nous retrouvons relayée sur les territoires de l'art. Par une sorte de déplacement de la dénonciation sur ce qui est représenté et non plus sur les modalités de cette représentation, le « discours », que le spectateur peut reconnaître ouvre l'accès au droit de regarder. Dans une possibilité offerte au spectateur de compatir à la dénonciation et d'exprimer ses sentiments comme l'y invitent habituellement les médias, il peut alors jouir de son penchant naturel pour l'obscène, de la fascination que peut procurer le spectacle de la souffrance.

Ces travaux, derrière l'alibi du caractère informatif que porte le discours, « magnifient surtout (ou banalisent, c'est selon) les attributs de

l'image de masse, et constituent le voyeurisme morbide en mode de réception esthétique». Si la citation est attribuée aux sérigraphies de Warhol qui introduisent la photo de presse dans l'institution artistique, on en sent toute l'actualité dans les travaux que nous avons évoqués mais aussi l'héritage de pratiques plus anciennes. Les événements obscènes majeurs dont l'information se répandait dans la population de bouche à oreille ne sont-ils finalement pas ceux que l'on pouvait trouver illustrés dans *Le champ de bataille d'Eylau* (ill. p. CCXXXVI) ou dans *Le Radeau de la Méduse* dont nous avons fait l'analyse, ou bien encore, de manière un peu différente, dans le réalisme parfois exacerbé d'un Christ crucifié ? Un art qui, par le subterfuge du discours de l'histoire, permet « de faire voir la souffrance dans ce qu'elle a de sublime ».

Dans cette seconde partie nous avons pu vérifier la constance d'un certain nombre d'aspects théoriques que nous avons relevés. Ces outils nous ont permis d'expérimenter quelques mises en pratique sur le terrain d'une histoire de la morale du Moyen-Age jusqu'aux représentations actuelles (tant artistiques que médiatiques), et de proposer l'expérience d'un va-et-vient des objets proposés par nos sociétés entre un voir violent d'une part, et des pratiques plastiques analogues, d'autre part.

Alors que nous avons affirmé qu'il existait de l'irreprésentable, nous avons aussi confirmé que l'interdit devait être une nécessité pour ne pas mettre en péril les bénéfices de l'acte transgressif. Nous avons cherché non

pas un retour à une bonne morale, mais des subterfuges, des substituts, des *ersatz* pour que puissent s'accomplir ces mêmes agents (voir / interdire / transgresser). A cette problématique, nous avons désigné le bon usage de *l'information*, comme possibilité de recouvrer ces échanges pernicious mis en question. Cependant, nous devons mettre en lumière un paradoxe qui se dessine dans notre approche.

Dans la première partie de cette introduction, nous énoncions que les médias qui associent « savoir » et « voir » donnaient à la télévision (ou aux images de presse) le statut de ce serpent qui invite à la dérive et avons ajouté, plus loin, que notre autocritique toute contemporaine est un moyen de désigner ce loup, ce coupable, pour nous prémunir d'une éventuelle perte d'interdit. Alors que dans ce dernier cas nous pointons du doigt ces images qui nous sont proposées, nous annonçons dans la seconde partie que ce sont elles qui pérennisent les bienveillances de la morale. Si nous avons fait le constat de ce déplacement, le paradoxe de l'image de l'information se trouve dans un mouvement double. D'une part ces images habitent le scandale d'un « elles nous montrent trop », d'autre part, nous considérons comme immoral de ne « pas les regarder », de nous en détourner. C'est une sorte de devoir minimum qui réside dans un regard sur le malheur, que nous les bienheureux avons la chance de ne pas connaître, qui s'installe. Il faut alors approfondir ces mouvements observés et la place occupée par le spectateur et l'artiste pour tirer les conclusions de nos premières recherches.

Si notre travail est avant tout une recherche sur les représentations plastiques et non sur les images des médias, c'est la position de l'artiste en tant que spectateur qui doit être étudiée maintenant, car qu'il soit question de

blâmer ce « trop montrer » ou de prôner ce « il faut regarder », c'est bien la place du spectateur qui crée cette situation où l'art opère ses choix formels.

C'est en partie ces territoires que Luc Boltanski pointe dans son ouvrage *La Souffrance à distance*. Relevons un passage de son livre pour en saisir le commentaire :

« Retenant l'émotion qui monte en lui pour se libérer comme indignation ou comme attendrissement ; rejetant les masques de la dénonciation et du sentiment, ce troisième spectateur affronte la vérité et la regarde en face. Ce qu'il voit : l'horreur. C'est en tant qu'il est livré à la souffrance nue, imputable à personne et sans espoir aucun de rémission, qu'il sympathise avec le malheureux. Sa première qualité est le courage : il ose porter les yeux sur le malheureux sans les détourner aussitôt en direction d'un bienfaiteur ou d'un persécuteur imaginaire et voir le mal en face. Il se laisse envahir par l'horrible. »

A la différence d'autres spectateurs, le regard de l'artiste comme décrit par Luc Boltanski diffère en ce qu'il ne trouve pas d'échappatoires dans quelque refuge que ce soit. C'est ici que l'on peut alors pleinement apprécier l'ensemble des visées que recouvre l'appropriation des images des médias pour cette partie de notre étude. En même temps que nous avons décrit cette possibilité donnée au spectateur de pouvoir regarder ces images qu'il connaît et devant lesquelles il peut sembler garder ses « masques de la dénonciation et du sentiment » (pour reprendre Boltanski), c'est bien hors de la morale que se jouent ces propositions formelles au-delà du seul jeu de voyeurisme que

nous avons abordé. « En peignant les souffrances du malheureux ; en dévoilant l'horreur et, par-là, en révélant la vérité, il leur confère la seule forme de dignité à laquelle elles puissent prétendre » ; c'est cette invitation qu'offrent avant tout ces *représentations*, un partage qui ouvre un face à face avec cette « brutalité du fait ». Dans l'exercice fondamental que propose l'expérience esthétique : celui de la contemplation, l'image regardée offre alors cette clairvoyance effrayante qui affronte bien plus profondément ce mal, cette souffrance qui seuls permettent de nous confondre à la scène contemplée.

Exaltation de l'artifice, gratuité assumée ou transcendance de l'infini, ce point nous permet de creuser cette mise à distance qui sépare les images des médias des images de l'art au travers d'un glissement des unes vers les autres.

Pour conclure ce chapitre, nous devons rappeler une des questions initiales de notre recherche, celle qui soulève l'hypothèse d'une forme de rivalité qui s'établirait entre les images des médias et les représentations artistiques. Nous avons proposé deux terrains d'explorations pour éprouver cette question, celui d'une rivalité qui s'établit sur la problématique du voir, l'autre sur celle du rituel.

Alors que l'on a montré en quoi le rituel était une composante essentielle de l'art, en établissant la cartographie de ses principes et de ses modes de fonctionnements, on a pu conclure en une perte de cette structuration dans l'art qui, malgré quelques tentatives contemporaines, se

retrouve absorbée de manière presque exacte dans les pratiques des médias. Ce changement de situation nous a mené à deux constats. Le premier, révélé par un état des lieux de l'art sur cette question, nous montre que, s'il a perdu cette structuration essentielle du rituel par son impuissance à rassembler les communautés, garde cette finalité subversive propre au rituel. A l'inverse, le second, nous a amené à la constatation que, si les médias dessinent cette forme sans doute canonique du rituel, ils véhiculent l'antithèse de cet élément essentiel qu'est précisément ce pouvoir de subversion.

A la question du « voir », c'est le jeu des règles établies par la transgression qui constitue la trame de cette rivalité entre arts et médias. Alors que cette règle indique que *n'est plus transgressif l'interdit une fois franchi*, c'est à une « *surenchair* » des images qu'il faut conclure, ce dont les médias se portent le plus souvent garants. Mais, si nous avons pu là encore mettre en lumière l'importance des mécanismes mis en jeu dans cet échange entre l'image et le spectateur, c'est l'observation que les médias (tous comme les sciences où les bienveillantes morales) nous permettent de contempler la mort dans les refuges de l'information. En l'escamotant en partie, le face à face essentiel que nous avons décrit, celui que nous soumettent Bataille, Sade ou Nietzsche, se trouve ici anéanti, à l'inverse des propositions esthétiques.

Sur ces deux terrains de nos recherches, nous pouvons donc conclure que les similitudes de fonctions et de formes qui émergent nous permettent de légitimer pleinement une comparaison possible de ces deux territoires. De cette investigation faite sur l'hypothèse d'une rivalité, nous pouvons à présent affirmer que, *si une part conséquente des caractéristiques esthétiques se trouve*

déplacée dans leurs formes et dans leurs fonctions, c'est de leurs finalités dont elle sont amputées, de leurs clef de voûte qui est celle de la subversion et de ce que l'on pourrait appeler de la réflexion (dans le sens complet qu'elle porte).

A partir de ces constatations, nous devons relever quelques incohérences de cette question du « voir » qui nous permettra de répondre à la raison qui amène certaines pratiques actuelles à s'approprier les images des médias.

- Un paradoxe semble apparaître dans le parcours que nous avons mené, de ce va-et-vient du « voir » de l'art aux médias. Nous nous devons d'y revenir. Alors que nous avons tracé une histoire de cette morale qui s'étiolé d'images en images jusqu'à la proposition de Zhu Yu (ces photographies d'anthropophagies voir *supra*, p. 92), nous avons conclu que, s'il n'était pas question de devoir retrouver une quelconque morale, c'est une contemplation qui nous laisse voyeur sans nous rendre coupable, un subterfuge qui préserve nos regards vis-à-vis de l'autre qui était à trouver. La finalité même de cette partie de notre travail réside dans cette réponse à trouver ce détour qui préserve le spectateur. Mais ce détour, ce subterfuge, cet ersatz de la morale ne sont-ils pas ces échappatoires que l'on retrouve dans l'information et qui devait l'en distinguer des expériences esthétiques ? Dans la proposition même du recours aux images des médias, donne-t-on une échappatoire au spectateur qui dans le même élan anéantirait ce face à face que nous avons proposé ?

Il faut alors rappeler ce rejet du public devant des propositions

plastiques comme celles que nous avons prises pour exemple (voir *supra* p. 94 *et s*). Si la voie d'une surenchère ou même d'une proposition équivalente aux images dictées par les médias est soumise au refus, ou même à une fixation sur la forme, l'expérience esthétique est alors rendue inaccessible. Cela n'est donc pas un refuge qui est proposé au spectateur dans ces propositions d'appropriation des images des médias, mais en quelque sorte une ruse qui permet de le piéger dans cette *réflexion* dans ce face à face à la proposition. Après le plaisir de reconnaître l'image ou l'événement en question, rapidement, il ne s'agit plus d'information mais d'une *représentation* qui nous invite à *regarder*, à contempler.

A l'heure où nos morts disparaissent à l'hôpital, où la pauvreté est escamotée de nos centres villes, où handicapés et fous sont minutieusement dissimulés dans quelques centres fermés, les images des médias sont là pour nous les rappeler. Aujourd'hui, « Ça n'est pas en marchant dehors ou en regardant par la fenêtre que les artistes contemporains trouvent les sources de leurs travaux ; c'est en feuilletant les journaux ou en regardant la télévision. » Guerres, famines, pollutions, manœuvres politiques ou catastrophes naturelles... catalyseur d'un quotidien sans lendemain, quelles autres images que celles des médias pourraient mieux être source de ce reflet désespéré, une mine aussi riche de ce qui est l'exact matériau de cette génération d'artistes refoulant l'utopie ?

Aucune autre image, aucune autre source, le modèle est là, toujours à disposition, prêt à toutes les poses, de la nudité la plus obscène à la plus fascinante, il n'y a qu'à télécommander.

Rivalité ? En un sens : c'est un face à face de formes et de modalités identiques, images de l'extrême... Cependant c'est davantage la richesse de multiples liens tendus entre ces images et celles de l'art qui explique le nombre de propositions où l'on trouve cette appropriation. Émulation pour concurrencer ces images, source d'inspiration intarissable, histoire commune où la représentation ne faisait pas de distinction entre les images de l'art et certaines autres productions visuelles, puissance du jeu de déplacement, fascination pour ces innombrables confrontations explosives faites de pudeur et d'exubérance, d'inconfort dans nos intérieurs... les mobiles ne manquent pas pour mobiliser la réflexion de nombreux plasticiens.

Si les axes de recherches que nous avons retenus nous ont permis d'éclairer la raison de ces choix formels, après avoir répondu en partie à la question qui pouvait être « Pourquoi une appropriation de ces images ? », c'est la sélection qui est opérée parmi le flot de ces dernières qui sera l'objet du second chapitre en nous penchant sur la problématique formulée par : « quelles images ? ».

Feuillet 4

Au fur et à mesure que mon travail avance, je m'aperçois que les images que je retiens appartiennent à une même famille. Sélection au départ plus intuitive que raisonnée, je finis par chercher à collectionner le plus de clichés pour constituer cet ensemble unique. Un ensemble qui se distingue du flux d'images auquel les médias nous exposent.

Au fur et à mesure que mon travail avance, je retrouve dans ma boîte à images les mêmes que celles des artistes que je rencontre. A nous tous, une seule exposition ne suffirait pas à couvrir, les tours en feu du World Trade Center, toutes les Pietàs de Bentalha, les

petites filles nues brûlées au napalm ou encore les veillées funèbre du Kosovo.

Comment se regroupent ces images ? Qu'est qui les rassemble dans une même famille ? Qu'est-ce qui fait qu'elles parviennent à s'extirper du flux où elles baignent ?

Avant d'être les images que je retiens pour mon travail, elles sont d'abord celles de mon bagage de spectateur, celles que je peux partager avec d'autres spectateurs.

Spectateurs trentenaires qui se souviennent de la voiture de Kennedy filant sous les balles, qui se rappellent précisément une image du Vietnam ou d'une petite fille sombrant dans la boue. Nos souvenirs sont les mêmes d'une époque à l'autre, d'une génération à l'autre : le même bagage, le même *background*.

C'est en pianotant sur le net qu'on trouve les deux trois catalogues, la collection en intégral. A chacune de mes recherches, pour trouver les images de mes souvenirs, la réponse loge à la même enseigne : AFP, Magnum, Keystone : toutes primées.

Evidemment, ce ne sont pas eux qui dictent quelles

images nous finissons par retenir, ce n'est pas les palmes de Cannes ou les Oscars, c'est aux unes de presses et aux écrans que nous sommes exposés, que ces images s'impriment sur nos rétines et sur nos mémoires.

Mais là non plus, je ne pense pas que ce soit les directeur éditoriaux qui donnent la mesure, ni même les photographes.

Si nos attentes sont au cœur des préoccupations des marchands d'images, je crois que ces images que nous reconnaissons, sont dominées par un autre mode de reconnaissance, une reconnaissance qui préside à cet enthousiasme unanime.

C'est dans la reconnaissance de toute une histoire picturale que le photographe, le directeur éditorial, le World Press, le spectateur ou le plasticien isole ces clichés :

Histoire picturale de l'imagerie religieuse,
héritage picturale de la peinture d'histoire.

Michel Guerrin donne le nom de madone à cette femme criant sa douleur au Maghreb, Mitterrand parle de Rembrandt devant l'image d'une veillée funèbre au Kosovo, c'est de l'art dont il est question dans ces nouvelles images de morts.

CHAPITRE II.

DES IMAGES CULTU(R)ELLES.

La voiture de J.F. Kennedy filant dans la foule dont on ne perçoit que les lignes horizontales de l'instantané, un petit éthiopien recroquevillé devant l'attente du voutour qui guette son dernier soupir, l'immolation d'un moine

bouddhiste (ill. p. CLXVIII), une fillette asiatique brûlée par le napalm (ill. p. CLXXIV), une autre engloutie par la boue (ill. p. CLXXVI)... la liste de ces *images* est longue, et l'on est surpris d'employer le terme d'image plutôt que celui d'événement. Mais ce sont bien des images dont nous nous souvenons et très souvent nous avons oublié presque tout de l'événement en question, où cela se passait, le contexte de cette souffrance qui nous est donnée à regarder, le moment nous revient vaguement.

Si le premier chapitre nous a amené à considérer quelques questions sur le choix des artistes de s'approprier les images des médias, c'est la sélection qui est opérée dans ces images (que l'on retrouve dans leurs travaux et ma pratique) que nous devons maintenant aborder. Des images de médias, mais quelles images ? Pourquoi ces images en particulier ? Comment s'opèrent ces choix ?

Il apparaît que ce sont les mêmes images qui captivent l'attention de l'artiste et celle du spectateur des médias ; son « regard balaye plus ou moins par hasard l'écran au travers d'une multitude d'images jusqu'à s'arrêter sur quelque chose hors de l'ordinaire, ce qui entraîne une focalisation ». C'est alors un questionnement sur le statut de ces images qu'il faut mener, se demander quelle est cette chose qui les fait sortir de l'ordinaire, qui les fait se distinguer du flux dont elles émergent, qui les rend si particulières. C'est cet attachement unanime que génèrent ces images qui sans doute fascine le plus les pratiques de notre problématique. Et si aucune des images que nous avons décrites dans cette introduction n'échappe à notre mémoire, c'est avant tout parce qu'elles font partie de notre bagage culturel. Des images de J.F.K. au plus récentes, d'une génération à l'autre il y va sans doute d'une

reconnaissance.

Dans ce flot de questions, de thèmes clefs comme celui de *l'image*, de la *mémoire*, de la *reconnaissance* ou de *l'extraordinaire*, il semble que deux entrées nous permettent de saisir l'ensemble des interrogations posées : l'une culturelle, l'autre culturelle.

La première approche (qui sans doute donnera suite au chapitre précédent), proposera une réflexion sur un point singulier : la question de l'icône. C'est en rencontrant l'usage de ce mot au travers différentes lectures sur les médias que l'on peut s'interroger sur une éventuelle filiation à toute une histoire de l'art et de la représentation religieuse. Le principe d'étude que nous ferons dans la première partie de ce second chapitre, sera précisément de construire un va et vient entre une icône et une autre pour questionner la légitimité de l'usage de ce qualificatif dans les médias.

La visée de ce travail, nous permettra de vérifier l'hypothèse qu'il existe sans doute une clef à la lecture de ces *images* et à ce qui les rend *extraordinaires*, dans le cas où icône d'hier et d'aujourd'hui sont légitimement liées.

Alors que ce premier axe de travail nous donnera à étudier des œuvres d'hier sur le questionnement d'une charge symbolique, c'est toute la charge esthétique portée par ces images que l'on posera comme second point d'ancrage à notre problématique. Dans la lignée d'un bagage culturel commun de la représentation, nous observerons que les médias puisent incessamment dans cette *mémoire* des images de l'art pour construire les leurs.

Des choix formels à certaines approches théoriques, nous montrerons que c'est dans cette appropriation des productions de l'art par les médias que s'opère cet arrêt sur image par le spectateur et que se caractérise cette sélection que nous avons évoquée.

De la même manière que se posait dans le premier chapitre la question d'une éventuelle rivalité entre ces images que nous étudions, nous trouverons ici de multiples réactions dans la production contemporaine qui viennent marquer ces interrogations.

II.1 Les nouvelles icônes ?

Une reconnaissance symbolique.

« Bientôt, c'est la télévision qui dans chaque demeure apportera sa présence agissante, tendant à suppléer, dans nos intérieurs modernes, à l'absence de ces autels de ces chapelles ou de ces icônes où les hommes de jadis, ceux de l'Antiquité comme ceux d'hier, se livraient à une confrontation avec les images, peintes ou sculptées, incarnant leur âme la plus profonde ».

René HUYGHE

Des grottes ornées aux représentations qui ont accompagné les religions monothéistes occidentales, les images cultuelles permettent, nous l'avons défini, de transcender le quotidien, de donner sens à l'existence, d'appréhender la mort. Alors que les médias peuvent générer des formes

ritualisées, nous devons nous interroger plus profondément sur le statut des images qui nous sont présentées. Nous avons défini, lors de la première partie de ce chapitre, que les images, liées au rituel, fonctionnaient sur le mode de la *mémoire*, de la *preuve* et de la *stimulation* (voir p.19). Si nous cherchons à confronter ces notions aux images actuelles pour en éprouver la constance, nous choisissons d'aborder cette étude sous un angle plus singulier : celui qui interroge l'utilisation sémantique du terme d'*icône* pour décrire certaines images de notre problématique.

-*icône* : abus de langage ou résurgence de l'image sacrée ?

De la même manière que l'on appelle « icône » certaines personnes rendues célèbres, il est troublant de voir que des images de l'actualité portent cette même dénomination. Des images de l'assassinat de Kennedy, à celle de la petite vietnamienne brûlée au napalm, ou des clichés du tsunami (ill. p. CCXII) : les termes d'*images cultes* ou d'*icônes médiatiques* sont souvent employés. Outre qu'elles participent de l'organisation d'une forme contemporaine de rituel, nous devons nous interroger sur la légitimité de cet emploi de la motion d'*icône*. S'il revient sans doute à Andy Warhol d'avoir ouvert cette brèche sémantique avec sa série d'images médiatiques qu'il a intitulé *Icônes*, nous devons nous demander s'il est question d'un abus de langage ou d'un lien réel à l'icône de l'histoire de l'art que nous connaissons. Quelles caractéristiques nous permettent de qualifier certaines de ces images médiatiques d'icônes ? Répondre à ces questions soulève que si certaines de ces images qui font notre actualité sont bien une résurgence de l'icône classique, cela impliquerait que les médias offrent la possibilité de retrouver la

charge symbolique des images d'autrefois.

Alors que cette problématique suscite de plus en plus d'intérêt dans la recherche scientifique, les différentes approches qui s'ébauchent sur le sujet ces dernières années se concentrent sur une classification des images d'aujourd'hui reconnues comme « icônes ». Citons Owen Edwards qui porte sa réflexion sur toutes les catégories d'images photographiques, d'artistes ou de journalistes, sur les sujets de vedettes, d'événements ou même de natures mortes..., l'historien d'art Peter Stepan qui oriente davantage son travail vers une classification de clichés de l'histoire de la photographie du XX^{ème} siècle, ou encore Michel Guerrin, avec lequel notre recherche s'apparente le plus, qui aborde plus particulièrement les photographies d'actualité. Plutôt que de partir d'une taxinomie des images contemporaines pour définir en quoi elles sont assimilables au terme d' « icône », notre approche proposera à l'inverse de s'appuyer sur une tradition de l'image de culte pour en extraire les caractéristiques propres à éprouver la question contemporaine, à en chercher les racines sémantiques pour en attester la légitimité d'usage aujourd'hui.

Notre question est alors de savoir s'il existe plusieurs définitions du mot *icône* : l'une relative aux images religieuses, l'autre se rapportant à l'expression que nous utilisons pour qualifier certaines images de notre quotidien. Une autre recherche consiste à vérifier si les racines du mot *icône* permettent d'étendre l'usage du terme à d'autres sens que celui d'une représentation sacrée. Enfin, ce sont les caractéristiques mêmes de l'icône de l'art, les éléments qui la définissent, qu'il faut analyser pour en observer une résurgence dans les images qui nous concernent.

-Icône ou image pieuse ?

Parallèlement, si l'enjeu de cette première partie est de savoir si les images médiatiques possèdent ou non certains attributs des images sacrées ou cultuelles et s'il est question d'interroger l'emploi de formules telles qu'*icône médiatiques* ou *images cultes*, nous devons prendre en charge d'autres formes prépondérantes d'images qui interviennent dans notre bagage culturel des représentations et se distinguent de l'icône : ce sont les *images pieuses*. Ayant quelques traits communs avec l'icône, ce qui explique certaines confusions de ces deux types de représentations, les images pieuses, plus proches historiquement et géographiquement de nos cultures, possèdent des caractéristiques propres dont nous devons préciser les singularités.

Ce sont les caractéristiques de l'une et de l'autre de ces représentations que nous prendrons en charge pour éprouver l'hypothèse d'une résurgence symbolique dans les images des médias d'une part, et de justifier d'autre part l'emprunt de certaines particularités esthétiques de ces représentations dans mon approche plastique.

Feuille 5

Tout se mélange, tout se renvoie, mise en abîme d'un

territoire à l'autre. Je reprends les images que les photographes et les médias nous ont prises. Les remettre sur toile, préserver précieusement la composition qu'eux mêmes ont méticuleusement gardée des grands peintres. Préserver rigoureusement le cadre tantôt du journaliste, tantôt de l'édito qui sait où couper, quoi garder.

Dans ma Madone de Bentalha, j'évince moi aussi le fond qui nous coupe de la mémoire de notre histoire de l'art. De l'image originale, je ne garde que le format de ma toile, je rapièce l'essentiel qu'on aura unanimement conservé de l'image photographique atrophiée. A l'original du cliché de Hocine Zaourar, et comme l'a fait la presse, on préférera la source d'autres madones, d'autres icônes troquées contre l'événement même.

Alors que s'amorçait un peu gratuitement dans le titre du premier tableau de la série de mes recherches cet attachement à notre histoire religieuse, je cherche dans les suivants ce pouvoir de séduction tantôt porté par le sujet, tantôt par l'imagerie de référence. Dans l'histoire de ces figures ou de ces scènes mythiques qui ont fait la preuve de leurs impact, c'est la joie de reconnaître les Pietàs, mais aussi les Agneaux sacrifiés, les Apocalypses, les Sauveurs, les Sauvés, les Massacres des Innocents, les Crucifiés... Si je ne peux rassembler

que quelques unes des figures de cette grande famille de la mort, j'en replace quelques unes là où on les attend : dans l'esthétique d'une imagerie religieuse.

Référentiel religieux : ces images n'ont rien à voir avec nos icônes. Ceux qui abusent du mot les confondent avec cette imagerie scrupuleusement kitsch qui fait le bonheur des petits communiants ou des vieilles dames qui les portent dans leurs sacs à mains ou les conservent dans leurs tiroirs. Si elles ne sont pas des icônes mais bien la relève de tout un visuel d'une histoire de l'art, je m'emploie à renvoyer ces images médiatiques à leur histoire, à cette picturalité qui tient davantage à être idolâtrée qu'à la dévotion.

J'étouffe alors le sujet dans une mise en abîme exagérée de cadres, je joue du tissu luisant, velours, parfois une nappe d'autel, je multiplie les ornements floraux, des coquillages en guise d'hommage, je souligne de paillettes et de broderies, je cherche la dorure...

A la manière de ces petites images acidulées d'autrefois qui trouvent écho dans nos journaux si bien léchés, je cherche à souligner ce même appauvrissement du sujet au profit de sa présentation.

II.1.1. Une définition qui reste à définir.

- Quelques définitions, racines, étymologies et caractéristiques.

Selon les sources de dictionnaires d'usages ou spécialisés, les définitions de l'icône présentent des variantes notoires d'un ouvrage à l'autre. Alors que l'ordre de ces définitions se trouve changé selon des sources comparables différentes, c'est souvent la mention tantôt présente, tantôt

absente des définitions les plus courantes qui apparaît ou disparaît d'un dictionnaire à l'autre. C'est donc par une synthèse d'un nombre conséquent de sources qui exposent le terme d'icône que nous relevons cinq définitions constantes qui étayent notre problématique. Dans l'ordre, des plus fréquemment citées aux moins abordées, l'icône religieuse, donnée comme une « image sacrée, dans les Églises de rite chrétien oriental. » ou comme une « Peinture religieuse exécutée sur un panneau de bois.», demeure une définition *quasi* constante. Une seconde définition concerne plus largement une icône synonyme de représentation, d'image. Enfin, c'est l'icône informatique qui désigne les pictogrammes de nos écrans d'ordinateur qui clôt les trois définitions les plus régulièrement mentionnées. Dans les ouvrages plus complets, la notion de signe ou de symbole reconnaissable tisse des liens avec l'icône de l'histoire de l'art sur lesquels nous reviendrons. De manière moins constante mais tout de même présente, l'icône associée à une célébrité permet d'entrevoir une définition propre au domaine de la médiatisation.

S'il n'est pas fait mention d'une définition particulière pour mentionner les images de notre champ de recherche (celles de l'actualité), nous devons appuyer notre problématique sur la distinction mentionnée entre *image sacrée* et *image*. Dans le cas où l'icône peut se définir comme étant une représentation dans son sens le plus large, nous pouvons alors attribuer aux images de l'actualité comme à d'autres ce terme qui fait abstraction d'un caractère sacré. Mais nous devons alors nous demander pourquoi l'usage sémantique n'est pas plus étendu, pourquoi nous n'employons pas le terme d'icône pour désigner nos photographies de vacances, un timbre ou une publicité pour un

canapé ? C'est une recherche étymologique qui nous permet d'ouvrir les sources de ce constat troublant.

Plusieurs racines sont à l'origine du mot icône, nous trouvons deux sources du grec classique et ancien *eikona* et *eikôn*, le terme *icoine* de l'ancien français et son origine russe *ikona*. On constate qu'à la lecture des transcriptions qui sont faites de ces terminologies d'origine, un même mot pourra tantôt désigner le terme d'image, tantôt celui d'image sacrée selon la source consultée. Il faut alors faire appel à nos conclusions faites dans le chapitre précédent, celles que les images à l'origine étaient indissociablement liées à une pratique ritualisée et que toute image était par conséquent sacrée. Des représentations des divinités aux représentations des hommes élus par les dieux ou par Dieu, l'image et ses propriétés sacrées sont restées pendant longtemps indissociables. Ainsi, *ikona*, *eikona*, *eikôn* ou *icoine* s'ils sont les racines profondes du mot icône, ils remontent à une époque où il n'est sans doute pas besoin de préciser que l'image est un objet sacré. Il semble alors que c'est cette distinction étymologique qui explique probablement la désignation des deux définitions du mot icône, celle d'*image sacrée* ou celle d'*image*, et la difficulté pour cette dernière de recouvrir ce qu'elle désigne : les représentations au sens large.

Nous retiendrons donc pour le moment, qu'étant donné que l'image médiatique ne possède pas sa propre définition relative à l'icône, elle est donc reléguée à deux définitions possibles :

- L'icône des médias fait référence à la définition des *images de traditions chrétiennes*.

- L'icône des médias fait référence à la définition d'*images* pour laquelle

nous soutenons l'hypothèse que, comme les images de traditions chrétiennes, elle possède cette même caractéristique sacrée qui reste non exposée dans sa définition.

Alors que nous avons montré pourquoi nous soutenons que la définition d'image est liée à celle d'image sacrée, la suite de notre réflexion enrichira sans doute les caractéristiques manquantes à cette association de l'icône à l'image. Cependant, avant de considérer pleinement les domaines que recouvrent ces caractéristiques, nous devons approfondir la dernière définition donnée par les dictionnaires plus spécialisés : celle de signe.

- A propos de Charles Sanders Peirce

Dans les mêmes ouvrages de référence précédemment cités, nous pouvons noter, qu'il est fait mention de la classification du philosophe américain Peirce, pour qui l'icône se caractérise par un « signe qui renvoie à ce qu'il dénote (l'objet) en vertu de ses caractères propres, et qui a donc avec l'objet des caractères (abstrait, relationnel) communs (...). », ou alors comme un « type de signe qui opère par similitude de fait entre deux éléments ». Considéré comme l'initiateur de la sémiologie, la thèse qu'il établit nous permet de distinguer l'icône des autres images. Ici l'image n'est pas *représentation du réel* mais elle le *signifie*.

- Une distinction.

C'est dans cette dissociation essentielle que s'opère la distinction entre les icônes et (entre autres images) les images pieuses. Il nous faut alors revenir sur nos raisons d'aborder ces dernières.

Alors que nous avons pu délimiter les définitions possibles auxquelles l'icône médiatique fait référence, l'approfondissement de nos recherches nous permet de penser qu'un amalgame existe entre les caractéristiques de l'icône et celles de l'image pieuse. Dans un questionnement sur la légitimité de l'emploi du terme d'icône pour désigner des clichés médiatiques, nous montrerons que c'est peut être davantage dans cette confusion faite avec cette imagerie pieuse que réside une erreur d'usage, imagerie qui, par ailleurs, nous est bien plus proche tant culturellement que géographiquement.

Si les caractéristiques de l'icône fonctionnent sur le dogme de l'incarnation, en palliant la non-présence physique du référent, elle est astreinte à une exigence d'authenticité : de *vera icona* dont nous observerons les modalités. Les images pieuses, quand à elles, opèrent sur le mode de la représentation et vont porter une dimension davantage réaliste, davantage culturelle ; souvent descriptives, elles ont un caractère historique, anecdotique ou contextuel.

Ce sont ces caractéristiques, ici synthétisées, qui seront la trame d'un va et vient entre ces images que nous a laissées cette tradition d'un art religieux et ces images qui ne sont peut-être pas tant profanes, ou tout au moins qui fonctionnent, c'est notre hypothèse, sur le chemin de cette histoire.

II.1.2. Des icônes et des images pieuses.

a) Signifier le réel.

« La presse est-elle un messenger ? Non, elle est l'événement ! Un

discours ? Non, la vie ! ».

Karl KRAUS

L'une des caractéristiques première des icônes est de signifier le réel. Nous devons alors nous demander si les images des médias possèdent cette même particularité. Pour cela, il nous faut comprendre ce que recouvre ce terme « signifier le réel ». S'il me semble que toute sémiologie, et particulièrement cette question du signe présent dans l'icône, ne se saisit que par l'expérience (tout comme l'expérience esthétique), nous ne pourrions comparer nos deux objets que par une approche théorique.

De quoi l'icône est-elle le signe ? Sur quel mode ce signe fonctionne-t-il ? Les images du monde byzantin et de la chrétienté orientale sont l'aboutissement d'une préhistoire gréco-romaine dont elles puisent les principes auxquels elles adhèrent, et au contraire, dont elles rejettent ceux auxquels elles s'opposent. Si l'on connaît ce refus de l'idolâtrie fondé sur l'interdiction du Pentateuque que les cultes grecs donnaient, on sait que certaines pratiques romaines préfigurent ce mode du signe qui perçoit l'icône. Alors que les images romaines ne relèvent pas seulement de l'ordre religieux, c'est dans l'image de la figure de l'empereur que l'on trouve ce premier jeu de substitution de l'image au réel (on peut citer par exemple la présence de ces images dans les lieux de lois pour remplir la fonction juridique de l'empereur « absent »). Egon Sendler explique « que l'on comprend qu'après la conversion au christianisme, cette présence efficace d'ordre juridique, jointe à la tradition religieuse du culte impérial, se soit transformée pour acquérir une

nouvelle sacralisation qui finalement se portera sur les images chrétiennes ». Se substituant au représenté, les principes de l'icône sont fondés sur l'incarnation pour palier la non-présence physique du référent ; l'icône est alors le signe de cette absence. C'est précisément l'incarnation qui est défendue dans le culte des icônes, celle du Christ, des Saints et de la *Théotokos*.

C'est une réflexion sur ce qu'on appelle le « dispositif biface » de l'image auquel nous mène ce réel signifié. Alors que l'on connaît cette image mono face décriée par les ombres de la caverne, Plin rapporte un récit qui donne sans doute réponse au peintre face à la proposition socratique dans une lecture d'une image double. Il s'agit du concours de peinture au cours duquel Zeuxis et Parrhasios, se trouvent finalistes (ill. p.CCLXVI). Le premier présente son œuvre qui, après avoir soulevé le rideau qui la recouvre, se révèle si réaliste qu'un oiseau s'y méprenant tente de picorer les grappes de raisins peintes. Faisant l'unanimité du choix du jury, c'est au tour de Parrhasios de présenter son œuvre que les juges ne parviennent à percevoir qu'après quelques temps de contemplation pour comprendre ensuite que ce que Parrhasios présente est la représentation du rideau qui dissimule habituellement l'œuvre au regard. Alors que la première proposition n'est finalement qu'un leurre pour volatile, Parrhasios, donné vainqueur, marque dans sa proposition une double lecture, celle de ce qui est représenté et celle qui interroge le support même de l'image, ce qui est donné à la vue et ce qui est caché, ce qui est visible et ce qui est invisible. C'est précisément dans ce dépassement de la seule image visible que se réalise le dispositif biface, que l'icône n'est pas la simple représentation du référent donné au regard.

