

# *Quelque chose du corps vivant : de la fabrication à la perception de l'œuvre photographique*

## **Mémoire de Master 2**

### **Sous la direction de**

**Claire BRAS**, professeure agrégée d'arts plastiques et arts appliqués.

**Véronique FIGINI-VÉRON**, maîtresse de conférences en histoire de la photographie.

### **Membres du jury**

**Claire BRAS**, professeure agrégée d'arts plastiques et arts appliqués.

**Véronique FIGINI-VÉRON**, maîtresse de conférences en histoire de la photographie.

**Pascal MARTIN**, professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière.

**Bruno DUBREUIL**, enseignant en théorie des arts à l'ENS Louis-Lumière

**Anne-Lou BUZOT**, photographe et enseignante en procédés photochimiques à l'ENS Louis-Lumière.



# *Quelque chose du corps vivant : de la fabrication à la perception de l'œuvre photographique*

## **Mémoire de Master 2**

### **Sous la direction de**

**Claire BRAS**, professeure agrégée d'arts plastiques et arts appliqués.

**Véronique FIGINI-VÉRON**, maîtresse de conférences en histoire de la photographie.

### **Membres du jury**

**Claire BRAS**, professeure agrégée d'arts plastiques et arts appliqués.

**Véronique FIGINI-VÉRON**, maîtresse de conférences en histoire de la photographie.

**Pascal MARTIN**, professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière.

**Bruno DUBREUIL**, enseignant en théorie des arts à l'ENS Louis-Lumière.

**Anne-Lou BUZOT**, photographe et enseignante en procédés photochimiques à l'ENS Louis-Lumière.

# Remerciements

Pour toute l'aide apportée tout au long de l'écriture de ce mémoire ainsi que dans le développement de ma partie pratique, je souhaite chaleureusement remercier :

Claire Bras, ma directrice de mémoire, qui a cru très vite en mon sujet et a su exprimer son enthousiasme et sa confiance. Merci de m'avoir guidé pour faire d'une sensation une réflexion tangible et construite.

Véronique Figini, pour sa confiance depuis le début du projet de mémoire.

Les membres du jury pour leur lecture attentive.

Stéphanie Solinas, pour son précieux accompagnement, ses conseils éclairants qui ont guidé ma partie pratique, et son enthousiasme à encourager la création.

Lucile Boiron, pour m'avoir accordé de son temps donnant lieu à un échange riche et clé dans le développement de ma recherche.

Je souhaite également remercier toutes les personnes m'ayant entourées pendant ces longs jours d'écriture et de réflexion. Merci à Ariane, Alizée, Malo, Clémence, Corinna et Angel pour vos conseils, vos rires et votre soutien fraternel. Un merci tout particulier à Rémi, un pilier sans qui il m'aurait été difficile d'avancer tous les jours.

L'équipe pédagogique et tous mes camarades de la promotion 2025 pour ces trois années d'études pleines de rebondissements, de création, et de beaux travaux collectifs.

Enfin merci à ma famille, ma mère et ma sœur pour avoir cru en moi tout au long de mes études et peu importe où j'allais.

## Résumé

Ce mémoire interroge la capacité et la possibilité de laisser passer *quelque chose du corps vivant* dans l'œuvre photographique. Il propose de penser la photographie au-delà de la simple représentation : comme un espace de contact, de présence, et de transformation, qui explore la surface sensible comme le lieu propice à la transmission du vivant, du corps de l'artiste, jusqu'au corps du spectateur. Faire évoluer la surface vers le volume, redonner une primauté au toucher, retrouver la chair, telles sont les pistes qui orienteront notre réflexion.

Mots-clés : corps vivant / empreinte / index / chair / sculpture / toucher / éphémère / moulage / modelage

## Abstract

*This research examines the capacity and possibility of allowing traces of the living body to remain, in a photographic work. It proposes that we think of photography as something more than simple representation: as a space of contact, presence and transformation, exploring the sensitive surface as a place conducive to the transmission of the living, from the artist's body to the viewer's body. Moving the surface towards volume, restoring the primacy of touch, rediscovering flesh - these are the themes that will guide our thinking.*

Key words : living body / imprint / index / incarnat / sculpture / touch / fleeting / casting / modelling

# Sommaire

<b>Remerciements .....</b>	<b>4</b>
<b>Résumé .....</b>	<b>5</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>5</b>
<b>Sommaire .....</b>	<b>6</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>7</b>
<b>I. Premier contact .....</b>	<b>10</b>
1. Image-contact.....	10
2. Sculpture et photographie, similarités de processus de fabrication.....	20
3. De la surface vers le volume : passer de l'autre côté du miroir .....	26
<b>II. Incorporer quelque chose du corps vivant dans l'œuvre photographique : être ou agir sur le support .....</b>	<b>40</b>
1. Medium corps .....	41
2. Agir sur le support.....	53
<b>III. Rencontrer l'autre : réactiver le vivant dans la perception de l'œuvre par le spectateur .....</b>	<b>69</b>
1. Le corps-à-corps entre spectateur et œuvre.....	69
2. Rencontrer l'autre par le corps de l'œuvre : l'œuvre-lit .....	77
3. Partie pratique de mémoire : le lit comme lieu d'hybridation des corps .....	80
<b>Conclusion .....</b>	<b>94</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>96</b>
<b>Table des matières .....</b>	<b>100</b>
<b>Table des illustrations .....</b>	<b>102</b>
<b>Annexes.....</b>	<b>108</b>
<b>Présentation de la partie pratique .....</b>	<b>119</b>

## Introduction

« On efface la mémoire de l'homme-matière. Mais on exalte la forme, et la matière qui attestent l'homme comme pensée, de préférence avec des matériaux aseptisés. » Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre*, 1999

Saisir l'expression vivante du corps humain, et la restituer au sein de la matière, est au centre des questionnements et des aspirations fondamentales des arts plastiques. Certaines œuvres comme *L'Âge d'Airain* de Rodin y parviennent parfois de manière fascinante, apparaissant même pour certains comme « trop vivante ». L'expression « trop vivante » dénonce un simulacre qui rivalise avec la réalité. *L'Âge d'Airain* est blâmé car suspecté d'être le fruit d'un moulage sur nature, dévalorisant ainsi le geste de l'artiste, et la croyance en sa capacité même à incorporer l'expression du corps vivant dans la matière, ici le bronze. Si pour Auguste Rodin il s'agissait d'un affront que de l'accuser d'être passé par une opération telle que le moulage sur un corps humain, c'est parce que cette technique permet une reproduction mécanique de la réalité, remettant en cause le rôle de la main, du geste de l'artiste, de son intervention humaine sur la matière. Alors si mouler la réalité est une dépréciation du geste artistique notamment dans sa capacité à saisir et à révéler l'expression du corps vivant, qu'en est-il du geste photographique ? Car l'appareil s'interpose ici, rompant le contact direct entre la main créatrice et la matière. Quelle trace subsiste de cette main qui presse pourtant l'obturateur ? La critique selon laquelle la photographie n'aurait pas la capacité à transcrire l'expression vivante du geste de son auteur et de ce fait non plus celle du modèle qu'il a saisi est courante. N'est-elle qu'un simulacre du vivant ? Il est tout à fait possible de saisir l'image d'un corps sur une photographie. Outil de reproduction de la réalité, l'appareil photographique saura parfaitement faire apparaître l'enveloppe de celui ou celle qui se positionne devant l'objectif, tout au plus la lumière qu'il reflète.

Mais que reste-t-il du contact à la surface, de l'expression brute, sensible, immédiate, de l'empreinte physique du corps vivant ? Que se passe-t-il sur le support que l'on dit « sensible » ? Est-ce que cette sensibilité lui permet d'être traversé par le vivant sans le perdre irrémédiablement ? Voilà une tâche plus

complexe pour le huitième art. Bien que travaillant sur de la matière inerte, la pierre ou le métal, la sculpture se retrouve manipulée par la main de l'artiste. C'est dès la surface du support qu'une trace directe d'un corps vivant, celui de l'artiste, est captée et conservée. En effet, lorsqu'on évoque le support photographique, il est question de sensibilité, mais également de réaction chimique, ce qui invite à s'interroger sur la vitalité de la surface photographique. Investir cette surface serait un moyen de travailler sur cette continuité avec le vivant.

Alors, que reste-t-il du corps vivant dans la trace photographique ? Est-il possible de le cultiver de l'expression jusqu'à la perception de l'œuvre, en particulier à travers le support sensible et tangible de l'image ?

Il sera question d'investir le corps vivant lui-même comme un médium à part entière. Introduire le corps vivant en photographie, c'est vouloir tracer le cheminement du réel à l'objet photographique sans perdre le contact avec l'origine physique du corps de l'artiste. C'est vouloir prolonger le corps de l'artiste jusqu'à l'objet photographique.

Nous avons besoin de retrouver une réalité tangible, des corps tangibles, face à la réalité numérique et virtuelle qui domine de plus en plus et tend à rendre le corps fantomatique.

Dans l'étude de la possibilité de (ré)insuffler *quelque chose du corps vivant*, à travers la photographie, en questionnant précisément "ce qui passe" à travers la surface photographique, nous prendrons appui sur un corpus d'œuvres contemporaines. Cependant, nous pourrions remonter jusqu'aux années soixante-dix, une période cruciale marquée par l'essor de l'art corporel, intrinsèquement lié à notre étude, ainsi que par le mouvement Arte Povera, dont les affinités avec notre recherche sont nombreuses, ce que nous développerons ultérieurement. Nous commencerons par tenter de cerner ce que nous entendons par *quelque chose du corps vivant* afin d'ensuite étudier les œuvres qui tentent de l'investir. D'abord, nous emprunterons l'axe de la poïétique, c'est-à-dire que nous serons du côté de la création de l'œuvre. Les outils employés et étudiés, le cas échéant, seront notamment l'empreinte, et

l'action. Enfin, en envisageant la surface photographique comme un pont entre le corps de l'artiste et celui du spectateur, nous nous interrogerons sur la manière dont ce dernier peut également devenir un catalyseur vivant de l'œuvre.

# I. Premier contact

## 1. Image-contact

### I.1.A) ICÔNE ET INDEX (OU INDICE), TERMES GÉNÉRAUX : PEIRCE

Définissons deux termes qui seront centraux, et souvent évoqués, tout au long de notre étude : index (ou indice) et icône. Ces derniers sont introduits pour la première fois par Charles Sanders Peirce, philosophe et père de la sémiotique américaine, dans un article académique publié en 1867, intitulé « On a New List of Categories ». À travers cet article, « il entreprend l'élaboration d'une définition et d'une classification scientifique de signes »<sup>1</sup>. De façon synthétique, il étudie la relation « signifiant-signifié » selon la triade : signe (le mode de représentation), objet (ce que le signe représente), et interprétant (celui qui reçoit/perçoit le signe). Selon Peirce, il existe trois types de signes : l'index, l'icône et le symbole. Les deux premiers sont ceux qui nous intéressent dans le cadre de notre étude.

« Toute chose, [...] est une Icône de quelque chose, dans la mesure où elle est semblable à cette chose. »<sup>2</sup>

« Une icône est un signe qui posséderait le caractère qui le rend significatif, même si son objet n'existait pas. »<sup>3</sup>

Deux caractéristiques de l'icône ressortent. D'abord, la valeur d'icône réside dans la ressemblance, dans la *mimesis*. En allant plus loin, cette seule ressemblance suffit à l'icône d'exister au-delà de l'existence même de l'objet auquel elle renvoie. Ce deuxième caractère illustre l'autonomie de l'icône, son indépendance vis-à-vis de

---

<sup>1</sup> David, Savan,. « La sémiotique de Charles S. Peirce ». *Langages*, vol.14, n°58, 1980, p. 9, DOI : 10.3406/lgge.1980.1844

<sup>2</sup> Traduction du texte original par l'autrice assistée de [deepl.fr](https://www.deepl.fr) ; Charles S. Peirce, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce: Vol. II*, ed. Charles Hartshorne et Paul Weiss, pp. 135, 143 4, 169-73. publié dans Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press. 1932 ; in *Images : a reader*, publié par Sunil Manghani, Arthur Piper et Jon Simons, Londre: SAGE, 2009, p.108

<sup>3</sup> *ibid*

son référent. L'icône et son référent sont séparés. Les caractéristiques de l'icône se distinguent donc de celles de l'index :

« [un indice] se réfère à son objet non pas tant en raison d'une similitude ou d'une analogie avec celui-ci, ni parce qu'il est associé à des caractères généraux que cet objet possède [...] mais parce qu'il est en relation dynamique (y compris spatiale) avec l'objet individuel »<sup>4</sup>

« Les indices se distinguent des autres signes ou représentations par trois caractéristiques : ils ne sont pas significatifs par leur ressemblance aux objets ; deuxièmement, ils se réfèrent à des individus, des unités uniques, des collections uniques d'unités ou des continuums uniques ; troisièmement, ils dirigent l'attention vers leurs objets par une *contrainte aveugle*. »<sup>5</sup>

Peirce définit d'abord l'index par sa relation directe : « dynamique », avec son objet référent : l'existence de l'index est conditionnée par l'existence de son référent, nous pourrions même dire qu'il constitue une preuve de son existence, un symptôme de l'objet référent. La notion de présence ressort : l'index nécessite la présence concrète du référent. C'est la co-présence, entre le référent et le support de réception, qui crée la condition d'apparition de l'index. En ce sens la relation entre le référent et son image est proprement dynamique puisqu'elle se produit d'elle-même, sous l'impulsion de leur rencontre. Alors que l'icône, elle, peut être fabriquée en l'absence de l'objet référent. De plus, le sémiologue ajoute le fait que l'index n'est pas « associé à des caractères généraux » et plus loin que les indices « se réfèrent à des individus, des unités uniques ». À travers ces passages, nous pouvons comprendre que l'icône admet des caractères « généraux » au sens où c'est un processus imitatif qui opère par similitudes ce qui induit une perte de singularité, pour aller vers un modèle généralisant. Tandis que l'index est du côté de la particularité, au sens où il est associé à un objet unique par ce lien physique. Le caractère d'unicité, de particularité, est lui aussi complètement lié au vivant. Nous savons qu'aucun organisme humain n'est identique.

Appliqué à notre étude du corps vivant, cela suggère qu'un signe indiciel peut être rattaché physiquement au corps à la seule condition que ce dernier soit présent et seulement à ce moment-là. Pour reprendre nos termes, cet index serait donc un

---

<sup>4</sup> *ibid*

<sup>5</sup> *ibid*

symptôme de sa présence, bien que cette présence puisse être un phénomène éphémère. Un signe iconique du corps, lui, serait une représentation qui lui ressemble, mais qui est détachée du corps auquel il ne renvoie que par analogie. Il a son autonomie, et ne nécessite pas de co-existence pour apparaître. De par le caractère « physique », mais surtout grâce à ce facteur de co-présence, nous envisageons donc que *quelque chose du corps vivant* habite le signe indiciel. Ce n'est pas le cas pour l'icône séparée du corps et de sa temporalité. Elle ne naît pas spontanément mais procède d'une médiation, par un geste d'imitation. Autonome vis-à-vis du corps référent, elle n'en a pas besoin pour exister.

À titre d'exemple d'index, prenons les peintures pariétales, comme celles de *La Cueva de las Manos, río Pinturas*<sup>6</sup> . (fig.1)

« [les ombres] sont toujours de compagnie, jointes au corps »<sup>7</sup>

Cette grotte est un site préhistorique situé en Argentine, dans la province de Santa Cruz. Elle est désignée ainsi car elle a la particularité d'être composée d'au total huit cent vingt-neuf silhouettes de mains, laissées par contact contre les parois de la grotte. La main était utilisée comme un pochoir posé contre la roche, sur lequel des pigments sont ensuite soufflés à travers des petites cavités osseuses d'animaux (Bataille, 1955). C'est par l'adhérence, la présence de la main sur la roche que cette technique peut opérer, il s'agit donc bien d'un indice. Il y a à la fois la co-présence nécessaire que nous évoquions précédemment mais aussi l'action dynamique et synchrone de la main et du souffle. La main a vraiment touché la paroi, on retrouve les racines inaugurales du « ça a été » barthésien. D'autre part, cette main posée contre la roche nous amène à une autre considération : l'image aveugle.

---

<sup>6</sup> Intitulé officiel de l'UNESCO, URL : <https://whc.unesco.org/fr/list/936/>, traduction libre: « Grotte des Mains situé dans le canyon du fleuve Pinturas »

<sup>7</sup> Léonard De Vinci, Ms 2038 de la Bibl. Nat. (feuillets 21, 22, 29, 30) ; in Philippe Dubois *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, Collection Nathan-Université, 1990. p. 120

« Le lieu précis du contact [...] devient invisible. Tel est le paradoxe propre aux images-contacts, qui produisent leur visualité même dans l'événement d'une prise aveugle. »<sup>8</sup>.

Les images-contacts sont également « images-aveugles ». Une image-contact ne peut exister sans la perte de sa visualité au moment T de sa création, de sa naissance. Cela nous renvoie tout à fait à la « *contrainte aveugle* » qu'évoque Peirce dans sa définition des caractères de l'index. C'est lorsque la main se retire que l'image apparaît enfin, cette image est l'ombre portée par la main, caractéristique de sa présence au moment de la propagation du pigment. L'image qu'elle laisse au moment de son retrait est un négatif, une présence de son absence. La main possède une particularité qui fait écho au propos de Georges Didi-Huberman : « La main humaine admet une connivence particulièrement aisée de son index (contact) et de son icône (ressemblance) »<sup>9</sup>, la *Cueva de las Manos, río Pinturas* semble tout à fait illustrer cet extrait. La technique employée pour réaliser ces empreintes relève de l'indice, mais nous pouvons également constater une ressemblance qui nous permet de reconnaître des mains. Cette transition d'une technique indicielle vers une trace iconique nous pouvons également la constater à travers le médium photographique.

### I.1.B) APPLICATION DES TERMES À LA PHOTOGRAPHIE

La photographie est en effet traversée par ce paradoxe, cette tension, entre l'icône et l'indice. Nous étudierons cette tension à travers les textes de Philippe Dubois, André Bazin et Rosalind Krauss. L'ouvrage *L'acte photographique et autres essais* de Philippe Dubois se consacre à l'ambiguïté de la photographie face à ces deux types de signes. En effet, dès le départ, l'auteur pose les bases de son questionnement par un cheminement allant « de la vérisimilitude à l'index » (Dubois, 1990, p.21). Ce qu'il nomme « vérisimilitude », c'est justement cet aspect de la photographie qui relève de la *mimesis*, de l'icône. Il part du principe de « la photographie comme miroir du réel » et dit : « [la photographie] semble par essence

---

<sup>8</sup> Georges, Didi-Huberman, *Être crâne : lieu, contact, pensée, sculpture*, Fables du lieu, Paris, Ed. de Minuit, 2000, p. 71

<sup>9</sup> *ibid*

mimétique ». Néanmoins, il ne faut pas se tromper concernant la thèse soutenue par l'auteur et bien observer qu'il associe cette vision de la photographie à un « œil naïf ». En effet, si l'on observe la photographie comme simple résultat, n'en ressort que son effet de ressemblance avec l'objet capturé. Néanmoins, si l'on s'intéresse à la genèse, au processus et non au produit (Dubois, 1990, p.64) alors on constate la chose suivante : « L'ontologie de la photo est d'abord là. Pas dans l'effet de mimétisme, mais dans la relation de contiguïté momentanée entre l'image et son référent ». Ce terme, « contiguïté », est associé au contact, pour l'auteur il renvoie à quelque chose de palpable, de physique, ce qui nous amène bien à l'index comme genèse. Philippe Dubois entend la photographie comme une empreinte lumineuse du référent placé devant l'objectif. Toutefois, Rosalind Krauss avait déjà soulevé ce point quelques années auparavant. Dans son article *Note on the Index* publié en 1977, l'autrice cherchait ce qui unissait, ce qui faisait commun, dans l'art américain des années soixante-dix : « Pour ce faire, j'ai ouvert une nouvelle rubrique : l'art de l'index, un terme que l'on pourrait facilement remplacer par un autre : le photographique. »<sup>10</sup> Elle-même admettait que toute photographie comme une empreinte physique par réflexion de la lumière sur une surface sensible (Krauss, 1979, p.168). À ce titre, et selon nos précédentes réflexions, si la photographie est décrite comme une technique indicielle, elle semblerait alors pleinement capable de laisser passer *quelque chose du corps vivant*.

De façon plutôt logique, prenons l'exemple du photogramme. Ce procédé, qui consiste en l'obtention d'une image photographique sans utiliser d'appareil mais en plaçant le sujet directement sur une surface photosensible et en l'exposant à la lumière, met à plat de manière littérale le principe indiciel de la photographie. L'image du référent, du sujet, prend forme grâce à l'ombre qu'il projette en bloquant la lumière en son point de contact avec la surface sensible. Dans le cas de photogrammes tels que ceux de Man Ray dont *Rayographie (Two hands)* (fig.2), la main devient une surface aveuglante qui ne désigne rien mais devient son propre objet et à ce titre elle trouve écho avec les mains des grottes préhistoriques. Ce geste de poser sa main n'est donc pas anodin tant il ne cesse de se réinventer au cours du

---

<sup>10</sup> Rosalind, Krauss « Note on the Index : Seventies art in America » in *October*, n° 3 (part I) and n° 4 (part II), New York, MIT Press, 1977 (traduction française dans *Macula*, n° 5-6, Paris, 1979, p.175)

temps. On pourrait même postuler qu'à chaque avènement technologique, à chaque nouveau procédé d'imagerie, la main s'impose comme un motif inaugural - son empreinte générant par négatif sa propre image, tout en revoyant directement vers le corps originel dont elle émane. Si le négatif était formé à l'aide de pigments soufflés à l'ère pariétale, en 1961 il l'est grâce aux sels d'argent. La main est une surface qui fait interface entre soi et l'extérieur, entre soi et le monde. Le geste de poser sa main est le vecteur essentiel de ce *quelque chose* de sensible qui permet de façon immédiate de créer un pont entre le corps vivant et l'image.

Un autre exemple, comme les *Contatti con la superficie sensibile* (fig.3) de Claudio Abate. À l'aide de ses toiles émulsionnées, l'artiste italien propose aux artistes de son entourage de tirer leur portrait pendant des événements. Normalement, le portrait a pour but de créer de la ressemblance avec son modèle humain. Or après le développement, il ne ressortira que la silhouette, l'ombre du modèle, et bien que nous percevons une silhouette humaine, il est donc quasiment impossible d'identifier le sujet sans avoir de légende. Dans la figure donnée ici pour exemple, il s'agit de Gino De Dominicis, mais outre cette légende rien ne permet d'affirmer qu'il s'agit bien de celui qui a vainement tenté de s'envoler.<sup>11</sup> On assiste alors à une perte d'iconicité : « La mimésis n'a [dans le photogramme] aucune place (on a souvent qualifié ces photos par contact de « compositions abstraites ») ; seuls importent le principe du dépôt de l'objet sur le support et la projection d'une lumière qui laissera vierge, à son image, la partie du support couverte par l'objet ; la ressemblance s'efface devant l'impérieuse nécessité de la contiguïté. »<sup>12</sup> Le photogramme montre parfaitement cette dynamique de co-présence, de rencontre physique, entre le corps et le support de réception. Cela donne lieu à un portrait qui montre un sujet qui, par ses choix de posture, modèle lui-même sa représentation sur la surface sensible. On sent que c'est le corps en action qui a produit sa propre trace. Des effets de profondeur opèrent entre les parties en contact avec la surface qui apparaissent blanches, comme le bout des doigts, le haut du corps mais aussi les chaussures, tandis que le reste s'estompe dans l'ombre, du gris jusqu'au noir. La

---

<sup>11</sup> Faisant référence à l'œuvre *Tentativo de volo*, emblématique du travail de Gino De Dominicis qui est constituée de plusieurs films où l'artiste tente vainement d'apprendre à voler.

<sup>12</sup> Philippe, Dubois, *op cit.* p.117

silhouette devient lisible grâce au contact qu'elle engage avec la surface : les zones éloignées, comme les jambes se fondent dans l'arrière-plan noir et deviennent fantomatiques. La vie du corps émerge donc précisément aux points de contact avec la surface sensible.

Bien que dans le cas étudié toutes les conditions semblent être réunies pour qualifier la photographie d'indicielle, continuons de nous interroger sur son déroulé complet, et ne pas simplement éjecter la part iconique qui est en jeu dans le médium. L'empreinte est bien à l'origine, pour dire au départ de la photographie, c'est une « prise d'empreinte de l'objet par le truchement de la lumière ». Ce « truchement », cet intermédiaire, c'est, dans la majeure partie des cas, la réflexion de la lumière sur le référent, qui vient ensuite se calquer sur la surface sensible — dans le cas du photogramme c'est la lumière qui se dépose autour de l'objet. En conséquence ce décalque est bien un symptôme spatial et temporel de la présence du référent, mais seulement à ce moment-là.

Dubois nous parle d'un « transfert des apparences du réel sur la pellicule sensible » (Dubois, 1990, p.30) et André Bazin lui « d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction » (Bazin, 1985, p.14), cette légère nuance est évocatrice. Cet extrait de Bazin, se trouve dans son ouvrage *Qu'est-ce que le cinéma ?* Et plus particulièrement dans le premier chapitre « Ontologie de l'image photographique ». D'abord, Dubois et Bazin parlent tous les deux d'un « transfert », ce qui renvoie bien au déplacement de *quelque chose* d'un endroit à un autre. D'ailleurs, en photographie, les procédés dits par « transfert » impliquent notamment un contact, et nous renvoie à la contiguïté de l'empreinte lumineuse. De fait, les deux auteurs possèdent le même argument sur la genèse indicielle de la photographie. Néanmoins, tandis que Dubois parle de transfert « d'apparences », Bazin lui parle de transfert de « réalité ». C'est le vocabulaire de l'icône qui est employé<sup>13</sup>, pour Dubois, bien que le processus de la photographie soit indiciel au départ, c'est la suite du procédé qui pose la question de l'iconisation.