C'est à partir de ces deux structures, monoface et biface que l'histoire de la peinture fait son cheminement. Lorsque ces images sont vouées à des cultes, le premier sera précisément associée à une idolâtrie de l'image pour l'image, d'une simulation de la réalité, d'une copie du réel ce que réfute précisément l'icône qui, elle, incarne ce visible.

Si cette distinction marque celle des images chrétiennes de culte occidental ou oriental, nous pouvons maintenant nous demander comment s'articule l'image des médias à partir de ces structures, quelle proposition nous offre-t-elle de cet héritage que nous venons de rappeler ?

Il semble que les deux modalités de ces structures soient repérables :

- Dans leur propriété à donner de l'information, on trouve cette image-document, cette image qui se veut preuve et vérité de ce qu'elle présente. Images des nouvelles du monde, qui tendraient à occulter toute subjectivité, tout point de vue et responsabilité de son auteur, elles visent à « faire adhérer à la légitimité anonyme et universelle de son message de vérité ». Dans un travail qui reposerait sur sa seule visibilité, c'est évidemment le dispositif monoface que l'on reconnaît là.
- C'est plus rarement que l'on peut repérer une forme de dispositif biface dans les images des médias. De la même manière qu'Edgar Morin donne une lecture du double inhérent à l'image grâce au pouvoir de l'imaginaire du regardeur, pour Stéphanie Katz, ces images s'organisent en trois entités, celle du visible, celle de l'invisible et celle du spectateur qui fait naître cette invisibilité. Ces images sont alors repérables lorsque, à l'inverse du message imposé par le dispositif monoface, elles laissent place à l'interprétation qui

permet de laisser advenir cette part invisible que possède le pouvoir biface. C'est alors « toute la question de la liberté du spectateur, de la maîtrise ou de l'ouverture de son imaginaire qui est en jeu dans cette alternance des dispositifs » .

D'une manière générale, c'est davantage à la première structure que les images des médias semblent appartenir, ce qui les rapproche encore plus du fonctionnement des images pieuses occidentales plutôt que des icônes.

Il faut alors noter une autre distinction qui sépare ces modalités de l'image que l'on vient d'aborder. Lorsque Parrhasios peint le rideau qui cache l'image, il interroge le support même de cette image ; sa proposition incorpore les modes de réalisation dans l'objet qui est présenté à l'inverse d'une peinture qui tend le plus possible à faire disparaître ce support, à nous le faire oublier. C'est cette même dualité qui est à observer dans les images médiatiques qui fonctionnent sur ces deux modes :

- On trouve dans certaines images un travail qui tend à faire disparaître l'appareil. Dans une volonté de donner une représentation plus réelle que le référent lui-même, ces images cherchent à cacher toute technique, tout environnement, poussant souvent le maquillage pour répondre à l'attente d'un réel fantasmé par le spectateur comme on le trouve, par exemple, dans les clichés de Sebastião Salgado, qui répondent aux archétypes que nous associons à la misère.
- On connaît aussi les images de plus en plus fréquentes où l'appareil est pleinement incorporé dans ce qui nous est donnée à regarder : des images de

l'assassinat de Nicholas Berg, des tortures des prisons d'Abu Ghraib, des attentats du World Trade Center ou encore celles du Tsunami, c'est presque l'appareil qui, dans ces situations de plus en plus nombreuses, crée l'image.

Dans le premier cas comme dans le second, les exemples sont légions ou chacune de ces images produit cet effet de fascination qui lui vaut de nous interroger sur son statut.

Ce sont davantage les études menées sur la question de l'appareil dans la conception de l'icône qui nous permettra d'avancer sur cette question d'une éventuelle légitimité de s'approprier son nom pour désigner certaines images médiatiques.

b) Des images acheiropoïètes.

C'est cette place de l'appareil qui est au cœur de la notion des images acheiropoïètes de l'icône. La caractéristique première de l'icône dite « image naturelle » est en effet celle de ne pas être faite de la main de l'homme, ou d'être la copie fidèle en une « image artificielle » d'un modèle initial, d'un prototype (le plus souvent une statue). Il est alors question d'authenticité de *vera icona*, d'un « vrai portrait » (dont la mention doit d'ailleurs figurer sur l'ouvrage) et qui ne peut qu'être la copie d'un original advenu de manière surnaturelle : soit en tombant du ciel, soit par une vision ou encore par une reproduction mécanique. C'est cette dernière modalité qui retiendra notre attention. On peut y reconnaître, par exemple, le Saint Suaire du Christ (ill. p. CCLXX), ou de manière plus représentative encore les fameux portraits peints à partir du Voile de Véronique (ill. p. CCLXVIII).

Nous pouvons alors nous demander quelle autre mécanique de reproduction de l'image à l'identique, à partir d'un référent vrai, fonctionne mieux que la photographie ? C'est la raison pour laquelle l'icône moderne prend parfois la forme d'une grande photographie érigée au-dessus des autels des églises. Hans Belting indique que « Le caractère original de la photographie accentue l'exigence d'authenticité vers laquelle a toujours tendu l'icône (...). Dans ce sens, la photographie est une solution pratique si elle est dotée (...) d'une aura spécifique ».

Quelle est ici cette aura ? Comment la photographie recueille-t-elle cette spécificité ? Précisément dans son sacrement d'une part, ici officie par des prêtres qui « s'élevaient alors au-dessus des peintres et devenaient les véritables créateurs des images », et dans sa mise en scène d'autre part, avec les célébrations qui entourent l'image en question. En d'autres termes, ces images acquièrent leur statut en s'intégrant à un mode ritualisé.

On voit alors émerger les rapports entre ces images et celles des médias. Sans revenir sur cette question du rituel, c'est l'appareil de capture et de reproduction de l'image qu'il faut continuer à approfondir, celui de la photographie et des images filmées hors d'un contexte religieux et leur lien à l'icône dont la terminologie est si souvent employée.

Alors que Charles S. Peirce oppose l'*icône*, image fabriquée comme le sont les peintures, à l'*index*, qu'il désigne comme étant la trace enregistrée sur un support par un contact physique comme la photographie, l'étude des modalités de réalisation de l'icône que nous avons relevée fait cette distinction par le statut acheiropoïète du prototype et par celui fabriqué de la copie. C'est cette distinction que marque la thèse de Marie-José Mondzain qui nous

permet une appréciation mesurée de cette relation entre l'icône et la photographie. Si elle établit des liens entre le caractère acheiropoïète du Saint Suaire ou le voile de Véronique et les images photographiées, elle conclut que toute technologie qui capture le réel implique un geste de celui qui utilise l'appareil en question.

« c'est qu'il n'existe pas de ponction du réel qui fasse l'économie d'un geste. Mais ce geste, effectivement, n'est pas celui de la touche et de la main qui trace, c'est celui de la pensée qui cadre et qui construit. C'est la ponction d'un regard et d'une pensée, c'est un jugement. La réalité ne vient pas par hasard, comme ça, toucher la pellicule. C'est qu'à chaque fois il y a trace d'une construction et quand il y a un prélèvement hasardeux sans geste constructif, comme si l'appareil avait glané sans penser, on s'aperçoit que les images deviennent, à ce moment-là, l'objet des interprétations les plus contradictoires. »

Si la photographie, en nous révélant ces images par une reproduction mécanique, a tenté beaucoup de recherches pour tisser ce lien avec l'icône, il apparaît que ce rapprochement demeure superficiel et que l'on assiste plutôt à ce que M.-J. Mondzain appelle le « tout-à-l'icône ».

Alors que son travail sur les œuvres d'arts contemporaines a été supprimé de la publication de son ouvrage (pour des raisons éditoriales), quelques rapprochements peuvent aussi se faire, avec notamment ces propositions dont le concept tenait à détacher tout geste de l'artiste de la

réalisation de son oeuvre (comme certains travaux d'André, de Judd ou de LeWitt). Notons aussi qu'au cœur de notre sujet, ce sont les travaux d'Andy Warhol. S'il connaît particulièrement cette articulation biface que nous avons décrite de par une éducation de tradition orthodoxe, c'est à partir d'une image modèle qu'il conçoit ses duplications. Par la reproduction mécanique de la sérigraphie accomplie par un assistant, Warhol, sans réaliser de ses mains ses images, les rendrait alors acheiropoïètes. La séduction va même jusqu'à imaginer que, par sa revendication qui signe l'image, il effectue comme le prêtre, ce sacrement qui seul donne naissance à l'icône.

Si le rapport a été tenté, ce serait encore une fois oublier que c'est le prototype lui-même qui doit être acheiropoïète et non ses duplications. La question de ce prototype, de ce modèle à l'origine des autres, doit être posée. Lorsque Warhol intitule sa série *Icônes*, il désigne bien en tant que tel l'image de ce qui est représenté et non pas l'image que lui-même produit à partir de ces modèles.

Nous pouvons mentionner quelques travaux plastiques contemporains qui nous rappellent cette reproduction mécanique que nous venons d'aborder. C'est cette phrase de Christian-Nils Robert, à propos d'une photographie de Toscani pour les vêtements Benetton, qui nous ouvre ce rapprochement : « Le Suaire d'un bosniaque anonyme est certainement trop vrai, trop incontestable et pourrait concurrencer le culte d'autres images de morts cruelles, qui elles ont fait la fortune de l'Église. » Si ce travail n'est pas une œuvre plastique, il nous rappelle certaines propositions contemporaines où les objets viennent faire office de reliques avec leurs marques de souffrance

qui s'y sont attachées. On pense à l'utilisation des vêtements chez Boltanski (ill. p. XXXIV), de manière plus radicale aux peintures de sang chez les actionnistes viennois ou, avec des références religieuses plus lisibles encore, aux draps maculés de l'artiste Franko B. Plus particulièrement, c'est un travail de Teresa Margolles qui nous permet ce rapprochement. Teresa Margolles affirme pour sa part avoir réglé la question religieuse en montrant la «... brutalité du fait, (...) hors de tout secours religieux ». Abordons cette œuvre : *Papeles* (ill. p. CII), qu'elle réalise en 2003. Exposée à la *Courtesy Galerie Peter Kilchmann* à Zürich, cette installation présente cent feuilles de papier Fabriano imbibées par l'eau servant à nettoyer les morts après autopsie. Si nous ne reviendrons pas sur la dimension sociale et politique de l'œuvre de Teresa Margolles (développée pp. 99-102), nous sommes bien devant l'image des stigmates mécaniquement recueillis de corps en souffrance. Le geste réside dans celui d'exposer ces suaires de papier, dans la veine du processus des *Ready-mades*, ici, pas d'intervention sur ce qui est présenté, pas de fabrication, pas de « geste de la main de l'homme » qui vient souiller le prototype. Images imprimées d'elles-mêmes de la souffrance qu'elles présentent, on semble repérer ici quelques formes acheiropoïètes plus légitimes que celles opérées dans les images médiatiques.

Si ces derniers exemples sont davantage comparables à un processus d'images non faites de la main de l'homme, nous devons terminer ce rapprochement que nous avons mené par cette question du sujet représenté que Warhol, comme d'autres, nomme icône.

c)La pietà de Bentalha.

« C'est un cri de désespoir qui a éclaboussé la « une » des journaux, mercredi 24 septembre. (...) C'est (...) une pietà que l'on peut rapprocher d'une riche iconographie picturale, une madone en enfer. (...) L'image est intemporelle, peu informative (...).

La plupart des quotidiens (...) ont affiché en couleur ou en noir et blanc, ce qui est en passe de devenir une icône du conflit. A accrocher à côté d'autres pietàs, comme cette japonaise baignant son enfant mort déformé par une pollution au mercure, ou ces huit femmes au Kosovo pleurant un être cher tué par la police Serbe. »

Michel Guerrin.

Lorsque le photojournaliste Hocine Zaourar prend cette image le jour du massacre de Bentalha, il est loin d'imaginer la popularité qu'elle connaîtra dans la presse occidentale où elle se voit rapidement accoler le titre de Pietà, de Madone ou d'icône de Bentalha. Cette pietà et son photographe évidemment de culture plus musulmane que chrétienne, laissent, dans cette

association de la photographie à ces qualificatifs hâtivement conclus, apparaît la faille d'une image sans doute dissociée de son contenu et des informations (tant au sens médiatique que visuel) qu'elle véhicule. Dans une ressemblance frappante avec la *Vierge dolorosa* du tableau de Pontormo (nous reviendrons sur ces similitudes davantage formelles), c'est la légende de l'image qui vient renforcer cette confusion que nous analysons. Si nous ne relèverons pas les diverses polémiques à propos de la véracité du lieu, ou d'autres éléments qui portent sur l'authenticité de cette image, il importe de relever que la légende qui expliquait la douleur de cette femme l'ait attribuée, de manière erronée, à la perte de ses enfants et non à celle de son frère et de la famille de ce dernier. Alors qu'il convient de penser que soulever une polémique pour souligner cette distinction soit presque déplacée, nous pouvons nous demander si cette légende n'était pas fabriquée pour renforcer cette image de la Mère pleurant l'Enfant.

Si Hocine Zaourar jugeait que d'autres de ses images du drame étaient plus porteuses d'informations, ce constat d'appropriation qui n'est pas isolé permet de prendre l'ampleur de cette forme de standardisation imposée par la photographie occidentale avec sa culture et ses archétypes religieux. Michel Guerrin le soulève dans un autre article : « Ce cas parmi d'autres prouve que, à la différence de la musique, du cinéma ou de l'architecture, qui autorisent des formes et des rythmes de création imprégnés de cultures des cinq continents, la presse a imposé un standard occidental de la "bonne photographie" ». Alors que Pascal Convert parle de colonisation de l'iconographie occidentale, Didi-Huberman va plus loin encore en posant la question : « Ne colonise-t-on pas la douleur des gens de Nagafc ou de

Bentalha en la plaçant sous une grille sémantique qui a le Christ et la Madone pour modèle ultimes et explicites ? »

Alors que ce standard est essentiellement construit sur des stéréotypes d'ordre formels, c'est ce langage religieux accolé à l'image qu'il faut aussi retenir. Ainsi, nous retrouvons pour notre plus grand réconfort cette longue tradition d'histoires Judéo-chrétiennes avec ces Pietàs souffrantes comme celle de Bentalha, ces Madones aimantes comme cette *Migrant Mother* de Dorothea Lange (souvent citée comme modèle d'icône moderne) (ill. p. CLXIV), ces Sauveurs du World Trade Center, ces Martyres dont Nicholas Berg fait partie et ces Crucifiés comme ce prisonnier en croix des prisons d'Abu Ghraib, ou bien encore, dans l'image de chacune des guerres, la figure de ces Massacres des Innocents. Dans ces « textes cachés », comme les appelle Mihai Coman, nous pouvons retrouver cette place qui permet au spectateur de multiples identifications qui sans doute justifient ces appropriations.

Cette analyse d'une séparation du contenu réel de l'image et du contenu que nos cultures lui donnent nous permet de signer la non-légitimité de ce lien usurpé par le langage entre l'art religieux de l'icône et les images des médias.

d) Représenter le réel.

- Représenter l'événement.

« (...) le surgissement d'événements inattendus et catastrophiques, nous contraint à renverser la tendance habituelle qui nous expose à l'accident pour inaugurer une nouvelle sorte de muséologie, de muséographie : celle qui consiste maintenant à exposer l'accident, tous les accidents, du plus banal au plus tragique, des catastrophes naturelles aux sinistres industriels et scientifiques, sans éviter l'espèce trop souvent négligée de l'accident heureux, du coup de chance, du coup de foudre amoureux, voire du "coup de grâce" !»

Paul Virilio.

C'est alors plutôt d'une référence à l'imagerie pieuse, à l'imagerie religieuse, dont il faudrait parler dans ce qui caractérise les images des médias. Avec une même fonction rituelle et dévotionnelle que l'on trouve dans l'icône, les images pieuses ne relèvent pas tant de leur mode de fabrication (même si elles peuvent faire l'objet d'un sacrement), que du sujet qu'elles représentent.

Si par conséquent on y relève moins de portraits, ce sont souvent des images descriptives d'un moment clef où se trouve le contexte dans sa dimension historique que nous donnent à lire ces images ; c'est un réel représenté et non plus signifié qui laisse la place à une plus large iconographie que celle que nous avons abordée. La question de l'événement vient alors ajouter une nouvelle dimension aux images que nous avons étudiées et c'est sans doute ici que se tisse un lien plus légitime avec les images de l'actualité.

En plus du culte des mêmes portraits que l'on pouvait trouver représentés avec l'icône, c'est la situation qui tient du miracle, du surnaturel, de la chance ou de la malchance, en un mot celle qui tient d'un moment pas comme les autres que l'on trouve représenté sur toutes ces images pieuses mais aussi de presse. « La canonisation iconographique dans la photographie de presse correspond à un concept spécifique connu comme un " événement " .

Rapidement le mot " événement " est utilisé pour désigner quelque chose qui devient remarquable ou qui reste un moment en suspend dans le temps par le biais de la vertu » écrit Jörg Huber dans l'ouvrage consacré à l'exposition d'œuvres contemporaines sur les images des médias à Bâle.

Avec cette iconographie pieuse, le flux des images qui sont retenues est alors moins sélectif et plus abordable. Si toute une topologie peut se dessiner pour caractériser ces représentations, on retiendra cette indépendance quant à l'incarnation retenue dans une double lecture propre à l'icône. Sans revenir sur la question du portrait, sur qui on a déjà donné quelques points d'observations, sans non plus aborder quelques images cultes dont l'événement relève du miracle, comme celles de ces hommes qui ont marché sur la lune et que Richter reprendra dans sa peinture *Moonscape II* en soixante-huit, c'est la figure de l'apocalypse et de ses prophéties qui engage une représentation intéressante de la mort, et où se trouvent liés tant les images médiatiques que l'intérêt qu'elles suscitent dans la création contemporaine.

Sans doute encore plus fréquemment représentés que dans l'imagerie religieuse, ce sont ces grands thèmes prophétiques et apocalyptiques que l'on retrouve en filigrane dans notre quotidien visuel. Il semble alors que l'on

peut trouver ici une nouvelle raison d'être à cette attention particulière que la production artistique contemporaine porte sur ces images des médias. A partir de cette convergence où se mêlent, d'une part, une représentation traditionnelle de ces thèmes, et, d'autre part, ce flux exponentiel d'images qui fixe nombre d'*enfes* caniculaires, de *déluges* dévastateurs, d'armées ravageuses ou de dégénération animales *apocalyptiques*... on comprend cet ré-appropriation de ces images par l'art.

Si l'on ne peut citer toutes les propositions plastiques qui concentrent leur attention sur cette notion de l'événement, l'exposition intitulée *Ce qui arrive* (définition du latin *accidens*) tenue à la Fondation Cartier en 2002 s'inscrit dans cette réflexion. A proximité d'une sélection de photographies de l'AFP, on y trouve les installations visuelles de Lebbeus Woods (ill. p. CLVI) ou de Nancy Rubins (ill. p. CXXX) qui suggèrent quelques catastrophes figées, tel des photogrammes, dans l'effondrement pour le premier (*La chute*), ou dans une lévitation qui défie les lois de l'apesanteur pour la seconde (adaptation de *MoMA and airplane parts* - 1995-2002). Le support filmique est plus largement représenté avec notamment les images numériques, proposées par Tony Oursler, d'un atelier volant en éclat lors des explosions du 11 septembre (*Nine-Eleven*- 2001) (ill. p. CXIV), ou encore, sur ce même événement, le plan unique de Jonas Mekas présentant le vacillement des tours jumelles en feu sur fond sonore de cris d'appels et de sirènes qui laissent brutalement place à la photographie d'une fillette et l'écoute d'une comptine (*Ein Märchen aus alten Zeiten* – 2001) (ill. p. CVIII).

- Mémoire collective, une image pour tous les foyers.

Dans ces images qui écrivent l'histoire une question de la production plastique est également posée sur l'abondance de ce flux d'information que nous recevons aujourd'hui. C'est la problématique du choix qui s'opère au sein de ce flot d'images qui nous intéresse et dont on retrouve une appropriation récurrente dans les travaux plastiques actuels et dans les miens. Si quelques notions du chapitre précédent se présentent de nouveau ici, demandons-nous quels sont ces portraits, ces scènes et ces événements qui nous laissent la trace de leurs images ?

L'une des réponses est sans doute dans la remarque de Jörg Huber, à propos de l'événement :

« La répétition des images d'un événement comme le 11 septembre ou plus récemment le tsunami peuvent nous aider à nous "synchroniser" ou à être en terme avec elles. En formalisant et en fixant iconographiquement les images, la référence littérale de l'événement d'actualité se déplace vers un symbolisme plus général. »

Sans revenir sur cette dimension du rituel qui rassemble, c'est ce processus de répétition et de multiplication de l'image qui sans doute engage notre mémoire et implique notre adhésion. A la manière dont on pouvait accrocher les images de cultes au-dessus de l'âtre ou dans quelques lieux qui leurs étaient destinés dans chaque foyer, nous possédons, sur nos autels érigés à l'attention de nos effigies sous verre, nos martyres, nos sauveurs ou nos détracteurs qui nous rappellent à cet ordre manichéen de notre histoire religieuse. Il arrive aussi que ce soit parfois sur nos tee-shirts, nos sacs ou nos briquets que l'on retrouve quelques figures emblématiques, comme celle de

Che Guevara, à la manière de quelques saints glissés dans les portefeuilles ou accrochés en porte-clef au rétroviseur des voitures.

Avec cette distribution d'images à la communauté, il est alors question de popularité, ce sont de ces dernières dont on parle le lendemain en famille ou entre collègues, celles qui synthétisent de la manière la plus lisible possible la forme que l'on veut donner à l'événement. De la même manière que le soulève Marlène Albert-Llorca à propos de l'imagerie religieuse imprimée, « La notion de "populaire" joue le rôle d'une norme, permettant de déterminer quelles images sont "dignes de mémoire" ». Les caractéristiques de ces images vont alors répondre à des archétypes qui vont sans doute fonctionner sur des modèles culturels traditionnels reconnaissables, où nous pouvons retrouver cette lecture rendue accessible que nous décrivions à propos des pratiques ritualisées. On peut peut-être retenir cette identification, rendue possible par les caractéristiques précédemment données, qui ouvre la possibilité au spectateur de se sentir agir, de participer et de se positionner face à l'image.

Rassemblement, reconnaissance, identification... notons enfin une dernière similitude avec les images d'autrefois qui guide ce choix de préférence qu'opèrent les spectateurs et, de fait, les artistes. En plus d'une organisation visuelle de notre quotidien, ces images sont aussi celles de la commémoration ; tel un calendrier religieux qui nous rappelle les événements majeurs de l'histoire sainte, les médias ne manquent pas d'organiser les anniversaires des grands moments de l'histoire qui, de manière équivoque, sont aussi ceux de l'histoire des médias. Ce sont les soixante ans de Nagasaki, les cinq ans du 11 septembre ou les un an des inondations de la Nouvelle

Orléans avec leurs images « phares » ressorties pour la célébration.

Ce sont donc ces images qui sont retenues par le spectateur et qui intéressent les pratiques artistiques. Si le terme d'icône n'est pas approprié, nous pouvons affirmer que c'est dans l'héritage d'une iconographie culturelle qui correspond aux caractéristiques que nous avons données que nous retenons certaines images plutôt que d'autres.

Alors que nous avons décrit quelques propositions plastiques où le choix se posait sur le questionnement de ces images que nous reconnaissons, c'est bien dans la prise en charge de cette dimension religieuse que Pascal Convert pose, de manière littérale, sa problématique dans ses trois dernières œuvres sculptées (ill. p. XLVIII). Il s'agit de mises en volumes imposantes de trois images que nous avons abordées : celle du massacre à Bentalha titré *La Madone de Bentalha* (ill. p. CXCVI), celle de la photographie d'une veillée funèbre (musulmane sunnite) au Kosovo prise par Georges Mérillon du nom de *Pietà du Kosovo* (ill. p. CLXXVIII) et celle de la *Mort de Mohamed Al Dura* tiré des images filmées par Talal Abou Rhameh où l'on voit un père palestinien protéger son enfant des tirs israéliens (ill. p. CC). De la même manière que nous conduisons nos interrogations posées avec ces figures archétypales de madone, de pieta et de martyr, Pascal Convert propose par le choix d'un travail en bas-relief (et non en ronde bosse) un questionnement sur la dimension de la photographie de presse. Entre image et sculpture, c'est cette présence, cette incarnation qu'il évalue et qu'il joint paradoxalement à un travail en négatif sur certaines parties des reliefs de ses travaux, de sorte qu'il interroge le réalisme de ces figures par cette opération d'écart, d'atteinte, de

défiguration du modèle. C'est aussi l'utilisation de la cire blanche qui, parallèlement à une suppression de la polychromie de l'image d'origine, nous place dans une réflexion avant tout orientée sur la mort avec ce matériau du culte votif et du rite mortuaire et cette couleur qui porte un aspect fantomatique.

C'est au travers de ce même questionnement que l'on retrouve en partie mon travail, celui qui mêle ces représentations religieuses au sein d'une problématique de l'image médiatique et de la perception de la mort qu'elle renouvelle.

Exception faite de quelques images avec lesquelles je travaille, toutes sont issues de cette iconographie qui répond, comme nous l'avons décrit, à des caractéristiques bien particulières pour se détacher du flux de nos écrans ou de nos journaux. Alors que l'utilisation de tissus qui se substituent à la toile participe d'une lecture associée à la proximité « confort intérieur »- « image de la mort », l'intention donnée à ce choix est aussi celle de rendre visible ce lien à une plasticité de l'imagerie religieuse. Rappel de quelques cultes archaïques avec des assemblages de coquillages, association d'étoffes satinées et de velours, travail de broderies et de perles, motifs décoratifs... c'est de manière explicite que mon travail fait référence aux confections de quelques supports religieux qui présentent ces figures archétypales traditionnelles. La référence est d'autant plus littérale avec l'utilisation même de tissus religieux (comme une nappe d'office) pour donner place à ce pompier devenu sauveur lors des attentats d'Oklahoma City de 95 (ill. p. CXCIV).

Avec ces propositions, une volonté est de donner rendez-vous à ces trois territoires de l'image : images religieuses, images des médias, image de l'art. A partir de l'énoncé en filigrane qui rend perméable ces images qui s'entremêlent, il est alors question de dévoiler sans détours ces rapports de proximités et de rendre explicite les enjeux et les problématiques de ces mariages parfois équivoques.

On peut donc retenir que le choix des images par le spectateur et par une large partie des artistes qui s'approprient ce répertoire visuel repose sur des caractéristiques précises qui fonctionnent sur des modèles archétypaux d'une culture traditionnelle religieuse reconnaissable. Par des similitudes communes avec ces images, celles de la répétitivité, de la reproduction, de l'événement synthétisé en une lecture simple qui fonctionne souvent sur un modèle manichéen, un certain nombre d'effets sont produits chez le spectateur. Accédant à une certaine popularité, ces images sont alors mémorisées, elles suscitent l'adhésion et placent le spectateur dans une sensation d'agissement, de participation et de positionnement face à l'événement.

Cet effet de rassemblement, que produit la popularité de ces images, est la réponse à un impératif soulevé par Luc Boltanski dans *La souffrance à distance* :

« Les exigences morales face à la souffrance convergent (...) toutes vers un impératif : celui de l'action. (...) Mais quelle forme peut prendre

cet engagement quand celui qui est sommé d'agir se trouve à des milliers de kilomètres de celui qui souffre, confortablement installé à l'abri, devant son poste de télévision, dans le living-room familial ? La réponse (...) est qu'il peut s'engager par la parole. En se mettant déjà, même seul devant son poste, dans la position de quelqu'un qui va parler à autrui de ce qu'il a vu ».

Si l'on se souvient de la place que Luc Boltanski donne à l'artiste devant ces images, c'est aussi de manière détachée que cet autre spectateur tente d'objectiver l'ensemble des problématiques qui gravitent autour de ces images culturelles.

Images culturelles, caractéristiques précises qui appellent la reconnaissance... ce sont les particularités de contenu, de fonctionnement et d'impact produit sur le spectateur que nous venons d'aborder.

Il existe un deuxième facteur plus lisible encore que le premier qui appelle à cette reconnaissance qui bâtit la popularité de ces images, qui rassemble, dans un corpus particulier, ces représentations qui se distinguent par rapport aux autres. Ce second terrain de reconnaissance est celui qui se joue dans le rappel d'une histoire esthétique, d'une histoire de la peinture où se retrouvent les images précédemment étudiées, mais aussi celles de figures détachées d'un discours religieux. Dans un bagage plus culturel que cultuel, ce sont ces caractéristiques de toute une histoire de l'esthétique (dans son sens visuel) que nous pouvons aborder maintenant.

II.2.La mort image parmi les images.

Une reconnaissance picturale

Des images de chamanes à celles des représentations religieuses, des illustrations médicales aux propositions visuelles de l'art actuel, des productions artistiques à disposition des commanditaires de l'état à celles des médias... toutes ont ce langage commun pour dire la mort : celui de l'image.

Alors que l'éthique voudrait qu'aujourd'hui chacun adopte une position claire quant au statut de l'image qu'il propose, on observe une survivance de cette perméabilité d'une image à une autre. De la même manière que les musées municipaux des beaux-arts réunissent sans distinction des peintures d'annonciations et de crucifixions, de batailles et de couronnements, de scènes de vie paysanne ou de paysages abstraits, nous sommes confrontés aujourd'hui, dans notre paysage visuel quotidien, à des représentations qu'il est parfois difficile de distinguer les unes des autres.

Pourtant, à la manière dont Roger Caillois reprochait aux images anatomiques de se rendre coupables et dangereuses en incorporant de la fantaisie dans ce qui devait être strictement documentaire, on retrouve dans certaines images médiatiques un franchissement avéré hors de ce contenu que chacun s'accorde à dire qu'il devrait être pure source d'information. Alors que nous considérerons quelques exemples de cette observation, nous montrerons que paradoxalement à ce discours unanime, ce sont bien ces images que nous retenons. Dans le choix plastique de s'appropriier ces images

des médias et inversement dans celui des médias d'emprunter des caractéristiques formelles de l'art, on obtient la clef de ce va-et-vient entre ces deux territoires qu'il convient d'étudier.

C'est aussi la question de ce parti pris pour une esthétisation de la mort que l'on retrouve dans ces deux pratiques visuelles. Alors que nous développerons les enjeux que portent ces choix formels dans le domaine des arts plastiques, nous montrerons ce qu'emportent les médias en s'associant à ce choix.

Enfin, pour clore cette réflexion sur cette proximité marquée de nos deux territoires d'étude, c'est l'aspect même de la « fabrication de l'images » qui appelle des points de convergences intéressants. De la même manière que l'écriture nous montrait quelques usurpations terminologiques avec l'icône, l'appareil photographique ou la caméra, que l'on retrouve d'une pratique à l'autre, ouvre la problématique tant décriée de l'image parfois falsifiée des médias. Si la question du réel et du fictionnel a toujours trouvé une place importante dans la réflexion artistique, logée au cœur des pratiques médiatiques, elle est abondamment interrogée dans les propositions plastiques actuelles.

Il convient de préciser que, si ce dernier point est moins considéré dans ma pratique personnelle, le nombre de travaux qui abordent précisément le sujet et l'intérêt pour notre approche théorique nécessite que nous approfondissions le sujet.

II.2.1 Va et vient, artiste-journaliste, journaliste-artiste.

A la remarque de Natacha Wolinski à propos des clichés de Sebastião Salgado : « L'impression taille-douce est parfaite, le prix raisonnable, mais que vent-on au juste : une photographie magnifique ou une tragédie insoutenable ? » Jean Galard Répond :

« on pourrait se demander aussi à propos des plus atroces Crucifixions et des innombrables Martyres qui constitue une bonne partie de l'histoire de la peinture européenne, si les artistes ne sont pas situés précisément au confins de la souffrance et de la beauté. Qu'aurait répondu Matthias Grünewald, par exemple, à quelqu'un qui aurait eu l'idée de l'interroger sur ce qu'il avait vendu « au juste » à la confrérie des Antonin d'Issenheim, (...) : de magnifiques panneaux de retable - parmi lesquels une admirable Crucifixion, visible quand le retable est refermé – ou une tragédie insoutenable ? *une question de ce genre aurait-elle une validité aujourd'hui, tandis qu'elle en serait dépourvue s'il s'agit du XVIe siècle ?... »

a) *D'un territoire à l'autre.*

A propos de cette veillée funèbre au Kosovo photographiée par Georges Méryllon, Pascal Convert, lors de la conférence intitulée *Comment voir pourrait devenir toucher* organisée par Louise Merzeau en 2000, fait une remarque qui annonce cette situation quand à la marque que dépose ces images dans nos mémoires : « Au moment même où Georges Méryllon prenait cette photo, une équipe de France 2 était présente dans la pièce et a filmé cette scène. Le sujet, tourné par Véronique Taveau et Daniel Levy est passé au 20 heures (ill. p. CLXXX). Il a bien sûr été oublié ». Alors que c'est du même événement dont il s'agit (tantôt filmé, tantôt photographié), cette remarque nous indique bien que s'il importe pour l'impact sur nos mémoires que soient montrées des personnes en relation avec les archétypes comme nous l'avons décrit, une autre dimension intervient dans ce processus de mémorisation. Ici, comme pour d'autres événements, c'est l'image qui l'emporte sur le réalisme et le complément d'information qu'apporte pourtant plus aisément l'image filmée. Pour cette image comme pour d'autres, il importe moins de connaître ce qu'elle *présente*, que ce qu'elle *représente* ou plutôt *comment elle représente*. Ce sont ces modes de représentation qui agissent sur nos mémoires. Il suffit de faire l'expérience en montrant ces images autour de soi pour vérifier cette dissociation de contenu et de forme. Alors que l'on se souviendra qu'il s'agit de Kennedy qui est assassiné, pour d'autres images on ne sait plus si c'est en

Chine ou au Vietnam, en Colombie ou en Bolivie, au Kosovo ou en Tchétchénie... ce que l'on sait, c'est que ces images nous sont toutes familières, que leurs formes, leurs compositions, leurs couleurs trouvent une résonance unanime dans notre bagage culturel mais aussi dans les prix attribués par le *World Press*, celui de *Pulitzer* ou autres récompenses.

Pour ces images, avant l'information et pour les plus experts, on reconnaîtra alors la touche Magnum, Gamma, AFP ou l'héritage Cartier Bresson. Avant l'information, il est question d'harmonies de la composition, de perspectives appuyées, de richesses de nuances et de choix d'un grain pictural, de lumières pour exalter l'expression du modèle qui sera soigneusement choisi. Avant l'information, il est question d'esthétisation. C'est cette esthétisation qui prime sur le choix de mémorisation que nous accordons à ces images. Érigées en stéréotypes, en canons esthétiques, on comprend alors pourquoi ces photographies s'éloignent de l'information qu'elles devraient porter. Alors que le choix du cliché parvient à dresser des madones, des pietàs et des martyrs christiques au cœur de conflits de cultures très différentes, c'est une vision globalisante du monde qui est portée et qui obstrue la fonction d'information propre à ces images.

Les photographes eux-mêmes ne contestent pas cette influence de l'esthétique d'une histoire artistique sur leur travail, voire leur volonté à endosser ce statut qu'ils paraissent envier à l'artiste. Sebastião Salgado (ill. p. CXV et CCX), à qui il est souvent reproché de donner une vision très esthétisante de la misère, indique :

« Depuis le début, j'entends la même critique : je serais un malin qui exploite l'image des pauvres avec des photos trop esthétisantes. Je comprends. Mais qu'y puis-je ? (...) Mon monde visuel – la lumière, le cadre – est lié à l'influence iconographique de mon enfance au Brésil. (...) Il y a enfin des peintres que j'adorais, les frères Le Nain. Leur lumière m'a influencé. Celle de Rembrandt aussi. Faire une belle image de la douleur ne me dérange pas, la photo doit conserver un aspect pictural. »

Luc Delahaye va même jusqu'à dénoncer *le snobisme* des musées, galeries et lieux spécialisés de l'art de ne pas exposer leurs travaux. Pourtant, en 2005, c'est à la *Maison Rouge* que l'on montrera son travail ; pas dans un lieu consacré au photojournalisme, mais bien sur l'une des dernières scènes de l'art contemporain de Paris. Dans la série qu'il présente, figure la photographie du corps en morceau d'un tireur taliban (ill. p. CCIV). Ici, l'exposition permet d'exalter encore davantage l'image par un travail de mise en scène. Le format que nous propose ce corps mort à échelle humaine donne à l'image une dimension impressionnante à la manière des grands tableaux de l'art, les camaïeux ocre et bleu du tirage ou la composition du cadrage panoramique dont Luc Delahaye a fait le choix exclusif ces dernières années viennent donner à ce corps écrasé des allures oniriques. Seul le titre nous rappelle que nous ne sommes pas dans la contemplation fantasmée de ce cadavre émietté, mais bien devant cette réalité de l'actualité que nous soumet le photographe journaliste.

Que penser de ce glissement de certaines images de presse vers la scène artistique ? Alors que *La Maison Rouge* leur ouvre ses portes, qu'un numéro de Beaux-Arts magazine leur consacre un article sous le titre de *Nouvelle École documentaire*, dans la profession journalistique comme dans celle de l'art, cet accueil reste réservé voire souvent décrié.

Si l'on connaît la position de Michel Guerrin, dont on a cité plusieurs extraits d'articles, c'est celle aussi de Raymond Depardon ou du directeur et fondateur de *Visa pour l'image* Jean-François Leroy. Il écrit sur un forum organisé par *Le Monde* « que quand une photo est dans un magazine, c'est du journalisme. Quand elle est vendue dans une galerie à 12000 dollars, c'est de l'art. Mais inutile de préciser que pour moi, un bon photojournaliste place ses photos dans un magazine et non pas dans une galerie. »

Les professionnels de l'art, plus ouverts aux formes hybrides et peu regardant sur le statut de l'auteur de propositions visuelles, comptent quelques réfractaires comme la galeriste Anne de Villepoix qui explique à propos d'un des photographes célèbres de Magnum à qui elle a refusé une exposition que « Tout le monde peut prendre de bonnes photos. Avoir une réflexion rigoureuse sur la société, savoir traiter l'espace, déranger, c'est beaucoup plus rare ». C'est aussi le point de vue d'Alain Saguag (conservateur pour la photographie au Musée national d'art moderne de Paris) qui soutient que « L'art fonctionne sur l'aura de l'œuvre, qu'elle soit esthétique, sentimentale, marchande. L'image de presse est à l'opposé de ce système. »

Nous pouvons noter que si, depuis Duchamp, il paraît peu fondé de

trouver dans le déplacement d'un objet une quelconque désapprobation, qu'après Fluxus et bien d'autres mouvements, le parcours de l'artiste intervient peu dans l'acceptation de sa proposition plastique, on peut par ailleurs recevoir l'idée que cette esthétisation de l'image, de par son pouvoir anesthésiant sur l'information, n'est sans doute pas à sa place dans les pages de l'actualité de nos quotidiens ou sur nos écrans.

Quant aux territoires de l'art qui nous intéressent, si la question d'aura ou de pouvoir de subversion restent au cœur des réflexions que nous aborderons au troisième chapitre de cette recherche, nous pouvons noter que c'est dans la prise en charge de ce déplacement que nous devons alors aborder deux questions qui nous permettent quelques partis pris. La première est relative à ce statut « hybride » qui s'opère tantôt du journaliste vers la scène artistique, tantôt de l'artiste vers le journalisme, la seconde est inhérente à ce qui est proposé de regarder avec cet attachement archétypal qui rassemble ces images dans une typologie précise.

-Journalistes devenus artistes.

Que se soit le festival du *Mois de la Photo* à Montréal organisé en 2003 et baptisé *Maintenant* ou *Images du temps présent*, l'exposition de 2005 au Kunstmuseum de Bâle : *Covering the Real. Art and the Press Picture from Warhol to Tillmans*, ou la journée d'étude organisée à la *Maison Rouge* sous le thème de *Pratiques artistiques et photojournalisme* en 2007, ces rendez-vous témoignent tous d'une réflexion nouvelle sur les interactions qui mêlent ces deux

territoires.

Alors que l'on a cité les cas de quelques photojournalistes qui franchissent les portes des territoires de l'art, étudier la démarche d'anciens reporters devenus artistes nous permet de saisir ce qui caractérise le changement de statut qui intervient auprès de ces propositions visuelles, de comprendre les éléments qui « autorisent » cet accueil sur la scène artistique contemporaine.

Si le nombre de ces nouvelles investigations est croissant et les voies de réflexions multiples, c'est le travail de Gilles Saussier que l'on retiendra pour guider notre étude.

Alors qu'il travaille jusqu'en 1994 pour l'agence *Gamma* comme photographe de guerre, c'est à la *Documenta 11* ou à l'exposition de Bâle que l'on trouve aujourd'hui ses images. Parallèlement à des propositions qui évoluent à la frontière de l'art et de l'anthropologie, c'est une œuvre intitulée *Tableau de chasse* (ill. CXXXII) qui témoigne de sa séparation d'un travail d'images pour la presse vers celui de « reportages artistiques ». Présenté en 2005 à l'exposition de Bâle, puis l'année suivante à la galerie *Au bleu du ciel* à Paris en collaboration avec Karim Daher sous le titre *Fifty-Fifty*, cette proposition est un va et vient entre ses photographies prises pour l'agence *Gamma* et celles d'une rétrospection sur ces images. Les photographies qu'il a prises entre le 23 et le 26 décembre 1989 y sont présentées, alors qu'il couvrait les événements sanglants de la révolution roumaine à Timisoara. Elles sont confrontées à une nouvelle série réalisée à l'endroit même des premières. Pour cette seconde série, le moment et les lieux sont soigneusement choisis par Gilles Saussier, celui de l'atelier de presse où les premières grèves de la

révolution ont commencé, celui du charnier de Timisoara où il assiste à un voyage de presse organisé par la fédération de chasse de la ville où des journalistes sont invités à tirer au fusil. Sur chacune des images de cette seconde salve de clichés, plus de trace de l'histoire, son invisibilité est ce qui est donnée à voir.

C'est cette mémoire que le photographe interroge, celle de la légitimité de son outil pour rendre compte de cette histoire. Il inscrit alors cette fragilité de l'image dans ce rôle de témoignage sur deux tableaux, celui d'un temps qui triomphe du visible (dans sa seconde série), celui d'un brouillage médiatique qui, comme à Timisoara, atrophie les pouvoirs de l'image. Si sa couverture de l'événement lui vaudra un prix prestigieux, il montre comment ces mêmes images pouvaient se prêter à une lecture mensongère de l'histoire :

« Dans " Le tableau de chasse ", je reviens sur mes images de la révolution roumaine, prises entre le 23 et le 26 décembre 1989 lorsque j'étais reporter à l'agence *Gamma*. Ces photographies- dont un instantané de soldats sous le feu, publié dans *Time*, *Stern*, *Paris-Match* - ont servi à commémorer l'histoire du *World Press* ou de l'agence *Gamma*.

Permettent-elles pour autant de penser au présent l'histoire des événements de la révolution roumaine ? Je suis retourné l'an passé à Timisoara montrer mes photographies, avec l'aide du centre culturel français. Ces images, prises avec les premiers reporters étrangers, et ne concernant pas les journées décisives de l'insurrection entre le 16 et le 20, ont peu intéressé mes interlocuteurs roumains. Comme souvent, aucune photographie n'existe des événements historiques les plus tragiques. Ceci devrait inciter à plus de modestie, tous ceux qui se prétendent être

nos peintres d'histoire et les dépositaires de notre mémoire visuelle collective.»

Gilles Saussier nous indique alors que la raison pour laquelle il a quitté le journalisme pour l'art se trouve précisément dans cette inaptitude de la photographie de reportage à rendre compte du réel et à ne parvenir qu'à reproduire des images stéréotypées. A la photographie illusoirement objective, il a préféré entrer dans le champ subjectif de l'image de création.

Parallèlement, alors que dans les deux séries proposées côte à côte par Gilles Saussier, il est question de reportages, pour reprendre la galeriste Anne Villepoix, s'il s'agit de bonnes photos, d'une réflexion rigoureuse sur la société ou d'un traitement maîtrisé de l'espace, ces images par le déplacement auquel elles sont soumises par leur auteur activent bien cette réflexion, ce questionnement, ce dérangement propre à l'art.

Cet ancien photojournaliste, comme celui de quelques autres, affirme son inscription dans un travail dont la réflexion porte sur l'image et les médias. On peut concevoir que les propositions qui présentent ces images esthétisées et stéréotypées que nous avons retenues soient plus ambiguës et plus problématiques, plus difficiles à accueillir sur les territoires de l'art. C'est le cas par exemple de ce tireur taliban mort, photographié par Luc Delahaye, sur lequel nous pouvons revenir.

Les critiques face à cette image sont très controversées et on sera alors étonné de découvrir l'adhésion et les éloges portés par les propos de Michel Guerrin à propos de ce photoreporter devenu artiste. Propos décriés dans

l'éditorial de *Paris Art* par André Rouillé. Il faut, avant de nous positionner, convenir que cette photographie fait sans doute exception dans la série proposée par Delahay. Avec les autres clichés proposés par le photographe, dans ses expositions, il nous fait part d'un travail dont on doit admettre qu'il prend quelques contre-pieds des images habituellement présentées par la presse. Il engage, par exemple, depuis quelques années des choix de cadrages très larges, refusant ainsi d'adhérer à une image qui fige l'information par la fragmentation ; Michel Gerrin dira qu' « ici le regard ne sait plus où s'arrêter. La lecture de la scène est ambiguë, ouverte aux interprétations. Il y a temps à voir que l'émotion existe peu. » . Si ses sujets vont alors davantage présenter l'histoire en montrant un plan large de Jénine détruite plutôt qu'un cadre serré sur la détresse d'un réfugié palestinien, ce sont aussi les lieux où se décide l'histoire, comme celui du procès de Milosevic à La Haye qui distingue son travail des propositions habituellement données à voir dans la presse. En cela, il rejoint sur ces points les réflexions et positions que l'on trouve sur les photographies « plastiques » de Gilles Saussier.

Parallèlement à cette réflexion sur l'image de presse, c'est aussi un travail formel qui nous est proposé. Avec le choix de ne réaliser des images qu'en cadrages panoramiques, c'est un procédé qui lui est propre qui nous donne une double sensation face à ses images : celle à la fois de l'urgence de l'événement et d'un temps qui paraît ralenti. Il explique : « Quand je fais des photos, je recherche un état particulier, la vitesse silencieuse. Cela se ressent peut-être dans les images, dans une opposition au désordre bruyant de l'événement ».

Enfin, revenons sur sa photographie d'un tireur taliban, si elle fait figure

d'exception dans son travail, elle est radicalement antithétique aux convictions présentées. Plan serré, couleurs séduisantes, particularité du sujet... tout converge à soutenir l'antithèse des choix de l'auteur. Controversée, Michel Gerrin qui soutient au début de son article que Delahaye a le mérite de ne pas présenter « la souffrance des damnés de la terre », pour défendre cette image, va jusqu'à déclarer à ses détracteurs que :

« C'est oublier que des artistes – Goya, Gros, Delacroix, Manet- ont présenté des faits d'actualité. Même si le côté direct de la photographie rend l'exercice plus brutal. Du côté du monde de l'art, la représentation de l'événement pourrait rapprocher les grandes images de Delahaye de l'académisme dans lequel a sombré la peinture d'histoire au XIX^{ème} siècle. »

et Luc Delahaye d'ajouter : « la beauté n'est pas un luxe, elle est nécessaire, absolument, partout et à tous ».

Si c'est précisément ce rapprochement avec la peinture d'histoire que nous approfondirons, cette image qui apparaît comme une erreur dans la production du photographe met en lumière le questionnement qui caractérise ce type de proposition. Alors que peu de travaux de ce type sont pour le moment présentés (puisque des travaux comme ceux de Sebastião Salgado sont encore exposés dans les réseaux du photojournalisme), il est probable que cette « œuvre » fasse cas d'école avec, nous l'avons souligné, cette

émergence de terrains cédés par l'art contemporain aux faiseurs d'images d'actualité.

Le travail de Luc Delahaye nous permet alors d'esquisser une typologie de ces glissements des médias vers les arts plastiques, de ces statuts hybrides de l'image ou de l'artiste.

Une approche consiste à proposer des images qui portent, comme le fait Gilles Saussier, sur une réflexion sur l'image même des médias. Par le matériau qu'est l'image d'actualité, c'est le regard sur l'image de presse qui est exposé avant l'image elle-même.

Si Gilles Saussier nous fait sa proposition dans un travail réalisé en deux temps : celui où ses clichés sont exécutés pour les médias, et celui où ils sont réalisés pour la proposition plastique que nous avons décrite, le travail de Luc Delahaye tient davantage du déplacement de ses photographies qui nous éclaire sur différentes modalités d'inscription de l'image de presse dans le réseau des arts.

- Alors que l'on peut imaginer que toute image de presse peut ainsi être déplacée et acquérir un autre statut, celles de Delahaye soulèvent au préalable une réflexion inhérente à l'image de presse (par ses choix de cadrage ou de format que nous avons relevés). En cela, ces images s'offrent à nous par leur déplacement d'une part, mais aussi par cette « introspection » portée par la plasticité des choix formels du photographe.

- Si dans les images qui concernent le type de photographies précédentes des choix plastiques sont faits, ces derniers s'appuient sur une réflexion

propre à l'image d'actualité, à sa capacité de porter ou d'appauvrir l'information, d'être subjective ou objective... Il ne s'agit pas des mêmes choix lorsque Delahaye explique sa recherche d'une *vitesse silencieuse* par exemple. Ici, la proposition ne porte plus sur la question des médias mais sur celle de l'événement, elle confère alors un autre statut à ses photographies et à son auteur.

- Quant à l'image de ce tireur taliban, elle dépasse cette recherche élégante de *vitesse silencieuse* en n'étant plus qu'une proposition esthétisante qui ampute les pouvoirs donnés au déplacement d'un objet et, comme nous l'avons signalé, à la sincérité d'une relation critique vis-à-vis de l'image journalistique.

Enfin, notons également que dans les exemples que nous avons abordés, le déplacement de ces images de presse vers la scène artistique est intrinsèquement porteur de ces choix plastiques ambivalents : alors que l'image de presse n'a pas de véritable objet physique qui permet son déplacement, chez Saussier elle s'expose dans un format qui la rend simplement lisible pour porter le propos de l'auteur. Chez Luc Delahaye, les agrandissements en très grands formats leur confèrent une plastisité qui tend, là encore, à citer davantage le répertoire de l'histoire de l'art que la fonction de l'art.

On en conclue que si ces images esthétisées ne remplissent peut être pas leur rôle dans les journaux, leurs liens éventuels avec l'art de l'esthétisation dont il est question, leurs propensions à faire débat, à ouvrir une réflexion, à

déranger par les choix formels liés à la particularité du sujet présenté... ne peuvent que nous encourager à les accueillir sur les territoires de la scène artistique lorsque leurs auteurs portent leurs propositions sur la problématique même de ces caractéristiques. Du choix formel qui cherche une cohérence plastique et qui invite à une autoréflexion sur la photographie de presse à celui qui fait l'inventaire d'effets qui relèveraient des spécificités des arts plastiques, nous devons rester évidemment très critiques vis-à-vis du dernier. Inutile d'ajouter que, si les pages de nos journaux ne doivent pas ressembler à un beau livre d'images, les murs de nos galeries ou de nos musées ne le doivent pas davantage, excepté, répétons-le, si l'usage de ces choix est au cœur de la réflexion proposée par son auteur.

Même si l'étude des médias n'est pas au cœur de mon étude qui reste celle des arts plastiques, on ne peut évacuer l'attitude des journalistes qui ne cherchent pas le tablier de l'artiste mais qui sont les auteurs de ces images que l'on retrouve dans mon travail, de ces images qui font les unes de la presse et qui remportent des prix prestigieux. C'est la lecture d'un texte rapporté par Georges Didi-Huberman dans le catalogue *Lamento* de l'exposition de Pascale Convert (au Mudam de Luxembourg) qui peut nous permettre de prendre quelques distances avec un travail parfois malhonnête tant sur les couvertures de nos journaux que sur les murs de nos expositions. Il y décrit le travail de Georges Mérillon d'après des notes du photjournaliste lors de la réalisation de son célèbre cliché titrée *Veillée funèbre au Kosovo autour du corps de Nasimi Elshani, tué lors d'une manifestation pour l'indépendance du Kosovo*.

« Georges Méryllon avait vu tomber la dépêche de l'AFP sur ces premières manifestations. Il était donc parti pour Pristina, sans information précise, sans traducteur. Il assista dès le premier jour à quelques heurts entre les jeunes autonomistes et les forces serbes : « on en était encore à jeter des cailloux contre les blindés », explique-t-il à Pascale Convert. Le soir du deuxième jour, il entendit parler d'un village où l'armée avait tiré à balles réelles sur des manifestants. Il s'y rendit le lendemain, avec le photographe serbe Dusko Despotovic, Milos Cvetkovic et une petite équipe de la télévision française dirigée par Véronique Taveau. Ils atteignirent le village de Nagafc en fin de matinée : impression de « bout du monde ». Et Méryllon de raconter comment les villageois se précipitent vers les nouveaux arrivants pour dire leur douleur, et leur colère. Le 27 janvier, la police serbe a littéralement tendu une embuscade aux jeunes du village qui voulaient se rendre au rassemblement de Rahovec, à quelques kilomètres de là. Elle s'est postée dans un virage et elle a tiré : quatre mort, trente-deux blessés. Les journalistes sont presque emmenés de force dans une petite pièce où gît le cadavre d'un militant de vingt-huit ans, Nasimi Elshani. Les femmes – la mère du jeune homme, ses sœurs, son épouse, les amies – sont toutes là, serrées les unes contre les autres, autour du corps déposé à terre. Mais il y a urgence : le couvre-feu exige que l'on reparte au plus vite vers Pristina. L'équipe de Véronique Taveau – trois personnes en tout – filme le groupe des femmes. Dusko Despotovic profite de la vive lumière fournie par le spot de la caméra pour réaliser quelques instantanés.

George Méryllon, lui, ne bouge pas. Il sait pourtant qu'il n'a pas

plus de cinq minutes à passer dans cette pièce. L'équipe de télévision une fois sortie, l'obscurité relative de la lumière ambiante reprend ses droits. Mérillon se souvient parfaitement de la qualité lumineuse si particulière qui régnait autour du corps : il ne veut rien dire de la *Stimmung*, de l'atmosphère psychique et pathétique si intense à ce moment d'affliction collective, mais il décrit avec une précision surprenante l'*Atmosphäre* lumineuse de la pièce. Le froid, dehors, et la masse des femmes serrées les unes contre les autres, dedans, tout cela, en ce deuxième jour de veillée funèbre, avait formé sur la fenêtre (et probablement dans l'air lui-même) une buée qui, dit Mérillon, « adoucissait » toute chose. C'est dans cette paradoxale douceur de l'air qu'il prendra quelques images de l'inexorable douleur. La pellicule de cent ASA a été poussée à deux cents, le temps de pose est lent – quinzisième ou trentième de seconde –, l'objectif est un trente-cinq millimètres »

Ce texte descriptif nous permet une captation plus objective, il me semble, de la critique que l'on peut faire de ces images que nous retenons.

En dehors du fait que Mérillon, comme tous les photojournalistes, lorsqu'il envoie sa pellicule ne sait ni ce qu'elle renferme comme images ni la destinée de ces dernières, on peut rappeler que ce sont avant tout les pouvoirs éditorialistes qui opèrent le choix de publier une image plutôt qu'une autre, d'orienter la note qui l'accompagne et parfois d'aller jusqu'à recadrer ou retravailler le cliché qui leur est confié .

Comparée au même événement rapporté par un vidéogramme du journal télévisé d'antenne 2, ou à la photographie de Dusko Despotovic, celle

de Georges Méryllon restitue autre chose. Elle paraît témoigner de quelque chose qui semble plus proche de cette douleur portée par les lamentations de ces femmes endeuillées. En choisissant un éclairage qui ne soit pas celui du projecteur des vidéos mais celui qui appartenait à ce moment, à ce mort et à ces femmes, en retenant un temps de pose nécessaire à la capture de l'image sur sa pellicule rendant ce froid qui affronte la chaleur moite des corps serrés par la violence, l'image de Georges Méryllon est plus respectueuse de cette veillée funèbre et plus largement du poids de l'événement qui l'entoure. Des choix qui ont guidé la capture de l'image ont été opérés. Ces choix, s'il est vrai qu'ils portent une forte charge esthétique ne sont-ils pas, de manière corollaire, liés à la volonté de restituer au plus juste une image de l'événement ? Ou plutôt, à l'inverse, la volonté de rendre avec le plus de justesse possible ce moment n'a-t-il pas entraîné cette charge esthétique ? Est-ce que ce n'est pas au final la douleur qui, lorsqu'elle est représentée avec une certaine sincérité, apporte avec elle cette beauté fascinante que les maîtres anciens de toutes les époques connaissaient ?

Nous y viendrons un peu plus tard dans notre réflexion.

- Artistes devenus journalistes.

Si de nombreux journalistes flirtent avec le statut de l'artiste, à l'inverse, on trouve aujourd'hui de nombreux artistes qui travaillent à la manière des photojournalistes. D'Allan Sekula à Bruno Serralongue, on retrouve cette même forme d'hybridité dans les travaux de la scène artistique. Excepté qu'ils

ne disposent pas de carte de presse ou d'accréditation, ces derniers se déplacent sur les lieux de l'événement pour porter un regard critique sur l'actualité, l'image de presse, les médias. Si, comme pour Gilles Saussier ou Luc Delahaye, un travail formel vient soutenir leur réflexion, à l'inverse de ces journalistes qui pénètrent les lieux de l'art contemporain, ces artistes ne tentent pas de s'introduire sur la scène médiatique. On fera exception d'un travail d'Allan Kaprow qui, à la manière d'un Orson Wells en 1938, s'introduit dans les lignes du magazine *Die Zeit*. C'est dans un travail de mise en page, en collaboration avec le journal, qu'Allan Kaprow propose sa réflexion sur le lien entre l'image et le texte, le sens et l'impact de leur association dans notre lecture.

En 1981, l'artiste américain sélectionne trois photographies de presse de la première édition du journal, puis en place quatre copies de chaque exemplaire (tiré dans des formats, des tonalités et des contrastes différents) dans diverses rubriques de l'hebdomadaire. Ainsi, le cliché d'une équipe de nettoyage dans une cuisine (ou un laboratoire), l'image d'un homme en habits de chirurgien s'apprêtant à ouvrir un cadavre et la photographie d'un vieil homme assis derrière une table se trouvent tantôt dans la section politique, financière, style de vie ou encore celle des arts et de la culture, avec en sous-titre des commentaires adaptés aux images dans leur contexte.

Ce n'est que dans l'édition suivante, du 27 mars 1981, que la critique d'art Petra Kippoff et Allan Kaprow lui-même donneront aux lecteurs les clefs

de l'expérience à laquelle ces derniers se sont livrés.

Si dans le cas présent ce travail n'est pas celui d'un photojournaliste mais plutôt d'un maquettiste de presse, cette expérience nous montre une intervention possible d'un artiste sur les territoires des médias.

b) Peinture d'histoire, la mort académique.

« Si l'art fait référence aux médias, les médias eux aussi ont pour référence pictural l'art en ayant fréquemment un répertoire classique des formes des Beaux-Arts. »

Michael Driers.

De la même manière que le terme d'icône vient abondamment qualifier l'image de presse, on retrouve constamment des comparaisons qui sont faites entre certaines images médiatiques et celles de l'histoire occidentale de la peinture. L'analogie est faite par les critiques qui s'intéressent à l'image de presse mais aussi par certains plasticiens qui ne manquent pas de souligner ces citations de leur discipline.

Il est question de citations d'une peinture dont on a abordé la référence à l'iconographie religieuse, mais aussi aux sujets à caractère social, avec Courbet ou *Le Nain* (ill. p. CCXLIV). C'est en référence à la peinture dite d'histoire, avec ses chefs d'œuvres de batailles comme ceux de Picasso ou ceux de Goya (ill. p. CCXXXIV) que l'on trouve associés à nos images

d'actualité. Enfin, et peut-être en filigrane au sein des précédentes, c'est l'esthétique d'un Delacroix (ill. p. CCXXIV et CCXXVI), d'un Caravage (ill. p. CCXLII) ou d'un Rembrandt (ill. p. CCL) que l'on retrouve dans la critique et dans les commentaires qui portent sur notre sujet.

Là encore, comme nous l'avons fait pour les images de culte, nous pouvons nous demander s'il n'est pas fait un usage immodéré de ces comparaisons. Au-delà des mots du critique ou de l'analogie relevée par le plasticien, l'intérêt est au fond de nous poser la question de la légitimité de ce rapprochement formel. Existe-t-il un lien entre les images des médias et celles de la « peinture d'histoire » ? Au-delà de la citation, les images des médias portent-elles un héritage de cette peinture occidentale ? Si nous ne réaliserons pas tant un inventaire des différentes appropriations de nos images par les médias, nous choisirons d'aborder plus directement quelques positions plastiques qui posent cette problématique pour affirmer notre point de vue. C'est avec le travail de l'artiste italien Gianluigi Colin que, sans distinction particulière dans l'histoire de la peinture, on retrouve énoncé cette corrélation faite avec les images des médias.

Dans son travail (ill. p. XV), toutes les images fortes de l'actualité sont égrainées et picturalement étudiées. Ces propositions visuelles consistent, peut être de manière systématique mais avec efficacité, à établir cette relation entre ces images des médias et celles précisément du bagage culturel que nous portons. Il nous propose un travail de superposition de l'image, où l'on finit par distinguer difficilement l'image actuelle de celle puisée dans l'histoire. Parmi ces rapprochements on retrouve quelques appels à la peinture religieuse comme ce pont visuel qu'il établit entre la toile de Pontormo

(*Déposition*, 1526-1528) et cette photographie de *Madone de Bentalha*. Dans une série réalisée en 1998, c'est *Le Cri* de Munch (1893) que Gianluigi Colin associe à cette petite vietnamienne, brûlée au napalm, photographiée par Nike Ut (1972). Avec une actualité plus récente, c'est par les gravures de Goya qu'il tisse des liens avec les images de la décapitation de l'américain Armstrong en Iraq, ou avec certains clichés des tortures des prisons d'Abu Ghraib.

Les images d'actualité qu'il choisit sont précisément celles qui savent se distinguer des autres en ayant marqué notre mémoire, celles qui s'extirpent de ce flux médiatique pour constituer notre bagage culturel d'images de morts. En réalisant ce travail d'association avec ce visuel commun que nous possédons, Gianluigi Colin montre que ces images que nous retenons sont celles que nous reconnaissons. Il met en lumière, par ces ressemblances frappantes, cette sensation presque affective que provoque en nous cette reconnaissance. Ignacio Ramones écrit de lui qu'il « démontre, avec un talent extraordinairement créatif que les images sont paradoxalement plus efficaces et impressionnent plus notre esprit quand elles sont inscrites dans la tradition d'un certain passé. Colin arrête le temps, superpose les formes et nous apprend à voir. »

Ces propositions plastiques, avec l'évidence des rapprochements qui sont donnés au spectateur, s'offrent comme une preuve de la légitimité des commentaires où les noms de Le Nain, Rembrandt, De La Tour ou Vermeer viennent côtoyer ceux de Salgado, Delahaye ou John Moore.

On remarque aussi qu'avec des réalisations sur des supports en

plexiglas qu'il utilise, on retrouve ce laqué de l'image télévisuelle et son choix de couleurs saturées dans un panache en R.V.B. Cela fait écho à la remarque de l'artiste Dier à propos des images des médias : « Il y a quelque chose de l'ordre du glamour hollywoodien dans ces photos en couleur, et, ironiquement ce côté glamour aide à embellir un monde politique qui peut difficilement être qualifié de beau ». Si nous revenons sur cet « embellissement » dans la seconde partie de ce chapitre, les choix plastiques que Gianluigi opère offrent, avec ces images numérisées, travaillées puis exposées, un visuel où images du passé et images d'actualité flirtent aussi avec la discipline des arts graphiques, engageant ainsi cette idée de flux de représentations sans distinction auquel nous sommes quotidiennement soumis, cette *esthétique du mélange*.

C'est la thèse d'une dominante (et d'une domination) esthétique que soutient Alain Josseau par son travail plastique (ill. p. LXXXVI). Si sa réflexion vise la question de l'authenticité de l'image des médias, une partie de son travail s'est tournée vers la problématique qu'engage cette présentation de la guerre en infrarouge. Dans sa série *Night Sho(o)ts* exposée au château de Taurine en 2004, il réalise pour ce qu'il nommera la *Salle des Napoléons* trois toiles qui sont les copies exactes des célèbres tableaux du *Champs de bataille d'Eylau*, du *Sacre de l'empereur Napoléon et couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris* et de *La destruction de l'Orient lors de la Bataille du Nil*. Copies exactes, exception faite que ces représentations semblent nous placer derrière la lunette infrarouge du soldat avec cette coloration que nous connaissons de vert et de noir qui a marqué l'authenticité

de l'événement.

Dans l'exposition d'un va et vient entre une esthétique codifiée par la peinture classique et une vision ultra technologique du réel, ce sont les résurgences d'une représentation précise de la guerre qui est dévoilée ici. De Napoléon hier aux grandes puissances aujourd'hui, l'image continue de répondre à une certaine esthétique attendue par ses commanditaires. De l'image de l'empereur réconfortant ses troupes, à celles de cette première guerre du Golf digne des plus grands classiques de films aux combattants héroïques, « la guerre devient un synonyme de victoire, et se présente à nous dans une étrange image idyllique », commente Michael Diers.

C'est aussi cette démonstration dont nous fait part Diers dans sa proposition *Pinwand / Notice board* (ill. p. LXVI) présentée à l'exposition *Covering the Real*. Côte à côte sont épinglées une image d'un tableau et différentes reproductions de photographies de Saddam Hussen dans son palais. Si cette dernière image du photjournaliste John Moore remporte des prix prestigieux, on y retrouve cette puissance de fascination produite sur le spectateur. Diers explique cette attirance, d'une part par cette idée d'une guerre à l'image de nos attentes (stéréotypée, propre, chirurgicale, comme le dirait Alain Josseau), d'autre part par son aptitude à présenter l'événement en un seul photogramme qu'il rapproche de la peinture d'histoire. Alors que la reproduction de la peinture épinglée dans ce travail s'approche significativement de la photographie de John Moore, l'auteur du tableau avait lui-même repris un dessin qui figurait l'événement de 1870.

Avec ces liens tissés à travers le temps et le choix de clichés d'actualité reproduits en différentes teintes et en différents formats, Driers interroge la capacité de ces images à renouveler cet héritage pictural de l'histoire de l'art.

Avec une mise en abîme d'une image qui en cite une autre, qui elle-même est l'écho d'une précédente, il interroge bien cette « lignée » de citation de l'image de l'événement. Mais, en exposant dans le même temps différentes sources de l'image de Saddam Hussein dans son palais, avec différentes intensités de teintes et de formats de parutions, il indique, cette incapacité pour nos images de savoir se renouveler. Côte à côte avec la source (ou les sources) qui les a inspirées, c'est dans la seule répétition d'elles-mêmes que ces images nous apparaissent exposées.

Ce n'est donc pas la citation ou l'appropriation des images du passé qui est mise en question, mais leurs propensions à savoir se renouveler et à prolonger cet héritage. Alain Josseau rejoint Driers en montrant qu'en dehors d'une appropriation de l'histoire des images de l'art, c'est le gadget qui fait effet : celui d'une lumière verte acidulée qui fait rêver les soldats de consoles vidéos.

Peintures de genre, peinture d'histoire, registre esthétique voire politique, dans cet usage de références faites à l'art, je rejoins Driers en pensant que l'on peut accorder une légitimité et une cohérence aux commentaires qui tissent un lien entre les images de l'actualité et l'héritage d'une longue culture de la représentation de l'événement. Mais si la citation est valable, nous devons rester très critiques quant à la manière dont ces

appropriations se jouent, voire se cherchent ou se provoquent. Si l'image d'actualité se fabrique, nous le savons et nous y reviendrons, comme pour toute appropriation, il importe qu'elle se fasse dans le renouvellement aussi bien visuel que pour enrichir son propos.

Cette remarque est rendue particulièrement visible à travers une référence fréquemment évoquée et sur laquelle nous devons nous attarder, celle qui compare certaines images d'actualité au *Guernica* (ill. p. CCXLIV) de Picasso ou encore aux gravures *Les désastres de la guerre* de Goya.

Prenons un exemple, celui de l'image de cet enfant mort dans les bras de son père lors des affrontements de l'automne 2000 en Palestine, Serge Tisseron dira que « cette image en photographie latérale, c'est tout à fait une construction de tableau, avec une ligne montante, une ligne de chute, une construction en triangle avec la tête au sommet... Goya aurait peint le massacre du 30 septembre de Netzarim, il l'aurait conçu sûrement comme cela »

Ici, comme pour un grand nombre de commentaires qui vont dans ce sens, la remarque s'appuie essentiellement sur les images (des médias) qui associent au sujet de la guerre une dimension esthétique. La première raison de cette association, faite à l'image de l'art, semble avant tout reposer sur un amalgame provoqué par les pouvoirs formels de ces deux types d'images particulières, par la fascination qu'elles provoquent toutes deux sur nous, tout en abordant un sujet de l'horreur. Mais, s'il est juste de trouver là un point de convergence : « ces images qui recouvrent l'horreur nous fascinent ». Les auteurs de ces critiques ne nous placent-ils pas avant tout devant l'équation d'un art égal à « beau », d'un art égal aux œuvres de grands noms comme

Picasso ou Goya, donc d'une image esthétisante de l'actualité en relation à ces œuvres célèbres ? L'équation est ici un peu simple et il faut prendre en compte d'autres paramètres qui entrent dans la composition de cette comparaison.

Posons alors la question plus clairement. Peut-on parler de lien entre *un Nike Ut*, *un Delahaye* ou *un Dorothea Lange* avec les deux œuvres célèbres de Picasso et de Goya ?

Alors que les peintures d'histoire que nous avons abordées jouaient d'une certaine esthétique pour adoucir les guerres (voir notamment celles réalisées pour Napoléon par exemple) et pour répondre à leurs commanditaires, nous pouvons nous interroger sur les intentions des images esthétisées que nous étudions. Si certaines images des médias sont clairement récupérées pour soutenir les intérêts de puissances dominantes (celles du Golf par exemple, ou bien celles de quelques figures de pompiers héroïques), les images célèbres que nous étudions (qui le plus souvent remportent des prix lors de différents grands rendez-vous du photojournalisme) ne sont nullement compatissantes avec les dirigeants de ces mêmes puissances. Que l'on pense à toutes celles qui nous montrent le visage de la mort dont les conflits regorgent, inutile de mentionner que ces dernières ne sont pas celles attendues par ceux qui nous dirigent. On s'accordera alors à rapprocher plus volontiers ces clichés avec un *Guernica* ou avec un *Désastre de la guerre* qu'avec un *Champs de bataille d'Eylau* par exemple. Mais à l'inverse des rapprochements échafaudés par les critiques que nous avons relevés, alors que les auteurs de ces images cherchent à photographier pour dénoncer, on

pourrait hâtivement penser que c'est précisément la charge esthétique portée par leurs images qui, les éloigne de leur objectif et sans aucun doute les dissocie de l'engagement radical et sans concession des œuvres de Picasso ou De Goya. Alors que les traits des deux peintres attisent l'ignominie de la guerre, les cadrages ou les grains de Delahaye ou de Lange tendent davantage à en adoucir le profil.