---

<sup>13</sup> cf. les précédentes définitions de l'icône

En effet, l'épreuve argentique doit être plongée dans un bain de développement puis dans un bain fixateur. Comme nous le savons, le bain fixateur réagit avec les cristaux d'halogénures d'argent qui n'ont pas été transformés en argent métallique pendant l'étape du développement. Il rend ces cristaux solubles à l'eau, ce qui va permettre leur évacuation lors du bain de lavage. Sans ce bain de fixation, l'image non fixée reste sensible à la lumière et finit de noircir si elle est de nouveau exposée. Ainsi, en reprenant notre dernier exemple, au moment de la prise de vue, l'ombre portée par la silhouette « n'a d'autre temps que celui-là même de son référent » (Dubois, 1990, p. 119), l'ombre pourrait alors être qualifiée d'« index pur » car elle est spatialement et temporellement liée à son référent, « on est dans l'instant, dans le présent »<sup>14</sup>. Or, une fois l'image fixée par le thiosulfate de sodium sur la toile, ce présent, cette connexion temporelle n'est plus, l'instant se transforme en durée, « dans un état déterminé une fois pour toutes »<sup>15</sup>. De fait c'est la fixation qui vient enlever à l'index son caractère présent. D'ailleurs, Georges Didi-Huberman, lui, parle « d'un vernis fixateur, d'une étape chimique [...] d'où s'écarte le contact. »<sup>16</sup> Dubois conclut par la suite, une « perte d'indicialité et [un] gain d'iconisation »<sup>17</sup> la figure se détache de son référent, duquel elle était dépendante lors de la prise de vue, pour devenir une figure autonome, une icône, une « trace arrêtée » qui n'a plus de lien physique avec son référent mais seulement un lien de ressemblance. C'est à ce moment, quand elle se transforme en icône, qu'elle se donne la mort, selon Dubois : « La fixation iconisante, en tuant l'indexation au temps référentiel, marque le début du travail de mort de la représentation. Elle momifie. »<sup>18</sup> Avec ce raisonnement, nous pourrions avancer que les peintures pariétales, bien qu'elles soient plus anciennes, éloignées de notre temps, quelque part leur « non-fixation » les rend plus vivantes. Elles n'ont pas été volontairement figées, détachées définitivement de l'instant où leur référent était encore en contact avec la paroi. *A fortiori, quelque chose du vivant renferme quelque chose de primaire.*

---

<sup>14</sup> *ibid*

<sup>15</sup> *ibid*

<sup>16</sup> Georges, Didi-Huberman, communiqué de presse, exposition « L'image contact », galerie Michèle Chomette, du 20 mars au 24 mai 1997.

<sup>17</sup> *ibid* p.120

<sup>18</sup> *ibid* p.121

### I.1.C) QUE RESTE-T-IL DU CORPS VIVANT ?

« Comme empreinte lumineuse, la photo est la présence intime de *quelque chose* d'une personne, d'un lieu, d'un objet. En même temps, elle donne la saisie la plus forte du *une-fois-jamais-plus*. Elle date impitoyablement les êtres qui sont pour nous les plus vivants, mais en dehors de toute durée. Elle les met dans un espace strictement localisable, mais en dehors de vrais lieux. Chacun n'y est plus qu'une fraction d'instant et une coupe d'espace que nous ne pouvons pas vivre ni revivre. »

Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, texte dactylographié pré-publié par « Jeunesses et Arts plastiques asbl. », Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, nov. 1981, p.53

Nous avons affirmé plus tôt que *quelque chose du corps vivant* pouvait habiter le signe indiciel du fait de la dynamique physique qui le lie au référent et de la co-présence référent-image, ces deux caractères étant tout à fait liés. Ensuite, nous avons constaté que la photographie possède une genèse indicielle de par l'empreinte lumineuse que le référent projette sur la surface sensible mais que sa capacité à laisser passer *quelque chose du corps vivant* se trouve entravée par deux facteurs « iconifiants » : la ressemblance et l'autonomie.

D'abord la ressemblance : il y a ce paradoxe du fait qu'il s'agit d'une empreinte, donc d'un signe indiciel, mais que ce soit aussi ce mécanisme d'empreinte-là, qui permet la *mimesis* parfaite, ce qui l'écarte notamment de la définition du signe indiciel « [les indices] n'ont aucune ressemblance significative avec leur objet ». Bazin comprend cette capacité de l'empreinte lumineuse à atteindre l'illusion parfaite du fait qu'il s'agit d'un procédé mécanique qui « jouit de l'absence de l'homme » (Bazin, 1985, p.13) et notamment de sa main, comme André Rouillé pour qui la photographie demande « le moindre investissement manuel qu'elle autorise »<sup>19</sup> ou encore « le retrait de l'individu qu'elle suppose »<sup>20</sup>. *Quelque chose du corps vivant* est écarté, étant donné qu'il s'agit d'exclure l'humain pour atteindre la *mimesis* parfaite et avec elle, l'icône.

---

<sup>19</sup> André, Rouillé, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2005, p. 416.

<sup>20</sup> *ibid*

Puis l'autonomie : l'empreinte physique, le lien physique n'est présent que lors de la capture, le rideau s'ouvre et l'empreinte du corps présent est imprimée sur la surface sensible. Comme le soutient Henri Van Lier, la photographie est une « coupe » dans l'espace et dans le temps. Une fois qu'elle est fixée, elle se sépare définitivement de son référent, elle devient autonome « en dehors de toute durée », elle renvoie à son référent non plus de façon physique mais par analogie, elle s'iconifie. On oublie alors le facteur de présence et avec lui a disparu ce *quelque chose du corps vivant*.

Face à ces constatations, la photographie se présente comme un médium qui, selon sa méthode traditionnelle semble conçu comme partant d'une genèse indicielle mais pour basculer dans l'icône. La présence de *quelque chose du corps vivant* ne serait possible qu'à une condition : préserver ce qui s'exprime du vivant qui a été présent dans l'empreinte d'une main et au-delà qui continue de se diffuser sensiblement dans la trace qui lui succède. Il ne s'agit plus d'exclure le corps au service de la seule illusion de sa présence, notamment en faisant du corps un médium à part entière, actif et non plus seulement un objet auquel renvoie le signe. D'autre part, il faudrait également trouver une solution à cette autonomie iconifiante qui découle de l'acte de fixation volontaire de la surface sensible. Il faudrait pouvoir conserver une potentialité de présent, une sorte de potentiel de mutation, qui ne fige pas la vie, tout en acceptant l'éphémère.

Trois sujets, trois corps, sont à l'œuvre dans le processus de création : l'artiste, celui qui se présente devant lui et qui sera re-présenté devant le spectateur, qui prendra à son tour la place de l'artiste. Nous tenterons d'examiner comment il est possible d'investir chacun d'entre eux.

Pour insuffler *quelque chose de vivant* il faut mettre le corps de l'humain au centre du processus puis il faut préserver l'indice, c'est-à-dire notamment l'empreinte, ne pas privilégier la ressemblance et retrouver le présent, le momentané, l'éphémère.

Saisir l'empreinte manuelle du corps de l'artiste peut être un moyen de maintenir la continuité de son corps dans son œuvre, comme le dit Giuseppe Penone : « Le vase

peut être vu comme un substitut des mains du potier, comme une somme d'empreintes, comme une matrice capable de recréer (quand on saisit le vase) la peau du potier. » Nous pouvons donc émettre une première hypothèse qui consisterait à dire qu'en croisant l'empreinte lumineuse à une empreinte manuelle, en croisant le contact de la lumière avec le contact direct du corps, il serait possible de préserver la continuité du vivant dans la matière. Dans cette perspective, étudions de plus près les procédés de fabrication de la sculpture pour les comparer à la photographie.

## **2. Sculpture et photographie, similarités de processus de fabrication**

### **I.2.A) MOULER OU MODELER**

« Ce qui rapproche et entremêle la photographie et la sculpture (entendues ici non comme support ou artefact, mais en tant que dispositif et attitude), c'est une équivalence structurale [...] Cette équivalence se manifeste d'abord dans le vocabulaire. »

Michel Frizot et Dominique Païni, « Introduction » in *Sculpteur-photographe, photographie-sculpture: Acte du colloque organisé au Musée du Louvre*, Paris, Louvre Marval, 1993, p.10

Le geste sculptural et photographique admettent de nombreuses connivences de vocabulaire, en l'occurrence mouler et modeler. Il est curieux d'observer l'utilisation d'un vocabulaire identique. Quelles similarités cela révèle-t-il dans le processus de fabrication et la pratique artistique de ces deux médiums ?

Premièrement le moulage renvoie au processus d'empreinte, c'est-à-dire qu'il génère une matrice appelée, en sculpture, contre-forme. Ce processus est vu comme un acte de basse valeur dans la création sculpturale. En effet, ce processus éveille de nombreuses questions chez les sculpteurs. Il est à la fois nécessaire dans l'apprentissage du métier : « Pas de pédagogie sculpturale sans musée de copies,

c'est-à-dire sans musée de moulages »<sup>21</sup>, mais il est aussi accusé d'une certaine trivialité. Le moulage était d'abord une technique de reproduction, qui invoque un principe de répétabilité et par conséquent de perte de l'origine, au sens propre : « l'artiste réalise en cire ou en argile un « modèle », qu'il est d'usage de pérenniser en réalisant un « moule » qui permet ensuite de tirer un nombre indéfini de positifs en plâtre. Dans la plupart des cas, le volume modelé original est perdu. »<sup>22</sup> Il y a donc une dépréciation de l'objet d'origine modelé par la main du sculpteur. Mais ici, il s'agit encore du choix du moulage dans des circonstances où la taille directe du matériau est impossible. La perte de valeur du moulage est due, en particulier, à la technique dite de « moulage sur nature » (fig.4) décrite comme un procédé honteux car au détriment de la valeur d'un sculpteur qui réside dans son geste de taille, de modelage de la matière. Pierre-Jean David d'Angers, un des représentants de la sculpture française du XIX<sup>e</sup> siècle, qualifiait le moulage sur nature comme « la forme sans le fond » ou encore un « fac-similé de la nature »<sup>23</sup>. Lui se trouvait plutôt partisan de la sculpture dans sa monumentalisation, son emphase, notamment en rendant les statues plus grandes que nature, faisant notamment référence aux statues grecques. Il exécrait ce qu'il nommait la « particularisation » de la technique du moulage, qu'il assimilait à de la dépravation. La particularisation est un procédé sculptural qui, contrairement à l'idéalisation, conserve les particularités réelles du corps humain. Mouler directement sur le vivant c'est être assujéti aux aléas de la singularité d'un corps. En ce sens, nous trouvons un écho avec la définition de l'index qui notifiait son caractère unique. Cette singularité révèle l'empreinte du vivant dans ce qu'il a de plus trivial, trahissant ainsi l'authenticité d'un corps ayant vraiment existé, et non une forme idéalisée.

On trouve donc une opposition entre deux types d'empreinte : l'empreinte « nature » du modèle vivant sur la matière plastique, considérée comme sans valeur car dépourvue d'intentionnalité artistique, et l'empreinte de la main du sculpteur en action sur sa matière plastique. Nous pourrions désigner la première comme une

---

<sup>21</sup> Georges, Didi-Huberman, *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p.151

<sup>22</sup> *Ibid*, p.150

<sup>23</sup> Henry, Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, Paris, E. Plon, 1878, p.48-49

empreinte passive car mécanique, et la seconde comme une empreinte active car née d'une intention. Cette opposition entre le moulage, empreinte passive, et le modelage, empreinte active, établit une analogie avec le geste photographique.

Deux pensées s'opposent. D'un côté, celle d'Henri Van Lier décrit l'acte photographique comme un « non-acte » humain, car selon lui, la photographie est par définition « une graphie de et par la lumière même, que l'homme peut seulement recueillir et provoquer »<sup>24</sup>. Il appuie donc son propos sur la notion d'intentionnalité de l'acte humain, qui s'entend dans le terme « graphie », intention que la lumière n'a pas et qui suffit donc à réduire la photographie à une « réaction physico-chimique, autour de laquelle peut seulement s'affairer plus ou moins efficacement l'acte humain »<sup>25</sup>. La photographie serait alors une simple empreinte lumineuse, une trace, un moulage de la nature grâce à la lumière. C'est la lumière qui est le vecteur du modèle et non l'humain. Ce qui nous ramène d'ailleurs aux propos de Bazin (1985) qui pointait l'exclusion de l'humain dans le processus photographique. Le geste de modelage, qui relève de la main de l'homme, semble écarté en photographie. Cette pensée se nuance par la suite avec les propos de Jean-Claude Lemagny.

Déjà de par leurs statuts respectifs : Henri Van Lier est un philosophe, tandis que Jean-Claude Lemagny est, dans les années quatre-vingt, conservateur des bibliothèques au Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France (BnF) où il est responsable des collections de photographies. Leur vision de la photographie repose sur des arguments différents. Van Lier analyse les mots, l'épistémologie, le langage, tandis que Lemagny est proche des œuvres, ainsi que des artistes. Ce dernier ne rejette pas l'idée d'un moulage par la lumière. Il écrit lui-même « une photographie est un moulage lumineux à plat »<sup>26</sup>, mais si l'empreinte lumineuse est acceptée comme une action non-humaine, cela se nuance à deux niveaux. D'une part, au moment de la prise de vue, il faut dire que la lumière, si elle n'est pas contrôlée, finira par « brouiller tout ce

---

<sup>24</sup> Henri, Van Lier, « Le non-acte photographique » in *Les Cahiers de la photographie, l'acte photographique Colloque de la Sorbonne*, n°8 (Spécial 2), 1983, p.28

<sup>25</sup> *ibid*

<sup>26</sup> Jean-Claude, Lemagny, « La photographie est-elle un art plastique ? » in *L'Ombre et le Temps. Essais sur la photographie comme un art*, Paris, Nathan 1992, p.287

qu'elle transporte »<sup>27</sup>, faisant évidemment référence à la surexposition qui noircit le support et fait perdre ainsi toutes les informations. La main humaine est d'abord là pour contrôler la lumière. Mais peut-on considérer la lumière comme une matière à modeler ? À cela, Lemagny donne une réponse dans ce qu'il nomme « le troisième temps de l'acte photographique » : le tirage. Selon lui, c'est ici que « la main, instrument premier des arts classiques, fait sa rentrée en force dans le domaine photographique »<sup>28</sup>. Il décrit le tirage comme un moment de corps-à-corps entre le tireur et la « matière », car c'est à ce moment qu'il modèle les ombres : « La ductilité infinie des ombres photographiques ne fait pas de la photographie un art contraire à la plasticité de la sculpture. Il en fait l'extrême accomplissement »<sup>29</sup>. Il rejoint les propos de Marie Auger : « La photographie est un art plastique au sens où le photographe possède une *materia plastica* à travailler et procède par empreinte au même titre que le sculpteur »<sup>30</sup>. L'empreinte dont il est question ici n'est plus celle de la lumière, mais bien celle de la main du tireur. C'est au moment où l'homme reprend le contrôle du support que le modelage opère, en sculpture et en photographie. L'auteur donne une forme à sa *materia plastica*, cette forme naît de son intentionnalité. Si nous revenons sur notre analogie, le moulage est déprécié au sein de l'académisme en raison de son aspect mécanique, et par conséquent sa perte d'intentionnalité, par la perte de mise en forme par la main. En fait, le moulage réactualise le constat du « déjà-là de toute chose » (Frizot, 1993, p.70), et par conséquent la question du prélèvement dans le réel, face à l'imitation et l'interprétation.

---

<sup>27</sup> Jean-Claude, Lemagny, « Continuité et discontinuité dans l'Acte photographique, la photographie est-elle un art en plusieurs morceaux ? » in *Les Cahiers de la photographie, l'acte photographique Colloque de la Sorbonne*, n°8 (Spécial 2), 1983, p. 39

<sup>28</sup> *ibid*

<sup>29</sup> *op. cit*

<sup>30</sup> Marie, Auger, « Jean-Claude Lemagny et la matérialité de la photographie : collectionner, exposer, penser l'«étendue rêveuse» » in *L'épreuve de la matière : la photographie contemporaine et ses métamorphoses*, cat. expo. Paris Bibliothèque nationale de France, [Petite galerie, du 10 octobre 2023 au 4 février 2024, Paris, Bibliothèque nationale de France], the(M) éditions, 2023, p.16

## I.2.B) NÉGATIF - POSITIF

« Voyez ces lumière fortes sur les seins, ces ombres énergiques aux plis de la chair et puis ces blondeurs, ces demi-clartés vaporeuses. N'est-ce pas là une prodigieuse symphonie en blanc et noir? »

Auguste Rodin, *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Bernard Grasset, Paris, 1911, p.66

Voici les termes employés par Rodin (1840-1917) à propos de la Vénus de Milo. Dans cet extrait, il évoque une "symphonie en blanc et noir" produite respectivement entre les reliefs et les creux de la statue de marbre à l'instar de ce que l'on observerait dans une photographie. On peut conclure que le modelé sculptural trouve son équivalence dans le modelé lumineux. Du côté photographique, il s'agit de quantités de lumière et du côté sculptural de quantités de matière. Une soustraction de matière traduite par le creux en sculpture, équivaut à une soustraction de lumière en photographie, c'est-à-dire à une densification, une ombre. L'inverse est soumis à la même logique.

D'ailleurs, ce travail par soustraction ou par ajout de matière renvoie au questionnement de Jacques Aumont : « pour créer ces volumes, doit-on privilégier le creux ou le plein : le ciseau et le marbre, ou la glaise et le pouce ? Le sculpteur est-il celui qui modèle ou celui qui creuse ? »<sup>31</sup> D'une part, il y a le retranchement, qui est une procédure par soustraction de matière, par taille. La forme finale émerge de la matière. Cette technique s'applique la plupart du temps avec des matériaux durs. Nous pouvons le qualifier de procédé négatif. Puis il y a le modelage, procédure qui joue avec l'élasticité de la matière modelée pour lui donner forme, souvent employée sur des matériaux mous comme l'argile. Le modelage déforme la matière et peut même procéder par ajout. Nous pouvons le qualifier de procédé positif. Il y a donc une compatibilité entre « empreinte de quantités lumineuses [et] l'empreinte d'épaisseur définissant un volume »<sup>32</sup>. C'est dans la « prise d'empreinte,

---

<sup>31</sup> Jacques, Aumont, « Où s'arrête la sculpture ? », in *op cit*, p.133

<sup>32</sup> Michel, Frizot. *Entre sculpture et photographie: huit artistes chez Rodin*. cat. expo Paris, Musée Rodin, [12 avril-17 juillet 2016, Paris Milan, Musée Rodin], 2016, p.24

c'est-à-dire par le transfert analogique de mesures quantitatives »<sup>33</sup> que se fait la première coïncidence.

D'autre part, c'est le « passage de la structure négative à la structure positive, et vice versa »<sup>34</sup> qui est également constitutif des deux pratiques. Revenons sur le processus de moulage en sculpture. Il s'agit d'abord de créer une matrice négative, une contre-forme de son original, puis on y déverse un matériau qui reproduira fidèlement la forme originale, créant ainsi un nouveau positif. Le principe est de toute évidence le même en photographie, du moins avant l'apparition du numérique. Il s'agit également d'un principe de transfert d'une matrice négative à une épreuve positive. Pour continuer sur ce principe, il permet à la fois l'inversion des quantités (de volume ou lumineuses) mais également une répétition. On trouve alors une correspondance dans la répétabilité de ces procédés, qui permettent tous les deux de créer un nombre de copies identiques, dont la quantité ne dépend que de la volonté de l'auteur. Cette capacité de duplication est donc inhérente aux deux arts et intimement liée au processus négatif-positif.

Ces notions se retrouvent d'ailleurs tout à fait illustrées dans *Geometria nelle Mani*<sup>35</sup> de Giuseppe Penone (fig 5). En effet, l'artiste expose à la fois des tirages négatifs de ses mains autour de différentes formes géométriques, et en réponse, il expose devant ces tirages les moulages de plâtre de l'empreinte de sa main, qui sont donc la contre-forme de cette dernière. Ainsi, il crée le lien entre le négatif photographique et le négatif du moulage. Un dialogue s'établit entre l'image bidimensionnelle et l'objet tridimensionnel. Une fois de plus c'est la main qui est employée pour démontrer un autre caractère de l'empreinte.

---

<sup>33</sup> *ibid*

<sup>34</sup> *ibid*, p.26

<sup>35</sup> Traduction libre assisté de DeepL : *La géométrie dans les mains*

### **3. De la surface vers le volume : passer de l'autre côté du miroir**

Nous avons initié l'étude croisée entre la sculpture et la photographie, selon leur capacité à représenter le corps vivant à travers une comparaison de leurs vocabulaires respectifs. Cependant, il est essentiel de ne pas négliger la question centrale du passage de la surface plane au volume, un basculement qui occupe une place cruciale dans notre réflexion.

#### **I.3.A) VOLUME ET PHOTOGRAPHIE AU SERVICE DE L'ILLUSION : GUARDARE L'ARIA**

D'abord, l'illusion ne fonctionne vraiment en photographie que si l'échelle est de 1:1, sans grandissement. Or, choisir une échelle naturelle est loin de concerner la majorité des photographies. Dans le cas où ce choix est fait, nous nous trouvons dans une démarche d'auteur qui vise réellement à créer un rapport de ressemblance, ou une contiguïté spatiale entre le spectateur et l'œuvre qui se trouve face à lui : « le corps figuré fait toujours l'objet d'un jeu de comparaisons qui rend inépuisable le principe de la tromperie. »<sup>36</sup> Néanmoins, un autre caractère dénonce assez rapidement l'effet d'illusion en photographie : la surface, la planéité, loin de notre perception optique naturelle en trois dimensions. Déjouer cette planéité et pouvoir donner à la photographie son plein pouvoir illusionniste (toujours appliqué à la figure humaine), c'est ce que Giuseppe Penone tente de faire à travers son œuvre : *Guardare l'aria* (fig.6) (Penone a répété le même procédé dans d'autres œuvres comme *Il pelo, come l'unghia e la pelle, occupa spazio, Torace, Schiena* (cf. Annexe 1) ou encore *Il pelo, come l'unghia e la pelle, occupa spazio, Piede* (cf. Annexe 1), mais l'étude ne portera que sur la première nommée)

Il s'agit d'un moulage en plâtre de la région orbitaire du visage, dont il reste des poils visibles sur le plâtre, sur lequel est ensuite projetée une photographie (sous forme de diapositive) de la même partie du corps, avec le même point de vue. Nous pouvons avancer que nous sommes dans un cas particulier de bas-relief. En effet, la sculpture se détache du fond seulement par de faibles saillis. Le bas-relief présente

---

<sup>36</sup> Henry-Pierre Jeudy, *Le corps comme objet d'art*, Paris, A. Colin, 1998. p.134

d'autant plus de similitudes avec la photographie du fait qu'il est présenté de façon frontale. L'image fait face. De plus, il est délimité géométriquement par un rectangle qui fait cadre.

D'abord, comme nous le voyons par l'emploi de deux photographies de restitution de l'œuvre, cette dernière fonctionne en deux temps, il y a deux niveaux de perception. Pour le premier, il s'agit du moulage sans projection, à la simple lumière de la pièce. Nous pouvons donc voir la nature blanche du plâtre. Tandis que le second se produit quand la pièce se noircit, le projecteur s'allume et éveille complètement le moulage en y projetant la photographie. L'œuvre semble s'activer. Si nous évoquions plus tôt la planéité de la photographie, pour en fait parler plus précisément de la planéité du tirage, ici, en utilisant un système de projection, l'artiste contourne cette problématique. En effet, la lumière émise à travers la diapositive, va parfaitement pouvoir épouser la forme du moulage appliqué contre le mur. D'ailleurs, le fait que la lumière épouse le relief, est preuve de sa ductilité en tant que matière, ce qui pourrait justifier sa dénomination de *materia plastica* évoquée plus tôt. L'effet d'illusion n'est donc plus dénoncé, dans ce cas, par la planéité, au contraire l'effet de surface ici est gage de l'illusion. Cette capacité de la lumière à épouser la sculpture, Henri Van Lier l'assimile à ce qu'il nomme son « rôle tactile » : « On a souvent dit que le modelé concernait la lumière [...] Cependant la lumière même joue ici un rôle tactile. Par opposition à ce qui se passe en peinture où, comme le remarquait Vinci, elle est une propriété du tableau, elle touche la sculpture. C'est en la touchant qu'elle définit son modelé, et nous convie à le toucher d'une palpation caressante ou âpre, apaisée ou fébrile. »<sup>37</sup>

D'autre part, cet éveil de l'œuvre par le contact de la lumière sur la surface réceptrice n'est pas sans nous rappeler la « contiguïté momentanée » dont parle Philippe Dubois quant au moment où la surface photosensible reçoit l'empreinte lumineuse de son référent.

Le moulage sur nature, technique employée ici, a fait l'objet de nos premiers questionnements. Lors d'un entretien, Giuseppe Penone dit :

---

<sup>37</sup> Henri, Van Lier, « Chapitre 9 - Les moyens d'expression propres au monde sculptural » *Les arts de l'espace*, 6<sup>e</sup> ed., Casterman, Tournai, 1959

« C'était une réaction contre l'omniprésence du langage dans l'art à ce moment-là. J'ai toujours essayé de ne pas utiliser le langage dans l'œuvre, parce que le langage n'est pas universel. En plus, dans ce cas, je voulais travailler sur quelque chose qui était presque de l'ordre de l'interdit. J'ai réintroduit le corps, sous forme de moulage. Ce n'était donc pas une représentation, un modelage, mais le simple moulage d'une partie du corps. Puis j'ai photographié cette même partie et j'ai projeté l'image sur le moulage. »<sup>38</sup>

D'une part, l'artiste évoque le moulage sur nature comme une pratique « de l'ordre de l'interdit » ce qui renvoie à la conception académique évoquée précédemment, de fait un peu moins d'un siècle plus tard ce dogme est resté inchangé. Il présente cette pratique comme une « réaction contre l'omniprésence du langage dans l'art à ce moment-là ». Nous pouvons penser qu'il fait référence à l'art conceptuel qui lui est encore contemporain. Par là, Giuseppe Penone souhaite, comme il le dit lui-même, ne pas « représenter », fonction qu'il lie au modelage selon sa propre interprétation. En effet, pour Penone, mouler c'est donner à voir, présenter, sans y mettre une intentionnalité particulière par un geste, qui selon lui le conduirait vers la représentation. Son procédé est mécanique : mouler et non modeler. Il souhaite « créer du double sans le truchement de la représentation »<sup>39</sup>.