Mais il apparaît que cette dichotomie, un peu trop manichéenne, simplifie rapidement l'analyse de ces images. Devant la photographie de la veillée funèbre prise au Kosovo par Georges Méryllon par exemple, on ne peut qu'être d'accord avec la remarque de François Mitterrand faite lors d'un entretien donné pour *VSD* :

« Comment ne pas penser à une toile de Mantegna ou de Rembrandt ? La colère et la douleur ont toujours le même visage. L'un des plus graves problèmes qui attend l'Europe de cette fin de siècle est celui des minorités. Il faut s'y attaquer au plus tôt. »

Souvenons-nous alors de cette image de soldat levant son arme pour tuer un nouveau-né qu'il étouffe déjà en marchant sur son cou. Dans le même temps, on le voit écarter, en la tenant par les cheveux, la mère qui hurle de frayeur. Au fond passe une femme pour qui le pire est déjà accompli ; nous la voyons aller, telle une folle, le visage tendu vers le ciel... Cette souffrance, cette image de l'horreur, nous ne l'avons pas vu sur nos écrans ou dans quelques magazines de presse à images chocs, mais au musée Condé de

Chantilly qui conserve ce tableau de Poussin (ill. p. CCXLVIII).

A la question de savoir si les images des médias ont un lien légitime avec celles de notre histoire de l'art, on ne peut feindre d'oublier qu'avant même de reprendre l'imagerie que propose la peinture d'histoire, c'est avant tout ce contenu de l'actualité qui se pérennise.

Si la filiation est de mise dans cette citation faite à l'histoire de la peinture que nous retrouvons dans la photographie de Mérillon, c'est la deuxième partie de la remarque de Mitterrand qui offre un élément essentiel pour valider cette proximité. D'emblée, il ajoute à son analyse de l'image une seconde remarque qui nous confirme que cette dernière porte bien cette visée politique qui est son rôle.

Des photojournalistes précédemment cités à Mérillon et sa photographie, nous ne pourrions faire un état des lieux qui resterait sans doute très subjectif sur les visées politiques que portent ces images. Là encore, et comme la remarque pourrait valoir pour les productions plastiques, c'est sans doute l'engagement du photojournaliste qui préside avant tout la manière dont son cliché peut être reçue. Ce qui fait alors débat, ce qui amène certains critiques à quelques jugements négatifs, ce n'est pas tant ce rapport à la peinture d'histoire qui est assez juste tant sur le plan formel que thématique, mais bien la question d'un rapprochement esthétique, ou plus exactement d'une esthétisation qu'opérerait le photojournaliste pour se rapprocher des peintures d'autrefois.

Alors que nous chercherons, dans le dernier chapitre, plus particulièrement, ce qui confère à la peinture les propriétés intrinsèques qui la distingue des images de nos journaux ou de nos téléviseurs, c'est d'abord en approfondissant cette question d'une esthétisation des images de l'horreur que nous pourrons plus concrètement comprendre quelques démarches communes ou distinctes, rapprochant ou éloignant les images des médias et celles de l'art. La question n'est alors plus de savoir si la référence à l'histoire de la peinture est légitime en cela qu'elle parvient ou non à ouvrir un discours politique, mais celle de savoir si, lorsqu'elle appelle une certaine esthétisation, elle remplit ou non ce rôle.

Feuille 6

Velours, imprimés fleuris et broderies aux couleurs acidulées ...De *Elle décoration* à *Etapas graphique* mon répertoire est celui de quelques magazines. Du glamour aux tendances visuelles dictées par quelques loups sortis de Duperré ou Serre, je pioche dans leur palette du « beau » pour parachever l'entreprise médiatique.

Satins, dorures et rubans couleurs dragées ... quoi de plus naturel que d'avoir opté pour quelques visuels sacrés pour ces images de morts. De l'art *barococorida*

pour ces cadavres en pagaille !

Si, d'une approche formelle à l'autre, je ne fais que la caricature de ce qui nous est donné à regarder, les raisons de ce choix se trouvent aussi ailleurs.

Que l'avancée d'une recherche soit pratique ou théorique, elle reste toujours transitoire et la série de travaux qui m'occupe actuellement l'est tout particulièrement.

C'est du registre « beau » à outrance que je cherche dans mes travaux actuels. Du « beau » à outrance en réaction à une pratique dominante qui m'a beaucoup intéressée il y a quelques années : celle d'une obscénité à outrance.

Alors que je crois que seul un « *less is more* » soit efficace pour s'approcher du spectateur, et que mes *Carrés de vies* (qui vont dans ce sens) peuvent être une réponse assez efficace pour couvrir les différentes conditions qui permettent cet échange, la question des médias qui s'est posée dans mon travail a renouvelé cette réponse que je voulais donner à l'obscène.

A cette marée de rondelles de vaches, de poissons vivants colmatés, et de chiens rôtis, à cette flopée de

cadavres photographiés, tantôt crados, tantôt coquets, à cette extrême de morts humains, bébés siamois inanimés, repas de nouveaux nés, à ces excès en tous genres, il me semble qu'un autre excès relève d'une même ignominie : celui de ce répertoire léger que j'utilise.

A la fois réaction (à l'abus de l'horreur, je cherche celui de la « beauté »), à la fois renouvellement de la réponse (en tentant l'expérience d'associer cette esthétique légère à ces images obscènes), cette mort portée avec des fleurs reste quoiqu'il en soit une manière d'empêcher le spectateur d'esquiver ce qui lui est proposé.

II.2.2 Horreurs et paillettes, exhibition et jeux de pudeur.

A l'une des questions initiales de ce chapitre, celle de comprendre en quoi et comment certaines images médiatiques se distinguent des autres, celle de saisir quelles caractéristiques entraînent le choix fait par le spectateur ou l'artiste contemporain pour retenir telles images, nous avons répondu, en partie, qu'une de ces particularités était celle d'une esthétisation récurrente. Que l'image soit cultuelle ou culturelle, une même invariante demeure, *celle de remanier les événements les plus insoutenables avec les traits d'une mémoire visuelle passée de notre histoire de l'art*. La question de cette esthétisation de l'horreur doit être posée pour comprendre l'accueil réservé à ces images. Si cette problématique demeure relativement récente dans les réflexions faites sur la photographie de presse, elle n'a sans doute jamais quitté l'art et ses représentations. C'est particulièrement le renouvellement de cette question, d'un paysage de l'art actuel baigné dans (ou par) les médias, que nous choisissons d'aborder pour y trouver sans doute quelques clefs à notre sujet.

Pour évaluer ce renouvellement nous tenterons d'aborder des productions contemporaines non pas avec les outils de l'esthétique ou de la poïétique, mais davantage avec ceux de l'esthésique. Dans une observation globale de certaines manifestations actuelles, c'est le passage de l'œuvre au spectateur qui sera interrogé. Impact éphémère, inopérant, répulsif, c'est avant tout les affects du spectateur qui constitueront la mise en jeu incontournable du succès de l'expérience qui lui sera proposée.

a) L'art de la « surenchair » et ses impasses.

« Aux milliers de victimes sans corps, les artistes opposent une représentation de la réalité physique de la mort. »

Catherine GRENIER

Nous avons retenu lors du premier chapitre un certain nombre d'éléments sur la question du voir et du désir de regarder, et pour nous permettre d'éclairer les choix d'une esthétisation de l'abject, nous devons aborder de nouveau ce phénomène récurrent dans l'art d'aujourd'hui : celui de céder à la pratique d'une monstration souvent extrême. Sans revenir sur la proposition de l'action réalisée par l'artiste chinois Zhu Yu, qui reste singulière dans l'extrémisme de la violence à laquelle il nous expose, à travers une production imposante, le sujet n'est plus à lire entre les lignes. Sa problématique s'inscrit dans une réflexion où les œuvres n'oscillent pas tant entre non-dit et dit, mais représentation et présentation.

Si, depuis Duchamp, le ready-made n'est plus une réflexion sur l'art ou

les institutions, en dépassant la tautologie de l'objet en tant qu'œuvre, la présence de cet objet est devenue un médium pour faire sens. La traque du réel, dépositaire de vérité, si elle sous-tend une problématique du réalisme depuis les origines de l'art occidental, est aujourd'hui pleinement libérée, incorporée et utilisée. Alors que cette manifestation n'est plus à confirmer, elle prend une place toute particulière dans notre sujet, avec, d'une part, cette thématique du besoin de concrétisation de ce qui apparaît sans doute comme le plus abstrait et le plus inacceptable : la mort, et, d'autre part, avec ce qui pourrait apparaître comme une réponse à l'amoncellement des cadavres présentés par les médias qui invitent eux-mêmes à une réflexion sur ce principe de réalité sur lequel nous reviendrons.

Avec ce qui s'apparente à ce que nous appelons une *surenchair*, une partie des pratiques actuelles, dans une course à la transgression, semble être entrée dans un processus sans fin où celui qui montrera le plus parviendra à éveiller les sens du spectateur. Quête de réalisme, recherche métaphysique pour une existence qui vacille entre réalité et néant, conquête transgressive du « tout voir », qu'advient-il alors lorsque la mort qui était représentée est présentée ?

Si l'on trouve peu de jeunes artistes qui échappent à ce principe de réalité, notre analyse montrera les limites qui sont imparties à cette pratique très présente, limites, répétons-le, non pas tant en termes de contenu mais principalement de capacités de réception. C'est la thèse de Carole Talon-Hugon que nous reprendrons pour définir ces limites. A propos du cinéma et de la photographie, elle écrit :

« Entre les arts plastiques dont parlait Kant d'une part, et la photographie et le cinéma d'autre part, la différence est considérable. Dans le contexte d'art à si fort pouvoir référentiel, la présence d'objets (...) provoque des émotions si fortes que l'accommodation sur la forme en est empêchée. La dissociation absolue de l'émotion provoquée par les contenus et de celle suscitée par la forme, réclamée par les formalistes, est tout simplement irréalisable. »

Cette remarque s'inscrit dans le point de vue que l'auteur soutient : celui que, plus les pouvoirs du médium en matière de réalisme sont faibles, plus il est possible d'aller loin dans la représentation de l'abject ; inversement, plus ces pouvoirs sont grands, plus la représentation de l'abject invalide une possible acceptation du spectateur.

Lors du premier chapitre, nous avons fait la démonstration, par différents « objets » donnés à regarder, qu'il existait une acceptation distincte selon que l'image appartenait au terrain artistique ou médiatique. Alors que cette progression visait à comprendre en partie le choix formel d'utiliser dans l'art des images des médias, c'est très précisément au cœur de la question de l'expérience esthétique que vacille l'acceptation du spectateur en fonction du réalisme de l'abject proposé. De la photographie d'un mort à l'exposition d'un cadavre en chair et en os, nous pouvons émettre l'hypothèse que ça n'est pas le seul fait du médium réaliste qui met le spectateur dans l'impossibilité de mener une expérience esthétique, mais c'est la présence latente de cette expérience même. Dans les expositions du Dr. Van Hagens que nous avons décrites, le spectateur est invité à considérer un corps sous couvert

scientifique, à se délecter des rouages et mécaniques de ces corps vrais comme les nôtres. Entrés dans l'art, le corps mort (ou son image) devenu œuvre, appelle à une expérience esthétique et avec elle, nous l'avons relevé, le refus du spectateur de se laisser aller à cette expérience. Il faut alors conclure que c'est dans cet appel joint à la forme que le spectateur est tenu en échec, et non seulement dans le « voir » qui est présenté.

Nous ferons alors une autre remarque. Si ces expériences posent leur problématique dans la littéralité du mort présenté, dans l'éventuelle acceptation de ce médium qui serait nécessaire à l'expérience esthétique (comme le souhaiteraient les artistes Sun Yuan et Peng Yu), une question se pose. Si nous consentions à faire abstraction du matériau ou du référent proposé, ces images ou ces corps nous rendraient-ils compte de cette présence abstraite qu'est la mort cherchée par ces artistes ? En donnant à voir *un* mort rendons-nous compte de *la* mort ? Si une lecture classique de l'esthétique le permet, nous pouvons tout de même mettre en doute la pertinence de cette restitution formelle et noterons que d'autres pratiques sont sans doute plus habiles à ce propos.

Nous pouvons relever trois mises en échec de l'expérience esthétique selon la poïétique expérimentée par l'artiste :

- La première reprend celle soulevée par Carole Talon-Hugon : plus les pouvoirs du médium en matière de réalisme sont grands, plus la (re) présentation interdit l'acceptation. Devant la présentation d'un mort, le sentiment de répulsion ou la focalisation sur le médium empêche l'émotion sensible que l'œuvre voudrait porter.
- La seconde mise en échec, qui prend en charge le mode de réception de ce qui est donné à regarder, relève de l'observation que : si présenter le corps mort n'est pas un obstacle en dehors du champ artistique (parce qu'il est sous couvert d'information de science ou de l'actualité), lorsqu'il fait œuvre, il engage la présence latente d'une expérience esthétique. Le médium présenté permet de devenir ici un alibi pour esquiver le contenu de l'œuvre et l'expérience d'une réflexion qui est proposée.
- Une dernière, nous amène à distinguer *un* mort de *la* mort et nous permet d'avancer que, si la puissance du réalisme de ce qui est donné à voir est une raison du refus du spectateur, si la présence intrinsèque à l'art de l'expérience esthétique est davantage une cause de ce rejet, il existe un troisième objet de refus inhérente à la manière de présenter l'objet.

Ce sont des choix formels pour un réalisme tout aussi fort que celui des travaux de *Cadavre* par exemple, joint à d'autres recherches sur ces modes de présentation que nous pouvons étudier comme mode possible d'acceptation.

b) Embaumer l'image, un réel présentable.

On peut se demander s'il est possible pour l'artiste d'échapper à la thèse de Carole Talon-Hugon. Sa réflexion ne fait pas mention des travaux du

groupe *Cadavre*, mais de ceux d'Hermann Nitsch comme présentation extrême, dont elle écrit :

« (...) nous ne pouvons pas retirer d'émotion esthétique à la performance de Hermann Nitsch, (...) parce que nous ne pouvons pas voir dans ce spectacle une débauche de couleurs et de formes, c'est que l'accommodation du regard ne peut se faire sur la pure phénoménalité du spectacle, c'est que l'affect suscité par l'objet (...) est trop fort. S'il est trop fort, c'est que je suis en contact sensible et direct avec la chose et non avec l'image de cette chose. »

N'existe-t-il pas des artistes qui nous mettent en « contact sensible et direct avec la chose et non avec l'image de cette chose », sans anéantir les conditions d'un échange avec le spectateur ?

C'est l'évolution du travail de Teresa Margolles qui nous permet d'ouvrir ce territoire possible où s'associent des objets abjects réels et une invitation acceptable pour le spectateur à l'expérience présentée.

Alors que nous avons présenté son travail *Tongue*, ce dernier n'est pas représentatif de son œuvre actuelle, mais se situe dans un entre-deux qui succède à ses réalisations au sein du collectif SEMEFO . Au côté d'Andres Serrano, également très présent sur la scène artistique contemporaine, le collectif réalise au début des années 90 des performances proches de celles de l'Actionnisme Viennois. Se consacrant à la représentation ou à l'exposition des traces de cadavres utilisés comme matières organiques, leurs expériences

tiennent le plus souvent du spectaculaire. Cette même dimension reste attachée aux travaux que le groupe réalise après 1994, avec des installations (« sculptures organiques ») et des travaux photographiques qui portent sur le statut du corps, son devenir, son processus et de destruction.

Si, aujourd'hui, Andres Serrano s'attache plus particulièrement à la photographie, Teresa Margoles continue de travailler avec des éléments prélevés dans cette réalité du corps mort, mais d'une manière très différente des travaux précédents : en cherchant à s'émanciper le plus radicalement possible d'une dimension spectaculaire. Le FRAC Lorraine et le CAC de Brétigny commentent :

« L'horreur, l'inconcevable, le refoulé ne s'étale plus sous nos yeux, mais s'immisce dans nos esprits. Afin d'évoquer ce dernier grand tabou de la société, l'artiste a en effet adopté les codes et références de l'art minimal et conceptuel. Ainsi, nulle image choc, nulle atrocité exhibée à nos yeux, mais le pouvoir de notre imagination qui nous submerge »

Teresa Margolles dira à propos de cette nouvelle dimension cherchée dans son travail : « Si j'ai réalisé dans le passé des photographies crues de cadavres en état de décomposition, je ne cherche plus à exhiber l'horreur physique mais à montrer le silence. J'ai épuré mon travail pour ne conserver que les éléments essentiels à mon discours. ».

Ces éléments quels sont-ils ? Ce sont des papiers colorés, de l'eau en

pluies fines ou en fumées de vapeur, des bulles éphémères qui emplissent la pièce sous le regard du spectateur. Poésie... d'une violence des plus brutales, lorsque l'on sait que ces papiers colorés sont ceux que nous décrivions (en début de chapitre) de son œuvre *Papeles* et qui ont servi aux autopsies, poésie terrible lorsque pluies et bulles de savons se métamorphosent quand on apprend qu'elles sont le fluide usagé qui a servi à nettoyer, avant autopsie, des corps de personnes décédées de morts violentes.

Ici, le spectateur, à l'inverse des propositions précédentes, ne recule pas devant un « voir » violent qui le repousse, il est happé par la beauté d'une œuvre qui nous rappelle celles de Ann Veronica Jansen puis pris au piège de sa métamorphose. A la manière de certains animaux ou de quelques fleurs qui usent de leur beauté pour piéger le curieux, c'est un face à face des plus radicaux avec la mort qui attend celui qui pénètre dans les espaces de Teresa Margolles, « Une anodine goutte d'eau prend ainsi, par la simple évocation de sa provenance, une toute autre dimension et nous contraint, l'espace d'un instant, à regarder la mort en face ! Telle une vanité moderne (...) »

Son expérience nous permet alors de confirmer nos conclusions de la partie précédente : *c'est davantage la façon de présenter cette violence qui prime sur la question du médium*. On pourrait ainsi reprendre la thèse de Carole-Talon Hugon en soutenant que, plus les pouvoirs de *présentation* en matière de *violence* sont faibles, plus il est possible d'aller loin dans la représentation de l'abject. Inversement, plus ces pouvoirs sont grands, plus la représentation de l'abject invalide une possible acceptation du spectateur.

Cette thèse rejoint celle de Jean Galard :

« Le regard esthétique serait légitime tant que la réalité, si horrible qu'elle soit, est figurée, donnée comme absente, par un médium qui impose ostensiblement son entremise (par exemple la peinture, surtout si le musée signale et souligne que celle-ci est à considérer comme tel). Le regard esthétique, au contraire, serait aberrant, insensé, si la réalité sur laquelle il se porte est donnée comme présente (fut-ce à travers ce médium, en fait imperceptible, qu'est la photographie). »

Alors que maintenant on peut davantage se détacher de cette question du médium, c'est le choix de nombreux artistes que de prendre ce contre-pied d'une violence exhibée pour mieux nous y inviter.

Les travaux de Christian Boltanski, Bill Viola, Diana Michener ou Andres Serrano révèlent particulièrement cette tension. Si, tous traitent d'un questionnement sur l'existence, l'image collectée ou fabriquée est ici le jeu d'une rencontre entre réel et poésie où se réalise l'alchimie de cette invitation à la mort.

Diana Michener, qui explique vouloir éclairer la condition humaine dans ses œuvres, désire avant tout qu'il y ait du mystère et de la beauté dans ses travaux.

« Je crois que la beauté a davantage de force que l'horreur, elle est bien plus violente et plus révolutionnaire. (...) quand nos yeux croisent la

beauté, nous n'avons pas peur, nous nous autorisons à regarder, et cela peut nous transformer. On m'a dit que l'aspect le plus dérangent de mon travail est que je photographie des sujets difficiles tout en les rendant sensibles et beaux ».

Réal Lussier, conservateur au musée d'art contemporain de Montréal, où fut exposée la série *La Morgue* de Serrano, évoque ce même caractère esthétique des photographies de l'artiste : « Avec la série *La Morgue*, il y a manifestement une volonté de montrer la beauté des sujets qui sont considérés comme affreux et même répugnants ».

Le jeu de ce rendez-vous donné au spectateur est plus riche encore lorsque cette présentation, comme celles de Teresa Margolles, s'inscrit au cœur d'une installation. On pense aux installations de Bill Viola, avec notamment *The Passing* (1991) (ill. p. CXLVIII) où la vidéo, qui contient des éléments autobiographiques de la naissance de son fil et de la mort de sa mère, se situe entre conscient et inconscient, entre rêve et réalité. *The Passing* expose le déclin lent et régulier d'un être jusqu'à son dernier souffle et le travail long et laborieux de la naissance d'un enfant jusqu'à sa première inspiration. Cette expérience est ponctuée par des séquences où l'artiste est montré respirant difficilement dans son lit, s'éveillant terrorisé, se rendormant, glissant sans fin d'une phase onirique à une autre.

L'œuvre de Christian Boltanski, quant à elle, illustre encore plus notre propos dans la mise en scène qu'il fait de ses photographies qui, si elles présentent des portraits vecteurs de réalité, sont davantage une invitation à regarder la mort en face. Lorsque flottent des linuels de tissus noir qui

dissimulent des visages, que des chemins de fleurs fanées jonchent le sol des couloirs, ou encore quand les images filmées d'un appartement déserté s'accompagnent d'un récit descriptif de « ce qui était » au présent... il est bien question d'une présence de *la mort*. C'est bien la poésie de cette présentation que fait Boltanski dans ses installations qui est le garant de cette présence de la mort et de cette invitation qui nous est donnée à la contempler.

Alors que l'œuvre de Christian Boltanski flirte quelques fois avec l'actualité, celle de Pascal Convert l'inscrit, comme nous l'avons déjà abordé, au cœur des images qui nous concernent. C'est plus exactement entre absence et présence que son œuvre se situe. Philippe Dagen le souligne en conclusion d'un article qu'il lui consacre dans un numéro d'*Artpress* :

« Le certain degré d' « évidence » n'est donc pas celui de la présentation directe et toujours neuve, c'est-à-dire hors du temps. Il est à l'équilibre entre deux tensions contraires : le mouvement qui fait revenir à la vue ce qui avait failli être oublié et la puissance de la disparition. A cette dialectique, l'œuvre de Convert doit son exceptionnelle justesse .»

Qu'il s'agisse de *La Pietà du Kosovo*, d'après le cliché de Georges Méryllon, de *La Madone de Bentalha* d'après l'image d'Hocine Zaouar, ou de *La Mort de Mohamed Al Dura* d'après la photographie de Talal Abou Rahmé, ses sculptures de cire en négatif sont bien le témoignage d'une absence. « Elles sont la présence d'une absence, l'apparition d'une disparition, la trace d'un

effacement ».

En dehors de la sculpture qui s'impose dans un temps radicalement différent de celui de l'image, les cires en creux, qui nous rappellent quelques masques mortuaires, redonnent du corps aux disparus. L'alchimie est tout particulièrement complexe et sensible avec les corps restitués de cet enfant tué dans les bras de son père. Comme sans doute aucune autre vision que celles des corps figés que Pompéi nous a livrées, Pascal Convert nous place au moment où la mort violente vient frapper.

Avec le constat qu'une présentation qui a trait à l'abject repousse le spectateur plus qu'elle ne l'invite à la réflexion, nous pouvons interroger de nouveau cette esthétisation des images médiatiques.

Lorsque certaines images tendent à glisser de la presse vers l'art, à franchir cette frontière, il faut faire abstraction du terrain qui les sépare pour porter un regard davantage objectif et évaluer les visées d'une mort qui parvient à son destinataire : le spectateur. A des questions comme celle posée par Yves Michaud de savoir, à propos de ces images médiatique séduisantes, « Est-ce que l'effet attendu est d'être propagandiste, vendeur, fashion (...) ? », à celle de savoir si ces images ont droit de cité par une comparaison à des œuvres comme celle de *Guernica* ou *Les désastres de la guerre* de Goya comme cela est fait, c'est leur pouvoir de subversion qui est posé. Si la question, répétons le, n'est pas de savoir si les images des médias, ici esthétisées, peuvent se substituer à l'art ou qu'elles en sont un quelconque succédané,

notre comparaison replace une question essentielle, celle de savoir si ces images parviennent à restituer la puissance de leurs contenus, si elles peuvent engager en tant qu'image affranchies de leurs contextes (c'est-à-dire en tant qu'image non médiatiques) cette expérience esthétique propre à l'art. Pour reprendre Jean Galard, la question est de savoir « si la disposition esthétique (la perception de la beauté dans des régions où on ne l'attendait pas) est mobilisatrice ou stérile, si elle donne un accès actif à la compréhension de la réalité ou si elle déréalise toute chose jusqu'à l'anesthésie ». L'analyse que nous avons menée d'une « esthétisation » de la mort dans les pratiques artistiques vient, en tout cas, soutenir que ces caractéristiques formelles, rendant l'image visuellement acceptable, voire agréable, sont bien vectrices d'une efficacité opérante pour révéler la puissance de ces images. L'artiste Joy Garnett, qui s'approprie des clichés médiatiques pour son travail, dit de ces derniers qu'ils sont « fascinants car derrière un spectacle, qui visuellement peut être attirant au niveau des couleurs et des formes, on ressent l'effroyable capacité destructrice de ces machines de mort. »

Cependant, il me semble que l'on doit nuancer le propos en distinguant deux modalités qui relèvent de cette esthétisation en question dans les médias et qui vient éclairer les choix formels de mon travail.

Même si elle est opérante, l'expérience ne perd-elle pas de puissance lorsqu'elle est soumise à ces choix formels qui préfèrent donner à l'horreur des masques de poésies plutôt que les traits de l'obscène ? Pour Georges Bataille, par exemple, cette position trahit l'authenticité du réel dans sa vision esthétisante. Vincent Teixeira, pour reprendre les propos de Bataille dans

l'ouvrage qu'il lui consacre, écrit « (...) trop souvent, le souci esthétique prend le pas et édulcore, atténue la violence des émotions. Ce jeu esthétisant est une déviation formaliste qui adoucit l'horreur, comme ces décorations d'ossements dans les chapelles mortuaires ». A cette dernière remarque, c'est le *statut poétique* du *statut esthétisant* qu'il faut bien différencier. Du premier, on sait combien Bataille ne pouvait qu'en faire l'apologie et nous devons revenir sur le second.

Il m'apparaît qu'à l'instar des propositions plastiques que nous avons données pour exemple, de nombreuses photographies de presse retrouvent cette poésie et son efficacité à révéler la puissance du contenu qu'elles recouvrent. C'est à l'inverse cet « emballage » que nous proposent les médias qui vient se mêler à l'image et qui relève de cette esthétisation décriée par Bataille, diminuant l'impact de ces dernières. Les quotidiens accentuent, surchargent et rajoutent à l'image originale. Du *Monde2*, *Libé.* ou *Le Courrier international* à *Marie-Claire*, il n'y a qu'un pas et c'est bien du glamour qui fait écrin aux images de guerres, d'accidents et autres catastrophes. Du glamour dont on n'arrive plus à extirper le cliché.

Mon travail réagit aux images de viandes trop étalées par quelques plasticiens pour dire la mort. C'est avant tout de ce suremballage dont il est aussi question dans mes propositions. Au fil des saisons la presse pioche dans les cahiers de tendances pour épingler le lecteur. Je travaille sur ces mêmes tonalités de couleurs, ces mêmes excès de matières. Je travaille sur cette esthétique du mélange où, au poids de la photographie, se mêle la légèreté de sa présentation.

II.2.3 .Images de télévision, entre réel et fiction.

« Depuis le début du cinéma, les films d'actualité nous ont accoutumés, avec une force inédite, à l'image de la mort réelle. La télévision a pris le relais en relatant, quasiment en direct, les innombrables affrontements violents, les catastrophes, les révolutions, etc. Des archives de la guerre de 14-18 jusqu'au spectaculaire suicide par le feu des bonzes au Vietnam, nous disposons d'une importante accumulation d'images vraies qui n'ont pas forcément l'air de l'être (le mystère des images englobe ici le mystère de la mort) »

Gérard LENNE.

C'est entre le réel et la fiction que l'on situera le questionnement sur nos images avant de clore ce chapitre. A présent, c'est l'idée d'une esthétisation *fabriquée* par le photo-journaliste que nous pouvons étudier. La forte mobilisation des artistes à soulever cette problématique d'images médiatiques construites nous amène à devoir considérer cette question.

L'usage dans mes tableaux de paillettes et autres brillances participe de cette « médiatisation-spectacle » largement décrite au premier chapitre et rejoint en partie cette question du réel et du fictif qui nous intéresse maintenant. Mon approche plastique tend à mêler des codes déterminés d'images d'origines différentes, de niveaux de réalités distincts. Si mes recherches plastiques ne tendent pas directement à soulever cette question du réel et du fictif, c'est cet intérêt suscité chez de nombreux artistes qui

travaillent avec les images des médias qui nous amène à ne pouvoir occulter ce dernier point. Ici, il s'agit encore d'une rencontre où les images d'informations tentent de fonctionner comme les images de l'art : dans un principe de fabrication et de création.

Vérité des images, images matrices de réalité, images falsifiées, survivances de l'image vraie... les questions des artistes sur les images des médias se posent entre ce pouvoir de fabrication et cet héritage de croyance en l'image.

C'est sans doute au sein de cette fabrication de l'image que convergent les réflexions précédentes. Avec l'ouverture sur des outils de plus en plus sophistiqués et accessibles pour travailler ces images, les « fabricants de représentations médiatiques » tentent de s'approcher une fois encore des singularités artistiques. Alors que les uns ont fait le chemin d'une représentation vers un travail de présentation, c'est l'inverse qui se produit dans l'histoire médiatique, où la représentation se substitue parfois à ce qui devait présenter le réel. L'un dans les pas de l'autre, on y retrouve alors certaines formes archétypales parmi celles que nous venons d'étudier pour participer à cette attente de reconnaissance du public. Thierry Laurent dans un article rédigé sur les images de guerre écrit :

« (...) un conflit armé est d'abord un dispositif scénique. Les attentats du 11 septembre 2001 doivent leur impact, non pas tant à leurs milliers de morts, qu'à une scénographie parfaitement orchestrée. Les guerres n'ont de réalité qu'à travers leurs transfigurations médiatiques. Elles ne

fabriquent plus des armes, ni des blessés, ni des morts, mais d'abord des images d'armes, des images de blessés, des images de morts. Encore faut-il que ces images soient crédibles ! Que le public y croit ! Mieux qu'il s'y croit. »

Il ajoute que « toute image est sans cesse retravaillée, reformatée, recolorée, selon les canons d'un audimat avide de télé-réalité. Aujourd'hui, une image de guerre obéit à une construction visuelle aussi impérative que l'était la perspective à la Renaissance ».

C'est dans la superposition d'une part, de ce qui emprunte à l'histoire de l'art ses caractéristiques formels et conceptuels, et d'autre part, de ce que génère toute cette réflexion sur le réel, le factice et le fabriqué (énoncé par Bourdieu jusqu'aux autocritiques très en vogue des émissions télévisuelles actuelles), que de nombreux artistes proposent des travaux.

Si on a abordé les vis-à-vis de l'histoire de l'art et ceux des images infrarouges de l'artiste Alain Josseau (avec ses tableaux construits à partir des célèbres toiles de Napoléon), c'est que précisément ce sont ces interactions qu'il présente dans son travail. On retiendra tout particulièrement un dispositif, réalisé pour la même exposition, qui déconstruit ces machinations de fabrication des médias. Dans la *Salle de guerre* qui succède à la *Salle des Napoléons*, Alain Josseau place sur deux plateaux des pièces électroniques sur l'un, sur l'autre des soldats, des chars et des avions miniatures. Un dispositif permet de filmer les installations qui, après un traitement informatique, sont diffusées sur des moniteurs qui marquent le parcours de l'exposition. Qu'y a-t-il à voir ? La guerre en direct plus vraie que nature (ou plus fausse) que celle

des déserts irakiens, des soldats devenus mobiles, une métamorphose de pièces électroniques en bâtiments vus des airs... on y verrait presque des armes de destructions massives ! Ici le simulacre et la contrefaçon sont au rendez-vous de ces écrans dénonçant ceux de notre quotidien, dans une fabrication plus réelle que la réalité, en une *sur-réalité*.

Si, dans ce dernier travail de Josseau, il est question de pointer du doigt quelques pratiques extrêmes où l'image est totalement fabriquée, dans les cas les plus courants on pourrait presque marquer une distinction entre les photographes et les vidéastes. Les premiers, par une pratique qui tend à être plus traditionnelle (survivances d'un héritage de représentations culturelles et culturelles), appellent une réalité alors sublimée ou fantasmée, les seconds par un travail visuel plus récent font intervenir de nouvelles technologies, et interrogent plus souvent une réalité *appareillée*. Alors que, pour les images, ce qui est présenté tend souvent à nous faire oublier le travail du photographe, sa présence sur les lieux, son appareil et son intervention sur l'image qui devenue intemporelle et sans espace propre, « s'annulant elle-même comme médium », pour reprendre Barthes, l'autre dispositif tend au contraire à rendre visible toutes ces données. Sur ce lieu très précis et à un moment au plus proche du nôtre, le réel opère grâce à ces appareils satellites, grâce à ces technologies de visions nocturnes, grâce à ces caméras de vidéos surveillance ou encore grâce à celles des téléphones portables. C'est le dispositif même qui possède des qualités visuelles et qui nous rappelle l'appareil ou son utilisateur, par une date rendue visible, par une image floue, verte ou par un événement difficilement traqué ...

Avec les images photographiques, c'est le sujet qui a souvent été arrangé. Si aujourd'hui le photographe peut aisément retravailler son image avec les technologies offertes (intensifier les couleurs, recadrer le cliché, retoucher les lumières...), on doit remarquer que dès les premiers pas de la photographie de presse on assiste à ces manipulations qui accommodent le réel.

« En 1863, Alexander Gardner a photographié un tireur mort, étendu dans son retranchement, après la bataille de Gettysburg. Non seulement Gardner a disposé du temps de pose qu'il voulait, mais le refuge du tireur sudiste a sans doute été réaménagé pour renforcer l'effet de la photo. Les affaires du combattant sont éparpillées, autour de lui, son fusil a été soigneusement posé en évidence contre les pierres du retranchement. Ailleurs, sur le champ de bataille, Gardner a probablement réorganisé de la façon qui lui convenait la posture d'un autre cadavre, le fusil, le chapeau, la timbale de fer-blanc, afin que l'image coïncide idéalement avec son titre : *Le dernier sommeil du tireur d'élite.* »

Ces cas de sujets « arrangés », de compositions de corps en décomposition sont légions et vont jusqu'à entacher la véracité de quelques images phares comme celles du soldat de Capa, de la « Madone de Bentalha » ou, encore, de l'enfant palestinien blotti dans ces bras de son père... Des images si bien composées naturellement qu'elles suscitent la suspicion.

Il faut noter alors que ça n'est plus en référence au registre de l'histoire de l'art que ces dernières images fonctionnent. Pour la télévision comme pour la presse, une image nouvelle se *construit* tout au long des trente dernières années, possédant ses propres codes visuels, ses propres couleurs, ses propres archétypes. Les médias ont développé leur propre style, celui qui marque la fabrique de l'authentique. A l'inverse de la création d'images soignées et fines des piétés et des batailles d'autrefois, ces nouvelles images sont parfois floues, vertes, mal cadrées ou encore pixellisées. L'alchimie de l'image vraie est ici une image où la vérité se devine. Entré dans l'ère de ce que l'on pourrait appeler l'*abstraction médiatique*, le fabricant d'images maîtrise la copie réaliste et cherche alors à livrer cette vérité de la réalité par cet autre modèle visuel qui attise une émotion chez le spectateur.

« Les images brutales, brouillées par la trame et la mauvaise qualité du papier, dans les quotidiens ou dans les magazines de grande diffusion, où se montre la mort violente, la détresse, l'accident insensé, photographies faites dans l'affolement, tremblées, bougées, prises en général par des amateurs, comme ces images terribles où l'on voit des gens se jeter dans le vide, affolés par l'incendie, ou ces photographies d'otages d'autant plus bouleversantes qu'elles sont sans apprêt, mal reproduites, prises à la hâte, ces images-là m'ont toujours plus ému, intéressé que celles des reporters trop bien cadrées, trop bien éclairées, trop pensées. Académiques. Toujours un peu laborieuses. Appuyées. »

Susan Sontag, dans son livre *Devant la douleur des autres*, soutient l'idée que le spectateur est davantage touché par ces images plus spontanées, moins travaillées, moins « esthétisées ». Nous retrouvons de nouveau cette question d'« esthétique » qui interroge ce point de rencontre de nos images avec celles de notre presse et de notre télévision.

Alors que nos recherches précédentes montraient comment les images d'information cherchaient à s'approcher de celles de l'art par une filiation avec la peinture d'histoire, cette « seconde » pratique de l'image renvoie davantage à une proximité qui l'apparente aux pratiques artistiques. Jean Galard rapporte qu'on a pu parler d'une « esthétique de l'imperfection » à propos des clichés de Walker Evans, nous rejoignons sa thèse qui soutient que ces images propres aux médias sont plus que les précédentes proches d'un fonctionnement esthétique. Il écrit, à propos de ces « autres clichés » :

« Par son audace inventive, elle contribue au contraire à l'instauration ou à la consolidation de la « photographie » en tant qu'art. La liberté prise vis-à-vis des anciennes formules techniques et des vieux canons de beauté représente le comble de l'art et non sa négation. Il y aurait un abus proprement esthétique à présenter comme un rejet de l'art ce qui relève en réalité d'un art consommé ».

A l'instar de notre histoire de l'art, un parti pris photographique tend à nous montrer des images qui se sont émancipées de toutes rigueurs formelles pour s'adonner à un jeu d'exposition des techniques qui leurs sont propres

(avec des images flous, vertes, de basses qualités...). En procédant de la même manière que nous l'avons faite dans notre histoire artistique, les médias signent alors leurs propres territoires. Ils relèvent à présent d'une identité picturale autonome.

D'une manière ou d'une autre, ce sont pratiquement toujours les deux versants de l'image que les artistes choisissent d'interroger, celui d'une présence ou celui d'une absence de visibilité de l'appareil à travers la question de ces images fabriquées.

Avant de donner quelques exemples de partis pris artistiques qui marquent l'attitude des plasticiens actuels face à ces images fabriquées par les journalistes, celles d'Alain Josseau questionnent très clairement une grande partie de cette topologie du médium médiatique. Nous avons étudié cette mention faite à l'histoire de sa *Salle des Napoléons*. Si nous gardons pour le dernier chapitre l'analyse du choix singulier de la peinture ou même du pastel dans ses œuvres, l'utilisation de ces médiums traditionnels engage la réflexion sur ce réel appareillé. Nous avons abordé sa démonstration pour une guerre fabriquée où il s'intéresse plus spécifiquement aux qualités de ces « secondes images » que nous avons définies. Ce sont les images vertes des différents artistes que l'on a déjà présentées, mais aussi ces images qui mettent en avant les temps de poses caractéristiques de certains clichés photographiques, dont celles de l'assassinat de Kennedy reste emblématiques.

C'est sans doute Warhol qui inaugure cette double question dans son œuvre. En traitant de cette image iconique dans son travail. Avec l'utilisation

de la sérigraphie, il engage une réflexion plus engagée encore. Hartwig Fischer, dira lors de son entretien à France Culture pour l'exposition *Couvrir le réel* que :

« Warhol à été le premier à sentir que cette image de presse qui se donne comme un substitut du réel, est en fait une construction, et effectivement en montrant la chaise électrique comme un objet quasi esthétique, en la démultipliant et donc en la vidant finalement de son sens et en en faisant un objet plastique, il a montré que l'image, même l'image qui se veut la moins présente possible, la plus transparente possible, est une construction. J'ai l'impression que par la suite, et c'est l'histoire que raconte cette exposition, les artistes sont totalement conscients de cette construction. »

Sans chercher à réaliser une typologie qui ne pourrait être exhaustive des héritiers succédant à Warhol, nous pouvons déterminer chez les artistes actuels trois formes prédominantes de réponses à cette problématique: celle d'une « mise en abîme » de cet appareillage qui fabrique l'image, celle d'une mise en volume de ces images et celle de l'usage de pratiques traditionnelles de l'art, que notre thèse viendra particulièrement éclairer au troisième chapitre.

Malcom Morley joue dès 1970 avec des jeux de mise en abîme des

spécificités de l'image des médias pour interroger la réalité. Avec son tableau *At a First-aid Center in Vietnam* (service des urgences au Vietnam) réalisé en 1971 (ill. p. CX), il effectue un travail qui reprend l'une des photographies les plus célèbres de la guerre du Vietnam. Dans cette appropriation de l'image parue dans *Life* en 1966 (celle-là même qui rappelle l'iconographie classique de l'histoire de l'art), il ne choisit pas de représenter l'image de l'événement photographié, mais l'image telle qu'elle est parue dans la revue. Sur l'huile sur toile, on peut retrouver les numéros de page, la légende, ainsi que le pli de reliure qui sépare la double page de l'hebdomadaire. C'est alors ni la réalité de l'événement, ni celle de la photographie qu'il interroge, mais la réalité de l'image du magazine. Dans l'article qui lui est consacré dans le livret de l'exposition, on peut lire qu'après-coup sa peinture « apparaît comme la tentative impossible d'échapper au cercle clos de la transformation en image et de redonner vie à la réalité des événements » .

C'est cette même direction que prennent des artistes plus jeunes lorsqu'ils laissent entrevoir les matérialités du téléviseur.

C'est précisément ce choix que fait l'artiste Joy Garnett connue par ailleurs pour son tableau *Molotov* qui lui valu quelques ennuis juridiques (ill. p. LXXIV).

C'est le cadre du téléviseur que montrent les toiles *Desert Screen*, *Gulf War series* ou *Night Vision* réalisées en 2001 et 2002. Ces toiles prennent le pas sur la matérialité de la revue ou du journal. Dans un travail proche des *Night Sho(o)ts* de Josseau, Joy Garnett fait figurer la cible de l'appareil avec des images floues dans un camaïeu vert. On retrouve aussi, comme sur de nombreux travaux de Gerald Laing, ces subterfuges visuels propres aux

média pour dissimuler tantôt les identités, tantôt les intimités des hommes humiliés, dont les images singulières circulent dans le monde entier.

Dans cette appropriation du vocabulaire visuel des médias, les jeunes artistes soulèvent la même question, succédant à celle posée par leurs prédécesseurs, celle de cette réalité à plusieurs niveaux : l'événement réel, son image et l'exploitation de son image.

Dans cette recherche qui interroge l'impact des technologies sur l'image, l'idée de fabrication et celle des frontières entre réel et fiction, se retrouve l'œuvre d'un autre artiste : Jon Haddock. C'est de manière littérale que Jon Haddock choisit de travailler les images du moine bouddhiste s'immolant, celle de l'accident de voiture de Lady Di ou celles des enfants armés de Colombine, avec une esthétique de jeux vidéo (ill. p. LXXX). La reconstitution de l'événement en un espace orthonormé place le spectateur à la fois dans ce questionnement sur un réel fictionnel, dans celui du flux indistinct et multiple des types d'images auxquelles nous sommes soumis, mais aussi dans une interrogation sur son pouvoir de maîtriser ces événements.

Certains artistes présentent une grande diversité d'approches plastiques. Ils portent question sur ces interactions de l'image fabriquée par ces nouveaux appareils. D'autres procèdent à la mise en volume des images de ce monde mis à plat par les médias et offrent une production tout aussi riche sur la question.

Sans revenir sur le travail de Pascal Convert qui dégage pleinement ce lien fait avec la photographie, celui de Wang Du désigne plus largement cette

intervention iconique dans son œuvre et tout particulièrement dans son œuvre réalisée sous le titre de *Réalité Jetable*. Dix-huit éléments, de deux mètres chacun, se déploient et réalisent cette métamorphose des images de nos magazines ou de nos journaux en gigantesques objets en trois dimensions. Unes de couvertures éphémères et leurs supports, ce sont les médias qui deviennent réalité. Wang Du indique qu'il reprend, dans ces paysages en plâtres moulés et peints à la gouache bon marché, des matériaux rudimentaires et fragiles comme l'est cette réalité portée par les images de nos journaux. Il explique qu'il entreprend ce travail laborieux de sculptures pour digérer et faire digérer le (re)flux de ces pages. L'artiste souligne que dans sa façon de travailler :

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

C'est aussi ce rapport entre la matérialité, sur papier, de la photographie et sa métamorphose en trois dimensions qu'on retrouve dans le travail de Thomas Demand. Avec sa réalisation *Kitchen* en 2004 (ill. p. LIV), l'artiste reprend la célèbre image de la cuisine de Saddam Hussein dans son

refuge au moment des attaques américaines. Demand entreprend un travail où le réel est abordé selon différentes étapes d'opérations. Tout d'abord, il y a ce passage de l'image bidimensionnelle à un volume. Puis le choix d'une réalisation tout en papier singularise son intervention.

Par l'utilisation du papier comme matériau, Thomas Demand interroge non seulement les images médiatiques sur papier, mais aussi ce rendu qui gomme le détail, qui efface la trace et qui « nettoie » le réel. Au travers de cette réalité que l'on pourrait qualifier d'aseptisée, on retrouve le procès fait aux images esthétisées, où les couleurs et les compositions, deviennent les seuls dimensions perceptibles, comme dans le travail de Demand et font entrer dans une réalité autre que celle de l'information. Enfin, la proposition du plasticien marque cette problématique vis-à-vis du réel en ne présentant pas sa sculpture de papier, mais la photographie de son volume.

Avant de clore ces observations sur ces images fabriquées par les médias et les différentes propositions artistiques qui répondent à cette problématique, la question au cœur de ces propositions artistiques, comme celle de Jon Haddock et ses images de « jeux vidéo », aborde avant tout le fait que ce sont les médias qui créent la réalité de l'événements.

Comme Mihai Coman le relève dans son essai *Pour une anthropologie des médias*, « toutes les études appliquées ont prouvé, (...) que le traitement journalistique contribue pleinement à la fabrication sociale de la réalité, donc implicitement à la fabrication d'événement ». Au-delà d'une information qui focalise sur certains débats, en influençant notre perception de ce qui nous entoure (comme celui de l'insécurité par exemple), l'incidence des médias sur

le réel amène souvent l'actualité à être en partie responsable de certains événements. Que l'on pense à la position des médias dans certaines enquêtes comme celle sur le petit Grégory ou celle sur l'affaire d'Outreau, à leurs présences dans certains conflits, comme dans celui des banlieues françaises en 2005, ou encore lors de couvertures d'événements électoraux...les informations diffusées par les médias peuvent agir jusqu'à créer l'événement lui-même.

Si les spécialistes des médias sont sans doute légions à poser ce problème, c'est à ce constat que se livre l'artiste Giani Motti à travers une partie de ses travaux. Dans l'observation de cet état de fait, il parodie ce trait d'actualité, en revendiquant officiellement, tel un terroriste, l'explosion de la navette Challenger (en 1986), un tremblement de terre à Los Angeles (en juin 1992) (qui provoqua dans le désert californien une fissure de soixante-quatorze kilomètres de long et encore visible), ou encore des éclipses lunaires et solaires (ill. p. CXII)...

Avant d'aborder le dernier chapitre qui sera l'aboutissement de ce travail de recherche et si les deux chapitres précédents sont bien distincts, il me paraît nécessaire, bien que ce ne soit pas l'usage, de tirer une première conclusion sur ce qui a été écrit pour aborder l'issue de cette étude.

Synthétisons alors les propositions que nos observations nous ont amenées à donner. C'est d'abord sur le terrain des modalités de fonctionnement des médias que nous avons bâti nos réflexions au premier chapitre.

Concernant la question du rituel que nous avons défini comme élément essentiel des pratiques plastiques, nous avons noté une perte de celui-ci avec quelques résurgences dans la performance. Alors qu'il faut s'accorder sur l'observation que l'art crée de la communauté mais qu'il ne s'adresse plus à la communauté, on retrouve toute la trame que tisse le rituel dans la structure des médias.

Nous avons conclu qu' « au-delà de la forme (d'un glissement d'une structure formelle ritualisée sur une autre), c'est le contenu et la fonction d'une nécessité artistique première qui se retrouve dans la question médiatique », et que son fonctionnement va peut-être jusqu'à porter cette forme archétypale des utopies de la performance.

Alors que les médias reprennent cette figure du serpent qui tente de nous séduire, nous avons souligné qu'il se porte garant du signe d'interdit qui rend la transgression possible. A l'inverse des pratiques artistiques qui se sont émancipées de cette modalité nécessaire, les images médiatiques rendent pérenne ce fonctionnement qui structure l'interdit.

A partir de cette remarque, nous avons posé la question de savoir si ce « refuge » qu'est le « savoir » et qu'emportent les médias pour proposer la mort n'anéantit pas ce face à face que l'expérience esthétique sait porter par l'exercice fondamental qu'elle permet : celui de la contemplation.

Rappelons deux constats qui avaient été énoncés précédemment :

- Le premier nous montre que l'art, s'il a perdu cette fonction essentielle du rituel par son impuissance à rassembler les communautés, reste le garant de cette finalité subversive qu'on attend du rituel.

- A l'inverse, si les médias reprennent cette forme archétypale du rituel,

ils paraissent anéantir cet élément essentiel qu'est précisément ce pouvoir de subversion.

Nous l'aurons compris, c'est cette question de subversion qui est déterminante pour légitimer l'objet de ce rapprochement . Le second chapitre de cette étude offre d'autres points de débats et renouvelle ces observations. C'est avec des questions relatives à la *forme* de ces propositions que nous pouvons nuancer les conclusions précédentes.

En dehors de ce « tout à l'icône », expression dont font usage certains critiques pour désigner ces images, que la presse, les journalistes, le spectateur ou encore le plasticien retiennent du flux qu'on leur impose, nous avons montré que d'autres liens étaient tout à fait légitimes. Les médias puisent dans certains archétypes d'une imagerie judéo-chrétienne, ou plus largement dans celle de l'histoire de l'art. Dans un cas comme dans l'autre, nous avons soutenu que ces emprunts n'étaient pas illégitimes.

- Pour comprendre le premier, l'emprunt fait à une imagerie judéo-chrétienne, il suffit de revenir à l'étude que nous avons faite des rituels dans les médias pour leur accorder ce droit de citation formel. L'appropriation *formelle* de ces images accompagne le caractère culturel du *fonctionnement* de l'actualité.

-Le second rapprochement qui est fait avec certaines peintures célèbres, met en scène de nombreux journalistes qui proposent de véritables autocritiques ou critiques du monde avec, à l'appui, des images qui sont loin de répondre à la demande de quelques commanditaires. Des scènes déplorables d'Abu Ghraib, à l'image de Nike Ut de cette petite fille de Nagasaki ou même indirectement à quelques clichés célèbres de famines : nous serions

malhonnête de soutenir qu'elles servent un quelconque pouvoir que ce soit. Le cas échéant, ce n'est en tout cas pas au journaliste que l'on peut reprocher une malhonnêteté ou lui faire un autre grief.

Ces images s'opposent bien à un certain ordre établi. C'est alors la légitimité de leur dimension esthétique qui est décriée. On peut concéder que les images médiatiques adoucissent ce qu'elles représentent, par leurs choix formels, par une esthétisation du sujet, mais nous avons montré, avec quelques exemples plastiques, comment ces « habits apolliniens » pouvaient constituer une façon efficace de révéler la mort.

On peut interroger cet ultime territoire pour finir d'évaluer ces images des médias, entre le choix formel d'une « esthétisation » et celui d'une démarche « poétique ». A ces fonctionnements s'ajoute un autre, celui où ces images ne sont ni « esthétisation », ni « poésie », mais sont un renouvellement, comme l'indique Gilles Morat, d'une « esthétique de l'imperfection ».

Examinons donc la question suivante :

- Certaines images des médias peuvent-elles relever de la même fonction que celles de l'art ?

Si la réponse fera longtemps débat entre défenseurs et détracteurs de cette position, nous pouvons mettre en avant les observations que l'on a faites dans les chapitres précédents :

Alors que nous avons montré que les images des médias relèvent d'une « forme canonique » de rituel, alors même que nous mettions en doute ses

pouvoirs de subversion, l'étude du chapitre suivant, dans la mise en relief que certaines photographies s'opposent bien à l'ordre de nos sociétés, nous permet d'avancer que ces images peuvent relever d'un mode identique à celui de l'art tant par leur *fonction* que par leur *forme*.

Pour conclure, c'est se tromper de débat que de condamner ces images. Ce sont des fonctionnements inhérents aux pratiques médiatiques qu'il faut viser, ceux qui neutralisent ces images en les noyant dans ce flot et cette présentation qu'on connaît.

- Ce qui est à désapprouver, ce sont les pratiques médiatiques et non les images.

L'iconographie médiatique relève de structures premières et essentielles de l'art. La mort trouve de nombreuses modalités pour se loger dans ces images. Ces morts sont donnés au regard d'une communauté au nombre jamais égalé. Ces images qui maîtrisent aussi bien les classiques de l'expression visuelle (leur composition, leur lumière, leur couleur...), parviennent à inventer leur propre identité contemporaine. Au-delà d'un simple rapprochement, c'est au fond une rivalité entre ces images et celles de l'art dont il est question et pour laquelle l'usage du tableau est une réponse.

CHAPITRE III.

LE TABLEAU POUR REPRENDRE LA MORT.

« L'écran fut peint avant d'être mécanique puis technologique. C'est à ce titre que comme dispositif originaire de l'écran, la peinture a pour mission de répondre pour toujours des états passés, présents et à venir de l'image. Envisager la caducité de la peinture, c'est refuser d'envisager l'image pour ce qu'elle sera toujours : un dispositif variable, né des

premières inscriptions sur une surface, qui articule du visible, de l'infigurable et le jeu des regards. »

Stéphanie Katz

La synthèse proposée précédemment souligne la légitimité d'un face à face entre les arts et les médias et inversement. C'est dans le choix même du tableau qu'on peut envisager cette tension.

Comme de nombreux plasticiens qui s'approprient des images médiatiques, je ne me range pas forcément dans la catégorie des peintres. Ma sensibilité va davantage vers les travaux d'installation ou vers l'expression « par objets ». Ce choix formel pour le tableau « pèse » alors tout autant que ce qui y figure. Ce choix de l'usage du tableau ne sera pas questionné en tant que médium qui serait plus ou moins efficace que d'autres modes de réponses, mais en tant que parti pris formel pour résister à l'image médiatique.

Ce parti pris, s'il s'est imposé dans mon travail, marque de manière « symptomatique » l'attitude formelle des plasticiens qui abordent le sujet. C'est davantage pour jouer avec les caractéristiques propres au tableau, plutôt que pour son usage habituel, que de nombreux plasticiens ont petit à petit fait ce choix.

Il est sans doute question de répondre à ces images médiatiques par d'autres images (celles de l'art). Il s'agit de chercher à les renvoyer dans le terrain de la presse ou dans celui de la télévision, en prenant en compte la seule efficacité d'une proposition bidimensionnelle. C'est l'objet du *tableau* qui

semble être au cœur de ce choix. Mais il ne s'agit pas tant de tableaux pour reprendre ces images de la mort, mais « d'objets tableaux ». Sans s'inscrire dans l'héritage de *Supports-surfaces*, c'est pourtant dans ce même vocabulaire que nous puisons : celui d'un *châssis* et d'une *toile*, ici tendue par une semence de tapissier bien disposée. Pour certains artistes, l'huile s'impose pour appuyer ce choix. Dans un cas comme dans d'autres, c'est cette association de « *l'objet-tableau* » à la représentation d'images de médias qu'il convient d'éclairer.

Pour contribuer à la compréhension de ce choix, ce sont les caractéristiques propres au tableau qu'on cherchera à montrer. Dans une approche esthétique, de ce que soulèvent ces peintures sur châssis, ce sont les notions de temps, de matérialité, d'instance et d'espace qui seront abordées. Ce sont ces caractéristiques, propres au tableau, qui viennent peut-être marquer ce qui distingue l'image des médias de celle de l'art.

Dans ce choix du tableau, la question essentielle de cette thèse peut alors être posée : celle de savoir quel pouvoir de subversion entretiennent nos pratiques face aux images médiatiques.

Alors que l'on aura désigné la peinture comme un médium efficace pour aborder ces images de nos sociétés, m'appuyant sur ma proposition et sur celles des plasticiens qui ont fait ce même choix je montrerai, dans la dernière partie de ce troisième chapitre, que cette domination en matière d'esthétique de nos images sur celles qui nous entourent n'est pas toujours évidente. Il sera alors question de moduler notre approche qui nous pose

« au-delà », parfois « en-deça » des images de nos sociétés et de conclure que les artistes ne sont pas là où nous les attendons. C'est sans doute un autre mode qui agit dans les images de l'art qui, d'une autre manière, rend celles-ci subversives.

Feuillets 7

Lorsqu'on me demande quel médium j'utilise pour mon travail, après avoir répondu que je peins des tableaux, j'explique en quoi je ne fais ni peintures, ni tableaux. Evidemment, mes travaux n'entrent pas dans le champ des installations que je faisais il y a quelques années. Cependant, c'est toujours les mêmes principes de travail que j'entreprends. J'utilise toujours le même médium : celui de l'objet.

Je ne fais pas des tableaux : j'utilise des tableaux.

Plus exactement, j'utilise l'objet : toile peinte sur châssis. Avec un lexique à la *supports-surfaces*, c'est autant ce que je *représente* que la spécificité du support sur lequel je *présente* mes sujets qui participe à ce que je cherche à véhiculer.

Si mon travail est sur papier, il est marouflé, si ma toile est tendue sur le revers du châssis, j'ajoute de la semence de tapissier sur sa tranche, il arrive aussi que certains travaux soient réalisés avant d'être tendus. L'essentiel, c'est qu'on y voit un tableau ; un « objet-

tableau ».

Pourquoi des tableaux, parce que c'est l'objet d'art par excellence, parce que c'est l'objet qui dit : « art ».

Lorsqu'on me demande quel médium j'utilise pour mon travail, je réponds : la peinture, je ne justifie pas ma réponse quand je sens mon interlocuteur rassuré par ce médium qu'il connaît.

La question n'est pas de savoir pourquoi j'utilise des tableaux, mais pourquoi revendique ce « statut artistique ». Si d'autres vont jusqu'à renouer avec la peinture à l'huile, c'est naturellement qu'il semblait essentiel de revenir à un travail sur toile pour aborder cette question des médias, ou plutôt pour affronter ses images.

A ces images d'informations qui savent nous réunir autour de toutes les morts, qui parviennent à donner du spectacle fait de chairs et de boyaux, qui maîtrisent les moindres secrets de la fabrication de cette souffrance qui nous touche, nous émeut ou nous bouleverse, ces images qui nous ont volées l'essence même de la raison de nos pratiques, il fallait les reprendre en criant ce lien légitime qui nous revient.

III.1 L'objet tableau.

« Ma peinture a pour objet de décoder nos filtres visuels » explique Eberhard Havekost. Par ce questionnement sur l'utilité de la peinture à

l'époque où tout semble la rendre inutile, Eberhard Havekost donne le ton »

Florian ILLIES

D'Alain Josseau à Joy Garnett, de Thomas Demand à mes tableaux, ce n'est pas la guerre du golf, celle du Vietnam ou l'effondrement du World Trade Center qui est donné à regarder. On se rapproche d'une réponse en avançant que ce sont des *tableaux* de ces guerres ou d'autres événements. On touche le statut de ces travaux plastiques en disant que ce sont des *tableaux d'images d'actualité*.

Si nous reprenons par la suite les questions relatives à l'image, c'est de celle du tableau, qui rassemble certains choix formels, dont il est question.

III.1.1.Généalogie du tableau.

Dans l'histoire du tableau, c'est ce qui est représenté que la peinture expose. Là, elle prend son sens en liant sa représentation à son héritage plus contemporain : sa propre présentation. Dans la continuité de l'un et de l'autre, le *tableau d'images d'actualité* concilie l'histoire de l'art et ses ruptures en une même proposition. Nous devons toutefois prendre quelques précautions en employant le terme de rupture, puisque cette réflexion sur le tableau est moins relative à un élan de dénégation (comme c'est le cas pour BMPT) qu'à celui d'une affirmation de la peinture (qui nous rapproche de Supports-

surfaces). C'est en tous cas la conciliation entre les fonctions du tableau traditionnel et celles de sa reconsidération au XX^{ème} siècle qu'il faut prendre en charge pour comprendre les tableaux que nous faisons.

L'idée d'objet tableau n'est pas nouvelle. Si l'on revient sur les deux mouvements évoqués plus haut (BMPT et Supports-surfaces), cette reconsidération du tableau est plus ancienne encore. Du dispositif biface que nous avons rappelé à quelques meules de paille, s'il s'agissait quelque part d'une matérialité de la peinture, c'était encore l'image qui donnait du sens et qui était l'objet de sa propre réflexion. C'est plus particulièrement avec la peinture abstraite que s'opère une nouvelle considération pour le tableau, le rapprochant de ce que j'appelle *objets-tableaux* dans l'héritage de cet « Objet spécifique ».

S'il regrette que cette peinture ait évolué en genre, Philippe Dagen souligne cette approche de la peinture abstraite dans l'introduction qu'il donne dans l'ouvrage *Vitamine P : Nouvelles perspectives en peinture*. Il écrit :

« Si la peinture abstraite a représenté un progrès, c'était d'abord sous la forme d'une prise de conscience de quelque chose qui a toujours été propre à la peinture. Ainsi, Clement Greenberg, le théoricien de l'expressionnisme abstrait, a remarqué que l' « on a tendance à voir ce qui est *dans* le tableau d'un maître ancien avant de le considérer comme un tableau », tandis que l'«on voit une peinture moderniste d'abord comme un tableau ». Mais ce qui n'est au départ qu'une différence descriptive devient, dans la réflexion de Greenberg, quelque chose de

plus : la façon de voir « moderniste », dit-il, « est la meilleure façon de voir n'importe quel tableau, qu'il soit d'un maître ancien ou d'un moderniste » En d'autres termes, le modernisme a pris ce qui était implicite dans la peinture classique et l'a rendu explicite, c'est-à-dire l'a porté à un niveau plus clair de conscience »

Ce nouveau regard décrit par Greenberg, cette façon de voir « moderniste », participe à l'efficacité du tableau auquel nous faisons appel aujourd'hui. C'est par deux lectures que le spectateur envisage l'idée de tableau : par cet apprentissage moderniste qui a su nous faire dépasser ce qui est représenté par ce qui est présenté, et, pour un œil moins averti (le cas échéant), par une appréhension de cette forme artistique des plus traditionnelle pour nous. Enfin, bien que l'abstraction ait écarté la représentation pour donner à voir le tableau, ce dernier, par son « manque » que la modernité nous aura malgré tout laissé, le positionne aujourd'hui dans une situation où son propre statut est mis en exergue, où sa matérialité ne peut s'effacer au regard du spectateur.

A la manière d'un ready-made, c'est l'objet-tableau que l'on retrouve. Alors que l'apparition de l'objet avait fait disparaître le tableau, c'est en tant qu'objet qu'il réapparaît.

III.1.2.L'Objet-tableau français.

Nous devons tout particulièrement prendre en note ce qui concerne la réception de la peinture en France. Si, d'une manière générale, la peinture se

trouve en même temps évincée et au centre des préoccupations de quelques artistes jusque dans les années 80, si la figuration est, elle, pratiquement écartée du paysage plastique de ces années, la France lui fait connaître une « crise » toute particulière.

Si, aujourd'hui encore, on se pose quelques questions sur le manque de présence de nos artistes à l'étranger, c'est, comme le remarque Amélie Pironneau, « qu'il aurait fallu qu'ils soient, à l'instar des artistes allemands, anglais, italiens et américains, reconnus auparavant dans leur propre pays ». Je rejoins l'interprétation qu'elle donne de ce manque de considération pour la création dans notre pays, avec l'idée qu'il réside en la matière un traditionalisme général où quelques nostalgies pour un art d'une autre époque qui résiste aux propositions actuelles.

Ainsi, ce que ces objets-tableaux désignent par : « l'art c'est le tableau » (dans ce qu'il y a de plus traditionnel de la peinture de chevalet) a peut-être plus d'impact encore pour le spectateur français que pour les autres.

On peut alors distinguer trois facteurs qui soulignent cette question de l'objet-tableau :

- 3 Le premier relève de ce regard contemporain façonné par la modernité, ce qui nous a amené à distinguer la représentation du tableau.
- 4 Le second tend à désigner le tableau dans sa matérialité, dans le fait de sa « réapparition » : c'est bien le tableau qui réapparaît sur la scène artistique, pas la représentation que nous pouvons trouver dans l'objet, la vidéo...
- 5 Le dernier, peut-être plus particulièrement propre à notre culture

française, désigne le tableau comme cet objet rassurant qu'on connaît.

III.1.3. Quelques variantes.

Certains artistes mettent particulièrement en lumière cette proposition inhérente à l'association de l'image d'actualité et de cet *Objet-tableau* qui rassemble, dans une proposition unique, ces différentes manières d'envisager le tableau.

Dans l'ouvrage *Vitamine P*, Meghan Dailey écrit que « Tout en travaillant avec la vidéo et la photographie, Carole Benzaken reste très attachée aux problèmes spécifiques de la peinture (...) elle est concernée par l'acte de regarder et de voir, se demandant quelle place peut revendiquer aujourd'hui la peinture dans une telle prolifération de supports visuels ». En dehors de ce glissement vers une pratique de la peinture, ce sont deux orientations, liées l'une à l'autre, qui sont désignées dans ce propos.

La première, est dans cette recherche que nous avons menée au deuxième chapitre. C'est notre paysage visuel que Carole Benzaken interroge avec ses tableaux d'images médiatiques floues, vertes, brouillées (ill. p. XXXII)

La seconde orientation est relative à la peinture même. Elle cherche cette réconciliation entre abstraction et figuration. On retrouve, dans ses acryliques sur toiles de grand format, des procédés qui mêlent, par exemple, à l'image des funérailles de la princesse Diana, des effets de « strates » qui entrelacent visible et brouillé, figuration et abstraction.

C'est la manière dont la recherche actuelle sur l'image appelle l'usage de la peinture qui se reflète dans son travail. C'est ce lien qu'il s'agit d'éclairer.

On trouve ce même lien dans la peinture de Dick Skreber (ill. p. CXXXVI). Ce sont des matériaux introduits à mi-chemin entre représenté et présenté qui interrogent cette rencontre du média au tableau. De ces événements d'inondations ou de tueries, comme celle de Colombine, au réalisme méticuleux des scènes vues de dessus, il associe des éléments concrets comme le ruban scotch ou joue avec les matières en faisant dégouliner, par exemple, des gouttes de peintures sur les maisons inondées, en noyant quelques voitures dans un vernis pâteux... De cette gestuelle abstraite qui s'associe au réalisme de ce qu'il représente, Dominic Molon souligne que « l'aspect tactile des fonds [de ses peintures] rétablit la matérialité et le statut d'objet des tableaux ». Dick Skreber, en faisant le choix d'introduire ces éléments où se déclinent différentes modalités de la représentation à la présentation, sort de ce qui pourrait être la « tuerie de Colombine » donnée au spectateur pour replacer sa proposition dans : « un tableau de la tuerie de Colombine » ou encore « un tableau d'une image de la tuerie de Colombine »

Si cet objet-tableau s'inscrit explicitement dans les exemples précédents, il reste toujours au centre d'autres modalités. Qu'il s'agisse de délaissier l'installation ou la vidéo au profit des pinceaux (comme c'est mon cas, celui de Carole Benzaken et d'autres), ou, comme dans mon travail, de

chercher à tendre systématiquement ce qui est présenté sur châssis, ou encore de pousser les similitudes avec la peinture de chevalet en travaillant à l'huile (comme Alain Josseau, Joy Garnett ou José Toirac...) : C'est l'objet-tableau qu'on propose.

III.1.4. Pourquoi l' « *Objet-tableau* ».

Une hypothèse consisterait à ne considérer que la rencontre de deux dominantes de l'art aujourd'hui : la première est constituée par les images des médias placées au centre des réflexions de nombreux artistes, la seconde est constituée par la place plus importante aujourd'hui accordée à la peinture de figuration. S'il s'agit bien d'une rencontre, je suggère que le tableau est avant tout un choix formel qui rivalise avec les images des médias, qu'il est un objet efficace pour relever les problématiques que posent ces images, enfin, qu'il est tout particulièrement opérant pour *reprendre* l'image de la mort. Par le tableau, par cet objet qui signifie l'art, une réponse est donnée aux médias :

- À ces images de morts, au cœur des premiers traits de l'art, pérennisées par les clichés des journalistes, *l'objet-tableau* dit : *elles sont les nôtres.*
- À ce *voir* de l'obscène qui ouvre les portes de la transgression en un simple clic, *l'objet-tableau* dit : *c'est l'essence de notre travail.*
- À cette résurgence de l'icône, à ces compositions renaissantes, ces clairs-

obscur, ces lignes de forces qui rendent la mort légère, ces flous qui la rendent plus intense... *l'objet-tableau* dit : *ce sont nos pratiques*.

L'objet-tableau, cet objet d'art par excellence revendique cette appartenance à ces nouvelles images. A ces *ersatz*, ces substituts, ces succédanés et ces génériques, il fait retrouver la forme légitime de ces images qui leur appartiennent.

III.1.5. Le tableau réconcilié.

Dans ces tableaux proposés pour faire face à l'image, quelque chose de l'ordre de la réconciliation est mise en jeu : une réconciliation entre différents statuts du tableau, entre différentes époques du tableau. Alberola reprend tout particulièrement cette idée en indiquant qu'un peintre seul ne suffit pas à la peinture, qu'il lui faut être trois : un pour la peinture traditionnelle, un pour la rupture, et lui-même. C'est la représentation, la présentation et le spectateur du monde qui animent la peinture aujourd'hui. C'est l'écran, l'objet-tableau et « un regard sur l'époque – ce qu'a été Guernica » que font interagir le « triple-peintre » mentionné par Alberola.

Dans ce qu'Alberola indique comme une volonté de parler *de* et de parler *sur* la peinture, la remarque d'Amélie Pironneau vient souligner la nôtre en indiquant que « Parler *sur* c'est faire en sorte que les regards se porte de nouveau sur elle. Parler *de*, c'est vouloir que la peinture porte un regard sur le monde et donc qu'elle puisse renouer avec la représentation (...) La

proposition d'Alberola de rassembler en quelque sorte toute l'histoire est une manière de dépasser cette rupture, en la fondant dans l'histoire globale. »

Amélie Pironneau ajoute plus loin que ce dépassement conduit à sa réinvention.

Alberola propose des images de ruines (chères à l'esthétique traditionnelles de la peinture) qui s'inspirent du monde livré par Sebastião Salgado à Kaboul, Anthony Suau à Groznyï, Gilles Peress ou Susan Meiselas à Manhattan. C'est sans doute le flot de ces images du monde qui sert de catalyseur à cette peinture réconciliée.