Cette création d'un « double » nous ramène directement à la ressemblance et plus particulièrement, à la création d'un semblable détaché de son référent. Selon nos précédentes définitions, il semblerait qu'il s'agisse donc d'une représentation qui est née d'un phénomène indiciel, d'un contact direct et physique avec son référent. Quelle différence faire alors entre ce procédé d'empreinte par le plâtre et la photographie ? Aidons-nous de la réflexion de Marcel Duchamp. En effet, Duchamp théorise le moule d'abord comme une « enveloppe matricielle »<sup>40</sup> à deux temps, qu'il décrit comme une « apparition native et négative »<sup>41</sup>. D'abord elle est « native », car

---

<sup>38</sup> Giuseppe, Penone, « Entretien avec Giuseppe Penone par Catherine Grenier et Annalisa Rimmaudo », in Catherine Grenier. *Giuseppe Penone*, cat. expo., Centre Pompidou, Galerie Sud, [du 21 avril au 23 août 2004, Paris, Centre Pompidou], 2004, p.269

<sup>39</sup> Catherine, Grenier, « Narcisse », in *ibid*, p. 177

<sup>40</sup> George Didi-Huberman, « L'empreinte comme procédure » in *op.cit.* p.230

<sup>41</sup> *Ibid*, p.238

le moule est vu comme une matrice, comme le lieu où, par empreinte, la ressemblance va naître, va prendre forme et donner une « doublure » : « D'une part [l'empreinte] crée une doublure, une sorte d'écrin protecteur, une gangue dans laquelle la forme semble, un moment, protégée par sa contre-forme »<sup>42</sup>. Au moment de la « prise » du plâtre, il y a dédoublement, l'empreinte crée ce que Duchamp nomme un « semblable ». Par la suite, il faudra arracher le plâtre à son origine, au corps autour duquel il s'est calqué, à sa contre-forme, il faudra « arracher sa ressemblance au corps dont elle s'est emparée »<sup>43</sup>. Cet arrachement est donc également caractéristique de l'empreinte qui peut être qualifiée comme « prédatrice » et c'est ici que se tient la différence avec la photographie. Du fait de l'intermédiaire de la lumière, l'arrachement n'opère pas entre le corps et le support. Or c'est ce décollement qui est la trace de l'index, qui conserve *quelque chose du corps vivant*. L'empreinte n'a donc pas qu'une fonction de dédoublement, elle a aussi une fonction d'altération de ce qu'elle touche, d'où le terme « négative ». D'ailleurs, lors de leur première exposition, Penone leur donne le nom de *1216 poils*. Ce titre traduisait le fait qu'à chaque prise, le plâtre, une fois arraché, enlevait des poils au corps, ce qui, de fait, est visible (fig 7). Bien qu'il s'agisse de plusieurs pièces faites sur le même endroit du corps, celles-ci ne seront jamais vraiment identiques du fait de ces modifications infimes. Si l'empreinte altère cela signifie bien qu'elle modifie son origine, et c'est en cela que les moulages conservent *quelque chose du corps vivant*, ce n'est pas un simple dédoublement, c'est un arrachement, qui emporte avec lui quelque chose d'original.

À un autre niveau, on retrouve un morcellement dans l'éclatement du corps que Penone nous présente dans cette œuvre. Il ne décide pas de montrer un corps entier mais seulement des parties, détachées les unes des autres, rendant le tout proche de l'étude anatomique, qui « n'en réfère pas moins directement aux anatomies de l'atelier classique du sculpteur et au modèle antique. »<sup>44</sup> De plus, cette mise en pièces n'est pas sans nous renvoyer à la vision de l'acte photographique de François Soulages : « le corps regardé devient parcellisé et

---

<sup>42</sup> *Ibid*, p.239

<sup>43</sup> *ibid*

<sup>44</sup> Catherine, Grenier, *op. cit*

apparaît comme corps déconstruit »<sup>45</sup>. Néanmoins, malgré cette mise en morceaux, pouvant nous paraître macabre, la projection photographique ramène la vie dans ces bouts de corps, Catherine Grenier nous parle de « recontextualisation »<sup>46</sup>. C'est le rôle de la couleur qui se joue : la teinte blanchâtre du plâtre qui se trouve réanimée par la chaleur déposée par la lumière issue de la diapositive. On passe du plâtre à la chair. D'autre part, ce qui vient s'ajouter à cela et compléter l'illusion, ce sont les ombres portées par la photographie, celles-ci viennent se déposer dans les creux du moulage, et les renforcer (fig.7 bis).

Les coïncidences entre le moulage et la photographie permettent de mimer de plus en plus précisément le vivant. Ces deux dernières sensations visuelles sont de toute évidence renforcées par l'effet de contraste. Penone fait attention à toujours exposer ces pièces anatomiques sur des murs blancs, donc l'effet de contraste est très faible, le moulage paraît d'autant plus fade et sans vie. Tandis que lorsque le projecteur s'allume, la pièce est plongée dans une plus grande obscurité : l'effet de contraste est bien plus élevé, ce qui renforce l'illusion. D'un point de vue anatomique, cela paraît d'autant plus évident du fait que notre œil est bien plus performant devant des sujets contrastés. En effet, il est particulièrement efficace pour détecter les rapports de luminance.

Nous pouvons donc en conclure que la projection permet l'illusion du vivant parce qu'elle met l'œil du spectateur dans une lecture beaucoup plus naturelle de ce qu'il regarde, et par conséquent une lecture beaucoup plus réaliste. Le spectateur serait alors « victime de l'illusion de la certitude sensible » (Soulages, 1983, p.78). La « certitude sensible » renvoie au concept développé par Hegel dans le premier point de son ouvrage *Phénoménologie de l'esprit*. Elle représente la forme la plus immédiate et primitive de la conscience, caractérisée par la perception directe, sans médiation conceptuelle, et non réfléchie du monde sensible. Bien qu'il s'agisse d'une illusion, cette certitude sensible n'en est pas moins réelle pour le spectateur

---

<sup>45</sup> Francois, Soulages, « Le regard du photographe, "le regard du photographe et le corps du photographié". Justification polémique : l'acte photographique, c'est souvent un corps-à-corps » in *Les Cahiers de la photographie, l'acte photographique Colloque de la Sorbonne*. n°8 (Spécial 2).1983. p.80-81

<sup>46</sup> *op.cit*

ne serait-ce qu'un instant. Il y a *quelque chose* qui émane du bout de corps présent devant le spectateur, *quelque chose* qui provoque la certitude sensible de la vie inhérente à cet objet. En fait, la certitude sensible agit dans le momentané, dans les premiers instants de rencontres avec l'œuvre. Lorsque l'on cherche à trouver *quelque chose du corps vivant* il s'agira sans doute de sentiments ou de sensations momentanées, éphémères.

Néanmoins, est-ce que la tromperie illusionniste ne nous éloigne finalement pas du vivant ? Le simulacre, ne rend-il pas l'œuvre plus sépulcrale ? C'est ce que pense Catherine Grenier quand elle énonce : « la vie que l'image projetée confère à ces fragments prend des allures macabres et mécaniques. L'œuvre se charge alors du souvenir de ses simulacres qui hantent les récits des poètes romantiques, ces automates et copies de l'humain, si fidèles dans leur falsification de la vie. »<sup>47</sup> L'autrice nous parle bien de « macabre », d'« automates », c'est-à-dire de pantins qui simulent la vie. Elle emploie le terme « souvenir », et invoque un passé qui nous rattache au concept fondamental de Roland Barthes, le « ça a été » énoncé dans l'anthologique *La Chambre Claire* (1980). En effet, le « ça a été » comporte deux aspects essentiels, qui vont nous aider à mieux comprendre pourquoi le simulacre nous éloigne du vivant. D'abord c'est une attestation de l'existence réelle de ce qui s'est passé, une preuve. En l'occurrence dans le cas de *Guadare l'aria* ou des autres œuvres de Penone qui appartiennent à ce corpus, nous pourrions les considérer comme une preuve de la vie du corps qui a été photographié et moulé. Le deuxième aspect témoigne du fait que désormais ce moment où le corps a été photographié, appartient au passé, ce qui nous renvoie bien au « souvenir ». Néanmoins, il ne s'agit que du « souvenir de ses simulacres » dont il est question, l'autrice emploie par la suite le terme « falsification ». La preuve de la vie passée ne semble pas suffisante, ce qui nous fait rejoindre François Soulages, lorsqu'il explique que « l'autre-corps [le corps regardé via la photographie] n'est ni en vie, ni en mouvement : si analogie il y a [...] c'est entre cadavre et corps-même [corps de chair] »<sup>48</sup> et que « le regard du photographe apparaît comme mortifère, mais la vie semble cependant sauvée. » Le premier extrait nous démontre que la thèse du « ça

---

<sup>47</sup> *op.cit*

<sup>48</sup> *op.cit*

a été », celle du regard du photographe comme preuve de la vie, est insuffisante pour conserver cette vie dans l'objet photographique. Néanmoins il invoque par la suite « la vie semble cependant sauvée », par là, il renvoie à la ressemblance, à l'icône qui incarne ce motif faussement immortel, pour reprendre Bazin, qui « arrime à la vie ».

### I.3.B) PASSER DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR : TRAVERSER LA SURFACE, BRISER L'ILLUSION

Il faut sortir l'illusion visuelle, briser le miroir comme seul témoin du réel, ne plus s'en satisfaire. Traverser le miroir c'est vouloir passer du monde des images plans à un monde d'objets réels tridimensionnels, donc au volume. Dans le large cadre de la photographie à l'appareil reflex, la première surface plane que rencontre la lumière, ce n'est pas la pellicule ou le tirage, c'est bien le miroir.

Nous pouvons trouver les prémisses, le prologue, de cette volonté de traverser le miroir chez Giuseppe Penone *Svolgere la propria pelle – Dita*<sup>49</sup> (fig.8)

Cette œuvre est comme un premier contact. En touchant du bout des doigts une vitre, l'artiste crée dix images, pour les dix doigts de la main, toutes assimilables par le point blanc qui s'est formé en leur centre. Ces photographies sont à l'origine des diapositives noir et blanc, qui ont été transférées par l'artiste sur des miroirs<sup>50</sup>. Les points blancs sont donc des points de concentration de lumière, de concentration de chaleur, assimilables à des points incandescents. C'est le contact avec la surface qui s'éveille. Il semblerait alors que Penone soit en train d'éprouver la réalité tangible du support, il confirme sa matérialité jusqu'à peut-être essayer de le traverser en le touchant de ses doigts. Cette œuvre nous présente le geste : celui de « toucher ou se laisser toucher par l'image » (Catherine Grenier, 2004, p.169). L'œuvre présente à la fois l'index par analogie entre le verre et le film photographique mais aussi l'index comme le doigt qui devient à la fois l'image du geste de désignation mais aussi l'empreinte digitale. Penone lie la vue et le toucher, en utilisant ce dernier comme un moyen de questionner le support visuel. Il souhaite donner une image du contact. Il amène le sujet de l'empreinte plutôt explicitement en choisissant la pulpe de ses doigts et non une autre partie du corps.

---

<sup>49</sup> Traduction libre : « Dérouler la propre peau - Doigt »

<sup>50</sup> Giuseppe, Penone, « Entretien avec Giuseppe Penone par Catherine Grenier et Annalisa Rimmaudo », in Catherine Grenier. *Giuseppe Penone*, cat. expo., Centre Pompidou, Galerie Sud, [du 21 avril au 23 août 2004, Paris, Centre Pompidou], 2004, p.269

Penone souhaite pointer l'autre côté du miroir, de cette façon il crée un pont, entre là où se tient le spectateur mais aussi là où se tient l'artiste lui-même, derrière le miroir de son appareil photo. Il souligne ainsi que le miroir, tout en séparant les corps, ne propose un rapport au réel qu'à travers son pouvoir d'illusion. En créant ce pont entre les deux côtés du miroir il veut faire de l'œuvre non plus une représentation du corps mais bien un prolongement de ce dernier.

Ce miroir est central dans l'histoire des techniques de la photographie depuis l'apparition de l'appareil reflex. Vilém Flusser avançait dans son ouvrage *Les gestes*, que « le moment où le photographe cesse de regarder dans le miroir réfléchissant est le moment qui caractérisera son image »<sup>51</sup>. Penone renverse ce rapport et fait du miroir le support de l'image elle-même pour le questionner. C'est donc ce miroir, premier rempart, qui sépare l'artiste du réel que ce dernier veut traverser. L'artiste, qui ne veut pas se satisfaire de l'illusion, fait alors appel au tangible car selon Giuseppe Penone, « le toucher [est] le seul gage d'authentification du réel »<sup>52</sup>. Cet usage du miroir est présent dans d'autres œuvres de l'artiste, notamment *Renverser ses propres yeux*<sup>53</sup>, qui se trouve être une pierre angulaire du travail de Penone. Elle introduit notamment, le geste et la pensée sculpturale que l'artiste lie au toucher.

Prémisse de l'Œuvre de Penone, *Renverser ses propres yeux* incarne profondément les enjeux de ses intentions artistiques des années à venir. Elle a été déclinée sous plusieurs formes. D'abord une série de portraits présente le prototypage du projet. Ensuite, en 1970 il réalise une performance, puis une seconde série donnant lieu à une projection de six diapositives (1970). L'analyse suivante sera d'abord celle de l'action, puis suivra celle du choix de captation.

*Renverser ses propres yeux*. Évidemment, à proprement parler, l'artiste ne peut pas retourner ses orbites vers lui-même, mais la métaphore y est. Penone, applique une lentille miroir sur chaque œil et ainsi produit deux phénomènes, deux effets miroirs. D'abord, le plus évident : il crée une image miroir de l'environnement autour de lui.

---

<sup>51</sup> Vilém, Flusser, *Les gestes*, Paris Cergy, Hors commerce D'arts, 1999. p.100

<sup>52</sup> *op. cit.* p.169

<sup>53</sup> Traduction par Jeu de Paume du titre original *Rovesciare i propri occhi*

Regarder l'artiste dans les yeux revient à regarder ce vers quoi il dirige son regard. Ainsi, il ne se contente pas simplement d'occulter sa vue, il va plus loin et opère une sorte de translation rétinienne : l'image qui se forme habituellement sur la rétine, et qui n'est donc visible que par celui qui regarde, se trouve à présent à la surface de l'œil. Mais ce déplacement rétinien de l'artiste n'est-il pas le propre de la photographie ? Donner à voir au monde, ce que l'œil du photographe perçoit de lui. Cette perception, censée être unique, voire même intime à l'artiste, est ici donnée à tous ceux qui le voient en action. Il ne se sépare pas simplement de son pouvoir de voir, mais l'offre à autrui, jusqu'à incarner — au sens étymologique de faire entrer le corps, dans la chair — l'image que le photographe voudrait capturer, comme nous pouvons le distinguer ici dans le dessin de Penone, *Il mio vedere futuro*<sup>54</sup> (fig 9).

Dans le dessin de chacun de ses deux yeux, reconnaissable grâce au rond du globe et aux fins traits noirs sur le dessus de chaque cercle représentant sans doute les cils, nous pouvons distinguer un homme caché derrière son appareil photographique. Cette « vision » comme Penone la nomme, pourrait être celle d'un homme qui se fait simplement photographe par un autre, or, ce serait oublier les miroirs posés sur les yeux de l'artiste. L'homme-silhouette n'est pas en train de faire un portrait de Giuseppe Penone, il est en train de capturer ce que le regard de l'artiste lui offre. Dans l'hypothèse, sublime, où une photographie pourrait résulter de ce procédé, l'image serait une complète incarnation de l'artiste-photographe.

Ce que fait Penone entre en résonance avec les volontés des actions issues du mouvement de l'Arte Povera, où l'art vise à renouer avec le monde et la vie et par extension avec le monde vivant : « Prenant des formes extrêmement diverses, ces expériences interrogent, dans une dimension tout à la fois physique et métaphysique, le rapport de l'humain, souvent l'artiste lui-même, au monde environnant... »<sup>55</sup>. Nous pouvons également voir cet acte comme une volonté de transgresser ce pouvoir du voir, incarné par le médium photographique, pour le lui substituer un autre médium, le médium originel de l'image, le corps lui-même.

---

<sup>54</sup> Traduction libre : *Ma future vision*

<sup>55</sup> Jeu de Paume. « Dossier Documentaire, Renverser ses yeux, Autour de l'Arte povera 1960-1975 », 2022. p.9

Les deux œuvres analysées successivement conduisent à une réflexion ontologique sur la photographie — c'est-à-dire une interrogation de ses principes fondateurs —, envisagée ici à travers son instrument même : l'appareil photo. Celui-ci est assimilé au corps via deux vecteurs élémentaires, l'œil et le doigt. L'artiste incarne l'image en tant qu'outil et support médiateur de sa réalisation. Il réalise un continuum entre les deux médiums : corps et photographie.

Il donne à voir à l'autre le monde extérieur, à travers ses propres yeux. Mais que devient alors sa propre perception du monde, si sa vue est cachée ?

« Le corps fermé sans vue, est défini dans l'espace et il devient sculpture [...] Les yeux fermés, le contact avec le monde extérieur se limite à l'enveloppe. »<sup>56</sup>

L'artiste nous dit deux choses, ou plutôt il lie deux choses. Sculpture et enveloppe corporelle, qui dans cette citation se retrouvent liées par la disparition de la vue. En fait, c'est plus particulièrement la sculpture et l'empreinte dont il est question, car l'enveloppe, la peau, est énoncée comme une limite avec le monde. Le seul moyen de contact entre le monde et le *moi* passe par l'empreinte. Nous pouvons interpréter ce passage en le lisant à travers la « phénoménologie sculpturale » (Didi-Huberman 2000) qui définit l'Œuvre de Penone : « La sculpture prendrait donc valeur de peau en ce qu'elle serait capable de développer [...] une spatialité que l'expérience visible demeure en général inapte à saisir, à embrasser. »<sup>57</sup> On peut admettre que la vue est un sens plus focalisé que le toucher. Cela s'explique notamment par la surface occupée par les récepteurs sensoriels. La peau recouvre l'ensemble du corps et est sensible dans toutes les directions, tandis que la vision binoculaire est confinée à un champ visuel d'environ cent vingt degrés. Ainsi, le toucher permettrait de percevoir des éléments inaccessibles à la vision. L'artiste considère la sculpture comme un moyen d'explorer, et d'imager ce qu'il est impossible de voir. Penone considère la sculpture comme un lieu de « fouille », il avance à tâtons et crée de la

---

<sup>56</sup> Giuseppe, Penone, in *ibid*, p. 35

<sup>57</sup> Georges, Didi-Huberman, *Être crâne: lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Ed. de Minuit, 2000 p.79

« connaissance par contact »<sup>58</sup>. C'est en cela qu'il unit sculpture et peau, c'est l'empreinte de la peau sur le reste, le contact, qui crée l'image. Pour lui, l'image se crée par le toucher et c'est ainsi qu'avec des lentilles miroirs, occultant sa vue, il réussit non seulement à voir le monde : « Toucher, comprendre une forme, un objet, c'est comme le couvrir d'empreintes (...) On peut « poser son regard » mais c'est seulement après avoir posé ses mains qu'on pose son regard et le regard perçoit, déchiffre la forme, et la voit avec les empreintes des mains... »<sup>59</sup>, mais aussi à savoir se distinguer soi du reste, car l'enveloppe peau permet la combinaison de « l'extéroception » et de « l'intéroception »<sup>60</sup>, c'est-à-dire à la fois la perception de l'extérieur et la sensation de notre intérieur. Avec cela en tête, nous pouvons voir *Renverser ses propres yeux* comme un véritable point de départ d'un questionnement autour de la manière de penser le monde en remettant en question l'hégémonie de la vue, face à un autre outil de lecture que serait le corps et plus particulièrement son enveloppe, sa peau, son empreinte. L'œuvre révèle donc une dialectique entre deux sens, la vue et le toucher, assimilables aux deux médiums associés précédemment, la photographie et la sculpture.

Cette œuvre a été créée durant les années soixante-dix et le mouvement Arte Povera, une avant-garde qui a voulu former une réponse critique, voire politique, face à l'hégémonie de l'œuvre traditionnelle et académique. Néanmoins, nous pouvons adopter une lecture plus contemporaine notamment car elle a été présentée d'octobre 2024 jusqu'à janvier 2025 à la Bourse de Commerce. En effet, ces questionnements liés à la perception des limites, des bordures, et à l'unité corporelle sont tout à fait actuels notamment si nous les lions à ceux qui entourent la réalité virtuelle. Que devient le corps lorsque, plongé dans un casque de réalité virtuelle, notre vue est le seul sens sollicité ? Toute l'attention de notre cerveau se détourne de ce que perçoit notre enveloppe corporelle pour se concentrer sur ce que le casque nous donne à voir. Si Penone dit que « les yeux fermés, le seul contact avec le monde extérieur se limite à l'enveloppe », la réalité virtuelle inverse

---

<sup>58</sup> *Ibid*, p.71

<sup>59</sup> Giuseppe, Penone, *Respirer l'ombre*, 2e éd. rev. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2004

<sup>60</sup> Stéphane, Dumas, Nancy, J.-L., & Dagognet, F. *Les peaux créatrices : Esthétique de la sécrétion*, Paris, Klincksieck. 2014.

ce paradigme. Le casque isole notre corps de notre vue, qui devient dominante et unique vecteur d'immersion sensorielle. Le corps s'efface doucement, devient fantomatique, presque intangible car resté dans un monde qui ne correspond plus à ce que perçoivent nos yeux.

Par la suite, il y a la projection d'une séquence de six diapositives couleur (fig. 10). D'abord un carton-titre, puis cinq images. Dans les deux premières aux formats paysage, on distingue une silhouette sur un chemin, dans un paysage mêlant industrie et nature. Les trois photographies suivantes reprennent le format portrait. Dans un mouvement systématique à nouveau, nous nous rapprochons, comme dans un travelling avant — l'appareil photo et la caméra peuvent être confondus dans cette forme — de l'homme sur le chemin, Giuseppe Penone. D'abord, nous observons comme des yeux blancs, une étrangeté qui pourrait nous faire penser à un homme tout puissant, omniscient, qui voit tout, paradoxalement. Puis, en se rapprochant encore on aperçoit l'effet miroir, et le retour de cette silhouette, au creux de l'œil, celle du photographe en action, qui nous rappelle *Il mio vedere futuro*. Mais est-ce vraiment ce que voit de Giuseppe Penone à cet instant T ?

Rappelons-nous que muni de ses lentilles, l'artiste s'aveugle, son « contact avec le monde extérieur se limite à [son] enveloppe »<sup>61</sup>, mais que devient alors son regard, rejeté et donné à l'autre, un sacrifice pour pouvoir atteindre autre chose. Le second effet miroir. L'artiste touche ce qu'il ne peut plus voir, et est poussé à voir à l'intérieur de soi, à « voir l'impalpable » (Semin 2016), se rendre aveugle pour battre la « cécité tactile » (Didi-Huberman, 2000). C'est bien là que le titre de l'œuvre prend son sens. Derrière les yeux, on trouve le cerveau, lieu de matérialisation de la pensée, mais également siège du tactile. En effet, nous pouvons d'abord nous pencher sur un tableau d'Albrecht Dürer pour démontrer cette connexion. Dans *Saint Jérôme* (1521) il nous montre ce dernier toucher de sa main droite sa tempe, et de sa main gauche un crâne, vanité posée devant lui. Comme l'analyse Didi-Huberman, Dürer crée « un rapport évident du *lieu tactile* au *lieu de la pensée* »<sup>62</sup> mais il ne fait pas que ça. Nous pouvons aussi voir ce lieu de la pensée comme le lieu du vivant lui-même, représenté par Saint Jérôme, alors que la vanité, l'os du crâne n'est plus

---

<sup>61</sup> *op cit.*

<sup>62</sup> *op cit.*

qu'un « objet de la pensée », sa représentation, sa forme inerte. D'autre part, la science nous apporte une réponse d'autant plus convaincante que « Cerveau et peau ont une même origine embryologique. [...] la partie la plus externe de l'embryon, l'ectoblaste, donnant naissance au système nerveux et à l'épiderme »<sup>63</sup>. Le fait que Penone, en action, ne peut percevoir le monde qu'à travers le contact de sa peau à celui-ci, et qu'il accède métaphoriquement au cerveau qui se trouve derrière ses yeux, est donc intimement lié, voire même réversif.

Si dans *Renverser ses propres yeux*, cet aspect reste à l'état de métaphore, au sens où Penone ne peut pas réellement voir l'intérieur de sa tête, il n'en reste pas moins que l'artiste pose la question suivante : comment accéder au lieu de la pensée, lieu du vivant, de l'être, dans l'art ? Si l'artiste répond vingt ans plus tard à cette question, sous la forme sculpturale avec *Paysage du cerveau* (1990), cela constitue en fait la synthèse de son Œuvre. Son Œuvre est une analyse du vivant, par l'étude de son propre corps. Pour cela, il passe par la sculpture et la photographie, en les combinant, car le toucher et la vue sont complémentaires.

Incorporer la photographie passera métaphoriquement ou non, par un acte sculptural, la sculpture au sens de Penone, comme un pouvoir de combler le manque de la vue par le contact. L'artiste renverse sa vision intérieure du monde vers le dehors, une vision qui naît donc du contact entre la peau de l'humain et le réel qui lui fait face. L'image ne naît plus du reflet, plus du miroir, mais vient plutôt comme une excroissance du corps de l'artiste.

---

<sup>63</sup> Martine, Colignon, *La peau, métaphore d'une rencontre entre art et clinique*, Toulouse, Éditions Érès, 2018.

## II. Incorporer *quelque chose du corps vivant* dans l'œuvre photographique : être ou agir sur le support

« Le mode de définition [de l'art] est réduit à celui de l'agir et de l'être. Le comportement et la présence physique (ou matérielle) sont, tout simplement. »<sup>64</sup>

Incorporer l'œuvre signifierait mettre le corps dans l'œuvre ou mettre l'œuvre dans le corps. Il ne s'agit pas d'imiter, mais de faire fusionner corps et œuvre, en abolissant la frontière entre sujet et objet. La citation de Germano Celant n'est pas prise au hasard dans le contexte d'où elle est tirée. En effet, le penseur et théoricien de l'*arte povera* décrit ce mouvement comme celui qui souhaite « réveiller l'horreur »<sup>65</sup> d'un art qui s'inspire et ne fait référence qu'à lui-même. Face à cette hégémonie culturelle, l'*arte povera* souhaite remettre en avant la nature et avec elle l'humain dans ce qu'il a de physique, de matériel. Cela passera notamment par : être et/ou agir sur le support.

Bien que les mots de Celant nous rattachent à un mouvement en particulier, celui de l'*arte povera*, cette pensée résonne avec notre réflexion. Elle prolonge l'idée du corps vivant comme un médium propre capable de s'hybrider avec le médium photographique — une hybridation que les œuvres de Penone incarnent tout à fait, comme nous avons pu le constater. Chacun de ses intitulés comprend un verbe d'action, dans chacune de ses œuvres l'artiste fait quelque chose, il est acteur, il engage son corps.

Dans cette seconde partie, nous sommes d'abord observateurs du geste de l'artiste, de son action dans son œuvre, on parle alors de poïétique. Puis c'est seulement dans un second temps que nous serons observateurs du résultat, on se placera sur le plan esthétique. Nous étudierons d'abord l'action puis l'acte qui en

---

<sup>64</sup> Trad. par l'auteur assistée de DeepL, du texte original « The mode of definition is reduced to that of acting and being. Behavior and physical (or material) presence simply are. », Germano, Celant, sans titre, texte original publié dans *Arte povera - Im Spazio, Galleria La Bertesca / Edizioni Masnata/Trentalance, Genova, 1967; Arte povera, Galleria De Foscherari, Bologna 1968 ; in Arte povera in collezione, curaté par I. Giannelli, M. Beccaria G. Verzotti, cat. expo, 2000, Charta, Milan, p.28*

<sup>65</sup> *ibid*

découle. Cette double position est surtout là pour ne pas oublier la première, car notre objet d'étude, dans cette seconde partie, tourne autour du geste artistique, il faut donc bien observer ce que fait l'artiste avec son corps.

## 1. Medium corps

### II.1.A) PERFORMER LE MÉDIUM, DE L'OUTIL PHOTOGRAPHIQUE AU SUPPORT

Dans l'expression « performer le médium », plusieurs interprétations sont possibles. D'une part, au sens le plus littéral, cela évoque une forme d'incarnation, c'est-à-dire prendre chair dans le médium, du début jusqu'à la fin de la chaîne : de l'outil de prise de vue jusqu'au support. En effet, quoi de plus vivant que de faire d'un corps un outil ou un support à part entière ? Ainsi, l'objet photographique, le signe, ne peut plus être physiquement dissocié de son référent, puisqu'ils ne font qu'un.

#### Corps outil

Marc Lenot, critique et historien de l'art, s'intéresse à la photographie expérimentale et publie notamment un essai, *Le corps photographe*, qui nous ouvre quelques premières pistes. Il évoque les artistes qui ont fait de leur corps un « instrument photographique autonome » (Lenot, 2020, p.11, §29), s'affranchissant ainsi de l'appareil traditionnel, notamment par l'usage de la technique de la *camera obscura* et plus particulièrement du sténopé.

Paolo Gioli, artiste italien plutôt connu pour son travail de « néopictorialiste » (Baqué, 1998) expérimente en 1989 l'usage de son poing, technique qui sera nommée « poing sténopéïque » par sa femme Carla Schiesari (fig.11). Pour cela, Gioli place un bout de papier émulsionné au creux de sa main et ferme le poing. La position de ses doigts transforme sa main en un diaphragme vivant qu'il faut contrôler pour ne laisser passer qu'assez de lumière pour obtenir une image sur la surface sensible. Lenot parle alors du passage d'un « organe gestuel à un instrument visuel », expression qui traite deux points. D'une part on passe du « gestuel » au « visuel », il y a donc une sorte de détournement des sens. D'autre

part, on passe d'un organe à un instrument, ce qui propose une hybridation voire même une métamorphose mécanique du corps, d'organe à outil. Paolo Gioli voyait cela comme une « libération de l'appareil photo »<sup>66</sup>. Nous pourrions aussi le percevoir comme un retour au travail manuel, à une sorte d'artisanat qui vient s'opposer à la machine de l'appareil photo industriel, d'autant plus à son époque où celui-ci avait atteint le marché de la photographie amateur. Il s'agit bien d'un retour au geste, de reprendre la main sur la technique photographique, au sens propre et figuré. D'ailleurs la présentation en diptyque, entre l'image réalisée d'un côté et l'outil qui a servi à la produire semble assez protocolaire, comme pour entrer dans le cadre de la présentation d'une nouvelle technique, d'une nouvelle invention. D'autre part, la première photographie qu'il réalise est celle de son propre visage moulé en plâtre par sa femme. De cette façon, son corps est présent et prolongé du début à la fin, d'abord en tant qu'outil qui produit la photographie mais aussi en tant qu'image finale. La boucle est bouclée. Cependant, comme l'explique Marc Lenot, l'artiste ne fera que deux images avec cette technique, car il considérerait qu'il avait épuisé ses possibilités, jugeant que le geste l'intéressait plus que le résultat (Lenot, 2020, p.2, §6).

Dans cette abolition de l'appareil photo, il y a l'abolition de l'outil qui se trouvait physiquement entre l'artiste et le monde. Ici il n'y a plus de médiation, plus d'intermédiaire. Le rapport de l'artiste à son œuvre devient immédiat et physique.

À la même époque – le début des années 1990 –, l'artiste britannique Lindsay Seers explore, elle aussi, la transformation d'une cavité corporelle en camera obscura, bien qu'il ne s'agisse plus du poing mais de la bouche : le « sténopé buccal » (Lenot, 2020, p.3). La bouche est une cavité naturelle du corps, qui possède notamment deux fonctions principales : la parole et la nutrition. Durant la petite enfance, la bouche est également un outil d'exploration, de découverte du monde. C'est par la bouche que l'enfant découvre les textures, les températures, c'est une façon pour lui de collecter des informations sur son environnement, c'est un réflexe inné. « L'étendue incommensurable de la pensée c'est l'ouverture de la bouche »<sup>67</sup>. D'une

---

<sup>66</sup> Paolo, Gioli, « Interview par Marc Lenot à Gioli », transcription par Paolo Vampa

<sup>67</sup> Jean-Luc, Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, collection « Sciences humaines », 2006, p.161

certaine façon, la *camera obscura*, et par la suite le sténopé sont également des techniques primitives de la photographie, les mettre en lien semble alors faire sens. De plus, cela fait d'autant plus sens pour Lindsay Seers qui possédait, enfant, une mémoire eidétique qu'elle a perdue et qui tente depuis, par ses sténopés buccaux de réingurgiter le monde comme elle le faisait si facilement plus jeune. L'artiste se nourrit d'images, « de manière obsessionnelle et indiscriminée » (Lenot, 2020, p.5) dans une dynamique d'appropriation de ce qu'elle capture. Elle souhaite incorporer au sens propre. Sur son site, Lindsay Seers ne montre pas les photos prises par la bouche, mais se concentre plutôt sur montrer l'acte de photographier avec la bouche, ainsi, elle ne montre que les situations de prise de vue buccale. Sur la figure 12, il s'agit d'une prise de vue avant un baiser avec son compagnon.

« Le baiser devient un mécanisme de capture dans lequel la sensualité et l'affection associées à un baiser réel sont réduites à un rituel dont la seule intention est de prendre possession (contrôle) d'un moment - un baiser de la mort ; une image. »<sup>68</sup>

L'artiste elle-même décrit son acte comme une prise de contrôle, de possession, même lors du moment le plus intime et sincère du baiser. La prise de vue comme pour consommer l'autre à distance, analogie d'un baiser, une consommation physique de la bouche de l'autre : « l'amant tombe dans notre gorge »<sup>69</sup>. Marc Lenot, lui, parlera d'un « vampirisme » ou d'un « ventriloquisme visuel », nouvel oxymore qui nous renvoie à la confusion des sens que nous évoquions plus tôt. Entre l'œil du photographe et la bouche il semble y avoir ce point commun : la consommation, l'absorption du monde.

De l'autre côté de l'Atlantique, à la même période, Ann Hamilton produit également des sténopés buccaux. Leur forme correspond d'autant plus à cette confusion œil-bouche. En effet, le sujet de l'image est toujours au centre et entouré de la commissure des lèvres de l'artiste, formant un ovale semblable à un œil (fig.13). La bouche se substitue à l'œil jusqu'à en prendre sa forme. Par cette « confusion des

---

<sup>68</sup> Traduction libre assistée de DeepL. Site de l'artiste, « The Act of Photographing (with the mouth) », URL : <https://lindsayseers.info/work/245/>

<sup>69</sup> *ibid*

fonctions corporelles » (Lenot, 2020, p.3), on se retrouve projeté comme dans l'œil du photographe (cf. Giuseppe Penone, *Il mio vedere futuro*).

En transformant les cavités corporelles en instruments photographiques, ces artistes incorporent l'image, en la saisissant de sa main ou en l'ingurgitant. De cette manière « toute distance entre l'art et la vie semble abolie » (Baqué, 1998). Ces mots sont ceux que Dominique Baqué emploie pour parler de la performance, ce qui nous démontre bien que ces pratiques relèvent d'un « croisement entre le body art et la photographie » (Lenot, 2020).

### Corps support

L'œuvre de Denis Oppenheim, *Reading Position for Second Degree Burn* (fig.14) s'impose comme un exemple marquant. En 1970, l'artiste explore son corps comme surface sensible. Notre peau, dotée de mélanocytes capables d'absorber la lumière, devient ainsi une matière photosensible – principe que Oppenheim exploite. Il expose son torse, recouvert d'un livre ouvert, pendant cinq heures au soleil sur une plage. Le résultat se compose de trois panneaux : deux photographies et un texte décrivant le protocole : « Stade I, Stade II. Livre, peau, énergie solaire. Temps d'exposition : 5 heures. Jones Beach. 1970 »<sup>70</sup>. Ce texte nous présente un protocole simple menant à l'impression, par brûlure au second degré, de l'image du livre sur le corps de l'artiste, à la manière d'un photogramme, c'est-à-dire par contact entre l'objet (livre) et la matière sensible (peau).

On observe une matérialisation du procédé photographique, mais aussi une adhésion totale à sa genèse indicielle. D'ailleurs, il s'agit d'un principe fondateur dans l'art de Denis Oppenheim, qui fait l'objet d'un des principaux exemples de Rosalind Krauss, dans son texte précédemment cité au début de notre étude : *Note on the Index*. D'un côté, l'artiste crée une image par contact direct entre le référent (le livre) et son support (la peau) ; de l'autre, cette empreinte est éphémère, vouée à disparaître avec la guérison de la peau. Bien que non instantanée – l'indice persistant quelques heures avant de s'estomper –, cette trace relève bien de la

---

<sup>70</sup> Traduction libre assistée de DeepL. Texte original : « Stage I, Stage II. Book, skin, solar energy. Exposure time: 5 hours. Jones Beach. 1970 »

condition indicielle, car la présence continue du livre est nécessaire pour maintenir l'image.

Le corps vivant assume ici un double rôle : il est d'abord le support de l'image photographique, mais aussi un agent temporel. Par son métabolisme qui se régénère, il réinjecte dans le médium photographique la dimension de co-présence. Cela révèle que la potentialité du présent dans l'image tient simultanément à sa nature indicielle et à sa condition corporelle vivante.

Ce principe sera par la suite repris par Thomas Mailaender et ses *Illustrated people* (fig.15). Néanmoins cette fois-ci l'artiste pousse le trait et emploie des négatifs avant d'exposer des peaux aux UV pour en faire des positifs, le soleil devient une immense tête d'agrandisseur. Mailaender se positionne dans une idée de la disparition de l'image photographique physique : « Dans dix ans, tout ça n'existera plus. Il n'y aura plus de tirages. Seulement des disques durs. La matérialité de l'épreuve argentique est en train de disparaître. »<sup>71</sup>, ce qui lui sert notamment à justifier son obsession pour la collection de photographies. Cette série des *Illustrated people* va comme à rebours de cette accumulation des images du fait de leur fugacité.

En utilisant les corps d'autres personnes, on retrouve un aspect performatif moindre contrairement à Oppenheim qui non seulement joue de son propre corps, en assumant lui-même la douleur nécessaire au procédé, mais aussi en décrivant son protocole dans la restitution de son œuvre. D'autre part, Oppenheim utilise le soleil comme source de lumière, tandis que Mailaender emploie une puissante lampe UV<sup>72</sup>, ce qui signifie que le rapport au temps des deux procédés n'est pas le même non plus. Dans les deux cas, il y a une endurance du corps face à la douleur, mais le rapport à l'instantanéité diffère.

---

<sup>71</sup> « Thomas Mailaender, collectionneur déjanté », *Polka Magazine*, n°34, Juillet 2016, [en ligne], URL : <https://www.polkamagazine.com/thomas-mailaender-collectionneur-dejante/>, consulté le 24 mars 2025

<sup>72</sup> <http://www.thomasmailaender.com/illustratedpeople.html>

Dans ces deux œuvres, la pellicule photosensible se trouve associée à la peau, jusqu'à s'y substituer. Elles posent de manière littérale la question du vivant en mettant en jeu une action sensible concrète. *Ce quelque chose* que nous cherchons depuis le début de notre étude se trouve ici matérialisé : il prend la forme d'une brûlure. Ce parallèle est consciemment présent dans des travaux comme ceux de Lucile Boiron qui, elle, évoque deux analogies distinctes.

## II.1.B) ŒUVRES-CORPS<sup>73</sup>, LES CHAIRS DE LUCILE BOIRON

« Elle souligne que ce qui l'intéresse dans l'argentique est le fait que la lumière brûle la surface sensible exactement comme le soleil brûle une peau. »<sup>74</sup>

« C'est cette idée de frontière entre intérieur et extérieur et la peau matérialise bien cette surface poreuse [...] Je trouve que le négatif, le film, matérialise bien aussi cette idée. »<sup>75</sup>

Les paroles de Lucile Boiron se lient aux deux œuvres précédentes du fait de cette « brûlure » que l'artiste invoque comme le point commun entre la peau et la pellicule. Oppenheim et les modèles de Mailaender en ont fait eux-mêmes l'expérience concrète. Cependant, cette analogie est tout à fait essentielle et révélatrice du travail de Lucile Boiron, puisqu'elle renvoie directement à ses interrogations soulevées juste après : « l'idée de frontière entre intérieur et extérieur » ou encore de « surface poreuse ». La peau est une membrane perméable à la lumière, jusqu'à la brûlure, tout comme la pellicule. Cette réflexion résonne parfaitement avec le travail de l'artiste qui se rapproche de la chair et en saisit tous les détails allant jusqu'à travailler sa transparence puis son contenu intérieur. Nous pouvons prendre pour exemple des extraits de sa série *Womb* qui a donné lieu à sa première édition publiée. D'abord de par son titre : *Womb*, qui signifie, en anglais, l'utérus, la matrice,

---

<sup>73</sup> Le terme « œuvre-corps » qui sera employé à partir de maintenant est emprunté à Chloé Bonannini. *Présences, confrontations et interactions : les œuvres-corps d'Alix Marie, Lucile Boiron et Rachel de Joode*, Mémoire de Master 2 en histoire de l'art, parcours métiers et arts de l'exposition (sous la direction de M. BRUN Baptiste et Mme. LE MENS Magali), Rennes, Université Rennes II, 2023

<sup>74</sup> Podcast « Vision #5 – LUCILE BOIRON », *Vision(s)*, Youtube, mis en ligne le 8 Janvier 2021, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=T-u3ieEc30o>

<sup>75</sup> Astrid Cheval et Lucile Boiron, « Entretien », 21 février 2025, Annexe 2

évoque déjà cet « art de la viscéralité »<sup>76</sup> auquel Lucile Boiron nous confronte. La peau brûle au soleil (fig.16.1) comme nous l'évoquions juste avant, puis on se rapproche jusqu'à deviner ce qui se cache dessous : les chemins sinueux des veines à l'arrière d'une jambe (fig.16.2), puis nous plongeons encore jusqu'à explorer l'intérieur, de l'autre côté de la peau : les viscères animales (fig.16.3).

Ces étapes d'entrée dans la chair, par plusieurs paliers, ne sont pas sans nous renvoyer au principe même de *l'incarnat*. En effet, ce terme est issu de la peinture et dérivé de l'italien « incarnato » qui dérive lui-même de *carne* signifiant la chair. Ce procédé avait justement pour but de restituer le plus fidèlement possible l'aspect de la peau humaine — en tenant compte qu'il s'agit, dans nos exemples, de peaux caucasiennes, c'est-à-dire de peaux blanches. Pour ce faire, des techniques par couches et par transparence étaient employées : « L'incarnat impose une surface pelliculaire et suggère une sous-jacence, il représente donc un entre-deux, entre surface et profondeur. La résurgence de la vie souterraine est aussi trahie par le palpitement des chairs ou les fugitives transparences du corps qui permettent les imperceptibles apparitions d'un bleu, d'un vert presque insensible. »<sup>77</sup>. Une technique comme le glacis est notamment évoquée. Elle consistait à superposer de fines couches translucides de peintures pour obtenir un mélange qui se fait sur la toile. Les couches inférieures transpirent contre les premières et c'est ainsi que l'on arrive à obtenir un rendu approchant la carnation de la peau<sup>78</sup>. La photographie de Lucile Boiron semble alors tout à fait répondre à ce rendu de *l'incarnat*, par cette recherche de la transparence, du traitement de la peau comme une frontière poreuse entre intérieur et extérieur. D'ailleurs, s'il évoque « l'apparition d'un bleu, d'un vert presque insensible » nous pouvons également y voir un point de comparaison avec le traitement des couleurs de l'artiste photographe. En effet, on remarque une présence de dominantes vertes ou cyan dans la série *Womb*, des

---

<sup>76</sup> Matthieu, Jacquet, « Lucile Boiron, la photographe qui dissèque les corps avec une douce violence », in *Numéro*, 2021, [En ligne], mis en ligne le 5 février 2021, consulté le 19 mars 2025, URL : <https://numero.com/art/art-art/lucile-boiron-la-photographe-qui-disseque-les-corps-avec-une-douce-violence/>

<sup>77</sup> Jean-Louis, Cabanès, éditeur. *Les frères Goncourt: Art et écriture*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998.

<sup>78</sup> « L'incarnat dans l'art », 2015, [En ligne], mis en ligne le 6 juin 2015, URL : <https://perezartsplastiques.com/2015/06/06/lincarnat-dans-lart/>

couleurs qui peuvent d'abord déstabiliser car ce sont des teintes froides ; associées à la chair elles peuvent paraître morbides. Cependant, ce sont dans les sous-tons de notre peau que ces couleurs sont réellement présentes, ce qui justifie une approche esthétique de la peau proche de celle des techniques utilisant des couches translucides, comme le glacis.

Il s'agit d'une approche très sensuelle du corps vivant. Mais que provoque alors cette sensualité dévoilée ?

Les images de l'artiste sollicitent clairement le sens haptique, c'est-à-dire selon Deleuze « un meilleur mot pour tactile puisqu'il n'oppose pas deux organes de sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique »<sup>79</sup>. Elle provoque notre sens du toucher par l'œil selon plusieurs facteurs. C'est d'abord grâce à cette couleur chair, par l'incarnat que nous venons d'évoquer, mais cela tient aussi fortement à la proximité au sujet. L'artiste travaille à l'aide d'une optique macro. De cette manière, elle agrandit les détails et provoque un morcellement. Ce morcellement fait écho à ce que l'artiste elle-même décrit comme inhérent à sa pratique : les images-pulsions. Lucile Boiron tire ce concept des théories du cinéma de Gilles Deleuze. Les « pulsions » décrivent des forces instinctives ou des désirs primitifs, qui mènent à « arracher au réel des fragments »<sup>80</sup>. Ces fragments, Deleuze les nomme des « fétiches » et les décrit en effet comme des « morceaux arrachés », ou des « objets partiels »<sup>81</sup>, si bien que les gros plans, dont Lucile Boiron a l'usage, en font tout à fait l'illustration. Ainsi, selon elle, il s'agit de « retranscrire une idée qui n'est pas de l'ordre du dicible »<sup>82</sup> ou encore « *quelque chose* qui gronde de manière sous-jacente »<sup>83</sup>. Cette chose correspond donc bien aux pulsions désignées par Deleuze. Confrontés aux

---

<sup>79</sup> Gilles, Deleuze, *Mille Plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p.614

<sup>80</sup> Astrid Cheval, Lucile Boiron, *op.cit*

<sup>81</sup> Gilles, Deleuze, « Chapitre 8 : De l'affect à l'action : l'image-pulsion », *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Ed. De Minuit, Paris, 1999, p.180

<sup>82</sup> Astrid Cheval et Lucile Boiron, *op cit*.

<sup>83</sup> *ibid*

spectateurs, ces fétiches provoquent une réaction qui va « venir physiquement »<sup>84</sup>, une réaction qui peut être de l'ordre de l'attraction ou du dégoût. La photographe parle, elle, de « malaise » ou d'« harmonie »<sup>85</sup>. Attraction et dégoût sont, de nouveau, tous deux provoqués par le sens du toucher. En effet, comme l'explique l'historien Alain Cobain, dès la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle le toucher est « rétrogradé au clinique ou à l'érotique »<sup>86</sup>. D'abord à cette époque c'est un sens qui « inspire l'anxiété pour ne pas dire la terreur »<sup>87</sup> en raison de la peur de la lèpre, maladie qui affecte les muqueuses et notamment la peau. Cet instinct de ne pas toucher pour ne pas tomber malade est bien sûr resté ancré dans nos habitudes contemporaines. Toucher c'est être potentiellement contaminé, il y a quelque chose de sale. Cela résonne d'ailleurs aussi avec la réflexion que fait Giuseppe Penone sur l'empreinte quand il dit : « L'empreinte, c'est une chose que tout le monde dépose autour de soi, et que l'on passe une partie de sa vie à tenter d'effacer. »<sup>88</sup> De l'autre côté, c'est un sens de l'attraction, dans sa part érotique que cite l'historien, mais aussi simplement car il invoque le contact, la caresse, un sens qui cache en lui une certaine animalité. Alors, quand Lucile Boiron nous présente ses images de la peau si proche, nous pouvons estimer que c'est le sens du toucher qui provoque notre réaction, de manière haptique, c'est-à-dire : provoquer le toucher par la vue. Invoquer le toucher par la photographie c'est vouloir entrer dans l'espace physique du spectateur.

Cette réaction se produit car le spectateur, par empathie, va reconnaître quelque chose, s'identifier dans ces bouts de chair qu'on lui présente. Les images provoquent une perturbation physique chez le spectateur. Cet effet se nomme « effet de personne » et désigne le fait de comprendre l'œuvre ou l'objet comme une entité vivante à part entière (Bonannini, 2023, p.52). Les *œuvres-corps* ont une présence qui leur est propre. Elles ne sont pas icônes, elles n'imitent rien, elles sont

---

<sup>84</sup> *ibid*

<sup>85</sup> *ibid*

<sup>86</sup> Alain, Cobain, « Le toucher », *Les cinq sens*, Émission radio France Culture, 2021, [En ligne], 30 juillet 2021, URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-5-sens/le-toucher-5186939>

<sup>87</sup> *ibid*

<sup>88</sup> Giuseppe, Penone, *op cit.*

habitées. À ce titre nous pouvons d'ailleurs revenir sur le terme « fétiche » utilisé plus tôt pour décrire les images-pulsions. Un fétiche est un support d'incarnation pour une entité vivante qui vient habiter l'objet lui-même. Ainsi, nous nous inscrivons pleinement dans cette logique d'« être le médium ».

Les images de Lucile Boiron « ne montrent pas uniquement un corps mais l'accompagnent en prenant en matérialité » (Bonannini, 2023, p.15) et c'est pour cette raison qu'il est question d'*œuvres-corps*. D'ailleurs, dans le cas de *Womb*, nous avons pris en compte la forme d'édition, celle-ci apporte un rapport intime avec le lecteur qui tient le livre proche de son visage, qui le manipule avec ses mains, dans un temps qui est le sien. Cependant, il ne faut pas oublier la forme scénographique, comme celle de l'exposition, où ces images sont tirées en grands formats (fig.17). Elles dépassent l'échelle naturelle et renforcent cette force vibrante qui émane des images.

Nous pouvons en conclure que les *œuvres-corps* peuvent être perçues comme des objets habités, des entités vivantes à part entière, et nous les percevons ainsi notamment de par les réactions physiques qu'elles provoquent, qu'elles soient de l'ordre du dégoût ou de l'attraction, ce sont des symptômes du vivant. Ces entités nous renvoient vers nous-même comme un éveil brutal de notre propre corporéité, un rappel à notre réalité charnelle. Notre cœur s'accélère, nos poils s'hérissent, notre gorge se serre, autant de symptômes d'un corps qui vit. Le cas de l'œuvre *Womb* nous apporte un nouvel éclaircissement sur ce que peut être ce *quelque chose*. Il s'agit de placer le corps vivant au cœur de la création d'un objet dans une approche presque animiste, et nous remarquons que de nouveau le sens du toucher y joue un rôle, ce qui finalement nous donne un point commun avec notre première hypothèse de l'index, de l'empreinte. Ces photographies s'imprègnent en nous.