A propos de son travail, Pascal Convert rejoint ce point de vue en précisant :

« Ces images reprennent le fait, le constatent : elles certifient que « cela a été » pour reprendre l'expression de Roland Barthes. Et en même temps, elles le troublent puisque, et cela a été dit contre elles, ces images ne montrent rien de précis, en tout cas rien qui puisse faire comprendre, dans le sens journalistique, ce qui s'est passé. Au contraire, elle appellent d'autres images qui appartiennent au registre, non de l'enregistrement mécanique du réel, mais de la représentation, du théâtre de la peinture et de la sculpture »

C'est ce « tableau rassemblé » qui peut prendre en charge cette représentation à laquelle l'image du photojournaliste fait appel. À armes égales dans la seule surface bidimensionnelle, cet objet de l'art par excellence

s'impose pour mieux faire éclater ce qui distingue ces territoires qui se sont mêlés.

Comme l'avait alors pressenti Benjamin dans son essai *Peinture et Photographie*, à contre courant de la conclusion d'une substitution de la photographie à la peinture, ces images qui s'offrent aux pratiques artistiques ont sans doute contribué à redonner une fonction à l'objet de la peinture. Alors que le débat était celui de la disparition de la peinture, ou encore celui d'une introspection de cette dernière par les peintres eux-mêmes, l'image photographiée a contribué à donner un nouvel élan à la peinture. Amélie Pironneau rappelle dans sa thèse de doctorat un propos de Picasso : « La photographie est venue à point nommé pour libérer la peinture de toutes littératures, de l'anecdote et même du sujet »

La tension entre les deux territoires, celui de l'art et celui des médias, s'impose alors, comme le dit aussi Benjamin, comme la possibilité d'un enrichissement pour notre pratique, un enrichissement qui se loge dans ce qui sépare nos images des autres en redonnant une nouvelle dimension au tableau par l'affirmation de ses propres caractéristiques.

Si la peinture s'est « rassemblée » pour contrer les images de nos sociétés, ces dernières contribuent à retrouver l'identité du tableau et ses caractéristiques.

Feuillets 8

C'est sur le terrain commun des images qu'il est possible de nous confronter à celles de nos écrans et de nos quotidiens. Pour mieux faire éclater ce qui sépare les unes des autres, inutile d'ajouter une *dimension* supplémentaire. Rappelons seulement par le tableau à quel point les images médiatiques ne seront jamais nos semblables.

Leurs images ont beau jouer du clair-obscur, ont beau abuser de compositions savamment orchestrées, s'affilier à quelques figures qui ont fait notre histoire : ce sont des images des médias.

Elles peuvent agrandir à souhait leurs clichés, s'affranchir des lignes qui en font l'actualité, être à Arles ou être primées : ce sont des images des médias.

Il suffit, pour le rappeler, de reprendre cette mort qui a été confiée à la presse, de la fixer au tableau et d'observer comment l'image se révèle, comme elle nous apparaît. Si mes froufrous me font régler pour le moment quelques comptes, un simple déplacement de l'image sur nos toiles vient à bout de ces flirts avec les médias.

Le tableau : parce qu'il est question de *temps*.

L' « objet tableau » pour dire que l'objet de l'art n'est pas un objet qu'on consomme. Le tableau demande que l'on s'y attarde. Plus précisément, je l'écrivais dans un feuillet précédent, le tableau exposé nous impose ce face à face.

-Regardez cette belle petite fille s'étouffant dans la boue, ses grands yeux noirs qui n'attendent plus rien, ses petites mains sur le point d'être décomposées par l'imprégnation de la moiteur de son bain. Elle fixe l'objectif, le photographe, les centaines de photographes, l'occident, elle nous regarde depuis le trou où elle s'est collée et engouffrée. Nous la regardons dans ce moment sans fin et nous guettons ce dernier souffle.

Ici, pas de « vite fait bien fait », pas de coupe de rugby, de Carla Bruni ou de quelques flirts avec Kadhafi pour sauver la petite fille. A la manière d'*Orange Mécanique*, le tableau nous maintient en vis-à-vis les yeux écarquillés. Il nous visse à l'image, pas d'esquives, pas de zappings qui vient adoucir nos morts. Il nous impose le temps de la *réflexion*.

La peinture : parce qu'il est question de *temps*.

Le tableau, c'est aussi la peinture. C'est le temps de la peinture que l'on donne aussi à celui qui regarde. Au cliché qui s'exécute en un clic, la peinture offre à la mort la dimension d'un temps rendu en hommage.

Ici, pas de chronophagie, j'essaie d'apprendre à donner et à rendre à chaque image le temps qui lui est imparti. Je mets de côté mon appétit de croque-mort et de gamine du zapping, pour m'arrêter sur chacune d'elle. Parce que l'*Arrêt sur Image* dérange (on nous l'a fait savoir ces temps-ci), je m'applique à les détacher les unes des autres, à les extirper de leur flux ou même de cette grande famille archétypale dont j'ai écrit les lignes.

Le tableau et la peinture pour prendre et pour donner le temps à chaque image, pour s'occuper de chacune d'elle et pour panser des coups de crocs qu'on leur porte.

III.2 Ce qui fait le tableau.

De l' « icône » à l' « image abstraite », nous avons montré différentes pratiques mises en oeuvre dans certaines images médiatique pour les faire ressembler aux nôtres. Si le contenu de certaines pratiques se retrouvait en filigrane dans les chapitres précédents (puisque nous avons déjà abordé différentes œuvres peintes), l'*objet-tableau* que l'on appellera maintenant le tableau, donne une autre dimension à l'ensemble des propositions sur le sujet.

Alors que certains critiques trouvent dans ce retour du tableau et de la figuration une réponse à la question de *ce qu'est une image* non plus de manière théorique mais par des moyens picturaux, qu'ils y trouvent « une réflexion sur l'interprétation et l'invention des images à l'époque des nouveaux médias », c'est avant tout sur le statut de leurs propres productions vis-à-vis des images médiatiques que les artistes s'interrogent. C'est le statut des images des médias face à l'art que ces tableaux questionnent.

Au-delà de l'impact de ces images sur les spectateurs que nous sommes et que sont les plasticiens, c'est une réflexion sur la peinture que le tableau suscite à partir de l'influence réciproque des images des médias et des nôtres.

C'est en interrogeant les notions de temps, de matières, d'instances et d'espaces du tableau que nous sommes en mesure de saisir comment il peut porter un discours subversif. Un discours qui lui confère cette souveraineté

(pour reprendre Bataille) qui écarte les images médiatiques des pratiques artistiques.

-De l'impression à la peinture.

S'il est toujours question de tableaux dans mon travail, ce n'est pas toujours de peinture dont il s'agit. Alors que l' « objet » que peut être le tableau me semble suffire pour relever l'identité de ce « statut artistique », je fais varier sur leurs toiles des propositions peintes, mais aussi de simples impressions.

- C'est la question du réel que j'interroge, de ce réel comme il nous parvient.

Superpositions d'étapes, de strates et de filtres, c'est la distance qui nous sépare de l'événement que je désigne en prolongeant dans mes travaux ces effets d'écrans qui se glissent entre nous et ce qui a été.

- Va et vient entre mise à distance et proximité.

Il y a cette réalité qui éclate dans la numérisation lors de la mise en boîte par le photojournaliste. Elle se dissout davantage lors de son travail, pixel par pixel pour rendre la vérité plus agréable. Alors que l'encre lui donne un semblant de matérialité, c'est sur Internet que je puise ces images définitivement désincarnées. Dans

ces espaces sans sites, où elles se perdent, mon travail expérimente quelques réanimations ou quelques mises à mort.

Il est question de mises à mort quand j'augmente grossièrement le pixel d'une réalité malmenée, mal numérisée. Je poursuis ces quelques arrangements que l'on peut faire avec ces morts, sur mon ordinateur (en retournant les images pour parfaire leur composition, en accentuant quelques couleurs et quelques lumières, en somme, en portant mes corrections au travail de celui qui aura avant moi remanié ces images). C'est un cliché définitivement décharné, qui obéit à quelques manipulations du fait de calculs et d'opérations. C'est un résultat arithmétique, des lignes de chiffres et des calculs qui serviraient tout aussi bien à représenter la « viande » en promo du magasin *Match* qu'un mort du magazine *Paris-Match*.

À ces morts que je numérise davantage, c'est le travail de quelques ornements que j'apporte en hommage.

Il est question de réanimations, peut-être... un peu, lorsque c'est la peinture qui s'en charge. Sa matière n'obéit plus à de savants calculs. Sa couleur reste quoiqu'il en soit toujours celle du hasard. Son épaisseur sépare du chiffre, et répare du calcul.

À ce moment, on pourrait entrevoir quelque chose qui nous lie à ces morts. Mais, dans mon approche comme dans celle de ceux qui m'accompagnent, c'est le projet avorté de cette volonté que l'on propose.

Avec une peinture lissée et léchée, un coloriage respectueux de l'image d'origine, il faut donner peu de place à l'écart, à cette matière qui tache, couvre et salit... peu de place pour la réincarnation de ces morts.

III.2.1. Le *temps* des images.

« Soudainement ces images entrent dans une autre dimension, se retrouvent figées en basculant d'un médium à l'autre. Ce ralentissement

forcé, cette fixité est comme un pied de nez à l'accélération ambiante, il oblige à une lecture synchrétique des images et à une concentration accrue sur l'objet. (...) Faire des images peintes d'un tel événement, c'est effectuer un ralentissement, un freinage de l'action, c'est créer une suspension de l'acte dans l'air. »

Alain JOSSEAU.

A l'ère des images, la peinture s'impose comme une réflexion sur la question du temps. Devant ces images qui défilent au moindre balayage oculaire, devant ces images qui composent ce paysage toujours mouvant, la spécificité de la peinture en interroge les deux composantes principales : celle de leur fabrication et celle de leur réception. Si le *temps de réception* est tout aussi important que le *temps de fabrication*, son rapport au lieu nous amène à le lier à la question de l'*espace* qui l'accueille. Car en effet, du territoire des médias à ceux de l'art, le lieu implique un temps de voir différent. Là où le flux incessant d'images les immerge dans un montage au rythme stroboscopique, l'autre les extirpe pour nous laisser le temps de les recevoir. C'est cet *espace-temps* différent qu'offre l'art qui efface cet arasement énoncé par Gianni Vattimo, Stiegler ou Didi-Huberman.

- Le temps de faire.

Si bien sûr le temps de faire peut être tout à fait variable d'un peintre à l'autre, d'un ouvrage à l'autre, selon le choix du degré de réalisme que l'on doit accorder à son travail, les dimensions de sa toile et l'ampleur du sujet

représenté, chez l'artiste qui interroge les images médiatiques comme dans mon cas, c'est cet engagement pour une production longue, lente et souvent fastidieuse qui détermine nos choix. Ce qui importe dans l'approche de la peinture pour faire face à l'image médiatique, c'est un temps du *faire* qui s'oppose radicalement au clic photographique et à la gâchette du vidéaste. André Rouillé désigne ce choix formel, comme une véritable stratégie, pour faire face aux médias « fidèle à la tradition telle qu'elle s'est incarnée dans la peinture de chevalet ». Il décrit cette posture :

« Au temps des médias, à la tyrannie de l'immédiateté et de l'instantanéité, à l'accélération permanente, ils opposent la lenteur et le temps long du faire et de la contemplation. Face à la profusion des machines, des technologies, des communications, des systèmes de duplication, et des prothèses multiples qui séparent autant qu'elles rapprochent du monde, ils proclament les vertus de l'archaïsme d'un faire artisanal, sans autre interface que de rudimentaires pinceaux ou crayons, et restent attachés à la singularité et l'unicité des œuvres.

De l'odeur de l'huile de lin et des rugosités des couches de peinture aux surfaces lisses et aseptisées des produits technologiques, de la chimie des pigments à l'électronique, deux mondes avec leurs matières, leurs vitesses, leurs modes de faire, de voir et d'agir, se font face et se défient, irrémédiablement...»

Cette question du temps implique que le plasticien, avant de les (re)

donner à regarder, s'y attarde. Ce temps déterminé par le travail de réalisation, est indispensable au va et vient entre la réflexion sur l'image et l'hommage rendu à l'homme, la femme, l'enfant qui nous fait face. C'est ce temps passé ensemble qui préside au choix de la peinture pour tenir tête aux images qui nous entourent.

Benjamin, sur ce sujet, reprend une métaphore de Camille Recht, en indiquant que :

« Le violoniste doit d'abord créer la note, il doit la chercher, la trouver en un éclair, tandis que le pianiste frappe sur une touche : la note retentit. Le peintre comme le photographe ont un instrument à leur disposition. L'usage du dessin et du coloris correspond à la création du violoniste ; Le photographe partage avec le pianiste l'aspect mécanique, soumis à des lois contraignantes auxquelles échappe le violon »

Mais moi-même qui pratique la peinture et le violon, je ne peux m'empêcher de laisser la responsabilité sur le sort de ce pianiste à Camille Recht. S'il est vrai que la citation ne dit pas qu'il le place en deçà de son confrère, c'est réduire la pratique du pianiste que de l'inscrire dans une « soumission » aux lois contraignantes de sa mécanique. Soulignons par ailleurs que le violon n'échappe pas à ces lois et que la note sur son manche n'est pas plus à chercher que sur celle d'un clavier. Pour l'un comme pour l'autre, c'est la note qui suit la précédente qui est à trouver, ou comme le

disait si joliment Mozart lorsqu'il était enfant, ce sont des notes qui s'aiment que cherche le musicien. C'est en cela que finalement cette métaphore est intéressante pour le sujet qui nous occupe. Elle souligne *in fine* que la recherche échappe à l'instrument. L'instrument n'est que l'outil d'une expression.

Ces remarques nous montrent qu'il faut sur cette question du *faire*, rester réservé. Il existe des photographes qui revendiquent que leur travail doit s'arrêter à la prise de vue. On peut imaginer une posture qui mêlerait à ce parti pris une réalisation qui implique une certaine spontanéité. La question du temps de fabrication d'une image photographique ne peut être évacuée si rapidement. Pour la photographie argentique, ce sont ces longs moments de tâtonnements pour trouver le filtre juste qui révélera le meilleur contraste pour souligner le sujet, c'est le temps des jeux de températures pour faire virer les couleurs que nous avons imaginées. Pour la photographie numérique, qui nous éloigne peut-être davantage de ces alchimies et de ces filtres magiques, il y a toujours du tâtonnement, des va et vient, de l'hésitation ou de l'assurance ; et celui qui travaille ces images sait combien cette activité passée devant l'écran peut être *chronophage*. Des yeux rivés sur la couleur d'un seul pixel qui nous fait perdre l'ensemble de l'image qui s'affiche à la taille d'un timbre-poste : c'est à ces mêmes mouvements de distances que nous invite cette autre manière de concevoir l'image. Des pinceaux, des crayons, des gommes ou des baguettes magiques... ce n'est alors ni le temps, ni l'outil qui sépare la fabrication de ces images et celle de la peinture.

Ce qui fait l'image de la peinture : c'est la matière.

III.2.2. Une question de *matières*.

C'est de matières et de saletés qu'est faite la peinture.

A l'inverse de la photographie qui finit toujours par lisser les choses (même les plus abruptes et les plus abjectes), peindre finit toujours par être l'action de déposer des traces, des taches de matière sur un espace vierge. Toute l'histoire de l'art aura cherché à évincer cette proximité qui la lie inéluctablement à son origine logée dans cette matière et dans ces salissures (avec l'iconographie pour la représentation, l'esthétique pour la beauté, le métier pour la technique). De la touche la plus épaisse à l'aplat le plus transparent, peindre consiste à étaler une matière. Si la *couleur* et la *valeur* sont deux caractéristiques de la peinture, ce qui la distingue des autres images, c'est sa matérialité. René Passeron le souligne dans son ouvrage sur la peinture : « Outre sa couleur et sa valeur, elle possède une matérialité plus ou moins épaisse, pâteuse, visqueuse, opaque ou transparente : sa *matière* ». Il ajoute à propos de l'acte de peindre que « Cette touche est une tache qui, sauf rectification immédiate, est acceptée par le peintre, en ce qu'elle est toujours un peu différente de ce qui était voulu, prévu ou rêvé. »

C'est en effet presque *organique* que nous apparaît alors cette matière, vivante. En cela, elle n'obéit pas au peintre comme le pixel obéit parfaitement à la commande qui lui est faite. On peut *tâtonner* comme on l'a dit donnera du pixel. L'ordre que l'on impose au processeur de nos ordinateurs trouvera

l'exacte réponse sur l'image qui nous est donnée à voir.

La peinture impose un face à face, un dialogue, voire un combat. Logé au creux même de son étymologie, c'est son corps qu'elle nous livre. Alberola, comme de nombreux autres peintres, l'affirme : « la peinture occidentale est un corps (...) Lorsque l'on peint, tout vous échappe, c'est à un corps en face de soi auquel on est confronté. » Ce rapport ne peut trouver écho dans notre rapport à l'image photographique.

III.2.3. Une question d'instances.

« A la plus parfaite reproduction il manquera toujours *une* chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence (...) »

Walter Benjamin

L'intégralité du texte de Walter Benjamin pourrait être citée ici pour soutenir le choix de la peinture face aux images auxquelles nous sommes confrontés. Le travail de Warhol est tout particulièrement intéressant pour étayer notre réflexion puisque ses propositions se situent justement entre le tableau et la reproductibilité de l'image. Warhol n'est pas le premier à intégrer des images médiatiques dans ses œuvres. Il apporte néanmoins une réflexion essentielle sur le statut de l'art au regard des images qui nous entourent. Hervé Fisher qui commente son travail, présenté pour l'exposition *Couvrir le réel*, commente : « Au moment même où il commence vraiment à intégrer la photo de presse, il cesse de peindre, il n'y a plus de trace de main dans ses œuvres. Là où il commence vraiment à intégrer la photo de presse il utilise la sérigraphie pour rapporter les images sur la toile ». Il fait cette

observation devant un tableau présenté sous forme d'un diptyque où figure d'une part dix-sept fois la même photo d'un accident mortel à gauche et un monochrome noir à droite. Ici, son propos s'inscrit de manière significative dans ce face à face que nous étudions. C'est une référence explicite à ce tableau abstrait que Philippe Dagen désigne comme réflexion de la matérialité même de sa présence. Les interprétations restent ici ouvertes. La première serait celle de considérer que Warhol veut opposer les entités présentées dans ce diptyque. Une autre viendrait d'une lecture « ordonnée » des images sérigraphiées au monochrome présenté, pour montrer une impossibilité de présenter d'autres images après celles des médias (Adorno).

C'est cette seconde interprétation que soutient Hervé Fisher qui l'amène à avancer « qu'on ne peut pas simplement dire : il peint toujours même si c'est de la sérigraphie ». Ce serait alors dans le respect du propos de l'artiste que se situerait ce commentaire, dans l'idée d'une image à laquelle nous serions contraints de répondre par une image déshumanisée comme celles fabriquées à l'ère de cette reproductibilité technique de Benjamin. Mais nous pouvons quitter la place du critique d'art ou de l'historien, pour reprendre celle du spectateur. Warhol montre ce qui nous rend parfaitement sensible à sa proposition, à cette aura qu'il n'a pas su exclure (si cela était réellement sa volonté). Il nous montre des peintures sur toile.

David Cronenberg invité comme commissaire et scénographe de l'exposition *Andy Warhol / Supernova : Stars, Deaths, and Disasters, 1962-1964* à Toronto, insiste sur ce fait :

« (...) il ne faut pas oublier que les sérigraphies de Warhol ne sont pas du tout mécanistes. On a beaucoup insisté sur le fait qu'il envisageait la sérigraphie comme une technique déshumanisante. Il n'a jamais caché vouloir éliminer toutes les caractéristiques de sa touche personnelle. Or, le choix du procédé sérigraphique va à l'encontre de sa philosophie. C'est un procédé artisanal qui implique nécessairement une intervention manuelle. Quand vous observez de près la toile, vous pouvez constater la présence de traces de peinture. »

En dehors d'une recherche sur la véritable raison de ces propositions faites par Warhol, c'est la plasticité formelle qu'il engage qui nous intéresse. Dans cette zone frontière qu'il nous donne à regarder, entre art et image mécanique, il suffit de cette infime *trace* déposée par le médium, d'une fine gouttelette de *matière* qui persiste sur le tissu, de ce mince résidu de *peinture* pour que fonctionne ce qui sépare irrévocablement ce parti pris du tableau peint et l'image de presse. Dans la traque de cet indice qui nous est livré, nous cherchons l'assurance de ce qui fait la spécificité de ces images de l'art : leur *unicité*.

III.2.4. Une question d'espace.

Ici encore, la théorie de Benjamin soutient notre position. A l'objet unique que signe le tableau, c'est le rattachement à un lieu qui peut lui être attribué. Bruno Hass le souligne dans le catalogue de l'exposition *Couvrir le réel* : « L'image de presse n'a pas de lieu pour être regardée. L'image de presse

est une image qui peut tenir dans votre poche. L'équivalent ne peut pas être dit du Christ d'Holbein (ill. p. CCXL), cette image a un lien au lieu ce qui n'est pas le cas de la photographie de presse. L'image de presse est un objet qui n'a ni seuil ni continuité avec l'espace réel ». Il explique cette non-continuité avec l'espace en prenant l'exemple de la photographie de Pol Pot dans son cercueil au Cambodge (ill. p. CXCVIII) et celle du Christ d'Holbein présent dans le cloître de Bâle. Pour le dernier, il nous donne à imaginer que deux visiteurs pieux s'agenouillent devant « la figure sacrée du Christ mort », l'un aux pieds, l'autre à la tête pour souligner qu'ils se trouvent bien ensemble, là où le spectateur, l'image à regarder et le lieu sont réunis dans un même espace. L'aura de cette proximité agit, dans une efficacité qui permet au spectateur de ne pas avoir à se projeter dans un ailleurs, d'être en vis-à-vis de cette *réelle présence* (Georges Steiner). A l'inverse, pour une image comme celle de Pol Pot, il nous faut réaliser ce voyage qui nous sépare de cette image sans lieu. Elle nous exclut de cette possibilité d'être ensemble devant l'image donnée.

Cette approche, qui s'oppose à celle que nous avons donnée pour soutenir le fait que les médias offraient du rituel (en ayant bien un lieu, même virtuel), rejoint celle de Benjamin dans l'exemple qu'il donne de ce personnage qui sentirait la montagne et la branche en un lieu et un moment précis qui ne sauraient pouvoir se répéter.

Concernant ce parti pris, et à l'inverse des précédents que notre étude soutient pleinement, nous pouvons avoir plus de réserves et maintenir la position que nous avançons au premier chapitre en nous interrogeant sur les lieux où certaines images médiatiques nous sont apparues.

- Où étiez-vous le 11 septembre lorsque les images des tours sont arrivées sur

les écrans ?

- Après avoir posé la question à d'autres et m'en souvenir moi-même, je me rappelle du lieu exact où je me trouvais, des personnes qui m'entouraient et avec qui nous avons échangé, de l'air ambiant et de cette sensation devant l'impact répété : un moment provoqué par une image qui ne pourra se reproduire.

Feuille 10

Alors que je tente de donner du temps à chaque image que je travaille, je ne parviens jamais à fixer le rapport que j'entretiens avec elle. C'est cette indétermination qui se révèle dans les choix que j'opère. Je les laisse errer dans cette zone frontière et entretenir cette confusion qui fait filer mes tableaux de leur état décoratif à celui de subversif. C'est en fait

cette question qui m'intéresse, celle qui sous-tend tout mon corpus théorique et toute ma réflexion plastique.

Tantôt on peut, tantôt on ne peut rien.

Celui qui tranche ne fait qu'occulter ou éluder une partie de la question. Je devrai moi aussi m'y confronter à un moment ou à un autre dans mes écrits, je devrai prendre position, me contraindre à crier que ces images produites par nos sociétés ne peuvent en aucun cas entretenir de rapports avec les nôtres. L'inverse est plus difficile à dire ou à défendre. Il faut choisir son camp, défendre son bifteck : être dans la théorie des arts ou des médias.

Ma peinture ne tranchera pas. Subversive : c'est notre pouvoir. Décorative : ces autres images ont pris le relais. Comme le travail de bien d'autres plasticiens, le mien continuera à se débattre, à s'ouvrir au débat, à démontrer en premier lieu qu'aucune démonstration définitive n'est possible.

Dans cet état latent, que je cherche au plus près d'un entre-deux, je traque ces lectures multiples.

À contre-courant de mon engagement décrit dans un feuillet précédent, mes tableaux disent aussi que, devant

ces images de morts qui nous offrent tout, il ne reste plus qu'à accrocher nos tableaux pour décorer nos intérieurs.

Mes paillettes, mes couleurs et mes rubans se posent aussi bien pour dire notre impuissance que pour montrer notre force. Tantôt ils hurlent l'aberration de toute l'obscénité fardée par les médias, ils fixent notre regard là où les médias le balayent, tantôt ils font exploser leur propre faiblesse, leur incapacité à dépasser et reprendre ces images fascinantes qu'ils nous ont dérobées.

Une question d'espace ? De déplacement ? Et s'il ne pouvait plus rien se passer au musée ? S'il ne s'en passait pas davantage que devant nos écrans T.V. ?

Certains de mes tableaux me rappellent quelques images d'illustrations de mon enfance. De *L'Enfant à l'oiseau*, à *Napalm au chocolat*, c'est quelques fresques de fables sages qu'on retrouve. C'est sans doute ici que mon travail et d'autres peintures trouvent enfin à se poser et à s'exposer. Je crois que c'est en envisageant ces facettes multiples et versatiles en une seule et même lecture que nos images s'imposent.

Je crois que, dans une agitation veine et

désespérée, dans une acceptation désabusée, réside une autre attitude pour dire non. C'est sans doute dans mes travaux les moins criants, dans ceux qui émettent peu d'avis qui, à quelques couleurs près, sont la copie de l'image recopiée, c'est dans mes tableaux qui s'approchent plus des œuvres de Josseau que de celles de Rosler, que la voie me semble la plus juste. Cette voie ne dit rien, mais fait résistance,

ce bulletin blanc ne change rien mais résiste.

III.3 Quel pouvoir de subversion ?

Dans la partie précédente, nous avons montré l'intérêt d'une réponse par le tableau pour reprendre l'image médiatique. C'est dans la prise en charge des spécificités que nous avons préalablement relevées que l'on peut juger des pouvoirs de subversion de nos images face à celles de nos sociétés.

Alors que l'œuvre d'art a habituellement la fonction d'être subversive *face à quelque chose*, la spécificité des travaux qui nous intéressent est de devoir

l'être dans la prise en charge d'une rivalité qui les oppose aux médias et dans un *face à face* où l'un interagit sur l'autre.

C'est dans ce contexte qu'il faut aborder avant tout cette charge subversive que nous envisagerons *en deçà* et *au-delà* de ces images parfois si proche des nôtres.

III.3.1.En-deçà.

« La peinture (...) se révèle comme la vieille chose qu'elle est. La peinture est décatie car elle a perdu la bataille avec des adversaires plus jeunes et plus désirables : la haute résolution, les images ultrabrillantes des magazines, l'Internet, le cinéma, les banques de données, l'autoroute de l'imagerie numérique. Pauvre vieille peinture ».

Gilda WILLIA

Comme l'écrit Jacques Rancière dans *Malaise dans l'esthétique* : « L'art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. Il est politique, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et cet espace ». En reprenant l'analyse de la singularité des tableaux, un ensemble de questions est soumis à notre réflexion. C'est dans le *face à face* avec ces images que nous cherchons nos modes de subversion, mais avant de procéder à l'évaluation de ceux-ci, rappelons nos conclusions faites sur ces modes de *temps* et d'*espaces* qu'occupent les travaux de nos recherches et qui ouvrent, selon Jacques Rancière, à une subversion.

Alors que nous avons abordé le tableau par ses valeurs de *temps*, de *matière*, d'*instance* et d'*espace*, nous pouvons conclure que la première entrée et la dernière se distinguent finalement peu des fonctionnements médiatiques. C'est cette proximité, cette résonance que l'art trouve dans le corps des médias, qui se charge de *découper ce temps et cet espace à notre manière* (pour reprendre Jacques Rancière) qui engage quelques essoufflements pour notre pratique. Cet essoufflement face à une course effrénée entraînée par les médias se trouve au centre des réponses plastiques actuelles. Notre génération de plasticiens va jusqu'à éliminer ses propres spécificités pour désigner le vainqueur de la course : la pratique de Gianni Motti, par exemple, en signant l'actualité et les spectacles qu'elle nous soumet : « jette un regard caustique sur notre monde et sur le monde de l'art. Non pas pour éveiller les consciences, mais pour affirmer l'impuissance de l'art et des artistes à changer le monde ». C'est à cette conclusion que les auteurs de l'exposition *Couvrir le réel* arrivent :

« - Est-ce que ce n'est pas l'échec pour l'art aujourd'hui de ne pas pouvoir s'adapter à ce rythme infernal de l'image ?

- On pourrait conclure à cela effectivement puisque apparemment, en tout cas c'est comme ça que l'exposition se termine, la seule issue c'est de s'approcher justement au plus près du photojournalisme. Alors est-ce que c'est un constat d'échec ? Ça, c'est une lecture possible, mais c'est vrai qu'on arrive à cette situation là où il semblerait que l'art, pour continuer à tisser cette réflexion sur l'image ne peut le faire qu'en utilisant les moyens même de ce qu'il entend critiquer d'une certaine façon, donc peut-être qu'effectivement on est dans une situation complètement piégée».

C'est une lecture possible d'une situation piégée pour les artistes qui engagent leur réponse à « armes égales ».

Qu'apporte le choix du tableau ? Transgressif ou décoratif ? Si nous envisageons la question à travers quelques peintures qui rendent légitime cette interrogation, en nous plaçant du côté du plasticien, ce sont les points de vue de quelques critiques d'art sur le sujet que nous pouvons rassembler.

Alors que Florian Illies désigne notre génération de plasticiens qui « découvre dans la peinture le genre qui lui convient (...) dans la fébrile recherche d'une sécurité perdue », les points de vue de *Süddeutsche Zeitung* ou de *Die Welt*, sur l'exposition *Deutschemalereizweitausenddrei* ne sont pas moins acerbes. Eva Marz, porte-parole du premier, titré *La posture rebelle d'un art sans aspérités*, nous donne à lire :

« En fin de compte, les travaux de ces artistes s'intègrent sans rupture dans le monde des images, produit de l'industrie culturelle des médias, dont ils entendent, a priori faire leur sujet. C'est un réalisme dénué de toute réalité, qui ne thématise presque jamais ce que nous appelons notre vie, mais traite plutôt de la télévision et des revues sur papier glacé, où ces œuvres pourraient être reproduites sans accroc. C'est le côté décevant de cet art : il ne fait aucune différence et refuse tout ce qui pourrait se situer au-delà de l'individu. »

Dans le second extrait écrit par Uta Baier de *Die Welt*, titré *La génération sans ambitions*, ce sont les mêmes propos que l'on peut lire :

« Les 30-40 ans n'ont pas d'idéaux. Cette génération ne revendique rien et se contente de ce qu'elle a. Elle sait peut-être regarder, mais ne voit pas. Une génération sans vision. L'art comme expression de son époque : un univers dont la force expressive n'est surpassée que par la vacuité de son contenu.

La génération des 30-40 ans semble écrasée sous un poids qui la rend docile et frileuse. Les surfaces sont lisses, les coloris mats, les gestes parcimonieux, les attitudes figées. (...) L'heure n'est pas aux grands sentiments, à l'explosion, voire à la mise en accusation ou aux messages cachés. Ni, non plus, à l'innovation.

Cet art est celui de notre ère sans mythes, rationnelle, saturée d'images et tournée vers le bien-être individuel. Il joue avec les signes du temps, avec les images connues de la publicité, de la télévision et de la photographie. »

Devant ces critiques, je peux conserver l'intégrité des propositions des plasticiens qui nous occupent en soutenant que, dans leurs pratiques comme dans la mienne, c'est précisément ce point de vu que nous cherchons à restituer.

III.3.2. Autrement.

Nos surfaces sont lisses, comme le sont nos écrans ou nos magazines, nos coloris sans rupture avec le monde qui nous entoure, nos gestes comptés, notre attitude calculée... Plus que fébriles, c'est malade que nous nous engageons dans nos pratiques. Malade de cette indigestion d'images, de ce gavage qui a amputé en partie notre sensibilité. C'est cette amputation que nous donnons à lire, cette ablation qui nous rend tous infirmes. Dans nos propositions formelles, plus d'écarts ni même d'altération de cette réalité. Dans nos propos conceptuels, pas de décalage, non plus avec le discours ambiant. On assume cet aplanissement de tout ce qui est donné à nos regards, ce nivellement d'atrocités et de futilités en un même espace, en une même proposition.

Comme porte-parole de cette attitude en marge d'utopies, c'est ici qu'une autre facette de ce choix pour le tableau est donnée. Dans *cette pauvre vieille peinture*, comme l'appelle Gilda William, c'est bien cette même réflexion qui se glisse : celle que Florian Illies désigne comme la quête de la recherche d'une *sécurité perdue*.

Ne rien venir perturber, se tourner vers des valeurs sûres, ne rien

engager, ne rien dire... Où est alors cet art violent, qui fait volte-face à l'économie de nos structures sociales décrit par Bataille ? Où est cette mise à distance, cet écart et cette dérive qui sont l'essence des pratiques artistiques ?

- Ils se trouvent ailleurs, ils se donnent *autrement*.

Alors que les remarques que nous avons relevées précédemment sont la description exacte des pratiques de la génération des 30-40 ans, comme ils la désignent, c'est évidemment dans une pleine incompréhension des propositions qui sont faites que ces critiques d'art se situent. C'est sa propre incompetence que signe Uta Baier de *Die Welt*, en ajoutant à son article, que « Ce n'est pas pour rien qu'en général les visiteurs s'y retrouvent, eux qui se contentent du superficiel, du quotidien, du prêt à penser, et pour qui la couleur jaune évoque en premier lieu le « M » de McDonald's ».

Si ces remarques, à l'inverse de ce qu'elles prônent, sont totalement empruntées d'un traditionalisme conduisant à avancer que toute cette génération serait en marge d'une réflexion, c'est bien plus subtilement que ces propositions s'offrent au spectateur.

Dans le travail de Žiga Kariž, par exemple, c'est cette question du nivellement des images que l'on soulignera, dans celui de Gabriele di Matteo, c'est celui de cette peinture qui vient renforcer cette rupture d'utopie lisible dans nos pratiques. Pour l'un comme pour l'autre, c'est cette approche subversive différente qui couvre l'ensemble des propositions plastiques.

Comme le font d'autres plasticiens, Kariž peint à l'huile (ill. p. XCIV) plusieurs tableaux où figurent des images sur écrans de téléviseurs. Ce sont

d'autres séries qui révèlent ce que cherchent à montrer ces images peintes. Celles des *Teror-Dekor*, qu'il réalise depuis 1997, rejoignent ces propositions par la mise en relation de ces images violentes qui nous entourent et la manière décorative de les traiter. Très proche de mon travail, il propose des peintures qui se présentent comme des « objets décoratifs conçus pour le plaisir des habitants de ces intérieurs. Elles se veulent ainsi explicitement, en paraphrasant les mots d'Herbert Marcuse, décoratives dans un monde de terreur (d'où le titre de la série). L'association terrorisme-éléments décoratifs voyant est toutefois plus qu'un simple rébus inspiré par Marcuse ». En faisant apparaître cette association, en traitant de front les deux visuels (terrorisme et décoration) de manière identique au point de les fondre l'une dans l'autre, c'est ce nivellement de l'image qui est explicitement exposé. En reprenant ce terrorisme transformé en quelque chose de chic (pour reprendre l'analyse d'Igor Zabel), l'artiste pointe du doigt la critique des différents journalistes que nous avons cités plus haut : celle d'une *Ere du vide* de Lipovetsky ou Michaux, ou, pour reprendre Bernard Stiegler, celle de cette *Misère symbolique* qui neutralise ce *combat de la transindividuation*. Il écrit dans l'ouvrage *Lamento* sur l'artiste Pascal Convert que « l'épreuve à l'œuvre est aujourd'hui l'enjeu d'un grand combat de la transindividuation qu'est la trans-formation de l'œuvrer comme transgression ; et de sa reconfiguration à de nouvelles conditions organologiques où il s'agit d'inventer (*de trouver*) dans le *soi*, et en état d'urgence, une nouvelle organisation du sensible. (...) disons aussi un nouveau « partage du sensible ». Il y a bien urgence à retrouver, plus maintenant que jamais, cet art du partage que nous avons désigné comme fondateur. L'image apparaît pour accompagner une sensibilité naissante. Le

flot avec lequel elle nous submerge aujourd'hui participe de sa perte. C'est alors d'autres modes de représentation qu'il faut appeler.