### **II.1.C) ŒUVRE-CORPS, L'ARGILE DE RACHEL DE JOOD**

Rachel de Joode est une artiste néerlandaise qui travaille des matières premières comme l'argile, le marbre ou le bronze. Des matières qui font référence à l'art classique mais qu'elle détourne en partie pour créer des photographies qui, à la

manière de Lucile Boiron, provoquent « des réflexes archaïques de palpation »<sup>89</sup>. L'artiste évoque « ces émotions bizarres et primordiales que l'on peut ressentir rien qu'avec la matière ». L'haptique est, de nouveau, au centre des préoccupations. À la différence de Lucile Boiron, les photographies ne représentent pas directement des peaux mais les évoquent. Rachel de Jood présente des tirages sur des tabourets avec des images de matières argileuses remplies d'empreintes de doigts. Des images de la matière palpée, manipulée. Elle collecte des traces laissées sur la matière, « nous laissons des traces, et des traces sont laissées sur nous »<sup>90</sup>. De cette façon, la vue appelle le toucher.

De nouveau il s'agit de détails, de gros plans, de fragments. Cependant, s'ajoute ici une nouvelle dimension en sortant du cadre. La forme géométrique orthogonale disparaît. Les morceaux sont découpés de façon plus aléatoire, ils prennent des formes presque cellulaires et par conséquent deviennent beaucoup plus sculpturaux. Cependant, ils n'ont qu'une faible épaisseur et s'apparentent donc plutôt à des lamelles de chair fine, comme passées à la mandoline. Si le contenu des images ne représente pas de véritables morceaux de peau comme chez Lucile Boiron, c'est par l'aspect de la matière argileuse, et la palpation de celle-ci que l'artiste nous renvoie au corps, à « la création de l'homme à partir du limon originel » (Auger, 2021, p.326). Elle renvoie au corps vivant dans son façonnage, dans les doigts du modelleur.

Évidemment il faut ajouter à cela, la couleur des images, comme nous l'avions évoqué dans les œuvres précédentes. Néanmoins la couleur de la carnation est travaillée différemment. En effet, ici, nous assistons à un camaïeu beige rosé, qui paraît plus commun que les sous-tons cyanés de *Womb*. En fait, Rachel de Joode travaille la carnation de manière opaque, et non dans sa translucidité comme le fait Lucile Boiron. Cependant, la teinte qu'elle emploie n'est pas arbitraire car elle correspond à sa propre teinte de peau, c'est-à-dire la teinte RAL NCS S1020Y70R<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Marie Auger, *Les Expérimentations photographiques tridimensionnelles et spatialisées. De l'intermédiaire au post-médium (1960-2020)*, Thèse, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2021, p.330

<sup>90</sup> Rachel de Jood, *ibid*

<sup>91</sup> Chloé, Bonannini, *op cit.*, p.17

Chloé Bonannini considère ce choix comme une démarche autobiographique, ce qui nous mènerait à comprendre l'œuvre de Rachel de Joode comme une recherche identitaire, basée sur la création de son être de chair et qui fait valoir sa propre présence en tant que corps. Ce choix n'est d'ailleurs pas sans évoquer, le travail d'Angelica Dass avec *Pantone* qui consistait en une multiplicité de portraits de personnes aux couleurs différentes qui forment une grille. La teinte de peau est synonyme d'identité.

## 2. Agir sur le support

### II.2.A) FAÇONNER LE SUPPORT, ACTIVER LA MEMBRANE SENSIBLE

« L'adhérence, le lien de l'outil avec la terre, la pression, tout engendre l'image. À ce moment, la peau se dissimule à la vue, seule demeure la lecture tactile, par contact, et se présente alors l'image de la pression. C'est la peau complètement disparue du fait de l'adhérence qui suscite l'image. Tout à la fois la peau est façonnée et elle-même façonne ; ceci dépend de l'élasticité, de la densité, de la souplesse et de la faculté qu'a la matière de se souvenir. »

Giuseppe, Penone, [1981], in Germano, Celant, *Giuseppe Penone*, trad. A.Machet, Milan-Paris, Electa-L & M.Durand-Dessert. 1989. p.104

Cette « faculté qu'a la matière de se souvenir » constitue l'essence même de l'empreinte. C'est un souvenir physique d'une présence passée, et la qualité - au sens de sa propriété, sa nature - de ce souvenir dépendra de la matière qui a été imprimée ainsi que de « l'outil » qui a été utilisé pour produire l'empreinte. Ce rapport entre ce qui façonne et ce qui est façonné est tout à fait réversible car « un corps humain est là quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible »<sup>92</sup>, reprenant le concept de Merleau-Ponty qui met en évidence l'interpénétration du sujet et de l'objet dans l'expérience du corps. L'empreinte est un vecteur de ce qu'il reste du vivant, qui en est sa matrice. Afin d'incorporer le vivant dans le support, il sera alors question d'observer ce que Penone évoque, c'est-à-dire les caractéristiques telles que « l'élasticité », « la densité » ou encore « la souplesse » du matériau du support.

Observons et mettons en regard les œuvres de Giuseppe Penone et de Morvarid K, notamment dans leurs travaux respectifs suivants : *Svolgere la propria pelle* et *Yuko Moon*, deux expériences topologiques<sup>93</sup>. D'une part, il y a le titre *Svolgere la propria pelle*, le verbe « *svolgere* » pouvant être traduit de deux façons : déplier ou développer. « Déplier » signifie défaire en étendant, ce qui par extension, implique la

---

<sup>92</sup>Jean-Pierre Cotten, « L'expérience de la chair chez le dernier Merleau-Ponty », *Philosophique* [En ligne], 3, 2000, mis en ligne le 06 avril 2012, consulté le 19 janvier 2025. URL : <http://journals.openedition.org/philosophique/225> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/philosophique.225>

<sup>93</sup> Le mot « topologique » est ici pris au sens que lui donne Stéphane Dumas dans son ouvrage *Les peaux créatrices : Esthétique de la sécrétion*, c'est-à-dire comme la déformation d'un corps subit par des forces ou l'étude des formes d'un terrain, en l'occurrence le terrain étant le corps dans notre cas.

planéité. « Développer » renvoie étymologiquement à « sortir de l’enveloppe »<sup>94</sup>, par conséquent faire apparaître en sortant de l’enveloppe. Sachant que la suite du titre est « sa propre peau », nous pouvons alors évoquer les mots de Jean-Luc Nancy qui dit « Mon corps c’est moi vers le dehors »<sup>95</sup>. En ce sens, l’artiste italien tenterait, dans cette œuvre, de développer son « moi » en mettant sa propre peau à plat. Il est donc question d’identité, une identité au sens de sa conformité à un original avec sa singularité anatomique. D’ailleurs le fait qu’à nouveau l’artiste insiste, dans son titre, avec le mot « propria », de la même façon que dans l’œuvre précédemment étudiée *Renverser ses propres yeux*, nous conduit bien dans ce sens. Il n’étudie pas n’importe quelle peau mais la sienne, cela fait écho aux mots de l’artiste : « La première identité est celle du corps, c’est l’identité cellulaire, une identité de chair. »<sup>96</sup>

Pour cela, Penone produit un protocole. Il va presser sa peau, à divers endroits de son corps, allant de la tête jusqu’aux pieds, contre des plaques de verre, actions qui seront documentées (fig. 19). Au total, il réalisera 607 empreintes de cette façon. Ces « pressions » (fig.20) sont pour l’artiste une première étape de mise à plat : « la peau quand elle est pressée devient lisse, sans aspérités »<sup>97</sup>. Cette mise à plat s’accroît par la suite, du fait que l’artiste fait d’abord de ce projet une édition — en compagnie de Gian Enzo Sperone, le premier galeriste ayant accueilli son travail à Turin — l’objet bidimensionnel par excellence, d’autant plus que celle-ci sera réalisée par zincographie, un procédé équivalent à la lithographie, qui fonctionne par pression, mais remplaçant la pierre calcaire par une plaque de zinc, plus ductile. Ductilité à l’instar de sa peau qu’il déplie, et par conséquent, déforme sans qu’elle ne se rompe. « L’identité du sculpteur s’éprouve dans l’effortement du matériau » (Auger, 2021, p.328), ici son matériau est sa peau, son « effortement » correspond à la contrainte physique demandée par l’aplatissement contre les plaques de verre.

---

<sup>94</sup> CNRTL. (s. d.). Développer. Consulté le 16 janvier 2025 sur <https://www.cnrtl.fr/etymologie/d%C3%A9velopper>

<sup>95</sup> Jean-Luc, Nancy, « Entretien de Jean-Luc Nancy par Bernard Andrieu » in *Corps : Corps et science sociales - Corps de cinéma* n°9, CNRS, paru le 6 juin 2011, p. 49, <https://doi.org/10.3917/corp1.009.0047>

<sup>96</sup> Giuseppe, Penone, *op. cit*

<sup>97</sup> Giuseppe, Penone, *op. cit*

C'est là que vient le premier point de comparaison avec l'œuvre de Morvarid K, le rôle de la pression sur le support. En effet, si Penone emploie la pression comme un moyen de déplier le volume qu'est son corps, Morvarid K, elle, l'emploie pour plier le support, grâce au volume du corps. Leurs actions respectives ne semblent pas si éloignées l'une de l'autre. Dans *Yuko Moon*, trente tirages ont tous été portés, un par un, pendant trente jours contre le corps de la performeuse Yuko Kaseki. Cette dernière vient plier le tirage en le pressant contre elle, tandis que Penone presse pour déplier la peau. Si pour Morvarid K c'est le tirage photographique qui est une matière malléable — l'artiste emploie d'ailleurs un papier kozo apprécié pour sa résistance, qui le rend façonnable — à apposer contre un corps sculpture qui viendra lui donner du volume, pour l'artiste italien la matière à déformer est la peau elle-même dans un mouvement de transfert vers une autre surface. De par leurs gestes respectifs, nous pourrions dire que les intentions des artistes se croisent. C'est là que nous trouvons le second point de comparaison essentiel entre les deux œuvres, leur rapport au vivant dans leur manière de façonner avec la peau. À travers les deux œuvres on observe de la même façon une perte d'iconicité. Le corps de Penone n'est plus identifiable une fois déplié, tandis que le corps de Yuko Kaseki est certes moulé, mais il n'en ressort pas de ressemblance. Ceci est dû à la matière du support photographique, qui n'est pas comme l'argile durcie ; elle est sujette au

froissement, ce qui déstructure l'intégrité visuelle. D'ailleurs, en sortant le tirage du cadre, Morvarid K se détache de l'orthogonalité, de la rigidité géométrique de la photographie, même dans la présentation finale de son œuvre. D'une certaine façon, elle s'écarte de la géométrie du regard pour aller vers la topographie tridimensionnelle du corps.

D'autre part, Penone lie la photographie et l'empreinte comme un moyen d'analyse du corps vivant, voire presque comme une étude anatomique — que nous pourrions presque tirer vers celle d'un Léonard de Vinci. Son protocole ressemble à des prélèvements, ses titres sont très protocolaires, ce qui l'ancre dans une démarche d'« expérimentateur ». Tandis que Morvarid K utilise le corps comme un outil sculptural vivant, de transformation de la matière photographique, à la façon d'une

surimpression des deux types d'empreintes : la première, préexistante, empreinte de la lumière qui crée la photographie et la seconde empreinte corporelle.

Pendant trente jours, « de l'aube au crépuscule »<sup>98</sup>, le tirage se trouve être une sorte de seconde peau. D'ailleurs, le fait qu'il s'agisse d'une seule et même image renforce cette idée, car ces trente tirages pourraient être issus d'un même corps qui aurait été dépecé. Cela rejoint notamment l'idée d'Alix Marie qui « conçoit la photographie comme une peau qui enveloppe le corps sculptural qui se trouve en dessous »<sup>99</sup>. Le corps, volume, vient donc créer sa contre-forme, son négatif en relief, sur le tirage photographique (fig.21). Si nous reprenons la pensée de Penone présentée plus tôt, nous pourrions alors reconstituer le corps de Yuko Kaseki, ou du moins un « semblable » (Didi-Huberman, 2008, p.269) au sens de Marcel Duchamp, à partir de ces tirages moulés. L'empreinte est à la fois témoin de la présence physique, matérielle, de la performeuse, mais aussi témoin de ses mouvements, et par conséquent du temps. Cette conscience du mouvement et du temps dans l'empreinte est essentielle à son appréhension en tant qu'outil et/ou forme du vivant. En effet, le motif de l'empreinte peut être interprété de façon ambiguë : il évoque à la fois la présence mais aussi l'absence de son origine, en l'occurrence ici, le corps de la performeuse : « Le processus d'empreinte est-il le contact de l'origine ou bien la perte de l'origine ? »<sup>100</sup>, se demande Georges Didi-Huberman. Ce qui nous amène, par extension, vers une ambiguïté respectueuse entre vie et mort : une fois l'origine vivante perdue, l'empreinte n'est que sa relique. En ce sens, ces tirages pourraient être vus comme une peau morte, un squame de Yuko Kaseki. Mais alors, comment considérer cela comme une forme de vivant ? Il s'agirait de considérer ce résidu autrement. L'humus, formé à la surface de la croûte terrestre par la décomposition de matières organiques, végétales et animales, est nécessaire à la création de la biodiversité, à la vie. De façon analogique, ce squame de peau également formé à la surface — du corps — est issu de la décomposition des mouvements, de l'être de la

---

<sup>98</sup> Trad. Par l'autrice, « from dawn to dusk », consulté sur le site de l'artiste le 16 janvier 2025, URL : <https://www.morvaridk.com/art/yuko-moon>

<sup>99</sup> Trad. « Marie began to conceptualise photography as skin, enveloping the sculptural body beneath » Hannah, Abel-Hirsch, « Alix Marie's Shredded » in *British Journal Of Photography*, paru le 9 mai 2019, URL : <https://www.1854.photography/2019/05/alix-maries-shredded/>

<sup>100</sup> Georges, Didi-Huberman, *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, 2008, Paris, Ed. de Minuit.

performeuse pendant un mois. Nous pouvons même admettre que les tirages ont physiquement recueilli les dépôts naturels de sa peau, notre derme se renouvelant quotidiennement. Ce résidu devient alors une trace matérielle d'un corps en transformation, et par conséquent représente une étape du vivant, nécessaire à sa continuité : « un passé qui ne cesse de travailler »<sup>101</sup>.

Morvarid K réinvestit le support photographique, un support contenant déjà une image. C'est par le biais de l'empreinte d'un corps en mouvement qu'elle réactive le support, qu'elle réactive l'aspect indiciel inscrit dès l'origine de l'empreinte lumineuse ayant formé l'image présente sur les tirages.

Ces tirages se présentent comme une résurgence du corps de Yuko Kaseki. L'artiste qualifie d'ailleurs elle-même ces empreintes de « cicatrices laissées sur le tirage ». Nous pouvons aussi lier ces cicatrices à la présence d'un trait en feuille d'or sur le tirage, évoquant le Kintsugi, un art japonais consistant à réparer la céramique avec de l'or et à mettre en valeur ses cicatrices. Un art que Morvarid K avait déjà évoqué dans un précédent travail<sup>102</sup>. Qualifier la notion d'empreinte de « un contact intime des contraires » (Didi-Huberman, 2008, p.99) prendrait d'autant plus de sens.

Le geste sculptural de Morvarid K se poursuit dans son traitement des tirages, après qu'ils ont été portés par la performeuse. L'artiste crée un nouvel objet, un nouveau corps à l'œuvre en assemblant les tirages, en les orientant différemment ou encore en les superposant. Le premier geste est le moulage, sur le corps de Yuko Kaseki, et le second, celui de Morvarid K relève du modelage.

*Yuko Moon* prend une forme finale lors de son exposition à la Vieille église de Mérignac en octobre 2022, une performance se met en place entre les tirages exposés et Yuko Kaseki elle-même (fig.22)<sup>103</sup>. La danseuse fait éclore le tirage depuis le dessous de sa robe et entame une danse avec lui, comme un bout d'elle-même.

---

<sup>101</sup> *ibid*

<sup>102</sup> Site de l'artiste, « Ecotone », URL : <https://www.morvaridk.com/art/ecotone>

<sup>103</sup> Capture d'écran de la captation vidéo. URL : <https://vimeo.com/800953630>

D'ailleurs, le travail de la performance et le motif du pli comme décomposition du mouvement et de la vie du corps sont aussi exploités dans le travail de Pierrick Guillou. Qualifiant sa pratique de « croisement entre photographie et art vivant »<sup>104</sup>, Guillou conçoit des dispositifs « proches du corps et qui s'actionnent avec le corps, par le corps »<sup>105</sup>, grâce auxquels il peut enregistrer des moments de vie, tout en les vivant pleinement, sans les mettre sur arrêt le temps d'un déclenchement. Ses « vêtements sensibles » (fig.23) – textiles blancs imprégnés de cyanotype et conservés à l'obscurité – deviennent des capteurs organiques : les mouvements et contacts avec l'environnement y impriment des plis, révélés lors du développement comme une mémoire textile de l'instant vécu.

## II.2.B) DYNAMIQUE DE L'ÉPUISEMENT

« Ce que l'on perçoit, c'est un art qui ne se satisfait pas de la forme : il cherche l'expérience. Une traversée. Le geste devient état. L'œuvre devient durée. Les artistes deviennent outil, mesure, architecture et épuisement. »

Yvannoé Kruger, extrait du texte de présentation de l'exposition performative *Obstiné.e.s*, [le 5 avril 2025, La Coupole, ateliers POUISH]

L'exposition *Obstiné.e.s* était composée d'une vingtaine d'artistes qui ont performé en boucle pendant huit heures sous le toit de la Coupole aux ateliers POUISH à l'occasion des journées professionnelles. Les mêmes gestes, les mêmes chorégraphies, les mêmes actions sans jamais s'arrêter pour prendre une pause. Le commissaire, parle alors d'un art qui « cherche l'expérience », où le « geste devient état », jusqu'à « l'épuisement », il s'agit d'« œuvre-acte »<sup>106</sup>. Il y a, dans la notion même du performatif, cette idée d'épuisement, de labeur, voire plus largement d'exploration des différents « états du corps ». Le corps est l'outil essentiel qu'on cherche à pousser dans ses limites, dans le cadre de cette exposition, par le biais

---

<sup>104</sup> Pierrick Guillou, « Présentation du mémoire - J'aimerais me lover dans le creux du monde - Pierrick Guillou - Photo 23 », 2024, [En ligne], publié le 11 avril 2024, consulté le 15 avril 2025, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=sxfMPOER9C4>

<sup>105</sup> *ibid*

<sup>106</sup> Dominique Baqué, *La photographie plasticienne: un art paradoxal*, Paris, Editions Regard, 1998, p. 15

du geste répétitif et/ou de la lenteur. Le corps vivant est le médium même de la performance, Dominique

Baqué parle d'ailleurs de « dissoudre la frontière art-vie »<sup>107</sup> lorsqu'elle aborde la performance. Il paraît alors évident de se questionner sur sa place dans la création photographique, la performance pourrait être un moyen d'insuffler *quelque chose du corps vivant* dans une œuvre photographique.

Dans certaines des œuvres citées précédemment, nous avons pu constater qu'il y avait une notion de labeur, c'est-à-dire d'effort soutenu, de longue haleine voire de pénibilité. Dans l'œuvre d'Oppenheim, il y a la brûlure. L'artiste doit s'exposer au soleil pendant plusieurs heures, en bougeant le moins possible pour laisser l'impression du livre se faire. Il s'agit d'une endurance dans le temps, de la douleur pour créer l'image. On retrouve les mots évoqués pour parler des artistes de POUCH : « la lenteur comme force »<sup>108</sup>. Cette fois, il y a *quelque chose* qui s'apparente à une énergie, ou à l'expression « donner de soi », ici donner son corps malgré la douleur pour créer une image. D'autre part, ce « don de soi » issu de la performance, on peut aussi le voir dans l'œuvre *Yuko Moon*, peut-être de manière encore plus directe, puisque Morvarid K collabore avec Yuko Kaseki, identifiée dès le départ comme performeuse. Ici, nous revenons à une temporalité étirée, renforcée par la répétition : chaque jour, un rituel s'installe, celui d'appliquer un tirage contre son corps, quel que soit son quotidien. Morvarid K évoque d'ailleurs les tirages finaux comme un « calendrier », car l'état des images laisse deviner le déroulé des journées de la performeuse, entre jours de repos et jours de représentation<sup>109</sup>. De plus, elle appuie sur la pénibilité mentionnée par la performeuse : avoir ce papier constamment contre soi, tous les jours. D'autant plus que cette œuvre s'est mise en place l'été, pendant de fortes chaleurs. Le tirage devient une seconde peau encombrante.

---

<sup>107</sup> *ibid*

<sup>108</sup> Yvannoé Kruger, *ibid*.

<sup>109</sup> Morvarid K, Interview « Morvarid K, artiste plasticienne », par Anne-Frédérique Fer, pour *France Fine Art*, 6 août 2020

*Yuko Moon* n'est d'ailleurs pas la première œuvre de Morvarid K à explorer cette dynamique de l'épuisement. En effet, en 2017, l'artiste plasticienne a développé *Once Upon a time* (fig.24) une série de sept tirages allant du format 40x60 cm jusqu'au 50x180 cm, tous entièrement recouverts de stylo bille noir ou bleu, selon une trame régulière. Les sept pièces cumulées représentent au total cent deux kilomètres d'encre ainsi que cent cinquante heures de recouvrement. Ces informations sont présentes dans la scénographie, au côté des œuvres lors de leur exposition, tout comme le protocole de Denis Oppenheim. Un geste répétitif, sur plusieurs heures, plusieurs jours, dans la même position, jusqu'à épuisement de chaque stylo utilisé. Ces stylos, Morvarid K décide d'ailleurs de les exposer également aux côtés des tirages, comme résidus de sa performance. Elle note son envie de se rapprocher de la matière, de passer plus de temps avec elle : « juste appuyer sur le déclencheur, ce n'était pas assez »<sup>110</sup>.

De nouveau, par la performance, Morvarid K fait éclore une seconde image en plus de celle présente sur le tirage d'origine. On peut parler d'une « superposition de mémoire »<sup>111</sup>, entre celle déjà présente dans l'image et celle qu'elle injecte par le geste et l'épuisement du corps sur le support. L'artiste souhaite que la photographie soit plus « physique »<sup>112</sup> et c'est pour cela qu'elle emploie des protocoles où elle doit se rapprocher toujours plus du tirage et le manipuler pendant un temps long. Avant de le recouvrir d'encre, le recouvrement passe d'abord par le corps, l'artiste est penché, le visage à quelques centimètres de son tirage des heures durant. L'épuisement du corps se fait de concert avec l'épuisement du stylo, comme un outil au service d'un autre : « ce n'est pas l'image qui est donnée mais la persistance » (Kruger, 2025).

L'épuisement du stylo et de la surface nue du tirage marque la fin de la performance : les limites du corps s'alignent sur celles de l'outil. Dans *Doors*, c'est l'épuisement du procédé de tirage photographique lui-même auquel Yusuke Yamatani se mesure. Il s'agit d'une performance à la batterie réalisée par l'artiste. Pendant sa prestation,

---

<sup>110</sup> *ibid*

<sup>111</sup> Anne-Frédérique Fer, *ibid*

<sup>112</sup> Morvarid K, *ibid*

une installation particulière est mise en place : plusieurs appareils photo sont présents sur scène et cadrent l'artiste, la batterie, mais aussi le public. Les déclencheurs de ces appareils sont liés à des capteurs de vibrations placés sur les peaux de la batterie. Dès que Yamatani frappe sur une peau, l'appareil connecté se déclenche ainsi que le flash qui l'accompagne. Derrière l'artiste plusieurs imprimantes Xerox sont présentes, connectées aux appareils photo, dès qu'une image est prise, le signal est envoyé à l'imprimante et celle-ci l'imprime en direct. La performance prend fin lorsque l'encre s'épuise.

De cette façon, il expérimente lui-même le pouvoir de répétabilité de l'outil photographique, il pousse son corps à bout pour tenter d'égaliser les machines, ne s'arrêter que lorsqu'elles s'arrêteront. Il fait donc corps avec le médium au sens où il tente de suivre ses capacités, de s'y mesurer. Il s'agit d'une de « ces pratiques dites consumatoires, sacrificielles ou dilapidatrices »<sup>113</sup>, le corps de l'artiste se consume, à l'instar de l'encre des imprimantes. Tout son corps se donne, son énergie se consume entièrement en une performance.

Si l'on pose un regard sur l'espace de la performance, une fois l'action achevée, nous constatons un foisonnement de tirages épars qui jonchent le sol. L'environnement se retrouve envahi par un désordre encore vibrant de l'action consumatoire qui vient de se dérouler, comme si l'énergie déployée avait fini par déborder et échapper à tout contrôle. Le désordre formé par les résidus matériels est une trace, dans l'espace, du corps qui est passé par là.

---

<sup>113</sup> Philippe, Dubois, *op cit.*, p.95

## II.2.C) DÉBORDEMENT PLASTIQUE

« Or, de par sa troisième dimension, la sculpture est aussi un volume qui, plus encore qu'à notre œil, s'adresse à notre tact et au sentiment interne que nous avons de la spatialité de notre corps. »

Henri Van Lier, *L'art de l'espace*, *op.cit.*

Nous avons d'abord évoqué la sculpture comme un médium qui a la capacité de conserver la trace, l'empreinte de la main de l'artiste. C'est précisément ce qu'exprime Alix Marie, artiste contemporaine qui pratique l'hybridation de la sculpture et de la photographie : « Mon approche de la sculpture et de la photographie est similaire en ce qui concerne l'index et l'empreinte ; il s'agit dans les deux cas de moulage. »<sup>114</sup> L'œuvre de Lucile Boiron initie la présence du corps vivant dans l'image comme un moyen d'entrer dans l'espace physique du spectateur, en créant un objet habité. À présent, comment la sculpture pourrait-elle, à son tour, jouer un rôle dans ce sens-là, comme un catalyseur de présence vivante ? Les œuvres d'Alix Marie sont dans la continuité de celles de Lucile Boiron du fait qu'elles accordent de l'importance à « donner un corps à ce médium [photographique] »<sup>115</sup>. L'approche des travaux d'Alix Marie nous permet de l'aborder sous le prisme de « l'augmentation plastique de l'image photographique »<sup>116</sup>, terme employé par Marie Auger pour parler des nouvelles formes tridimensionnelles que prend la photographie depuis ces dernières années, qu'elle nomme notamment « photo-objets, photo-sculptures et photo-installations »<sup>117</sup>. Il s'agit de faire déborder plastiquement la surface photographique, que ce soit en passant du tirage plan à l'objet en volume mais aussi en occupant pleinement l'espace. C'est une double approche : du (tirage) plan au volume et de la surface d'accrochage (murale) à un environnement en trois dimensions.

---

<sup>114</sup> Site internet de l'artiste : <http://alixmarie.com/sample-page/texts>

<sup>115</sup> Alix Marie, « Entretien avec Alix Marie » in Chloé Bonannini, *op.cit.*

<sup>116</sup> Marie, Auger, « La photographie tridimensionnelle et spatialisée : examen critique d'un engouement contemporain » in *Focales*, n°4, 2020, [En ligne], mis en ligne le 01 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/focales/53>, p.1, §2

<sup>117</sup> *ibid*

Agir sur le tirage, sculpter l'image comme un matériau, la manipuler, reprendre contact avec elle pour lui donner un souffle de vie, c'est ce à quoi aspire Alix Marie. Pratiquant la sculpture depuis ses quatorze ans et ayant notamment étudié la céramique à Londres, l'artiste s'oriente finalement vers un master en photographie (Bonannini, 2023). Un parcours qui marque sa pratique actuelle. En effet, pour Alix Marie, la sculpture est un outil qui, selon elle, lui a servi à se défaire de la « clinité » du médium photographique<sup>118</sup>. Nous parlions plus tôt d'entrer dans l'espace physique du spectateur. Alix Marie parle de vouloir « créer des expériences physiques, et pas seulement intellectuelles ou conceptuelles »<sup>119</sup>. Nous pouvons considérer que la partie sculpturale y joue un rôle important. D'abord par la tridimensionnalité, Henri Van Lier explique que « l'œuvre sculptée excite en plus de sensations motrices [...] des actions motrices. »<sup>120</sup>, c'est-à-dire que l'œuvre tridimensionnelle pousse à un investissement moteur de la part du spectateur. Il doit se déplacer autour de l'œuvre qui se trouve devant lui. C'est ce déplacement qui permet une première conscience du corps physique du spectateur. Il constate sa propre spatialité, de l'espace qu'il occupe lui-même, « objet volumineux face à objet volumineux »<sup>121</sup>. Dans le cas de *Orlando* (fig. 26), travail de fin d'étude de master de l'artiste, le tas de plusieurs boules de papier forme un amas monumental, semblable à un charnier. Il est d'abord agencé de façon à créer un semblant de chemin pour se rapprocher du centre de l'œuvre. De cette manière, il y a déjà un certain engagement car nous pouvons d'abord ressentir de la répulsion à la vue de ce tas de chair. Le fait d'y pénétrer, d'en être presque encerclé, peut déstabiliser. D'autre part, il s'agit d'une pile de boules de papier, il y a un équilibre fragile qui existe derrière cette lourdeur de la chair. S'il y a un mouvement brusque, ou un souffle, un courant d'air, il peut arriver que le papier bouge ou qu'une boule tombe et provoque la panique comme le raconte l'artiste<sup>122</sup>. On ressent une instabilité, une tension de vie, qui était déjà présente dans le désordre de papier de Yamatani. Un potentiel vivant qui se cache dans une telle installation, et c'est elle qui provoque ces

---

<sup>118</sup> Alix Marie, *op cit.*

<sup>119</sup> *ibid*

<sup>120</sup> Henri, Van Lier, *op cit.*

<sup>121</sup> *ibid*

<sup>122</sup> Alix Marie, *op cit.*

réactions de fuite ou de panique chez les spectateurs. De nouveau, il s'agit d'une conception presque animiste de l'objet.

Précédemment, nous parlions d'« augmentation plastique », prenons l'exemple de *Wax* (fig.27). D'abord, nous pouvons retrouver des éléments d'analyse similaires à ceux de *Womb* de Lucile Boiron notamment par le choix de prendre un détail de la peau, un morceau de chair, et de le mettre en grand format (84 x 59cm). Ce phénomène provoque déjà un surgissement de matière vivante. Évidemment, il est aussi de nouveau question de la couleur, de l'incarnat, bien que le traitement diffère ici de celui de Lucile Boiron. Si le traitement chromatique des peaux évoque d'abord une certaine opacité (proche du travail de Rachel de Joode), c'est l'ajout de cire qui génère ici la transparence et l'épaisseur du derme. Cette approche rappelle directement la technique de l'encaustique, où la cire chaude sert de liant pour superposer des couches translucides pigmentées. Les tirages sont donc littéralement augmentés dans leur volume, car l'artiste ajoute par-dessus une couche de cire. Il s'agit d'étendre la plasticité de l'objet photographique par le biais d'une autre matérialité : « l'image ne se confond plus, comme à l'habitude, avec son support matériel »<sup>123</sup>. Cet ajout plastique permet d'accroître la présence physique de l'œuvre dont il était question plus tôt. Rajouter de la cire augmente le sens tactile des images, que nous évoquions déjà avec Lucile Boiron. On sent le craquèlement, les rides, les plis, les aspérités identifiables à notre propre peau. C'est là qu'on retrouve la volonté première d'Alix Marie qui nous dit : « il faut donner envie de toucher »<sup>124</sup>. D'ailleurs, la cire est un matériau qui était utilisé dans les cabinets anatomiques, qui mettaient en scène des corps disséqués dédiés aux étudiants en médecine du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme à Florence dans ce qui est devenu le musée d'histoire naturelle de Specola (cf. Annexe 3). La cire était choisie notamment en raison de sa forte ressemblance en termes de couleur et de texture avec la peau.

L'augmentation de la sensation du vivant dans l'œuvre se retrouve aussi dans les caissons transpirants de *Shredded* (cf. Annexe 4). Les tirages se trouvent dans des

---

<sup>123</sup> Marie, Auger, *op cit.* p.2, §5

<sup>124</sup> Alix Marie, *op cit.*

coffres de Plexiglas, remplis d'eau chaude et dont la buée vient se déposer contre les vitres, mimant l'exsudation de la peau qui se trouve sur les images.

Pourquoi ce passage de la surface au volume, ces ajouts de matières plastiques à la photographie, accroissent-ils la sensation du vivant ? Jean-François Chevrier nous dit « De nombreux photographes rêvent de donner à leurs images la présence, l'autorité plastique d'une sculpture »<sup>125</sup>. D'abord il parle lui-même de « présence », terme que nous employons jusqu'ici dans nos analyses pour parler du surgissement du vivant qui domine notamment dans les œuvres précédemment citées. L'auteur associe cette « présence » à ce qu'il nomme « l'autorité plastique de la sculpture ». Le mot « autorité » nous aide, lui, à mieux comprendre pourquoi c'est un catalyseur de présence vivante, si on l'associe aux propos de Henri Van Lier. Celui-ci écrit : « poids et compacité font partie intrinsèque de la forme sculpturale. Ils sont une des sources vives de son autorité » (1959), il parle également du « pouvoir mystérieux de la masse » (1959). Ainsi nous pouvons comprendre qu'ajouter une dimension plastique est une manière de donner du poids à un objet, certes au sens propre mais aussi au sens figuré. Il s'agit d'une sorte d'ancrage qui fait que les photo-sculptures de Alix Marie apparaissent comme des entités à part entière auxquelles le spectateur se retrouve confronté comme face à une autre entité vivante, par effet de personne comme nous l'évoquions plus tôt. « Les formes plastiques concentrent la vie », « morceau de nature encore tout vibrant des énergies du Tout »<sup>126</sup>. L'ajout plastique serait une façon de faire émerger ce qui « gronde à l'intérieur » comme le disait Lucile Boiron, comme une sécrétion. Cela émerge et cela déborde, d'abord de la surface mais pour ensuite venir se déployer dans l'espace, dans l'environnement du spectateur.

Lucile Boiron entreprend également, depuis quelques années maintenant, un travail de débordement plastique. L'artiste photographe produit une première installation à l'occasion de la Biennale de Lyon 2022, où elle investit les vitrines du musée d'histoire naturelle de la ville avec son projet *Mater* (fig.28). Le travail de Lucile Boiron s'ouvre à la dimension sculpturale comme un moyen d'étendre ou

---

<sup>125</sup> Jean-François, Chevrier, « L'image-objet » in *op. cit.*, p.101

<sup>126</sup> Henri, Van Lier, *op cit.*

d'approfondir sa conception de la peau comme frontière – à l'image de la pellicule photographique. La troisième dimension vient introduire un débordement de cette limite, elle se met à déborder du cadre : « la peau ne remplit plus sa dimension de frontière et se met à déborder »<sup>127</sup>. C'est sur ce fondement que s'appuie l'analyse de ses œuvres en trois dimensions. Le contenu des images est similaire à celui étudié précédemment. Nous sommes toujours aussi proches du sujet : la peau, sa couleur, sa translucidité sont toujours à l'honneur, mais sous d'autres formes. L'artiste adopte pour la première fois des formes molles, plus organiques, qui s'affranchissent de la géométrie du tirage classique. Géométrie qui aurait pu correspondre aux portes vitrées rectangulaires du musée mais l'artiste décide plutôt de « sortir du cadre photographique pur et de proposer quelque chose qui déborde »<sup>128</sup>. Sortir du cadre et déborder, traduit à la fois littéralement le débordement de son œuvre vis-à-vis de la structure des lieux mais aussi un débordement plus métaphorique pour traduire une photographie qui s'affranchit du tirage classique, plat et rectangulaire, pour réussir à toucher à la troisième dimension. Lucile Boiron parle de « tendre vers une dissolution de cette image classique »<sup>129</sup>. À la place, elle emploie donc divers matériaux en partie solides, comme le Plexiglas, et d'autres beaucoup plus ductiles comme ce qui s'apparente à des rideaux de douche. Même les matériaux solides comme le Plexiglas sont employés de façon à prendre des formes qui paraissent liquides, comme pour le tirage sur le sol qui dégouline en dehors de la vitrine. Il s'agit d'un tirage rigide (en Plexiglas) mais façonné de façon à ce qu'il mime une forme ductile qui épouse la marche, une déformation du plastique permise par un pistolet thermique.

À travers cette approche, la photographe explore toujours la peau comme une frontière, mais ici, cette limite se déforme et laisse déborder l'intérieur, envahissant l'espace qui l'entoure. Ces nouvelles formes, plus ductiles, amplifient, selon la photographe, la « dimension haptique » de son travail. De nouveau, il paraît donc cohérent de parler d'une augmentation de la présence vivante de l'œuvre, par une augmentation plastique de celle-ci. Cela est particulièrement manifeste avec ces

---

<sup>127</sup> Astrid Cheval et Lucile Boiron, *op cit.*

<sup>128</sup> *ibid*

<sup>129</sup> *ibid*

sculptures molles, suspendues, qui semblent avoir une certaine lourdeur et peuvent d'autant plus nous faire penser à des peaux. S'émanciper de la photographie « classique » – cadrée, sous verre – ouvre à une transgression sensorielle : le passage de la vue au toucher. L'augmentation plastique, l'ajout d'une dimension sculpturale permet cette transgression. Si la matière subit de nombreuses transformations plastiques, l'artiste tient à souligner que « le geste premier est toujours photographique ». <sup>130</sup>

D'ailleurs, Lucile Boiron développe une autre forme. Il ne s'agit plus de tirer des images dans des matériaux ductiles, mais d'ajouter des formes plastiques par-dessus ses tirages classiques. Dans cette démarche, l'artiste travaille avec un artisan verrier. Elle commence par sculpter des bas-reliefs en terre, qui sont ensuite transformés en plâtres réfractaires pouvant passer dans des fours à très haute température. Du verre est ensuite coulé sur le plâtre pour en épouser la forme, c'est pour cela qu'on parle de verre thermoformé. Par la suite, le bas-relief, à présent en verre, vient s'encaster sur le tirage photographique <sup>131</sup>, non sans nous rappeler le procédé de Giuseppe Penone pour *Guadare l'aria*. C'est ainsi qu'elle forme la série *Loup y es-tu ?* (fig.29), une série constituée de seize tirages, exposés sous forme de grille et tous recouverts d'un bas-relief en verre thermoformé. La série *Loup y es-tu ?* réunit des images de peaux, altérées par l'âge : celle de la grand-mère de l'artiste. Pour elle, ces pièces en verre servent de carapace <sup>132</sup>, de protection. Un rôle que la peau elle-même ne peut sans doute plus assumer seule. Néanmoins, la carapace est transparente, elle nous laisse voir ce qui se cache en dessous et pose la question de l'obscénité : « Qu'est-ce qu'on doit montrer ? Qu'est-ce qui doit rester en dehors de la scène ? » <sup>133</sup>

Que ce soit dans *Mater* ou *Loup y es-tu ?* l'artiste reste encore proche de la forme photographique en surface. Il s'agit là de nouvelles tentatives, d'un commencement qui tend vers l'approche sculpturale, mais ces formes restent toujours au service de

---

<sup>130</sup> *ibid*

<sup>131</sup> *ibid*

<sup>132</sup> *ibid*

<sup>133</sup> *ibid*

la photographie. « Et même dans ces nouvelles formes, il y a quelque chose de très plat finalement. Le volume, ce n'est pas quelque chose de naturel et d'évident. »<sup>134</sup>, en effet, dans Mater les formes en Plexiglas restent très fines, assez plates. Cela traduit plus une sensation de liberté vis-à-vis de la géométrie du tirage que du volume. « Ça commence à sortir. Mais ce n'est pas, tu vois, on n'est pas sur. » Il s'agit d'un surgissement, d'un commencement. Dans sa dernière exposition, en cours jusqu'au 27 avril 2025 à la galerie Hors-cadre, Lucile Boiron permet pour la première fois aux spectateurs de toucher ses œuvres, en l'occurrence ses bas-reliefs en verre.

Toutes ces œuvres convoquent une « perception kinesthésique », c'est-à-dire une perception liée à la position et les déplacements des différentes parties du corps dans l'espace<sup>135</sup>, ainsi qu'une dimension haptique, c'est-à-dire un appel au toucher par la vue. Ces artistes proposent des œuvres qui « nécessitent d'être expérimentées dans un lieu d'exposition »<sup>136</sup>, d'une part parce qu'elles ont une tangibilité primordiale mais aussi parce qu'il s'agit de pièces uniques. Ainsi, elles redonnent du « sacré », « à l'heure où [le médium photographique] se sécularise et perd de sa magie. »<sup>137</sup>. Mais les artistes réinvestissent aussi le corps du spectateur. Nous avons étudié des œuvres qui provoquent des symptômes du vivant chez le spectateur notamment par l'appel au toucher. Examinons à présent l'échange dans le sens inverse : le spectateur doit donner *quelque chose* de son corps pour activer l'œuvre.

---

<sup>134</sup> *ibid*

<sup>135</sup> CNRTL. Kinesthésie. Consulté le 13 avril 2025. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/kinesthésie>

<sup>136</sup> Marie, Auger, *op cit.*, p.4, §7

<sup>137</sup> *ibid*, p.12, §32

### **III. Rencontrer l'autre : réactiver le vivant dans la perception de l'œuvre par le spectateur**

« L'œuvre n'est pas vraiment complète ou achevée sans la présence, successive ou simultanée, du ou des spectateurs qui activent le travail. Différentes formes sont mises à contribution pour en appeler à ce qu'il y a de plus vivant en chacun de nous. »

Chantal Pontbriand, *Habiter l'exposition : l'artiste et la scénographie*, Préface, Paris, Manuella éditions, 2020, p. 4

Il est temps de s'intéresser au troisième corps, celui de l'autre, celui du spectateur qui vient à la rencontre de l'œuvre. Chantal Pontbriand avance que le « spectateur active le travail », et que cela appelle à « ce qu'il y a de plus vivant en nous » ce qui nous intéresse tout particulièrement. Il s'agira d'étudier les œuvres qui nécessitent un corps-à-corps avec le public, d'outrepasser à nouveau la barrière de la vue et ne plus obéir au « on ne touche qu'avec les yeux ». Le spectateur devient acteur et entre dans une nouvelle position face à l'œuvre, une position que nous pouvons qualifier de quasiment intime, qui nécessite une proximité, jusqu'au contact.

#### **1. Le corps-à-corps entre spectateur et œuvre**

##### **III.1.A) LAISSER LA TRACE DE SON PASSAGE**

Lorsqu'il s'agissait de laisser sa trace, nous avons cité la pensée de Penone qui disait que l'humain a tendance à voir ses propres traces comme une saleté qu'il faut à tout prix nettoyer. Cette idée rejoint directement notre précédente analyse sur la répulsion tactile, cette crainte de la contamination qui nous pousse à nettoyer les traces de contact. Néanmoins, nous savons bien que c'est peine perdue, ce nettoyage n'est qu'une illusion, l'humain se multiplie de plus en plus et ses traces avec lui. Des objets tels que nos téléphones tactiles en sont l'exemple typique. Les *Digitométries After Yves Klein* d'Isabelle Le Minh (cf. Annexe 5) en font la démonstration : recueil des traces grasses laissées par nos doigts sur nos écrans. Giuseppe Penone crée alors une œuvre qui va à l'encontre de cette idée de nettoyage et cherche au contraire à « montrer cette propension de l'homme à déposer sa trace sur tout ce qui l'entoure » (Grenier, 2004, p.269). Il présente un livre

: *Livre, poussière, piège, main* (fig.31).<sup>138</sup> À nouveau nous retrouvons le motif de la main. Elle apparaît d'abord en tant que figure, car le livre est uniquement composé de photographies de mains, sales d'apparence. Comme tous les livres présents dans une exposition, en général le spectateur en prend soin lorsqu'il le consulte, mais la forme livre impose tout de même un minimum de contact avec celui qui l'explore, il ne peut pas simplement y jeter un œil, il doit tourner les pages. C'est ici que le « piège » s'enclenche. Les pages sont enduites d'une « poudre qui se colore sous l'effet de l'humidité et qui, déposée sur des photographies de mains que les spectateurs peuvent manipuler, se révèle sous l'action de la transpiration et laisse des traces colorées sur tout ce que l'expérimentateur va toucher »<sup>139</sup>. Le motif de la main se répète mais cette fois de par les empreintes qu'elle laisse. De cette façon, l'œuvre n'a de cesse de muter tant qu'elle rencontre un spectateur. Les traces de passage s'accumulent et transforment la surface du livre en créant une sorte de mémoire des corps qui sont passés en voulant jeter un œil à l'ouvrage. Dans ce travail, la main occupe une position clé. Par la forme du livre elle est le vecteur de rencontre avec le corps du spectateur. La page devient une peau médiatrice entre soi et l'œuvre et renforce le rôle d'interface de l'objet-main : c'est le membre qui nous permet d'atteindre l'autre et de nous lier à lui. D'autre part, Catherine Grenier emploie le terme d'« expérimentateur » pour désigner le spectateur, alors qu'elle l'utilisait plus tôt pour parler de Penone lui-même dans son travail *Svolgere la propria pelle*. Le rôle d'acteur glisse des mains de l'artiste pour passer entre celles du spectateur.

L'empreinte comme trace du passage du spectateur est aussi utilisée dans d'autres œuvres telles que *Big Clay-Thing in Fleshiness-Color*<sup>140</sup> (fig.32), une œuvre de Rachel de Joode (artiste également citée précédemment) exposée à New York en 2013 à l'occasion de l'exposition « The Hole and the Lump » que nous pouvons traduire par « Le trou et la bosse », reflétant la vision de l'artiste sur l'art de la sculpture.

---

<sup>138</sup> Traduction de Catherine Grenier, titre original : *Libro, polvere, trappola, mano*

<sup>139</sup> Catherine Grenier, *op cit.*

<sup>140</sup> Traduction libre : « Grand objet d'argile couleur chair »

*Big Clay-Thing in Fleshiness-Color* est, comme son titre l'indique, une grande pièce cubique peinte en rose chair et avec de l'argile fraîche, de la même couleur, au sol. De Joode reprend à nouveau les codes chromatiques de la carnation vivante, avec cette couleur chair presque sanguinolente. Mais cette fois-ci elle met le spectateur face à une matière qui se transforme au toucher, l'argile encore humide. Si le spectateur veut découvrir la pièce, il faut qu'il se déchausse et qu'il y pénètre, pieds nus. Quoi de plus désagréable que de marcher pieds nus là où d'autres inconnus sont passés, certains gardent même leurs chaussures (selon ce que nous laisse voir la photo). Par sa matière modelable au sol, cette œuvre laisse les traces de passage des explorations des spectateurs mais elle met aussi en avant une confrontation entre les corps des spectateurs eux-mêmes qui se retrouvent à devoir passer les uns après les autres. Plus il y a de traces de passage, plus le dégoût augmente, l'humidité de l'argile se confond avec l'humidité des corps, comme la transpiration. Finalement cette expérience peut être, comme chez Penone, une démonstration de la sensation de contamination sensorielle par la chair. Bien que cette fois-ci Rachel de Joode ne le fasse pas à l'aide d'une matière tachante et sombre qui renvoie à la suie. Elle préfère employer un matériau beaucoup plus proche, dans sa texture et sa couleur, de la chair. Ce choix renforce l'ambiguïté sensorielle de l'œuvre : l'argile devient presque de la peau, et l'expérience, à la fois physique et psychologique, évoque une proximité dérangeante avec l'organique, voire avec une forme de corporéité partagée et envahissante.

À l'instar des empreintes dans l'argile de Rachel de Joode, on peut évoquer *Ambulatorio* d'Oscar Muñoz. Cette œuvre consiste en d'immenses photographies aériennes de Cali, ville natale de l'artiste, disposées au sol de l'espace d'exposition sous des plaques de verre sécurisé. Le dispositif contraignait les visiteurs à marcher sur ces surfaces vitrées, les amenant à les briser involontairement sous leur poids. Ces fractures accidentelles créaient alors un réseau de fissures traversant progressivement la ville, créant une cartographie fragile et évolutive.

### III.1.B) RÉVÉLER L'ŒUVRE PAR LA RENCONTRE CORPORELLE

Dans les deux œuvres précédemment citées, le spectateur vit le toucher comme un moyen d'altération de l'objet, l'œuvre n'est plus la même après son passage. Une telle pratique est peu courante dans les milieux muséaux qui poussent en général à ce que les œuvres restent intactes, au sens premier, ce qui peut susciter un sentiment de culpabilité chez le visiteur. Ce malaise, justement, interpelle le spectateur car il le renvoie à la réalité matérielle de son corps, qui vient mettre l'œuvre en péril.

Cependant, il existe des œuvres où la rencontre avec le spectateur permet de révéler l'œuvre plutôt que de l'altérer. L'acte du spectateur permet de découvrir quelque chose qu'il ne peut pas voir s'il n'est pas entré en contact avec l'œuvre. Pour y avoir accès il doit donner *quelque chose* de lui, de son corps. Nous pouvons par exemple prendre le cas de l'œuvre *Aliento* réalisée par Oscar Muñoz. Les œuvres de Muñoz sont exposées au Jeu de Paume en 2014 et à cette occasion l'exposition est intitulée : *Protographie*. Il l'explique ainsi : « Si l'ontologie de la photographie consiste à fixer définitivement et à jamais l'image mobile dérobée à la vie, on pourrait dire que le travail d'Oscar Muñoz se situe dans l'espace temporel antérieur (ou ultérieur) au véritable instant décisif où l'image est fixée : ce protomoment où celle-ci est sur le point de devenir, finalement, photographie. C'est en ce sens que l'œuvre de Muñoz est protographique. »<sup>141</sup>. Quelque part nous revenons à notre hypothèse de départ sur la nécessité de présence pour cultiver *quelque chose* de vivant, trouvé dans un état éphémère. Dans ces œuvres photographiques, Muñoz ne cherche pas à représenter un moment décisif, il cherche à représenter l'apparition et la disparition de ce moment, comme un objet en perpétuel mouvement. Il traite la photographie comme une mémoire brumeuse et fragile. Il ne s'agit jamais vraiment de saisir et conserver l'image, mais plutôt d'accéder à ce qui se produit dans les moments latents : juste avant que l'image apparaisse ou juste après qu'elle ait disparu. Le spectateur va en faire l'expérience avec *Aliento*. Ce travail se présente sous la forme de neuf miroirs circulaires de vingt centimètres de diamètre chacun (fig.33). À première vue, rien de particulier, ce sont

---

<sup>141</sup> Guide d'exposition « Oscar Muñoz, Protographies », Paris, Jeu de Paume, p.2

des miroirs dans lesquels se reflètent les spectateurs, néanmoins le titre nous met sur la voie car il signifie « souffle » et renvoie donc à cet effet de buée que le souffle chaud d'une bouche provoque sur un miroir. Si cette buée brouille d'abord notre image reflétée, elle laisse en fait place à des portraits sérigraphiés dans le miroir. Une révélation opère. « L'image reflétée laisse place à l'image imprimée ». <sup>142</sup> Les portraits sérigraphiés dans ces miroirs sont ceux de personnes disparues et récoltés dans les rubriques nécrologiques des journaux de son pays. De cette façon, « quelqu'un qui a déjà disparu [...] revient fugitivement grâce au souffle de vie de l'observateur » <sup>143</sup>. En donnant *quelque chose* de son corps, ici son souffle chaud, inhérent à la vie, le spectateur révèle l'image et redonne vie à un visage disparu le temps d'un instant. Ce visage retrouve une forme de présence, physiquement liée à celle du spectateur. D'ailleurs, cette révélation de l'image par le souffle peut nous renvoyer à notre tout premier exemple, celui des images pariétales qui étaient révélées sous l'effet des pigments soufflés.