Mais, dans cette frénésie de vitesse aux images convulsives, dans ce déchaînement d'idées grouillantes, dans cette effervescence d'informations au rythme exponentiel, dans cette actualité qui nous fait vivre notre temps, le temps d'un autre et de mille autres... quelle est la place d'un discours plastique comme le mien, celui de Kariž ou d'un autre. S'il est bien question « d'inventer (*de trouver*) dans le *soi*, et en état d'urgence, une nouvelle organisation du sensible. », à cet espace toujours mouvant que nous propose le dehors, je crois qu'on ne peut que répondre par un mode formel en mutation, transitoire, en instance d'autre chose. Si je ne pense pas que nous ayons trouvé cette réponse à l'urgence qui se présente, nous nous y attarderons d'avantage dans la conclusion de cette thèse, c'est cependant bien la garantie d'un mode subversif auxquels ces travaux répondent.

C'est le travail de Gabriele di Matteo qui, comme pour les travaux précédents, nous permet par des choix plus lisibles sur les visées de leurs représentations de tenir quelques clefs sur celles de nos pratiques.

« Quand la peinture n'est pas là pour tenir le rôle d'un vieil esprit borné, Di Matteo lui fait jouer celui du clown. ». Ce sont ces deux directions qui permettent à l'artiste d'aborder les clichés qui nous entourent.

Son répertoire (ill. p. XVI) prend aussi de vieilles illustrations datant de la fin du XIX^{ème}, comme celles tirées d'anciens manuels d'équitation par exemple (pour *Préparatifs d'une courses*, 1989). On retrouve quelques images fortes d'une actualité qui a fait le nid de celle d'aujourd'hui dans son rapport

à sa médiatisation. Ces images sont celles de l'assassinat du président Kennedy ou celles de Hitler et de Mussolini trônant dans leur décapotable à Rome. Alors qu'ici, il envisage la peinture et le sujet comme une même chose ancienne et obsolète, avec l'idée d'un peintre qui « devient une sorte de travailleur antédiluvien, malpropre, taché, qui peine comme le paysan sarclant son misérable arpent de terre à côté des hectares de l'agriculture intensive », c'est cette figure clownesque qui signe le propos. Sa série *History Stripped Bare* est un travail de cent quarante tableaux qui illustrent des scènes historiques reprises d'images photographiques. On y voit des rangées de soldats culs nus saluant Hitler pas plus vêtu, Margaret Thatcher seins à l'air au lendemain des élections... Où se situent ces figures ? *Elles se situent dans celles de ces thèmes récurrents, comme celui de la chute ou du geste insignifiant, qui révèlent un art qui s'adonne à un hyperréalisme de son propre quotidien (supra p.35), dans ce que Catherine Grenier indique comme des œuvres dont la relation au monde se traduit par une violence ordinaire, non héroïque, voire pathétique ou ridicule.*

Alors que la remarque que Catherine Grenier fait dans un passage qu'elle intitule *Le Clown triste* rappelle ceux de Di Matteo, c'est son dernier ouvrage sur le sujet qui évalue cette part subversive qui se loge dans cette position de constat, voire d'échec, face aux images de l'actualité. Son travail analyse toutes les œuvres qui relèvent de ce procédé (et non juste celles qui nous intéressent). Il répond de front aux remarques de ces critiques d'art dont nous avons rapporté les propos.

C'est alors cette tristesse, cette part sombre et désespérée qui s'attache à

ces travaux en mal d'utopie et qui livre ce miroir du réel, qui fait sens autrement. Dans *Dépression et subversion*, Catherine Grenier décrit, par exemple, la dernière grande peinture de Peter Doig, , *One Hundred Years* (ill. LXVIII), comme la représentation d'un personnage d'où n'émerge aucune perspective de futur, stagnant dans la suspension du temps d'un voyage ultime. Immobilisé dans une aphasie qui le protège, cet homme déprimé peint par Doig indique une autre position réactive de l'artiste d'aujourd'hui. Réfractaire à l'utopie, c'est contre la facticité des illusions tant sociales que politiques que ce parti pris formel signe sa subversion. « De cette résistance, que concrétise la forme inerte et atone de la dépression et que j'appellerais une résistance mélancolique, Peter Doig donne sans doute l'expression la plus délibérée, et de ce fait la plus cohérente ».

C'est bien dans ce sens que l'on peut lire l'appropriation des images des médias dans les œuvres de notre recherche. C'est bien cette même lecture qui y est proposée. D'une part, ces œuvres laissent apparaître ce miroir d'une réalité violente, d'une image devant laquelle nous sommes dans l'impuissance de pouvoir agir et, d'autre part, elles nous placent dans l'ouverture d'une possible expérience esthétique, dans la revendication de l'absence d'une utopie illusoire. C'est bien le cri de ces images de nos quotidiens que l'on entend, taillant cette face subversive au travers de la *réflexion* qui nous est livrée.

Si l'art ne peut se dérober « en tant qu'écriture de l'histoire », dans cette réponse miroir, dans cette réponse qui ne dit rien, qui ne répond de rien,

n'est-ce pas une manière de résister sans risquer de « dégénérer en bavardage » ?

III.3.3. Toujours au-delà.

Face à ces images, Philippe Cogné soutient que le tableau redevient « un objet chargé d'une pensée, un objet chargé d'une force et d'une puissance qui le font exister ». Didi-Huberman, en inscrivant l'objet d'art dans une *dialectique du visuel* par la fixité et l'énigme que l'objet d'art impose, marque cette distinction qui sépare les images de l'art de celles de la culture en « appelant un regard qui ouvre l'antre d'une inquiétude dans tout ce que nous y voyons ». C'est avec un poème écrit par Jean-Luc Godard que j'aimerais clore ce qui a animé cette recherche. Alors que notre conclusion viendra finaliser ce travail où nous structurerons les points défrichés et prendrons position sur un certain nombre de notions que nous avons abordées, ce texte de Godard se fera le porte-parole de cette spécificité que nous soutenons et qui s'attache à nos pratiques en nous plaçant dans cette position non pas tant *au-delà* mais en marge, dans un *ailleurs* garant de l'essentiel.

Ce texte est lu dans son film *Je vous salue, Sarajevo*, ses mots accompagnent un cliché pris dans la capitale qui nous donne à regarder trois soldats dont un, lunettes de soleil sur la tête, cigarette dans la main gauche, arme dans l'autre, violente de coups de pied trois civils prostrés à terre (ill. p.CCLXXII). Ce poème est accompagné de musique.

«Je vous salue, Sarajevo

En un sens voyez-vous la peur est tout de même la fille de Dieu,
rachetée la nuit du vendredi Saint
Elle n'est pas belle à voir
Non, tantôt railleur tantôt maudite renoncée par tous
Et cependant ne vous y trompez pas, elle est au chevet de chaque agonie,
elle intercède pour l'homme
car il y a la règle et il y a l'exception
Il y a la culture qui est de la règle,
il y a l'exception qui est de l'art
Tous disent la règle : cigarette, ordinateur, tee-shirt, télévision, tourisme,
guerre... Personne ne dit l'exception.
Cela ne se dit pas, cela s'écrit : Flaubert, Dostoïevski
Cela se compose : Gershwin, Mozart
Cela se peint : Cézanne, Vermeer
Cela s'enregistre : Antonioni, Vigo
Ou cela se vit et c'est alors l'art de vivre : Srebrenica, Mostar, Sarajevo
Il est de la règle que vouloir la mort de l'exception
Il sera donc de la règle de l'Europe de la culture d'organiser la mort de
l'art de vivre qui fleurit encore à nos pieds
Quand il faudra fermer le livre, ce sera sans regretter rien
J'ai vu tant de gens si mal vivre
Et tant de gens mourir si bien. »

En même temps que le cinéaste définit ce qu'est l'exception, c'est bien

une image de presse qui accompagne le support de sa proposition. Il ne nous montre pas ce qui se vit, cet art de vivre retenu dans l'*exception*, mais une photographie de ce qui se vit. C'est alors un *enregistrement* capable de faire *exception* (« *Cela s'enregistre* ») de ce qui *se vit*, habilité lui-même à porter cette *exception* (« *Cela se vit* ») que montre Jean-Luc Godard. Dans cette œuvre que Godard nous donne, l'écriture de cette poésie, le rythme de la musique qui l'accompagne, le montage filmique des différents plans de l'image parviennent à mettre sous tension cet *art de vivre* de *Srebrenica*, de *Mostar* ou de *Sarajevo*.

Il faut alors comprendre que certaines images de notre culture qui sont la *règle*, celles de nos télévisions, de nos journaux...peuvent devenir celles de l'*exception*. Ce que fait Godard en superposant une musique ou un poème (propre à l'*exception*), c'est diriger la lecture de ce glissement d'un territoire à l'autre. C'est exactement à quoi s'emploie le tableau. Avec le tableau, ces images de la culture, extirpées de la télévision, arrachées à la *règle*, réussissent à prendre sens et à trouver leur propre parole. Dans le déplacement de ces images culturelles vers ce qui fait exception, c'est bien la volonté de redonner sens à ce que nous voyons que révèle le tableau.

CONCLUSION.

Avec une appropriation par les médias, tant fonctionnelle que poïétique, des images de l'art, une première conclusion est venue souligner la légitimité de la comparaison des deux terrains iconographiques de notre recherche.

Pour tirer tous les résultats de ce travail, il s'agit maintenant de reprendre trois observations essentielles. Celle du rituel d'abord, dont nous devons mettre en lumière ce qui est restitué dans son passage des images médiatiques vers celles de l'art. L'observation, ensuite, des différentes réponses offertes par le tableau sur laquelle nous devons faire retour pour évaluer leurs impacts sur la scène artistique actuelle. Enfin, pour achever ce travail, la richesse du dialogue de ces deux espaces iconographiques doit être soulignée. En laissant intentionnellement la parole aux images d'un photographe de presse pour clore nos conclusions, c'est leur propension à donner la réplique à l'art que nous devons retenir.

-À propos du rituel.

Nous avons tout particulièrement montré comment l'image d'actualité a su relayer celles qui s'effectuaient aux premiers temps de l'art. Nous devons nous interroger sur ce qui advient de cette part ritualisée dans les pratiques

artistiques qui s'approprient les clichés de l'actualité.

Les différentes réponses des artistes face à ces images, et particulièrement celles du tableau, nous permettent de penser que ce sont les faiblesses des pratiques médiatiques qu'elles compensent. *Une forme performative et visuelle, un contenu qui ouvre sur un face à face avec la mort, une fonction qui, offrant une parenthèse à cette mort permet de mieux la refouler en s'adressant à une communauté au nombre inégalé (supra p. 60) : la faiblesse des médias est celle de ce lieu qui reste, malgré tout, absent. À travers le lieu redonné par l'art, on trouve la possibilité d'extirper ces images du flux où elles sont noyées. Avec ce lieu qui fige le temps, une pleine réception de l'image est rendue possible pour la penser, pour accéder à l'expérience esthétique à laquelle elle nous invite. Selon que nous sommes devant les images de nos journaux ou que nous sommes devant les mêmes images dans une galerie, nous avons montré que les conditions de réception des premières pouvaient marquer nos mémoires, alors que celles des secondes nous obligent à penser profondément ce qui nous est donné à regarder.*

- On peut alors retenir qu'en terme de *réception*, les propositions des artistes ouvrent une issue à cette trame ritualisée en conservant le témoignage de ce voyage qu'effectue le photo-journaliste. Ce sont des conditions pour préserver la « *preuve* » et la « *mémoire* » de ce voyage qu'offrent les territoires de l'art. Qu'elles soient exposées dans une galerie ou dans un musée ou encore qu'elles soient relayées dans les remises de ces institutions, ces images acquièrent une matérialité : *attestant* de leur existence, qui permet de les conserver : pour les garder en *mémoire*.

- Enfin dans un processus de *création*, ça n'est pas par « *procuration* »

que nous retrouvons une effectuation qui a trait au rituel. À la manière de ces chevaux, de ces bisons ou de ces aurochs des origines qui se superposent et se répètent sur les parois des roches, les images de l'art redessinent celles des médias. De la même manière que l'image précédente sert de « *stimulant* » pour la suivante, les clichés des médias permettent de retrouver cet état qui invite au voyage fait précédemment par le photographe.

Les trois notions de *mémoire*, de *preuve* et de *stimulant*, induites par Michel Boccara, Jean Clottes ou Lewis-William David (*supra* pp. 29-31), propres à l'image de l'art des origines se retrouvent alors rassemblées dans leur *réception* et leur *création*.

- À propos du tableau.

De nombreuses raisons amènent donc le plasticien à répondre par le tableau pour soulever la problématique qui nous occupe. À armes égales, dans cette seule expression bidimensionnelle qui recouvre l'ensemble des images que nous avons abordées, c'est en portant les spécificités de ce médium que ces peintures tendent à résister. Avec un temps et un lieu qui offrent d'autres ouvertures que celles de l'image médiatique, c'est tout particulièrement cette aura relevée par une instance unique et sa matière (sur laquelle nous reviendrons tout particulièrement) qui garantissent la distinction de nos images de celles quotidiennement offertes à nos sociétés, qui en donnent ces indices qui en font l'*exception*.

En portant haut ces spécificités pour crier que *le réel n'est pas à mettre entre toutes les images*, l'équation qui est donnée est celle que *l'art c'est le tableau* et que *ces images* (des médias) *sont à l'art*.

Si ces propositions plastiques apportent tout particulièrement leurs réponses en opérant le moins d'écart possible au référent qu'elles appellent (comme le proposent Alain Josseau, Joy Garnett ou Malcom Morley), à l'inverse, les travaux de Martha Rosler, Gérald Laing ou de Žiga Kariž, dans lesquelles se situe plus ma pratique relèvent plus du mélange que de l'écart. C'est alors sur les modes de ces propositions puis sur cette question de l'écart que nous clorons nos réflexions.

- *La réponse à l'identique.*

Elle relève du propos d'Adorno, celui de ne pas faire « dégénérer en bavardage » ces images de l'horreur ou plutôt cette horreur, ou les deux. Une position radicale pourrait être celle de laisser ces morts en paix car suffisamment maltraités par ces images qui se vendent et s'achètent, qui font le tour de la planète avant même que celui qui y figure n'ait rendu son dernier souffle d'air. Ce parti pris de l'artiste re-présente l'image qu'on nous aura présentée sans suggérer autre chose que ce qu'elle donne à voir, sans faire éclater cette position des médias qu'elle désigne tout autant, voire plus intensément. C'est dans le déplacement que se situe ce parti pris, dans le déplacement d'un champ à l'autre : celui des images de presse (ou de télévision) vers le champ artistique, celui de ces lieux multiples à ceux des galeries et des musées. A la manière d'un *urinoir*, c'est alors bien le statut de

ces images et l'appréhension du spectateur qui est modifié. Extirpées de leur contexte, redonnées à la peinture c'est de manière opérante que ces images livrent ce qu'elles ont à nous dire.

Ces plasticiens choisissent alors l'efficacité d'une autre communication en marge de celle qui nous submerge aujourd'hui, en résistance à cette dernière : celle de ce flot de paroles, de ce flot d'idées, de ces phrases à l'emporte pièce, de ces avis qui font la morale et donnent la leçon, qui pointent du doigt, s'indignent ou au contraire étouffent, fardent... Pour redonner sens à ces images, pour leur redonner leur juste parole, ces plasticiens qui se font peintres choisissent alors le silence. Avec ces peintures fidèles au cliché, c'est sans brouillages, sans obstacles que *l'Eloge du silence* fait entendre les voix de ceux que l'on regarde.

- Pas de bavardages.

-La réponse miroir des médias.

La fin de cette recherche nous amène à être plus favorable aux choix plastiques précédents : celui de ce silence ou de ce « bulletin blanc ». Comme nous l'avons décrit, cette proposition à l'identique est incontestablement une résistance plus appropriée pour donner une réponse aux images qui nous occupent. Ce qui a guidé mon travail et celui d'un certain nombre de plasticiens n'est, malgré tout, pas à écarter.

Alors qu'il est question de *déplacement* dans la réponse à l'identique, les images de la réponse miroir ne sont pas extirpées de leur contenu, comme dans le cas des précédentes, mais importées avec ce qui les rend problématiques. C'est avec « les médias » que ces images sont importées. C'est

la question du nivellement imposé par le flux et l'esthétique des images prises dans leur contexte médiatique qui est posée ici. Comme nous le proposent les médias, on superpose indistinctement un terroriste à un graphisme décoratif (Žiga Kariž), on plaque une scène de torture d'Abu Ghraib à une publicité pour Colgate (Gérald Laing), on marie une jeune rwandaise agonisant guettée par un vautour à l'éventail des dernières couleurs tendances.

Il est question de nivellement, mais aussi de proximités explosives de ces images dans notre quotidien, de rapport au rituel, au religieux, à l'art... Dans le flot de questions que soulève ce temple des images de nos sociétés contemporaines, c'est dans un cri que se donnent les réponses qui prennent en charge ce contexte. Chercher à dévoiler la face avec violence, à hurler plus fort, plus bruyamment que les médias eux-mêmes, à franchir un peu plus le territoire de l'interdit qu'ils ont eux-même balisé, bafouer les règles d'éthique, profaner un peu plus ces morts...

-Une réaction « à chaud », de la caricature, du bavardage ?

-Peut-être.

Des deux positions formelles précédentes, il faut conclure qu'elles ne relèvent finalement pas d'une même problématique. Si l'image des médias est interrogée de la même façon, ce second parti pris (la « réponse miroir des médias ») la désigne davantage comme un médium inacceptable, que comme une image inacceptable. Ce sont les conditions de monstration qui sont pointées du doigt et qui font l'objet du champ de recherche de ces peintures. Dans le premier type de propositions, où il est question d'une réponse à

l'identique, si cette monstration portée par les médias reste présente (notamment par le choix de l'usage du tableau), nous nous approchons plus de ce *voir* insoutenable qui nous est livré.

Dans ces tableaux, cette mise en contact nouvelle nous mêle à la mort. Il n'est plus simplement question d'appréhender notre propre mort (que les premiers traits de l'art savaient susciter), mais d'appréhender notre vie en ayant dans le regard la mort des autres, leur souffrance, leur agonie. Dans le choix de ne rien donner de plus que la reproduction des images qui nous entourent, dans le dépassement de la dénonciation de ceux qui nous les annoncent, c'est bien de la mort dont il est question.

-La réponse de la peinture.

Deux réponses *miroir*. L'une qui, par quelques démonstrations, dénonce les ignominies de la presse, l'autre qui pose sa résistance en marge des utopies et crie cet enfer qui nous est donné à contempler. Pour l'une et l'autre c'est la peinture qui nous révèle autrement ces images. Mais comme nous l'avons largement souligné lors du dernier chapitre, c'est une peinture qui n'en est pas tout à fait une, un tableau qui n'en est pas tout à fait un, des peintres qui sont plus largement plasticiens que peintres. Comme le décrivaient les critiques de l'exposition de peinture

Deutschemalereizweitausenddre : « Les surfaces sont lisses, les coloris mats, les gestes parcimonieux, les attitudes figées » (*supra* p.270) ; ces propositions disent la peinture mais ne relèvent finalement pas de la peinture.

Deux composantes essentielles manquent alors à ces propositions pour relever de l'efficacité de la peinture : celle de ce jeu avec la matière, dont nous

avons soulevé le propos, et celle, à l'inverse d'une peinture miroir, qui réduit ses distances avec son référent.

C'est de nouveau en référence au travail de Patrice Hetzel (qui lui consacre sa thèse et son ouvrage *Aux origines de la peinture*) que nous comprenons la quintessence et la portée subversive de la peinture, que nous saisissons ce qui en fait un médium d'*exception* (pour reprendre Godard). Il explique que ce lien à la matière que nous avons relevé dans son analyse sémantique (*supra* pp.278-280) relève de la notion du « sale », notion elle-même en relation à un usage de la transgression dans les rites de séparations marqués par l'interdit. Sans cette considération qui lie la peinture à la matière et au sale, Patrice Hetzel écrit qu'« il est impossible de comprendre la logique perturbatrice du pictural, l'irruption transgressive de la matière at-tachante, et la génétique instauratrice de la couleur, conçue comme un dé-pla-cement significatif de ce qui, n'étant pas sa place, révèle ce qu'elle nie par son nouvel ordonnancement ». C'est ici que la peinture, dans son essence même, dans sa matérialité, dans sa matière, relève de ces caractéristiques qui veillent à maintenir ce pouvoir de subversion originare que nous donnions au premier chapitre. Le travail d'Arnulf Rainer (ill. p. CXVIII), de Philippe Cognée ou celui de Luc Tuymans relève de cet écart. Si leurs recherches portent sur les images de notre sujet, les effets de *grisaille* pour Tuymans (ill. p. CXLVI) ou de *floutage* pour Cognée, ne relèvent pas de cette transposition d'effets visuels que nous livrent les médias (nous en avons donné quelques exemples), mais bien de la peinture. Philippe Cogné explique que :

« C'est certainement une manière d'en dire plus. Enlever de la netteté au sujet, c'est ouvrir le champ de l'imagination et de la mémoire. C'est aussi, par cet écart à la réalité et en laissant la matière se réorganiser pour l'exprimer, affirmer la force et la puissance de la peinture ; lui donner la parole en quelque sorte. Et cela, effectivement c'est un geste politique. »

Cette dernière proposition semble alors la plus à même de relever ce face à face avec ces images qui nous entourent, de poser quelques obstacles à ce flux qui nous inonde, d'aborder cette ère nouvelle de la mort qui nous est donnée à contempler.

Avant d'aborder une dernière fois la question des médias et pour conclure cette position prise de faire usage du tableau, nous pouvons avancer que si elle s'impose pour faire face aux images qui nous entourent (nous l'avons largement maintenu), les formes dominantes qui ont recours au *miroir* sont peut-être transitoires. Alors que leur efficacité est opérante en terme de subversion (celle notamment de ce rejet des utopies relevé par Catherine Grenier) on peut néanmoins penser que ces formes sont avant tout provisoires et que leur mutation probable sera celle de ce passage de l'objet-tableau, que nous avons défini, au tableau. Si ma pratique plastique et celles qui en sont proches sont une réplique à l'urgence, si les œuvres de Josseau ou de Garnett sont une réponse qui a trait au désœuvrement, toutes deux se situent dans l'appréhension de notre immersion actuelle d'une société de l'image. En somme, le *vrai tableau peint* recouvre le *tableau miroir de l'image* qui recouvre

lui-même le *tableau miroir des médias* en lui apportant ce supplément essentiel dont il est le seul garant. C'est vers cette peinture que peut se renouveler notre propos qui pourrait tendre à l'essoufflement dans ces réponses miroirs. C'est vers cette pratique que j'ai envisagé de diriger mes derniers travaux de recherche.

Nous pouvons alors conclure que la peinture est un médium opérant pour répondre à ce nouveau paysage de morts, que si celle qui domine aujourd'hui opère des choix formels sans doute transitoires, on peut affirmer que les représentations de l'horreur de nos écrans et de nos presses ont activé ce retour de la peinture dans le paysage des arts plastiques.

- À propos de dialogue.

C'est donc avec ces images que les choses se jouent et non contre elles, et ce qu'a soutenu cette thèse c'est qu'il réside bien cette chose essentielle de l'art dans ces images : la question de la mort. Alors que nous avons distingué les tableaux « *miroirs des images* » et ceux « *miroirs de ces images médiatisées* », tous parlent de cette même mort : celle que nous vivons par la procuration de ces images mais que nous vivons tout de même.

C'est en acceptant pleinement le discours de ces autres images, en acceptant ce qu'elles ont à nous dire, en acceptant que beaucoup d'entre elles ne relèvent pas *de la règle* (Godard), que nous parviendrons à aller au bout de

notre recherche, à peindre autrement.

- C'est cette raison qui m'amène à choisir, pour clore ce travail, d'aborder de nouveau ces images qui nourrissent les nôtres.

L'ouvrage qui rassemble des photographies de James Nachtwey, intitulé *l'Enfer*, nous empêche de dire que toutes les images des médias sont à exclure *de l'exception*

Les images sont en noir et blanc (ill. p. CLXXXII), peu contrastées, bordées de ce liseré noir typique des photos argentiques. La Roumanie, la Somalie, l'Inde, le Soudan, la Bosnie... ces clichés rassemblent les différents reportages de ce photojournaliste. Magnifiquement rassemblés sous une couverture épaisse et noire, les formats sont importants, toutes les notes sont volontairement reléguées en fin d'ouvrage, ce sont les images seules qui sont à regarder. Parce que l'art sait nous inviter à l'horreur, nous parvenons à tourner ces pages. Sans voyeurisme, sans attendrissement sur nos propres émotions, nous acceptons de pénétrer dans cet *enfer* d'où revient Nachtwey.

Deux citations ouvrent l'ouvrage :

« Par moi l'on va dans la ville qui souffre,
Par moi l'on va chez le peuple perdu. »

Mots écrits au-dessus de la porte de l'enfer.

« Là, des soupirs, des plaintes, de grands cris
retentissaient dans l'air privé d'étoiles,
ce qui me fit pleurer pour commencer. »

Dante Alighieri, *La Divine Comédie : L'Enfer*.

Un orphelinat en Roumanie : Emmaillotés, le plus souvent nus, malnutris, certains petits nous regardent, d'autres sont prostrés, isolés. Certains sont attachés à une forme rudimentaire d'électrothérapie qui rappelle Abu Ghraib. D'autres sont encore fixés aux barreaux d'un lit de fer par une cordelette. A la page quarante et un de l'ouvrage, côte à côte deux lits en ferraille usée, au premier plan un enfant de quelques années enfouit ses index derrière ses globes oculaires.

« L'enfer représente une plongée dans les ténèbres de cette dernière décennie du XX^e siècle. Il rend compte du deuil, de la souffrance physique et morale, de l'injustice, de la violence et de la mort (...).

La fonction première de mes photographies était de paraître dans des magazines à grands tirages – d'enregistrer les événements au moment où ils se produisent, de sorte que les images contribuent à une prise de conscience (...).

Un photographe peut toucher l'esprit et le cœur d'une façon intime et immédiate, en s'adressant à cette partie du psychisme où la signification est moins dépendante des mots. Cela produit un impact

plus viscéral, plus essentiel, plus proche de l'expérience brute. »

Pas de décoration, pas de contemplation. Le livre laissé sans surveillance dans les bibliothèques publiques rapporte ces images identiques à celles de nos peintures, à celles de cet art des origines.

-C'est avec ces images rapportées que les nôtres doivent appréhender la mort.

-

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie générale.

ADORNO T.-W., *Critique de la culture et de la société*, Paris : Payot, coll. Critique de la Politique, 2003, 304 p.

ADORNO T.-W., *Théorie esthétique*, Paris : Klincksieck, coll. Esthétique, 1989, 464 p.

Alain Josseau : Night-Sho(o)ts, l'art de la guerre_volet 3, Catalogue de

l'exposition, Château de Taurine, Aveyron, juillet-septembre 2004. (Texte accessible sur : www.solertis.com)

ALBEROLA J.M. entretien avec Christine STRASSER, *Art press*, n°79, mars 1984.

ALBERT-LLORCA Marlène, « L'image à sa place, Approche de l'imagerie religieuse imprimée. », in *Le Corps en morceaux*, Revue d'ethnologie de l'Europe : *Terrain*, n°18 mars 1992. Texte accessible sur le site Internet : <http://terrain.revues.org/document3038.html> (visité le 30 août 2008)

Alors, la Chine ? Catalogue d'exposition, Paris : Centre Pompidou, 2003, 447 p.

ARISTOTE, *Poétiques*, Paris : Gallimard, 2002, 162 p.

ARTAUD Évelyne, *Vanités contemporaines*, Paris : Cercle d'Art, coll. Diagonales, 2002, 143 p.

BARTHES Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Cahiers du cinéma, 1980, 191 p.

BATAILLE George, *La peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l'art*, Paris : Skira, 1955, 149 p.

BELTING Hans, *Image et Culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art.* Paris : Éditions du cerf, 2007, 790 p.

BENJAMIN Walter, *Œuvre III*, coll. Folio/essais, Paris : Gallimard, 2003.

BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie*, texte de 1931, publié avec le concours du Centre national du livre, novembre 1996.

BLIN Georges, *Le Sadisme de Baudelaire*, Paris : José Corti, 1948. 182 p.

BOCCARA, Michel, *La part animale de l'homme. Esquisse d'une théorie du mythe et du chamanisme*, Paris : Economica, 2002. 148 p.

BOLTANSKI Luc, *La souffrance à distance*, Paris : Métailié, coll. Morale humanitaire, médias et politique, 1998, 287 p.

BONITO Olivera, *Punti Cardinali dell'arte : XLV Esposizione internazionale d'Arte*, Venise : Marsilio, 1993, 1039 p.

BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision*, Paris : Raison d'Agir, 1999, 95 p.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon : les Presses du réel, 1998, 123 p.

CAILLOIS Roger, *Cohérences aventureuses*, Paris : Gallimard, coll. Idées, 1976, 284 p.

CAVIGLIOLI, François, *Les Aventuriers de l'art extrême*, Le Nouvel Observateur, Dossier spécial Chine, Semaine du 6 mai 1999, n°1800, 87 p.

CHARLES Christophe, *Crise des médias et de la démocratie*, sur le site Internet : www.cafeshistoriques.com/docs/crises_presse.rtf (visité le 30 août 2008)

CLAIR Jean *La vision de Méduse : contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris : Gallimard, 1989, 243 p.

CLOTTE Jean, LEWIS-WILLIAM David, *Les chamans de la préhistoire : transe et magie dans les grottes ornées*, Paris : Seuil, 2001, 236 p.

COGNEE Philippe, *Transit*, Préface de Christine Besson, entretien avec Christophe Le Gac, textes de Paul Ardenne, Philippe Dagen, Mathias Travis et Patrick Le Nouéne, Catalogue du Musée des Beaux arts. Colloque *Anthropologie, Art contemporain, Musée : quels liens ?*, avril 2004, Strasbourg 2 Marc-Bloch.

COLONNA-CESARI Annick. « Trop trash l'art contemporain ? », *L'EXPRESSE*, 17/05/2004, 267 p.

COMAN, Mihai, *Pour une anthropologie des médias*, Grenoble : P.U.G., 2003, 210 p.

Comment voir pourrait devenir toucher, conférence organisée par Louise Merzeau, invité Pascal Convert, 23 février 2000 à l'université de Paris X.

COULDRY Nick, *The Place of Media Power : Pilgrims and Witnesses of the Media Age*, London : Routledge, 2000, 256 p.

CROCE, Benedetto, *Essais d'esthétique : textes choisis / Benedetto Croce*, trad. et présentés par Gilles A. Tiberghien, Paris : Gallimard, 1991. 274 p.

CRONENBERG David, entretien avec Audrey ILLOUZ, « A. Warhol & D. Cronenberg, Supernovae et désastres », *Artpress*, n°327, Octobre 2006.

CUAUHTEMOC Medina, « Zone de Tolérance : Terresa Margolles, Sémefo et l'au-delà », *PARACHUTE*, numéro spécial sur Mexico, n°104, 2000.

DAGEN Philippe, « Pascal Convert l'obsession de l'absence », *Artpress* n°339 Novembre 2007.

DAGEN Philippe, Entretien avec Alberola, *Le Monde*, 23 août 1992.

DAYAN Daniel, « Madame se meurt. Des publics se construisent. Le jeu des médias et du public aux funérailles de Lady Diana », *Quaderni*, n°38, 1999.

DE LA METTRIE, Julien Offray, *L'homme-machine*, Paris : Mille et une nuits, 2000, 102 p.

- DE M'UZAN, Michel, *De l'art à la mort : itinéraire psychanalytique*, Paris : Gallimard, 1977, 208 p.
- DE MONTAIGNE, Michel, *Des Cannibales*, Paris : Mille et une nuits, 2000, (Première édition 1594), 63 p.
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris : Gallimard, 1992, 526 p.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris : La Différence, 1996. vol. 1. 158 p.
- DELLUC Brigitte, DELLUC Gilles, *Connaître Lascaux*, Bordeaux : Sud-ouest, 1989, 64 p.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Edition de Minuit, coll. Critique, 1999, 208p.
- DOREY Roger, PERARD Dominique, ASSEDO Yvette, TROCHET Christiane et al. *L'interdit et la transgression*, Paris : Bordas, 1983.
- Dossier : Médecine et arts visuels.- La part de l'œil*, Bruxelles : Presses de l'académie Royale des beaux-arts de Bruxelles, 1995, 246 p.
- DOUGLAS Mary, *De la souillure : essai su les notions de pollution et de tabou*, Paris : Maspero, 1977, 205 p.
- FOUCAULT Michel, « Préface à la transgression », *Revue Critique*, Août-septembre 1963, n°195-196.
- FREUD Sigmund, *Totem et tabou, interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs.-* Paris : Payot, 1965, 192 p.
- GALADR Jean, *La beauté à outrance, Réflexions sur l'abus esthétique*, Paris : Actes Sud, 2004, 184 p.
- GOETHALS Gregor, *The TV Ritual*, Boston: Beacon Press, 1981, 164 p.
- GRANGER Gilles-Gaston, *La science et les sciences*, Paris : P.U.F., 1995, 127p.
- GREEN André, « Pourquoi le mal ? », *in* PONTALIS Jean-Baptiste (dir.), *Le mal*, Paris : Gallimard, coll. Folio Essais.
- GREENBERG Clément, O'BRIAN Jhon, *The Collected Esseys and Criticism, vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, Chicago : University of Chicago Press, 1995, 358 p.
- GRENIER Catherine, *Annette Messenger*, Paris : Flammarion, 2000, 112 p.
- GRENIER Catherine, *Dépression et subversion : les racines de l'avant-garde.*

Paris : Centre Pompidou, coll. Les Essais, 2004, 135 p.

GRENIER Catherine, *L'art contemporain est-il chrétien ?*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 2003, 130 p.

GREVEREAU Laurent, *Les images qui mentent - Histoire du visuel au XX^{ème} siècle*, Paris : Seuil, 2000, 452 p.

GUERRIN Michel « Une iconographie religieuse » Journal *Le Monde*, 11 avril 2000.

GUERRIN Michel, « Le mythe malmené de la bonne photo », Journal *Le monde*, Mercredi 7 Juin 2000.

GUERRIN Michel, « Luc Delahaye, du photoreporter à l'artiste », Journal *Le Monde*, Jeudi 24 novembre 2005.

GUERRIN Michel, « Sebastião Salgado, démiurge du spectacle du monde », Journal *Le Monde*, Mardi 11 Avril 2000.

GUERRIN Michel, « Une décennie réduite à un accrochage diplomatique de stéréotypes, L'art à la rescousse du photojournalisme de Magnum », Journal *Le Monde*, Jeudi 10 février 2000.

GUERRIN Michel, « Une Madone en enfer », Journal *Le Monde*, Vendredi 26 septembre 1997.

GUILLO Anne « De l'économie à l'œuvre », revue *La voix du regard* n°14, Janvier 2001

GUIOMAR Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris : Livre de Poche, 1993. 700 p.

GUMPERT Lynn, *Christian Boltanski*, Paris : Flammarion, 1992, 190 p.

HALL Stuart, *The Rediscovery of ideology : Returns to Repressed in Media Studies*, London : Methuen, 1982.

HETZEL Patrice, *Aux origines de la peinture. Suivi des « Feuilletts à la liesse »*, Paris : L'Harmattan, 2003. 141 p.

HINDRY Ann, Entretien avec Alberola, *Choniques d'art sacré*, n°55, 1998.

HOOVER Stewart, LUNDBY Knut, *Rethinking Media, Rreligion and Culture*, Londre : Sage Publication, 1997, 342 p.

HUYGHE René, *Dialogue avec le Visible*. Paris : Flammarion, 1993, 383 p.

IBANEZ, Guy, *La main négative, la peinture au commencement*, Paris : L'Harmattan, 2003, 92 p.

- ISRAEL Lucien, *La Jouissance hystérique*, Paris : Arcanes, 1999, 256 p.
- JOUSSEAU Alain, *Alain Josseau WTC 11/09/01*. Article accessible sur le site Internet : www.artmag.com/galleries/c_frs/sollertis/11septjo.html (visité le 30 août 1976).
- KAËS René et AZIEU Didier et al., *L'interdit et la transgression*, 1983, 243 p.
- KATZ Stéphanie, *L'Écran, de l'icône au virtuel. La résistance de l'infigurable*, Paris : L'Harmattan, coll. Ouverture Philosophique, 2004, 268 p.
- Kendell Geers : My Tongue In Your Cheek.*- Réunion des Musées Nationaux, 2002, 239 p.
- KENDELL Geers, *My Tongue in your cheek*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, janvier 2002, 242 p.
- KIRCHNER Horst, *Ein archaologischer beitrag zur urgeschichte des shamanismus*, Paris : Anthropos, 1952.
- L'Art au Corps, le corps exposé de Man Ray à nos jours*. Catalogue d'exposition, M.A.C. de Marseille, 1996, 479 p.
- L'odyssée du corps*, Cimaise, n°263, Janvier-Février 2000, Paris, 80 p.
- La part de l'autre*, Catalogue d'exposition, Paris : Acte Sud, 2002, 245 p.
- Lamento* Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (Mudam Luxembourg), Catalogue de l'exposition *Pascal Convert [1998-2005]*. Luxembourg 2007 p.31.
- LAVOIE Vincent, « Le dernier tabloïd, Image de presse et culture médiatique dans l'œuvre d'Andy Warhol » revue *Études Photographiques* n°4, Mai 1998, texte disponible sur internet : <http://etudesphotographiques.revues.org> (visité le 30 août 2008).
- LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : P.U.F., 2001, 263 p.
- LE BRETON David, *Sociologie du corps*, Paris : P.U.F., 2000, 127 p.
- LEDUC Alain, *Art Morbid? Morbid art De la présence de signes et de formes fascistes, racistes, sexistes et eugénistes dans l'art contemporain*. Paris : La Revue Commune, Coll. Commune, p.65.
- LENNE Gérard, *La Mort à voir*, Paris : Édition du Cerf, coll. 7^{ème} art, 1977, p.26.
- LOVELLA Pagnucco, Salvemini.- *Toscani Benetton*, trad. de l'Italien par PIOT Christine, Paris : Ed. de la Martinière, 2002, 160 p.
- LUC Virginie, *Art à mort*, Paris : Léo Scheer, 2002, 186 p.

LUCIE-SMITH Edward, *Regard sur les artistes du futur, Art Tomorrow*, Paris : Pierre Terrail, 2002, 278 p.

MARGOLLES Teresa, entretien avec CUIR Raphaël, « SEMEFO : Art after death », Hors série *Artpress : Représenter l'horreur*, mai 2001.

MILLET Catherine, « Biennale de Lyon : Partage d'exotismes. », revue *artpress*, n°259, Juillet-Août 2000, Paris.

MITTERRAND François « 23 janvier 1990, Le Kosovo pleure ses morts ». Revue *VSD*, n°694, 20-26 décembre 1990 (« Numéro collection, 1990 : Le journal de l'année par François Mitterrand »).

MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain.*- Paris : Seuil, Collection : L'Ordre philosophique, 1996, 295 p.

MONFOUGA Philippe, « Archive vs archives », intervention à la journée d'étude *Art : Espace et Territoire*, Université Rennes 2, 12 mai, texte accessible sur le site Internet a.e.t.free.fr/article. (visité le 30 août 2008)

MORIN Edgar, *La rumeur d'Orléans*, Paris : Seuil, coll. Points Essais, 1969, 252p.

MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris Edition de Minuit, Coll. Argument, 272 p.

NACHTWEY James, *L'Enfer*, Londres : Phaidon, coll. Photographie, 1999, 480p.

NANCY Jean-Luc, *Technique du présent : Essai sur On Kawara*, Paris : Institut d'art contemporain, 1999, 29 p.

New York après New York. Mémoire d'une ville blessée. Musée de l'Elysée de Lausanne, texte publié sur Internet pour l'exposition (du même nom) du 13 au 16 septembre 2002 : <http://www.elysee.ch> (visité le 30 août 2008)

NURIDSANY Michel (dir.), SAYAG Alain et LEMAGNY Jean-Claude, Centre Georges-Pompidou, *L'Invention d'un art*, Paris Adam Biro, 1989, 3406 p.

NUTTALL Jeff, *Bomb Culture*, Londres : HarperColins, 1970, 252 p.

OWEN Edwards, « Grav en Images », revue *American photo*, volume XI, n°3, mai-juin 2000.

PANEK Aneta, « Roman Opalka, Ici et maintenant », revue *artpress* n°301, Mai 2004. 98 p. PLUCHART, François.- *L'art : un acte de participation au monde.*- Nîmes : Catherine Chambon, 2002. 284 p.

PASSERON René, *René Passeron, Clefs pour la peinture*, Paris : Seghers,

1969, 184 p.

PIRONNEAU Amélie thèse de doctorat dirigée par Dagen Philippe, *La crise de la peinture en France 1968-2000 : mort et résurrection*. Paris : Université Panthéon-Sorbonne, 2 vol. (427 f.), 2006.

POUVET Roger, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles : La lettre volée, 2003, 110p.

PROD'HOM Chantal, *Benetton par Toscani*, FAE, Musée d'art contemporain, Pully-Lauzane, 1995. 223 p.

PROTEOR Denis, entretien avec LEYDIER Richard, « L'Ivresse de Denis Proteor » revue *Art Press* N°311 Avril 2005.

PUPPI Lionello, *Les supplices dans l'art*, Paris : Larousse, 1986, 289 p.

RANCIERE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris : Galilée, coll. La Philosophie, 2004, 172 p.

Représenter l'horreur, Art Press, Hors série mai 2001, Paris, 114 p.

RIVIERE Claude, *Les rites profanes*, Paris : P.U.F., coll. Sociologie d'aujourd'hui, 1995, 264 p.

ROUILLE André, « Les musées ne font plus l'art », Editorial de *Paris Art* 08 décembre 2005.

ROUILLE André, « *Soliloquy (Jack)* », (extrait de *Soliloquy Trilogy*), BREITZ Candice, 1987-2000, Film sur DVD 14 : 06 : 25. Courtesy Sonnabend Gallery, NYC. Palais de Tokyo.

ROUILLER André, « L'art au défi des médias », *Paris art*, n°101, 2006. (Revue électronique *Parisart.com*).

SCHWABSKY Barry, DAILEY Meghan, CHUA Lawrence et al., *Vitamine P : Nouvelles perspectives en peinture*, Paris : Phaidon, 2003, 351 p.

SEMIN Didier, *Christian Boltanski*, Paris : Phaidon, 1997, 160 p.

SENDER Egon, *L'icône, image de l'invisible, Eléments de théologie, esthétique et techniques*, Paris : Desclée de Brouwer, coll. : Christus n°54 . 1989. 251 p.

SERRANO Andres, *Le sommeil de la surface*, Paris : Actes Sud, coll. Photographie, 1999, 94 p.

SIRONNEAU Jean-Pierre, *Sécularisation et religion politique*, Paris: Mouton, 1982, 619 p.

SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgeois,

2003, 138 p.

STEPAN Peter, *Icons of Photography the 20th Century*, Munich : 2 Rev Ed, 2005, 200 p.

TALON-HUGON Carole, *Goût et dégoût, L'art peut-il tout montrer ?*, Paris : Jacqueline Chambon. 2003, 156 p.

TEIXEIRA Vincent, *Georges Bataille, la part de l'art, la peinture du non savoir*, Paris : L'Harmattan ouverture philosophique, 1997, 123 p.

TENENTI Alberto, *La vie et la mort à travers l'art du XV^{ème} siècle*, Paris : L'Harmattan Serge Fleury, 1983, 130 p.

THOMAS Louis-Vincent, *La mort*, Paris : P.U.F., 1998, 127 p.

TURNER Victor, *The ritual Process*, New York : Aldine Publ. Co. 1969. 204 p.
Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995. Paris : Paris Audio-visuel, 1997, 147 p.

VINCENT Richard, *When technology Fails : The Drama of Airline Crashes in Network Television News*, London : Association for Education in Journalism and Mass Communication, 1989, 25 p.

VIRILIO Paul, *Ce qui arrive*, Paris : Galilée, 2002, p. 28. Catalogue édité pour l'exposition du même nom tenue à la Fondation Cartier pour l'art contemporain en 2002, Paris : Galilé, 108 p.
Vision du Future. Une histoire des peurs et des espoirs de l'humanité, Réunion des Musées Nationaux, Paris : Le Seuil, 2000, 172 p.

VOVELLE Michel, *L'heure du grand passage, chronique de la mort*, Paris : Gallimard, 2000, 160 p.

WILLAIME Jean-Paul, *Sociologie des religions*, Paris : P.U.F., Coll. Que Sais-je ?, 1998, 127 p.

WOLINSKI Natacha, « Sebastião Salgado, esthétique de la souffrance » , *Beaux-arts Magazine*, n°193, juin 2000.

Participation à des ouvrages collectifs.

Cas des actes à paraître

REZZOUG Leïla, « L'obscène, d'un territoire à l'autre. Entre pratiques sociales et pratiques artistiques », SERI (Séminaire d'Etude et de Recherche Image), Institut Européen du Cinéma et de l'Audiovisuel, Groupe de Recherches sur l'Information, la Communication et les Propagandes, Université de Nancy 2 et CREM, Université Paul Verlaine, Metz, 19-20 juin 2006.

REZZOUG Leïla, « Le corps découpé. Les morceaux abandonnés à l'art

contemporain ou le strip-tease de la morale », « Le corps abîmé », Journée d'étude dans le cadre du programme « Le corps en actes 1 », CREM, Université Paul Verlaine de Metz, 30 juin 2006.

REZZOUG Leïla, « Temps mort pour l'image ou une chair sans visage ? », « Le corps mourant », Journée d'étude dans le cadre du programme « Le corps en actes 2 », CREM, Université Paul Verlaine de Metz, 20 avril 2007.

Références sélectives des artistes abordés.

Benzaken Carole

Née en 1964 à Grenoble, vit à Paris et Los Angeles.

www.creativtv.net/artistes/benzaken.html

Expositions personnelles

2003 : Galerie Anne Faggionato, London

2002 : Galerie Nathalie Obadia, Paris

2000 : INMO Gallery, Los Angeles

1999 : Galerie Nathalie Obadia, Paris ; CAPC - Museum of Contemporary Arts, Bordeaux

1996 : Galerie Nathalie Obadia, Paris

1995 : Chapelle Saint-Jacques, Saint-Gaudens (South of France) ; Sala "El Roser", Escola municipal de Belles Arts, Cavaliers (Spain) ; Villa Arson, Nice

1994 : Cartier Foundation for Contemporary Art, Paris

1993 : Galerie Nathalie Obadia, Paris ; Spazio d'Arte, Serre di Rapolano, Italy

1991 : Pierre Lescot Gallery

Principales expositions collectives

2003 : "10th Birthday", galerie Nathalie Obadia, Paris ; "Face & Cie (Facéties)" Carolus Duran et Compagnie, Musée des Beaux-Arts de Tourcoing ; "Dear Painter Paint Me", SCHIRN Kunsthalle, Frankfurt

2002 : *Cher peintre*, Musée national d'art moderne, Paris

1999 : *Virtuel, Love Réel*, Espace Paul-Ricard, Paris

Bibliographie sélective

-Catherine Flohic (Sous la direction de) , *Ninety, Art des années 90 - Art in the 90's*, numéro 14 : Jean-Pierre Raynaud, Carole Benzaken, Paris : Flohic, 2007, 72 p.

- Jean-Pierre Bordaz, Bernard Marcadé, Carole Benzaken, Jean-Michel Alberola et al. Paris : Editions du Centre Pompidou, 2005, 80 p.
- Christelle Langrené, *Benzaken à Varennes-Jarcy*, Paris : Editions Ereme, 2004
- Carole Benzaken, *Carole Benzaken, Diana's funeral*, CAPC-Musée d'art contemporain, 1999

Colin Gianluigi

Né en 1956

www.colin.it/

Expositions sélectives

2007 : *Assenze*, Photographie Italienne d'art contemporain (Milan).

2005 : *Résistance* , Villa Manin Passariano (Udine)

2003 : *La fabrique du présent*, Lyon

2003 : *Le temps de la mémoire*, Saint Petersburg

2000 : *La fabrique du présent*, Valence

1999 : *Used Images*, Uma Gallery, New York

Bibliographie sélective

-Gianluigi Colin, *Gianluigi Colin: Manufacturing the Present/LA Fabbrica Del Presente*, Charta, Langue : Anglais, Italien, 2002, 192 p.

Convert Pascal

Né en 1957 - Mont-de-Marsan France

Œuvres étudiées dans ce mémoire

Collection du Mudam du Luxembourg.

Principales expositions collectives

2008 : *Le Dessin éveillé*, FRAC - Picardie, Amiens

2007 : *Rooms, Conversations*, Paris

2006 : *Dormir, rêver... et autres nuits*, CAPC - Musée d'art contemporain, Bordeaux

2005 : *Résonances - de la vue et des cinq sens*, Rennes

2004 : *printemps de septembre*, Printemps de Septembre, Toulouse

2003 : *De mémoires*, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing

2001 : *Fables du lieu*, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains,

Tourcoing

2000 : *5e Biennale de Lyon - Partage d'exotismes*, La biennale d'art contemporain de Lyon, Lyon

1999 : *Espace, modes d'emploi*, Centre d'Art Passerelle, Brest

1992 : *A visage découvert*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris

Bibliographie sélective

-Philippe Dagen, *Lamento: Pascal Convert 1998-2005*, Luxembourg, Mudam Luxembourg, 2003, 272 p.

-Hélène Ilkar, *Pascal Convert*, Nice : Villa Arson, 1997, 59 p.

-Jean-Michel Michelena, *P. Convert / Appartement de l'artiste*, Bordeaux : William Blake & Co., 1988.

Demand Thomas

Né en 1964 à Munich

www.thomasdemand.de/

Quelques œuvres majeures

1995 : *Flur*

1996 : *Detail II*

1996 : *Zimmer*, Photo couleur. 150 x 119 cm

1997 : *Badezimmer*

2000 : *Thomas Demand, Abgang*

2001 : *Poll*,

2001 : *Pile*

2003 : *Bullion*, Photo couleur

2004 : *Gate*

2006 : *Klause/Tavern 3*, Photo couleur

Bibliographie sélective

- Thomas Demand, Peter Saville, Hedi Slimane, *Art, Fashion and Work for Hire: Thomas Demand, Peter Saville, Hedi Slimane, Hans Ulrich Obrist and Cristina Bechtler in Conversation*, Londres : Springer, 2008, 112 p.

- Beatriz Colomina, *Thomas Demand: Catalogue Serpentine Gallery London*, Londres : Schirmer/Mosel, 2006, 143 p.

- Kunsthaus Bregenz (Auteur), Eckhard Schneider (Sous la direction de), *Thomas Demand: Phototrophy*, Munich : Schirmer/Mosel, 2005, 128 p.

Di Matteo Gabriele

Né en 1957 à Milan

Expositions personnelles récentes

2003 : Galerie 101, Ottawa

2003 : Le grand Café, Saint-Nazaire

2002 : FRAC-Limousin, Limoges

2001 : Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne

Principales expositions collectives

2001 : Biennale de Tirana, Albanie

2001 : *The Gift*, Palais des Papes, Sienne

2000 : *Fantapop*, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venise

1999 : Biennial internationale de Melbourne, Australie

Bibliographie sélective

-Jean-Yves Jouannais, « L'Humanité nue », revue *Art Press*, mai 2000

-Jen Budney, « Five Paintings », revue *Art+Texte*, mai 1997

-Giorgio Verzotti, « Gabriel Di Matteo », revue *Flash Art*, avril-mai 1997

Du Wang

Né en 1956 à Wuhan (Chine) Vit et travaille à Paris

Principales expositions

2006 : *The space time tunnel*

2004 : *Enter*, (installation de 10 sculptures)

2004-2005 : *Wang Du Parade*, « La Crier » à Rennes, « Le Rectangle » à Lyon, « Les Abattoirs » à Toulouse, « Le Palais de Tokyo » à Paris

2001 : *Luxe Populaire*, (220 x 180 x 135 cm)

2000 : *Du Défilé*, musée de picardie

1999-2000 : *Réalité jetable*

Bibliographie sélective

-*Wang Du*, Paris : Les presses du réel – Art contemporain, 2001

-Jennifer Allen et Hou Hanru : *Wang Du*, Le Cercle d'art contemporain, 2004, 200 p.

Garnett Joy

Née en 1965 aux Etats unis.

www.firstpulseprojects.com/joy.html

Expositions personnelles récentes

2008 : *New Paintings*, Winkleman Gallery, New-York, Etats-Unis

2007 : *Strange Weather*, National Academy of Sciences, Washington, Etats-Unis

2004 : *Riot*, Debs & Co., New-York, Etats-Unis

2001 : *Rocket Science*, Debs & Co., New-York, Etats-Unis

1999 : *Buster-Jangle*, Debs & Co., New-York, Etats-Unis

Principales expositions collectives

2008 : *Eden's on Fire !*, Platform Gallery, Seattle, WA,

2007 : *Greener Pastures, Permanent Midnight*, Moti Hasson Gallery, New-York, Etats-Unis

2007 : *Double X-Rated : where the girls are*, Stellan Holm Gallery, New-York, Etats-Unis

2007 : *One day I Will Control the sun*, The Arsenal Gallery, Central Park, New-York, Etats-Unis

2007 : *Project : rendition*, Momenta Art, Brooklyn, New-York, Etats-Unis

2007 : *Watching War*, Creative Arts Council Gallery, Brown University, Providence, Etats-Unis

2006 : *Red Desert*, Heskin Contemporary, New-York, Etats-Unis

2006 : *Run for Run for your lives !*, DiverseWorks, Houston, Etats-Unis

2006 : *Under Fire*, I-Space Gallery, University of Illinois Urbana-Champaign, Etats-Unis

2006 : *Prevailing Climate*, Sara Meltzer Gallery, New-York, Etats-Unis

2006 : *Image war, Contested Images of Political Conflict*, Whitney ISP, New-York, Etats-Unis

Bibliographie sélective

-Joy Garnett, *Strange Weather New Paintings*, National Gallery of Sciences, Washington, Etats-Unis, 2007

-*IMAGE WAR, Contesting Images of Political Conflict*, Whitney Museum of American Art, New-York, Etats-Unis, 2006

-Tim Griffin, *Night Vision*, First Pulse Projects, 2002, 16 p.

Haddock Jon

Né en 1960 aux Etats-Unis.

www.whitelead.com/jrh/screenshots/

Expositions personnelles récentes

2008 : *Automata*, Howard House, Seattle, Etats-Unis

2004 : *Cartoon Violence*, Clough-Hanson Gallery, Rhodes College, Memphis, Etats-Unis

2001 : *Screenshots*, Howard House, Seattle, Etats-Unis

1999 : *Homemade*, Howard House, Seattle, Etats-Unis

1991 : *Robot Prince*, Drewlowe Gallery, University of Iowa, Iowa City, Etats-Unis

Principales expositions collectives

2006 : *New Sculpture Survey*, Howard House, Seattle, Etats-Unis

2001 : *Cyborg Manifesto*, Laguna Art Museum, Laguna Beach, Etats-Unis

1999 : *Air Hockey*, Howard House, Seattle, Etats-Unis

1997 : *Too Small*, Lead Gallery Annex, Seattle, Etats-Unis

Bibliographie sélective

-Chris Chang, *Chris Chang Studies Jon Haddock's Screenshots*, Film Comment, 2002, 17 p.

-Im Soyon, *Photography: Missing in Action*, Seattle Weekly, 1999, 45 p.

-Howard Wen, *The Game of Art*, Salon.Com, 2000

Josseau Alain

Né à Nantes en 1968. Vit et travaille à Toulouse.

www.alainjosseau.com

www.sollertis.com/Josseau2002index.htm

Expositions personnelles récentes

2006 : *le jardin des supplices*, galerie Sollertis, Toulouse, France

2004 : *Night-Sho(o)t*, château de Taurines, Toulouse, France

2002 : *War Transmission*, château de Linardié, Sénouillac, France

2002 : *WTC 11/09/01 - 11/09/02*, galerie sollertis, Toulouse, France

2002 : *L'art de la guerre, volet 1*, Galerie Sollertis, Toulouse, France

2000 : *Un jour une oeuvre*, CIAM, Toulouse, France
2000 : *Tentative de description d'un paysage*, Espace Roguet, Toulouse, France
2000 : *Blow up - Blow up*, Cinémathèque de Toulouse, Toulouse, France
2000 : *JFK - suite*, Galerie Sollertis, Toulouse, France
1999 : *One man show*, FIAC, Paris, France

Principales expositions collectives

2008 : *Alain Josseau / Anne & Patrick Poirier*, Galerie Sollertis, Toulouse, France
2008 : *Clinch / Cross / Cut*, Team 404 & John Armleder, Basel, Suisse
2007 : *Ligne B - Connexion aux Abattoirs*, les Abattoirs de Toulouse, Toulouse, France
2004 : *De leur temps. Collections privées Françaises*, Musée des Beaux Arts Tourcoing, Tourcoing, France

Kariž Žiga

Née en 1973 à Ljubljana (Slovénie) Vit et travaille à Ljubljana.

Principales expositions collectives

2007 : *Every man is a curator / Jeder Mensch ist ein Kurator !*, Moderna Galerija, Ljubljana, Ljubljana
2006 : *Love is a Battlefield/Ljubezen je bojno polje*, Ulrich Museum of Art, Wichita, Etats-Unis
2006 : *Interrupted Histories*, Moderna Galerija - Ljubljana, Ljubljana
2005 : *Biennale de Prague*
2004 : *The Seven Sins*, Moderna Galerija - Ljubljana, Ljubljana
2003 : *The Last East European Schow*, Museum of Contemporary Art Belgrade, Belgrade
2001 : *Discontinuities in Time - Part One: Terrorism*, Koroska Gallery of Fine Arts, Slovenj Gradec

Bibliographie sélective

-Dunja Kukovec, « Teror Dekor », revue *Oris* n°14, 2002
-Ursa Dolinsek, « Entretien avec Žiga Kariž, L'art comme action terroriste », revue *Dnevnik*, juin 2000

-Vesna Terzan, « Stratégies terroristes dans l'art : Žiga Kariž », revue *Mladina*, août 2000

Margolles Teresa

Née en 1963 à Mexico

Principales expositions

2008 : MUHKA Museum van Hedendaagse Kunst, Belgique

2007 : Villa Merkel / Bahnwärterhaus, Allemagne

2006 : Tate Liverpool, Liverpool, Grande-Bretagne

2006 : CACT Centro d'Arte Contemporanea Ticino, Bellinzona, Suisse

2006 : CAC - Centre d'art contemporain de Brétigny, Brétigny-sur-Orge, France

2006 : Domus Artium 2002, Salamanca, Espagne

2005 : Galerie Peter Kilchmann, Zürich, Suisse

2005 : 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine, Metz, France

2005 : CAC - Centre d'art contemporain de Brétigny, Brétigny-sur-Orge, France

2004 : The Gwangju Biennale Foundation, Gwangju ,République de Corée

2004 : Auckland Art Gallery, Auckland, Nouvelle Zélande

2004 : Associazione Culturale per l'Arte Contemporanea, Lucca, Italie

2003 : Galerie Peter Kilchmann, Limmatstr. 270, 8005 Zürich, Suisse

2003 : Kunsthalle wien project space karlsplatz, Wien, Autriche

2002 : Galerie Peter Kilchmann, Zürich, Suisse

Bibliographie sélective

-Teresa Margolles, *Teresa Margolles: 127 Cuerpos*, Cologne : Walther König, 2007, 215 p.

-Teresa Margolles, *Caida Libre / Involution*, Metz : Frac Lorraine

- Teresa Margolles, Udo Kittelmann, *Teresa Margolles Muerte Sin Fin*, Ostfildern : Hatje Cantz Publishers, 2004, 256 p.

Motti Giani

Né en 1958 en Italie.

Principales expositions personnelles

2008 : *Gianni Motti, Think Tank*, La Criée, Rennes

2007 : *Gianni Motti*, La Salle de bains, Lyon

2006-2007 : *Gianni Motti. Perpetual Channel*, Centre d'édition contemporaine, Genève

2006 : *Defamation of character*, Museum of Modern Art, New York

2006 : *Photo-traffic, Programme vidéo du Centre de la Photographie*, Genève

2006 : *voiler dévoiler*, Villa du parc, Annemasse

2006 : *Gianni Motti*, Galerie Johnen + Schöttle, Köln

Principales expositions collectives

2008 : *Shifting identities*, Kunsthaus, Zürich

2006 : *Six Feet Under. Autopsie unseres Umgangs mit toten*, Kunstmuseum Bern, Bern

2006 : *Cinq milliards d'années*, Palais de Tokyo, Paris

2006 : *Photo-traffic, 50 jours pour la photographie à Genève, 50 JPG*, Centre de la Photographie, Genève

Bibliographie sélective

-Carmine Giovanni, « Gianni Motti, Migros Museum für Gegenwartskunst », revue *Flash Art*, Mars 2004 - Avril 2004

-François Piron, « Stratégies d'apparition », revue *Centre national de la photographie*, Janvier 2004 - Février 2004 - Mars 2004 - Avril 2004 - Mai 2004

-Marc-Olivier Wahler, « Gianni Motti : Au delà du Réel », revue *Artpress*, Mai 2001

-Jean-Max Colard, « Gianni Motti, passager clandestin », revue *Beaux-Arts magazine*, Novembre 2001

Protéor Denis

Né au XX^{ème} siècle dans un avion

Principales expositions personnelles

2005 : *Confrontations*, FOMA, Amsterdam

2005 : *Tri des Tournis*, Centre de la photographie, Genève

2004 : *Confrontations*, Institut néerlandais, Paris

2004 : L'énergumène et le goût de la délivrance, heartgalerie, Paris

2003 : *Le Cavalier aime la fille de l'homme*, heartgalerie, Paris

2002 : *L'Ogre et la Fougue*, heartgalerie, Paris

2001 : *Mise bas*, Chapelle Saint-François, Vichy

2000 : *Introduction à l'étrangeté*, heartgalerie, Paris

Bibliographie sélective

-Denis Proteor, *Parts pour l'âme-chaudron*, Paris : Marval, 2000, 568 p.

-Richard Leydier, « L'ivresse extatique de Denis Proteor », revue *Artpress*,
Avril 2005

Rubins Nancy

Née en 1952 - Naples Italie

Principales expositions personnelles

2007 : Albuquerque, Nouveau Mexique

2006 : Long Island

2002 : Los Angeles

1995 : Rhona Hoffman Gallery, Chicago

Principales expositions collectives

2005 : *100 Artists See God*, Contemporary Art Center of Virginia, Virginie

2005 : Gagosian Gallery, Beverly Hills, Californie

2003 : *Art and War*, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum,
Autriche

2002 : *Ce qui arrive*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris

Bibliographie sélective

-Céline Flécheux, *Poster #3 Nancy Rubins*, FRAC Bourgogne, 2005

Saussier Gilles

né en 1965 à Suresnes, et réside aux Andelys dans l'Eure.

Principales expositions

2007 : Galerie Zürcher, Paris, France

2007 : *La Région Humaine*, Musée d'Art Contemporain de Lyon

2005 : *Covering the real*, Kunstmuseum de Bâle, Suisse

2005 : *Envers des villes, endroit des corps*, Galerie Zürcher, Paris, France

2005 : *Bivouac, l'Appartement témoin*, Nantes, France

2002 : *Documenta 11*, Kassel, Allemagne

2001 : *Des Territoires*, École nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA), Paris, France

Bibliographie sélective

-Gilles Saussier, *Le Ruban documentaire*, ed. : Sept-Cent Soixante Dix Neuf, 2005, 76 p.

-Gilles Saussier, Shah Alam Manik, *Living in the fringe*, Ed. : Figura, 1996

Skreber Dirk

Né en 1961 en Allemagne

Principales expositions personnelles

2008 : *Blood speed*, Luis Campaña Galerie, Cologne, Allemagne

2008 : Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, Allemagne

2006 : Friedrich Petzel Gallery, New York, Etats-Unis

2004 : Aspen Art Museum, Aspen, Colorado, Etats-Unis

2004 : Friedrich Petzel Gallery, New York, Etats-Unis

2003 : Painspotting, Blum & Poe, Los Angeles, CA Californie, Etats-Unis

2002 : Luis Campaña Galerie, Cologne, Allemagne

Principales expositions collectives

2008 : *Auswahl 7: Haus und Himmel* , Museum Kurhaus Kleve, Kleve, Allemagne

2008 : *You dig the tunnel, i'll hide the soil* , White Cube, Londres, Angleterre

2007 : *Idilio I*, DA2 - Domus Artium 2002, Salamanca, Espagne

2006 : Werner Herzog, Blum & Poe, Los Angeles, CA Californie, Etats-Unis

Bibliographie sélective

-Christopher Miles, « Dirk Skreber », *Artforum*, 2001

-Claudine Ise, « Dirk Skreber at Dirk & Poe », *Art Issues*, Janvier- février 2000

-David Pagel, « Dirk Skreber », *The Los Angeles Time*, novembre 1999

Tuymans Luc

né en 1958 à Mortsel, Belgique

Principales expositions personnelles

- 2008 : *Luc Tuymans. Come and See*, Zacheta - National Gallery of Art, Varsovie, Pologne
- 2008 : *Luc Tuymans*, HDK - Haus der Kunst - München, Munich, Allemagne
- 2008 : *Forever. The Management of Magic*, David Zwirner, Inc., New York, NY Etats-Unis
- 2007 : *Luc Tuymans: Retrospective*, Mucsarnok Kunsthalle, Budapest, Hongrie
- 2007 : *Luc Tuymans*, MuHKA Museum voor Hedendaagse Kunst Antwerpen, Anvers, Belgique
- 2006 : *Luc Tuymans*, Museu Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal
- 2006 : *Luc Tuymans - Portraits 1975-2003*, Mamco - musée d'art moderne et contemporain, Genève, Suisse
- 2006 : *Luc Tuymans*, Wako Works of Art, Tokyo, Japon
- 2005 : *Luc Tuymans - Proper*, New York, NY Etats-Unis
- 2005 : *Luc Tuymans - Druckgrafik*, Kunstmuseum Bern, Suisse

Principales expositions collectives

- 2008 : *The Olymp*, Galerie Burkhard Eikelmann, Düsseldorf, Allemagne
- 2008 : *The Painting of Modern Life*, Museo d'arte contemporanea Castello di Rivoli, Turin, Italie
- 2008 : *The Hands of Art*, SMAK Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent, Belgique
- 2007 : *WAKO WORKS OF ART: 15 Years / Part II*, Wako Works of Art, Tokyo, Japon
- 2007 : *Out of Time - A Contemporary View*, MoMA - Museum of Modern Art, New York, Etats-Unis
- 2007 : *What Is Painting? - Contemporary Art from the Collection*, MoMA - Museum of Modern Art, New York, NY Etats-Unis
- 2007 : *Painting Now! - Back to Figuration*, Kunsthal Rotterdam, Rotterdam, Pays-Bas
- 2006 : *THE 1980s - A TOPOLOGY*, Museu Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal

2006 : *Essential painting*, NMAO National Museum of Art Osaka, Osaka, Japon

Bibliographie sélective

- Collectif, Luc Tuymans, Paris : Phaidon Press Ltd., 2007, 260 p.
- Catherine Flohic (sous la direction), *Ninety, Art des années 90 - Art in the 90's, numéro 28 : Luc Tuymans, Gilles Barbier*, ed. Flohic, 2007, 72 p.
- Manfred Gärtner , Luc tuymans, Ostfildern Hatje Cantz Verlag GmbH+C, 121p

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements p.1

Feuille 1 p.2

INTRODUCTION p.7

CHAP. I. L'ART ET LA MORT A L'EPOQUE DES MEDIAS.

p.18

I.1. Art ou média en rituel : la mort à la maison. p.22

- I.1.1 **L'art et la mort, un lien originel, un rituel.** p.24

a) *À l'origine de l'art.* p.24

b) *Forme et fonction d'un art ritualisé.* p.24

- I.1.2 **Un rituel en perte.** p.32

a) *De la transcendance au miroir.* p.32

b) *Quelques résurgences dans la performance.* p.36

- I.1.3 **Du rituel dans les médias.** p.43

a) *La communauté cathodique.* p.44

Feuille 2 p.50

b) *Particularité du lieu.* p.54

Feuille 3 p.63

I.2. La mort redessinée : quand les médias donnent le ton. p.67

- I.2.1. **Histoire de voir : une attente du public.** p.69

a) *La mort en spectacle.* p.69

b) *Désir de voir.* p.73

- I.2.2. **L'Image de la mort pour votre information.** p.86

a) *L'art ou le strip-tease de la morale.* p.86

b) *Sous les traits des médias.* p.95

Feuille 4 p.113

CHAP. II. DES IMAGES CULTU(R)ELLES. p.116

II.1 Les nouvelles icônes ?

Une reconnaissance symbolique. p.119

Feuille 5 p.123

- II.1.1. **Une définition qui reste à définir.** p.126

- II.1.2. **Des icônes et des images pieuses.** p.130

a) *Signifier le réel.* p.130

b) *Des images acheiropoïète.* p.135

c) *La piéta de Bentalha.* p.141

d) *Représenter le réel.* p.144

II.2 La mort image parmi les images.

Une reconnaissance picturale. p.153

- II.2.1. Va et vient, artiste-journaliste, journaliste-artiste. p.156

a) *D'un territoire à l'autre.* p.157

b) *Peintures d'histoire, une mort académique.* p.175

Feuillet 6 p.187

- II.2.2. Horreur et paillettes, exhibition et jeux de pudeur. p.190

a) *L'art de la « surenchair » et ses impasses.* p.191

b) *Embaumer l'image, un réel présentable.* p.196

- II.2.3. Image de télévision entre réel et fiction. p.205

CHAP. III. LE TABLEAU POUR REPRENDRE LA MORT. p.225

Feuillet 7 p.229

III.1 L'objet tableau. p.232

- III.1.1. Généalogie du tableau. p.232

- III.1.2. *L'Objet-tableau* français. p.235

- III.1.3. Quelques variantes. p.236

- III.1.4. Pourquoi l' « *Objet-tableau* ». p.239

- III.1.5. Le tableau réconcilié. p.240

Feuillets 8 p.243

III.2 Ce qui fait le tableau. p.246

Feuillet 9 p.248

- III.2.1. Le *temps* des images. p.251

- III.2.2. Une question de *matières*. p.255

- III.2.3. Une question d'*instances*. p.257

- III.2.4. Une question d'*espace*. p.260

Feuillet 10 p.262

III.3 Quel pouvoir de subversion ? p.265

- III.3.1. En-deçà. p.265

- III.3.2. Autrement. p.270

- III.3.3. Toujours au-delà. p.276

CONCLUSION. p.280

BIBLIOGRAPHIE. p.294

- Bibliographie générale. p.294

- Participation à des ouvrages collectifs. p.302

- Références sélectives des artistes abordés. p.303