Dévoiler des visages est également l'objet de l'œuvre *Blind vision* de Charlotte Mano. L'artiste, qui travaille fréquemment avec des dispositifs aveugles, exprime une forme de pudeur face au pouvoir intrusif de la photographie et au poids du regard d'autrui. Ainsi, elle décide de faire des portraits des membres de sa famille mais en les aveuglant d'abord, geste métaphorique visant à la soulager du pouvoir qu'elle détient à travers son appareil photo. Cette pudeur se prolonge dans le processus de tirage : elle ne décide pas de faire des tirages classiques qui exposent sa famille à tous les regards. Mano préfère recouvrir ses papiers d'encre thermosensible noire. Il faut donc apporter de la chaleur pour les découvrir. La seule chaleur que nous emportons de façon naturelle partout avec nous, est celle de notre propre corps. De cette façon, l'artiste instaure une relation intime et tactile entre l'œuvre et le spectateur : pour découvrir ce qui se cache sous la surface noire, ce dernier doit transgresser les conventions en s'approchant et en caressant l'image.

---

<sup>142</sup> Traduction libre à partir texte original présent sur le site de l'artiste : « la imagen reflejada es reemplazada por la imagen impresa ». URL : <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/aliento.html>

<sup>143</sup> *ibid* , texte original : « alguien ya desaparecido que retorna fugazmente gracias al sopro de vida del observador. »

De nouveau, la main joue un rôle central. Une fois dévoilé, le visage se trouve au creux des paumes du spectateur, les deux corps se trouvent liés l'un à l'autre.

Les tirages ne sont pas révélés de façon homogène, les visages ne seront jamais visibles dans leur entièreté, ni de façon claire, du fait qu'une fois la main partie, l'encre se remet à noircir. Ce processus évoque une image enfouie que l'on exhume à demi, partiellement visible. C'est la chaleur des mains qui agit, d'abord par contact, puis par frottement, faisant émerger les visages sous un amas d'empreintes distinctives. Ainsi, Charlotte Mano établit un lien direct entre la vue et le toucher. Le spectateur retrouve le geste de l'artiste ou du tireur en laboratoire, il découvre la magie de la révélation de l'image.

Charlotte Mano maintient délibérément le format traditionnel de l'exposition photographique, avec des tirages encadrés et suspendus sur des rails. Ce choix invite à une relecture de l'objet photographique traditionnel et l'approche que nous en avons. Dans ses deux œuvres, l'image n'est pas fixe, elle est instable et éphémère. Elle apparaît et disparaît au gré de l'acte de révélation portée par le spectateur qui devient responsable de la visibilité de l'image. Cela vient de ce qu'il porte de vivant en lui : son souffle ou la chaleur de sa peau.

### III.1.C) INCORPORER L'ŒUVRE EN SOI

Forcer à toucher c'est aussi créer une proximité obligatoire qui met le spectateur dans une position de confrontation physique à l'œuvre, cette confrontation physique entraîne dans certains cas une confrontation morale d'autant plus forte. C'est ce à quoi Thomas Hirschhorn nous met face avec *Touching Reality*, une œuvre qui expose des images explicites de corps détruits par les conflits armés, sur un écran numérique tactile comme ce que l'on connaît, manipulé par une main qui fait glisser les images et les agrandit.

Le toucher numérique est « un geste nouveau »<sup>144</sup>, un geste qui « glisse sans presque toucher les choses »<sup>145</sup>. Or le toucher est en général de l'ordre de la caresse, d'un geste de soin, d'une certaine douceur (cf. *Blind visions*), mais le numérique introduit une nouvelle dimension et fait du toucher un « geste de caresse sans affect »<sup>146</sup>. D'ailleurs, le mot « digital » est à l'origine bien « relatif au doigt ; qui fait partie du doigt »<sup>147</sup>, mais son sens a basculé avec l'avènement du numérique, au point d'en devenir un synonyme. Cette confusion entre digital et numérique explique en partie la froideur du toucher induite par nos écrans. Hirschhorn associe cette froideur à la « répétition » que nous avons du toucher de l'écran, en particulier avec le geste répétitif de « scroller ». Il est répétitif dans l'instant (un mouvement de haut en bas), mais aussi dans la durée, puisqu'il s'inscrit dans une routine quotidienne : « un processus ambivalent où se combinent la sensualité de l'effleurement et la raideur du systématisme et de la répétition. » (Borrel, 2018). Bien qu'il exige un contact physique avec l'écran, ce geste répétitif instaure une distance mentale entre ce que la main touche et ce que l'œil perçoit. Cette distance est accentuée par l'hyperréactivité des surfaces tactiles : ultra-sensibles, elles n'offrent « aucune résistance physique » (Borrel, 2018), incitant à absorber toujours plus d'informations à la seconde, au détriment d'une réelle réactivité cognitive. Le geste répétitif pousse

---

<sup>144</sup> Thomas, Hirschhorn, « Thomas Hirschhorn, insoutenable destruction du corps », *Mediapart* [En ligne], 2012, mise en ligne le 29 juillet 2012, URL : <https://www.dailymotion.com/video/xshf10>

<sup>145</sup> *ibid*

<sup>146</sup> *ibid*

<sup>147</sup> CNRTL. Digital. Consulté le 2 mai 2025. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/digital>

à une inhibition : il y a un appétit de voir toujours plus mais une absence croissante de réaction face à ce qui est vu. L'artiste choisit délibérément de montrer des corps détruits, une radicalité qui vise à questionner la froideur du geste numérique. De cette façon, il ressensibilise au toucher, au fait d'être en contact direct avec ce qui se trouve sous le doigt – une promiscuité qui, dans le cas de *Touching Reality*, devient insupportable à concevoir.

Ces images ne donnent pas de contexte comme le souligne l'artiste. Tous les corps sont mis à égalité dans leur destruction, dans l'horreur qui les a frappés. Ce sont des images amateurs, non répertoriées, non légendées, non mises en contexte comme le seraient les photos journalistiques. Cette décontextualisation est possible grâce aux « crops », aux zooms dans les images, ce qui s'accorde avec le toucher dans sa proximité intrinsèque. Il ne considère pas ce qu'il y a autour car il ne connaît que ce qui se trouve sous sa main. C'est en cela que le toucher fait sa différence avec la vue : il perçoit par fragments, par détails, comme nous avons déjà pu le comprendre dans un tout autre contexte, celui des *œuvres-corps*.

À travers ces œuvres, le corps du spectateur devient le médium principal d'activation : il touche, souffle, manipule. Le rapport sensible qu'il entretient avec l'œuvre relève d'un véritable corps-à-corps, où la présence physique de l'un transforme la matérialité de l'autre.

Mais que se passe-t-il lorsque cet espace de rencontre s'incarne dans un objet aussi chargé d'intimité que le lit ? En tant que lieu du sommeil, du rêve, de la maladie ou de l'amour, le lit est un espace symbolique, intime, mais aussi un lieu de confrontation entre les corps. Certaines œuvres choisissent alors de faire du lit non seulement un sujet plastique, mais aussi un dispositif immersif, accueillant le corps du spectateur comme un second corps à rencontrer. Ces œuvres-lit déplacent la question du toucher vers celle du partage de l'espace corporel, dans une tension entre intimité et mise à nu.

## 2. Rencontrer l'autre par le corps de l'œuvre : l'œuvre-lit

Le lit a cette particularité d'être un lieu de rencontre intense, car il impose une intimité immédiate. En effet, c'est un objet sur lequel nous sommes allongés, et qui exige un partage de l'espace corporel, dans une proximité extrême. C'est un objet qu'on embrasse de tout notre corps et que nous lions au sommeil, à l'inconscience, donc à une vulnérabilité totale. Il incarne le paroxysme de la rencontre, en témoigne l'expérience des *Dormeurs* de Sophie Calle. L'artiste, dont la vie se confond avec son œuvre, s'est livrée à une expérience étrange tant le paradoxe entre intimité et inconnu est présent. Pendant huit jours, toutes les huit heures, une nouvelle personne venait pour dormir, discuter, ou partager d'autres activités nocturnes, le tout dans son lit. « Je voulais que mon lit soit occupé vingt-quatre heures sur vingt-quatre, comme ces usines où on ne met jamais la clé sous la porte. »<sup>148</sup> expliquait-elle. Calle photographia ces dormeurs tout au long du processus, pour finalement en faire une édition. Ainsi, le lit se révèle avant tout comme un espace de rencontre singulier. Si jusqu'ici nous avons étudié des œuvres qui poussaient le spectateur à agir sur celles-ci - devenant des catalyseurs vivants de l'œuvre - le lit présente un paradoxe : loin d'être associé à l'action, il est au contraire traditionnellement perçu comme un lieu d'inactivité, car lieu du sommeil et de l'inconscience. Pourtant, ce qui nous intéresse c'est bien sa capacité à créer la rencontre. Il ne s'agit plus seulement d'une interaction entre le spectateur et l'œuvre, mais d'une œuvre devenue catalyseur de relations, un espace où la passivité se mue en possibilité de connexion.

### III.2.A) ENTRE PRÉSENCE ET ABSENCE : LIEU DE RENCONTRE

Dans *Telematic Dreaming* (fig.36), Paul Sermon brouille la frontière entre présence et absence en transformant le lit en un « objet-téléporteur », un portail dimensionnel où deux corps distants de cinq-mille kilomètres se rencontrent virtuellement. Dans chacun des endroits, il y a un lit au-dessus duquel se trouve un vidéoprojecteur et une caméra, l'une et l'autre envoyant leur signal en direct à l'autre pièce, qui se situe

---

<sup>148</sup> Sophie, Calle, Conférence du 15 novembre 1999, Université de Keio (Tokyo) in *Parcours Pédagogique, Sophie Calle, M'as-tu vue* [du 19 novembre 2003 au 15 mars 2004], Centre Georges Pompidou

à l'autre bout du monde. De cette façon, chacun des vidéoprojecteurs projette sur le lit, qui fait office d'écran, l'autre lit et la personne qui se trouve dessus à cet instant T. En tant qu'écran de projection le lit devient un lieu de connexion, d'immersion, il devient un réel point d'interface qui relie les deux espaces, distants de milliers de kilomètres.

Comme nous l'avons vu dans des procédés comme le sténopé à la main ou à la bouche, nous assistons de nouveau à une confusion des sens, spécifiquement entre le toucher et la vue. L'artiste dit lui-même : « Dans *Telematic Dreaming*, l'utilisateur échange ses sens tactiles en remplaçant ses mains par ses yeux. »<sup>149</sup> En effet le lit est d'abord un lieu profondément lié au toucher : tout le poids de notre corps y repose, lieu de la caresse entre les corps. Ici, les personnes se trouvent à distance, elles ne peuvent pas se toucher, néanmoins, par son système de projection, Sermon crée une illusion qui est observable sur les vues d'exposition ci-dessus. Les reliefs du lit, par les draps, la couette, les coussins, mêlés à l'image numérique projetée dessus, semblent redonner naissance à une présence bien physique. Les matières du lit s'hybrident avec les images du corps de l'autre. Le corps, la peau de l'autre, devient ce coton dans lequel on se fond à l'heure du coucher. De cette façon, l'artiste se joue de nos sens, le « lit télématique » devient une zone hybride où présence et absence se confondent, notamment grâce à l'immatérialité de l'image numérique projetée. Cette image est volatile, presque fantomatique, nous pourrions la traverser s'il n'y avait pas d'écran pour l'arrêter. Ici, elle trouve sa forme et sa matière dans les draps du lit. Ainsi, Sermon manipule notre rapport au tangible, il transforme ce lieu intime du toucher en un espace où les sens se trompent et tentent de se recomposer, pour combler le manque de la présence physique de l'autre.

### III.2.B) ENTRE ABSENCE ET PRÉSENCE : MÉMOIRE TEXTILE

Dans une idée similaire, nous pouvons penser à l'une des œuvres de Catherine Jansen, *Blue Room* (fig.37). L'artiste américaine crée une chambre complète à partir de cyanotypes sur tissu, semblant marquer la trace de toute une vie à l'intérieur. De

---

<sup>149</sup> Traduction libre assistée de DeepL. Texte original : « In "Telematic Dreaming" the user exchanges their tactile senses and touch by replacing their hands with their eyes. ». Site de l'artiste. URL : <https://www.paulsermon.org/dream/>

nouveau un jeu entre absence et présence s'installe. Des « ombres lumineuses » (Auger, 2021, p.170) se déposent sur tous les objets et en particulier sur le lit ; elles marquent une présence qui a été. On sent que les objets sont habités, chaque pli du tissu garde la mémoire d'un contact réel, d'une corporéité disparue mais intensément perceptible. L'artiste note aussi que les positions adoptées par l'homme et la femme sur le lit sont celles des corps ensevelis et pétrifiés retrouvés et moulés en plâtre à Pompéi, une dernière étreinte entre les amants. Le lit devient alors la scène d'une archéologie intime, nous nous retrouvons dans les fouilles dirait Penone.

Toutes ces traces semblent donc renvoyer à une vie passée, laissée là, figée. Les marques des corps, sur le lit, sont des silhouettes parfaitement délimitées. En sachant qu'un tel procédé requiert un long temps d'exposition, les personnes exposées ont dû rester très statiques pendant tout ce temps, jouant, ou plutôt se pliant à l'acte photographique qui capture et fige l'instant. Alors bien que ces traces fassent prendre conscience au spectateur de la présence physique qui habite le lieu, des gens ont vraiment été là, cela ancre plutôt la pièce dans un temps arrêté de nouveau à l'image des pétrifications de Pompéi. Cette analyse vient questionner le lit comme étant un lieu de frontière, un seuil entre la conscience et l'inconscience, lorsque le corps tombe dans le sommeil, entre la nuit et le jour, la vie humaine est mise en pause. Il y a donc une part d'immobilité, le corps endormi peut se confondre avec le corps inerte.

Pourtant nous le savons bien, le sommeil n'est pas synonyme d'inactivité. Bien au contraire, c'est un moment où notre activité n'est pas contrôlée, elle est plus brute, plus instinctive. Elle ne répond plus aux automatismes du quotidien, le corps échappe à un certain contrôle. De cette façon, le lit est à la fois un espace de rencontre intime des corps, et une sorte de laboratoire du vivant, qui nous invite à essayer de déceler ce qu'il renferme du corps pendant toutes ces nuits qui représentent un tiers de notre vie.

### 3. Partie pratique de mémoire : le lit comme lieu d'hybridation des corps

L'objectif de cette partie pratique est d'explorer les traces instinctives que nous venons d'évoquer : celles que notre corps inconscient laisse sur le corps de l'autre et sur le lit lui-même.

Aristote disait que le toucher était « adelon »<sup>150</sup>, ce qui signifie en grec inapparent, obscur, secret mais aussi nocturne. En effet, la nuit notre vue est d'abord drastiquement mise à mal, car nous sommes une espèce diurne. La nuit nous ne voyons qu'à l'aide de nos bâtonnets, tous situés en périphérie de la rétine, ils ne nous permettent de percevoir que les contrastes et non la couleur. La nuit nous utilisons donc le toucher que ce soit pour nous situer dans l'espace, mais aussi pour situer l'autre qui se trouve près de nous.

Le toucher c'est aussi la caresse, « en caressant autrui je fais naître sa chair par ma caresse, sous mes doigts la caresse est l'ensemble des cérémonies qui incarne autrui »<sup>151</sup>. La nuit ces caresses sont à moitié conscientes, elles sont un ancrage fragile au réel, au vivant : la chaleur d'une peau, la présence d'un corps contre le nôtre. C'est ce souvenir tactile qu'il s'agit d'explorer, l'éveil de la chair par la caresse nocturne, la marque de notre présence sur le corps d'autrui. Une expérience intime mais que tout le monde connaît.

Il a d'abord été nécessaire d'envisager globalement la problématique de la représentation visuelle du toucher. Une artiste comme Prune Nourry, sculptrice, travaille, dans son *Projet Phoenix*, sur l'expérience aveugle du toucher. L'artiste, les yeux bandés, a touché les visages de personnes malvoyantes. Dans un même temps, elle a transposé dans l'argile les sensations perçues par ses paumes et ses doigts. Elle donne ainsi forme à des portraits issus du seul toucher. Si sa matière première est l'argile, en tant que photographe la mienne est la lumière.

---

<sup>150</sup> « Le toucher », France Culture, *op cit.*

<sup>151</sup> *ibid*

### III.3.A) PREMIÈRES TENTATIVES

Ma première approche consistait à retranscrire le toucher, qui reposait sur une expérience aveugle. L'objectif était de décoder les sensations tactiles pour les convertir en image. Pour y parvenir, j'ai identifié une caractéristique du toucher : la perception du relief. Comme évoqué précédemment dans la réflexion sur la communication entre sculpture et photographie, ces deux médias partagent une logique commune : les creux se traduisent par des ombres, tandis que les bosses s'expriment par la lumière. Il s'agissait donc d'appliquer ce principe pour générer des images à partir d'un sujet exploré tactilement par l'expérimentateur. L'idée était de convertir les sensations de relief en nuances de gris, afin de reconstituer une image. Le dispositif de capture utilisé était le suivant (voir ci-dessous) :

Il s'agit d'un système de tracking semi-aveugle – développé en Python – capable de détecter uniquement un patch de couleur fixé sur le doigt de l'expérimentateur afin de suivre ses déplacements pendant sa description orale. Ce dispositif permettait de localiser en temps réel la position du doigt sur la surface tactile, tandis que

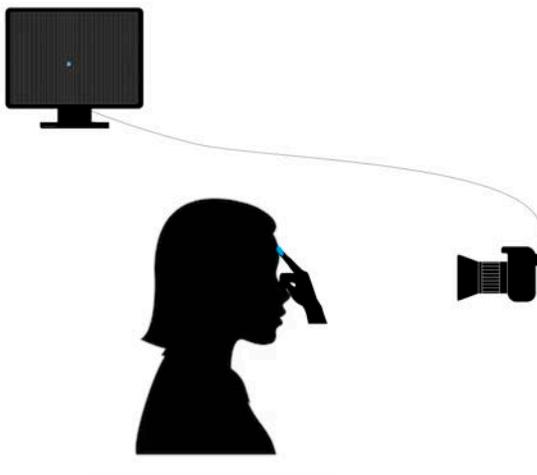


Fig. 38. Schéma du procédé de capture digitale



Fig. 38 bis. Sens d'analyse du visage.

l'expérimentateur décrivait verbalement les reliefs perçus. Pour limiter au maximum la subjectivité liée à la parole, les sessions suivaient un protocole strict : dans un premier temps, l'expérimentateur délimitait les contours de la surface palpée

(hauteur et largeur), puis identifiait le point le plus creux et le point le plus saillant. Ces repères extrêmes servaient ensuite de référence pour décrire progressivement les variations de relief. L'analyse de la surface s'effectuait ensuite bande par bande, de haut en bas (fig.38bis). Le patch de couleur se déplace donc tout le long de la description. Il est incrusté sur une grille, qui fera office de matrice, et dont la résolution est choisie à tâtons, d'abord pour être efficace — avoir assez de pixels pour avoir un minimum de dégradé — tout en gardant une résolution raisonnable afin d'avoir des résultats assez tôt et mieux appréhender la suite et les améliorations. Une fois l'enregistrement digital, au sens premier, terminé, une association est faite entre la grille du tracking et une grille de nombre, identique en résolution. C'est dans cette grille que les valeurs numériques de 0 à 255 vont être entrées selon les descriptions faites par l'expérimentateur. Les sommets extrêmes qu'il indique au début étant donc associés aux extrêmes des valeurs (modulo 5).

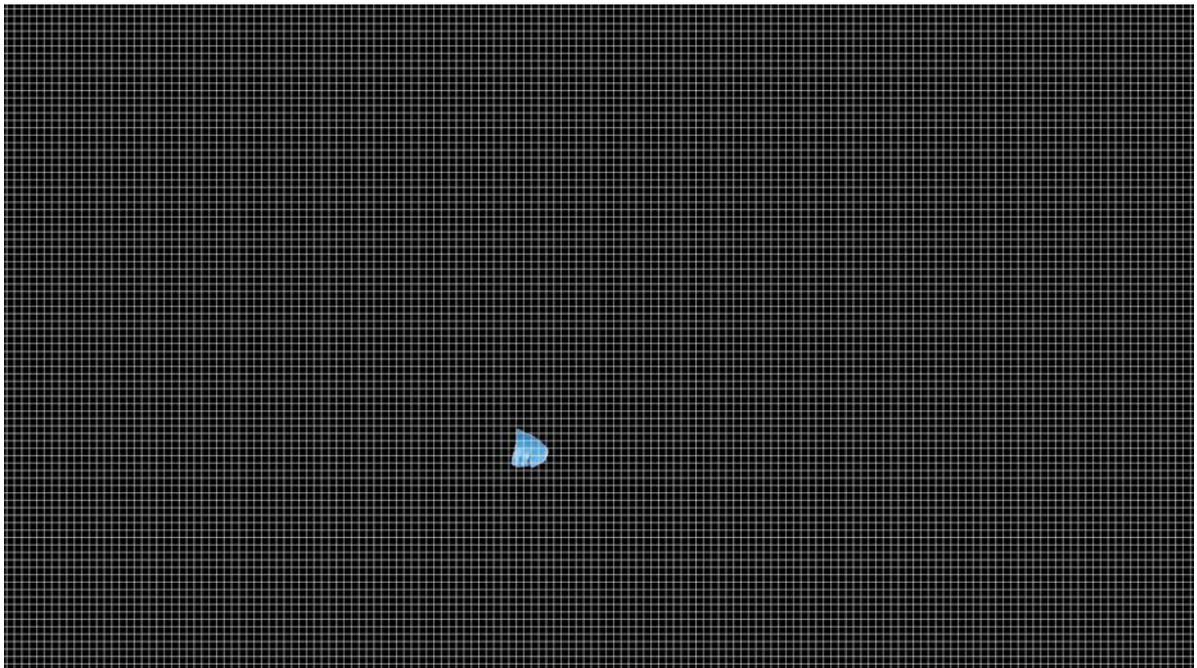


Fig.39. Capture d'écran tracking du doigt

Ensuite c'est au fur et à mesure des descriptions que les valeurs sont associées. Pour faire une image avec une grille de 5106 pixels (Test 3), il a fallu une journée. Une fois toutes les valeurs entrées dans le tableau, celui-ci était converti en fichier csv, puis intégré dans un programme Python pour être converti en image de nuances de gris. Cette expérience m'a révélé que les micro-détails perçus par le

toucher comptent plus que la perception des grands reliefs. Or, ce procédé ne retranscrivait au final que les grands reliefs, la dimension primordiale manquait. Utiliser cette technique pour percevoir le micro-détail aurait pu être possible si la résolution de la matrice était drastiquement augmentée, ou si les surfaces étudiées étaient beaucoup plus petites, voire ces deux paramètres couplés. Néanmoins, cela représentait trop d'incertitudes et une insatisfaction globale de l'image sortante (fig.40), trop géométrique, trop loin de la sensibilité directe du toucher. Cela n'a pas constitué une voie à suivre. Cependant plusieurs choses sont à retenir de cette expérience : d'abord la retranscription pixel par pixel de chaque valeur est un travail très long, car il faut travailler de proche en proche, pixel par pixel. Cette méthode de proche en proche ressemblait fortement à celle du toucher, au sens où il n'y avait pas d'accès à une vision d'ensemble, une vision globale, tout de suite, tout d'un coup. La vue n'intervenait qu'à la révélation finale de l'image, comme si je travaillais sur une image latente toute une journée, et qu'elle passait enfin dans la chaîne de développement à 18h. La magie de l'image revenait grâce à cette nouvelle révélation. Pour conserver la magie du toucher il faut donc bien aborder le corps par des portions, par le détail, et non dans son étendue complète. Bien que nous

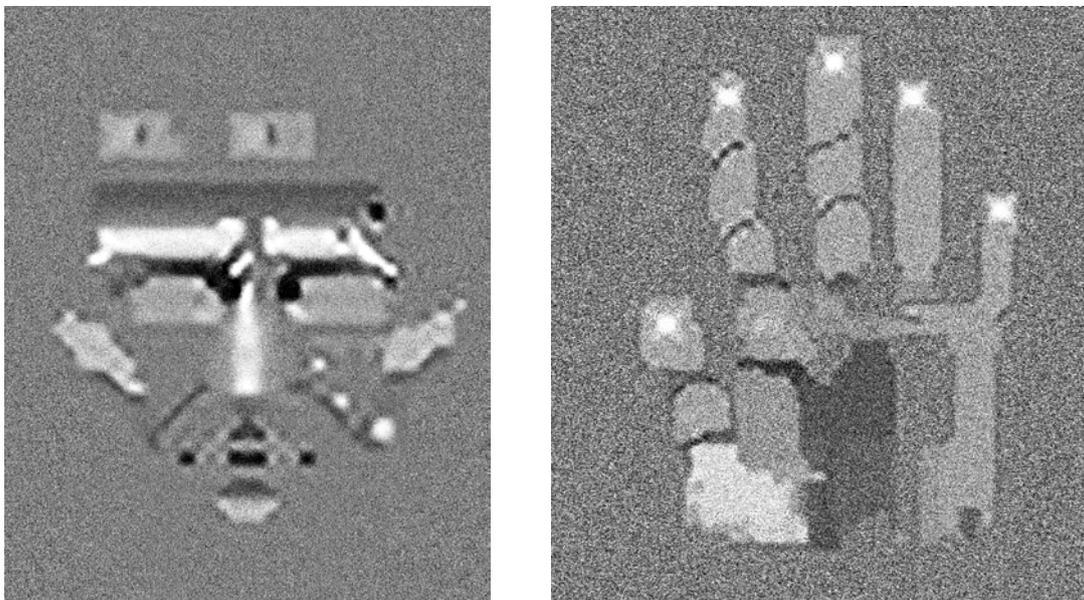


Fig. 40. Deux premières images finales réalisées par le procédé

l'ayons précédemment admis grâce à l'analyse des œuvres de Marie et Boiron, cette expérience nous a permis d'en saisir la nécessité, de façon pratique, c'est-à-dire en

expérimentant pleinement le toucher. Quant à l'expérience aveugle, elle était nécessaire pour comprendre le toucher. Néanmoins, retranscrire ne semble pas être la solution. Il faut capter l'image du toucher et non essayer de la retranscrire, de la recréer, en passant par des biais trop éloignés comme la parole.

### **III.3.B) CAPTURE DU CONTACT NOCTURNE**

Le choix s'est porté sur un procédé plus direct que l'approche initiale. L'objectif : enregistrer matériellement ces contacts nocturnes entre les corps, les fixer sous forme d'empreintes – des monotypes – avant de les transposer en tirages photographiques. Pour cela, il a fallu trouver une matière qui marque la trace du corps sur un autre. Une matière qui tâche en touchant. Par ailleurs, la captation des caresses et des contacts corporels durant la nuit exige une matière à séchage très lent, ce qui semble assez compliqué à obtenir. Soit il faut accepter des interventions répétées pour réactiver la matière, c'est-à-dire en remettre ou l'humidifier, lors de réveils programmés. Penone utilisait dans la plupart de ses travaux de récolte d'empreintes, de la poudre de graphite, comme du charbon. Celle-ci adhère très bien à la peau et sa couleur noire profonde permet de créer des empreintes avec beaucoup de contraste, une manière de conserver les micro-détails. Cependant, un pigment en poudre est un matériau sec. Il convient pour une récolte de l'empreinte instantanée mais s'avère inadapté pour une imprégnation prolongée sur plusieurs heures. Il faut donc se tourner vers des matières grasses, en conservant la couleur noire pour les mêmes raisons qu'évoquées plus tôt. La récolte des empreintes pose également question. Une surface adhérente comme du ruban adhésif fera l'objet des premiers tests. Si les empreintes sont grandes il faudra utiliser plusieurs bandes adhésives puis recomposer l'empreinte. Les empreintes récoltées sont celles laissées par le touchant sur le touché. Elles sont récoltées sur le corps touché. Elles sont les traces du passage du corps sur l'autre dans la nuit.

Le choix de ne montrer qu'une portion du corps, un fragment de caresse, sert un double objectif. D'une part, cela nous parle du détail comme spécificité du toucher. D'autre part, cela introduit une dimension de pudeur : le détail suggère plus qu'il ne dévoile, et préserve ainsi l'intimité du sujet. La réserve est à la fois plastique et morale. On revient aux questions posées par Lucile Boiron lors de notre entretien :

« Qu'est-ce qu'on doit montrer ? Qu'est-ce qui doit rester en dehors de la scène ?  
Qu'est-ce qu'on peut montrer ? »

Les premiers essais se font avec de la peinture acrylique noire. Les surfaces adhésives récoltent l'empreinte sur le corps touché (fig.41) et sont ensuite utilisées comme des négatifs. La question du tirage par agrandissement ou par contact se pose. L'agrandissement change l'échelle, ce qui nous permet d'atteindre une forme d'abstraction. Le tirage par contact, lui, permet de conserver l'échelle réelle des corps. Les premiers tirages RC sont réalisés pour tester le procédé.

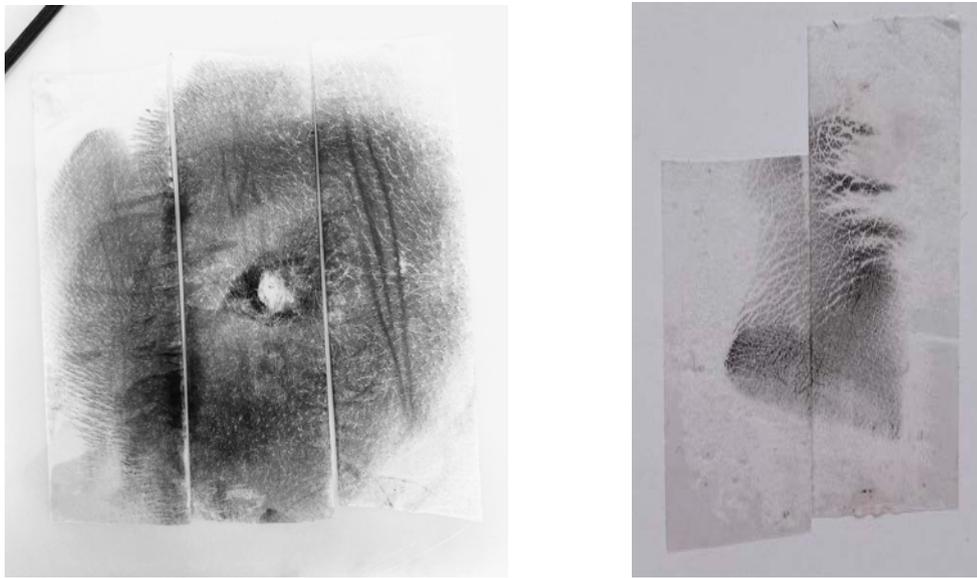


Fig. 41. Empreinte du ventre prélevée à l'adhésif (gauche), empreinte de l'avant-bras prélevée à l'adhésif (droite)

Pour réaliser une image par contact, nous apposons directement l'adhésif sur le papier. Si l'adhésif est collé à la vitre, nous observons une montée en densité plus compliquée. Le test par agrandissement permet d'accéder plus frontalement aux microdétails de la peau, mais rend l'image complètement abstraite :

Logiquement, l'empreinte apparaît en blanc sur un fond noir, comme une émanation du contact nocturne. L'adhésif en plusieurs morceaux recomposés pourrait être amélioré, en trouvant une autre surface de récolte d'empreinte, comme la plaque de verre.

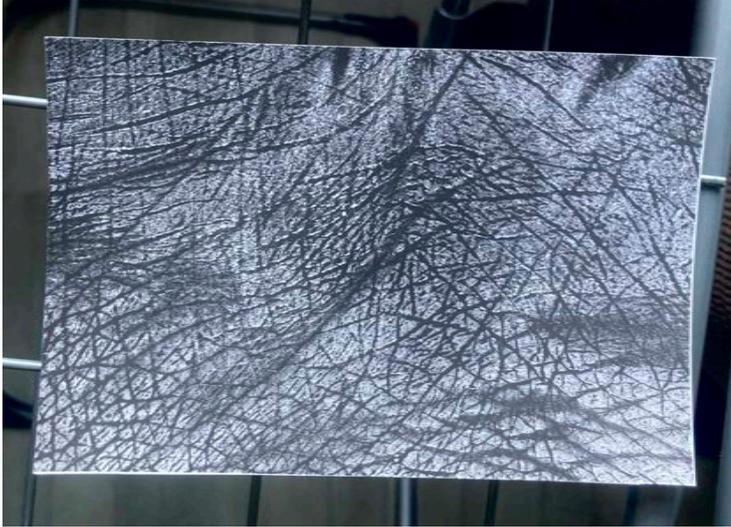


Fig. 42. Tirage par agrandissement de l'empreinte de paume de main

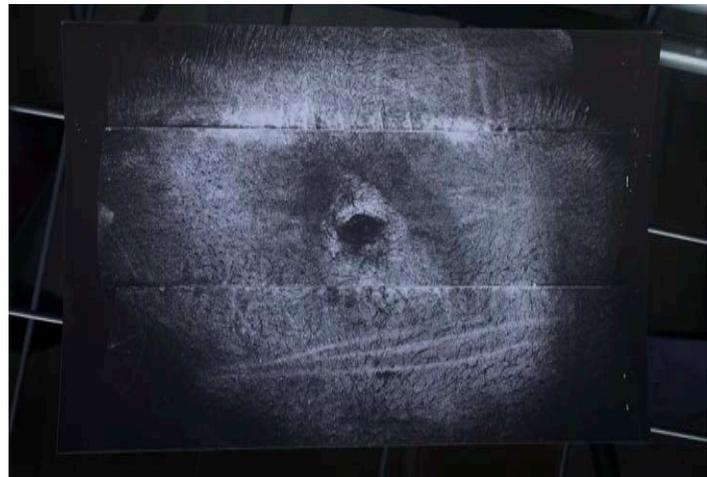


Fig.43. Tirages par contact, empreinte de bras (gauche), empreinte de ventre (droite)

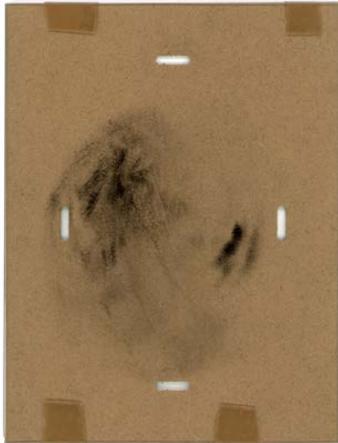
### III.3.C) MISE EN PLACE DE L'EXPÉRIENCE

Le protocole est le suivant : dans la nuit du 3 au 4 mai nous avons programmé des réveils à deux heures d'intervalle. Au premier réveil, à 1h20, nous nous sommes rendus compte que le laps de temps était trop long, car l'étalement de la matière était trop conséquent, ce qui n'en laissait que de très fines couches sur la peau, trop peu pour les recueillir. Le fait d'à présent travailler avec des plaques de verre, non adhérentes, nécessite que plus de matière soit présente sur la peau, là où l'adhésif récoltait toujours quelque chose, aussi fin soit-il. Nous avons alors décidé de mettre plus de peinture sur mon corps mais surtout de se réveiller plusieurs fois par heure : toutes les vingt minutes, jusqu'à ne plus avoir de plaques de verre à imprimer. Cette durée en pleine nuit nous maintenait dans un état de semi-éveil, de semi-conscience, et quelque part nous fait rejoindre cette dynamique de l'épuisement. Dormir avec de la peinture noire sur le corps est très particulier tant le sentiment de salissure est grand. La couleur y est pour quelque chose car nos corps semblent être recouverts de suie, comme un liant gras qui permet de fondre mon corps sur le sien.

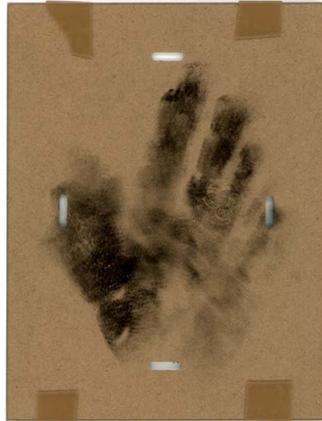
Les résultats obtenus sont les suivants : (voir page suivante)

Pour chaque empreinte, je sais sur quelle partie du corps je l'ai recueilli :

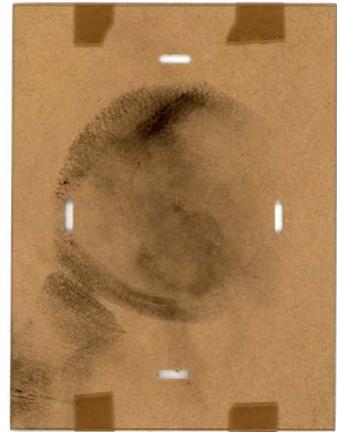
1. Dos
2. Torse
3. Dos
4. Mollet
5. Nuque
6. Dos
7. Épaule
8. Ventre



1



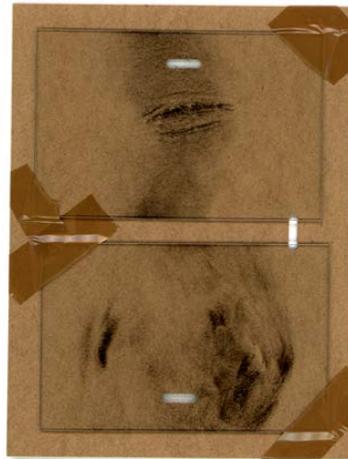
2



3

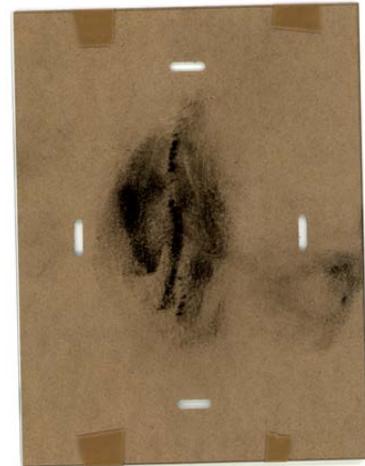


4

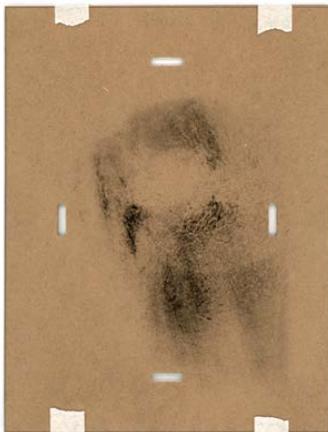


5

6



7



8

Fig. 44. Empreintes réalisées dans la nuit du 3 au 4 mai 2025, prélevées sur plaques de verre

Après observation, la peinture conserve son humidité après plusieurs jours sur le verre. Cette propriété entraîne, lors du tirage par contact, un transfert partiel de matière vers le papier. Il y a donc un épuisement de l’empreinte au fur et à mesure des tirages. Le support est mouvant, il disparaît, il n’est pas stable. D’ailleurs, la simple manipulation des plaques de verre s’avère délicate car le moindre glissement sur une surface peut déplacer la matière et altérer l’empreinte. Cette fragilité confère à l’œuvre un caractère éphémère et une constante potentialité de mutation.

Ce processus de prélèvement d’empreinte révèle une intrication corporelle. Je récolte sur son corps la trace du mien. La forme qui s’est déposée est la mienne, mais les reliefs de la peau qui vont apparaître dans la peinture – par le jeu des vides et des pleins, des opacités et des transparences – sont aussi les siens car je prélève l’empreinte sur son corps. C’est sa peau dans la mienne. Nos corps deviennent ainsi mutuellement matrices l’un pour l’autre, engendrant une hybridation temporaire. L’exemple le plus parlant est la main dont on reconnaît le mieux la forme. On peut percevoir entre l’annulaire et l’auriculaire des formes circulaires qui sont issues de la région de l’aréole et du téton sur le torse d’où elles ont été prélevée.

L’opération du tirage prend son sens. Par son caractère de renversement, je recrée mon relief. Les traces que j’ai récoltées sur son corps sont les traces de mon absence, mon corps en négatif, dont il a été le moule. Par le passage de la plaque au tirage, je passe du négatif au positif et je recrée mon corps, mes reliefs. Il serait donc intéressant d’exposer à la fois la plaque de verre, le négatif, et le tirage, le positif, car ils incarnent, tous les deux, nos deux corps. Néanmoins, ils ne seront pas légendés de la même façon. Pour reprendre l’exemple de la main, la plaque de verre sera légendée « Torse » et le tirage sera légendé « Main ». Lors du tirage par contact, quand la plaque touche le papier, le geste photographique rejoue la rencontre des deux corps.

D’autre part, au long de cette nuit, le lit a été recouvert par un drap blanc, une autre surface de rencontre, qui elle a été effective pendant tout le long de la nuit. Une surface pour le temps long, qui s’étend. Bien que les empreintes aient été relevées sur des durées saccadées, cette surface blanche est un témoin des mouvements, et

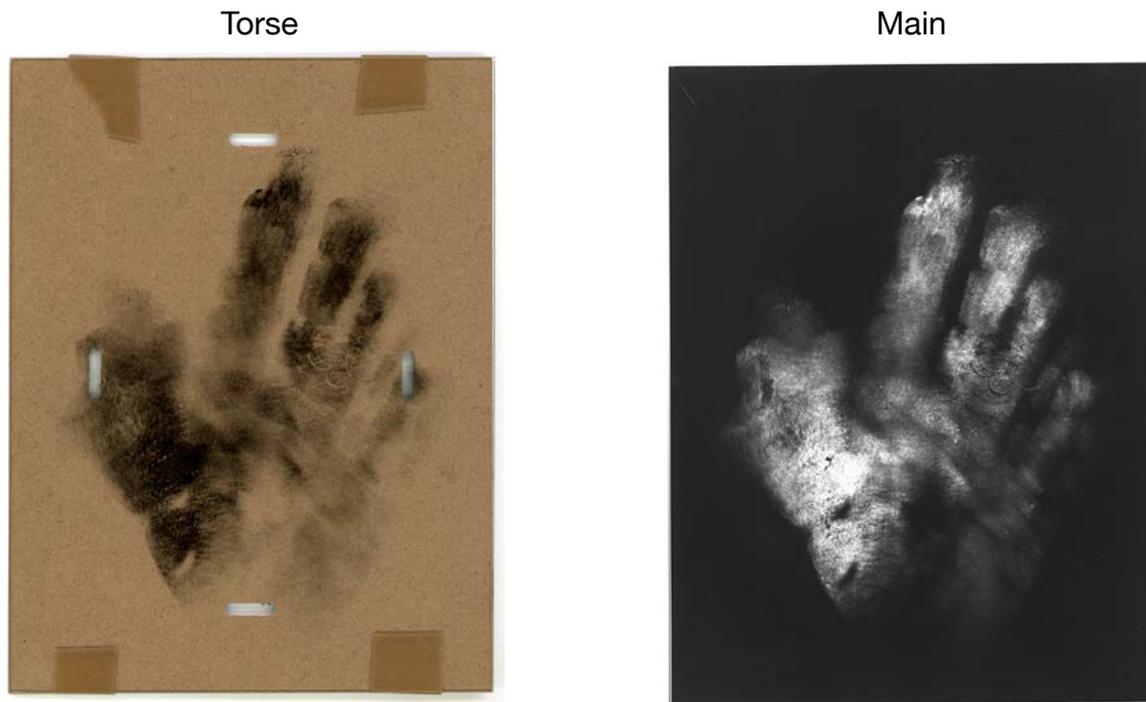


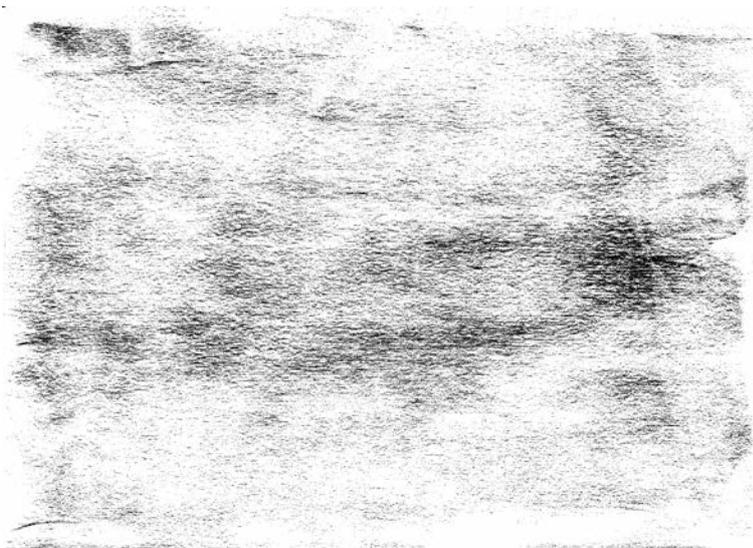
Fig. 45. Empreinte prélevée sur plaque de verre (gauche), tirage par contact issu de l’empreinte (gauche)

du contact des corps entre eux mais aussi des corps avec la surface du lit durant toute la nuit. À l’opposé de *Blue Room* de Catherine Jansen, aucune silhouette ne se distingue vraiment, car c’est le mouvement, l’animation des corps la nuit qui est le vecteur de ces traces.

### III.3.D) LE COUSSIN À MÉMOIRE DE FORME

D’autres éléments du lit, comme les coussins, sont les objets indiciels par excellence, ils sont l’incarnation d’années d’inconscience tactile nocturne, nous parlons notamment de coussin « à mémoire de forme » tout est dans l’intitulé.

L’indice du coussin à mémoire de forme est également matière à explorer. Nous avons d’abord essayé d’en capter l’empreinte qui y est imprégnée, mais cette fois-ci en utilisant d’abord la technique par frottage au fusain car rappelons-nous : “[le frottage] est image directe, immédiate, image première de la réalité, première lecture et codification d’une surface. Action de connaissance à travers la peau.” (Penone, 2000).



Le résultat n'est pas très satisfaisant car il ne permet pas d'avoir l'ensemble de la forme du coussin, alors que sa tridimensionnalité est trop importante pour ne récupérer que sa surface. C'est un objet qu'on moule toutes les nuits, avec l'entièreté de notre crâne,

Fig. 46. Trace récupérée par frottage au fusain sur un oreiller à mémoire de forme

de notre visage mais aussi de nos mains et de nos bras. Il a donc été décidé dans un premier temps de procéder à une captation photographique visant à différencier les deux coussins, avant de tirer des moulages en plâtre afin d'en enregistrer leurs reliefs caractéristiques.



Fig. 47. Prise de vue des coussins à mémoire de forme (haut), moulage en plâtre des coussins (bas)

### III.3.E) FAIRE ENTRER LE SPECTATEUR DANS LA SPHÈRE INTIME ?

La nécessité d'une expérience physique du toucher par le spectateur, comme vu dans les précédentes œuvres analysées, soulève une question essentielle ici : l'immersion dans une intimité charnelle est-elle indispensable ?

La chaleur résiduelle peut être accueillante ou répulsive. Elle constitue une trace tangible d'une présence corporelle passée par là. Qu'il s'agisse de la tiédeur d'une barre de métro abandonnée ou d'un siège récemment quitté, cette chaleur révèle une intrusion involontaire dans la corporalité d'autrui. Dans notre cas la chaleur résiduelle se trouve dans les draps. L'utilisation d'encre thermosensible pourrait donc la matérialiser : un lit équipé réagirait à la chaleur du spectateur par des motifs éphémères, s'estompant progressivement après son départ, comme une métaphore visuelle du passage et de la mémoire corporelle.



Fig. 48. Tests d'encre thermosensible sur tissu

L'introduction d'un dispositif impliquant directement le spectateur (via le drap) semble tout de même dissonante. Comme nous l'avons soulevé, il s'agit d'une intrusion. Bien que le potentiel interactif de la chaleur associée au textile demeure pertinent pour éveiller une conscience corporelle, cette approche s'avère étrange car cela signifierait que le visiteur rentre dans la sphère intime des amoureux. Or ce n'est pas l'objectif premier de ce travail.

Une solution plus logique consisterait à exposer le drap imprégné des traces nocturnes des corps amoureux lors de la même nuit. Cette option créerait une meilleure unité narrative entre les différents éléments : empreintes corporelles, linge et coussins. Ce choix donnerait la scénographie suivante : un mur blanc sur lequel accrocher les plaques de verre, exploitant leur transparence. Un mur noir sur lequel accrocher les tirages, sans cadre, créant une sorte de flottement, les images émergent des murs. Au centre le lit, avec le drap blanc sali de peinture, remis en mouvement par de l'air soufflé par dessous, telle une respiration douce.

Ce travail pratique prolonge nos analyses théoriques en plaçant le toucher et la peau au cœur de la recherche. Le tactile s'impose comme moyen privilégié d'approche corporelle, particulièrement dans l'environnement nocturne. Les yeux sont limités, alors c'est la peau qui voit, ce qui n'est pas sans nous rappeler les paroles de Penone, « le contact avec le monde se limite à l'enveloppe ».

L'étude se concentre sur le corps endormi, état où s'expriment des mécanismes primaires et involontaires. Lors de notre expérience, les corps eux-mêmes se transforment en outils créateurs : l'un devient instrument, l'autre support, mettant en avant concrètement le concept d'« être le médium » photographique.

Ensuite, lors du prélèvement de l'empreinte, si la peinture constitue l'élément le plus visible, les sécrétions cutanées (sébum, squames, parfois des poils) se déposent également sur les plaques de verre. Ces résidus organiques, transférés sur les plaques, conservent ainsi une part tangible, quelque chose de la présence originelle du corps dont ils sont issus. Par ailleurs, la nature instable des empreintes, évoquée précédemment, confirme cette dialectique entre conservation et mutation. Elles ne sont pas figées, la matière picturale, mobile et altérable, rend compte d'une présence nécessairement éphémère.

Le drap, quant à lui, incarne une temporalité plus étendue, il contient les traces des mouvements de toute la nuit. L'ajout d'un courant d'air anime cette mémoire textile, suggérant une vie latente de l'objet et renvoyant à ces œuvres que l'on sent comme habitées.

## Conclusion

Ce mémoire s'est construit autour d'une question : que reste-t-il du corps vivant dans la trace photographique, et comment peut-on le cultiver, de l'expression jusqu'à la perception de l'œuvre ? Notre but a été de mettre en lumière les différentes manières dont la photographie, peut laisser passer *quelque chose du vivant*. Notre but a été de mettre la main sur ce *quelque chose*, tenter de trouver des façons de le cerner ou plutôt de trouver des conditions à son existence.

Nous avons montré que, si la photographie trouve sa genèse dans une empreinte lumineuse, elle se détache rapidement de cette origine dès lors qu'elle se fige, s'iconifie, se met à exister par elle-même hors du temps. Elle devient alors ce que Philippe Dubois appelle une « momification » du réel. Pourtant, c'est justement en revenant à cette genèse indicielle, en insistant sur la matérialité du support, sur la contiguïté entre référent et image, que certaines pratiques photographiques contemporaines tentent de restaurer un lien plus organique, plus charnel avec le corps.

*Quelque chose* c'est peut-être d'abord une trace, une empreinte laissée là par l'artiste, qui souhaite cultiver la présence sensible de son corps dans son œuvre.

C'est d'abord en étudiant le champ sculptural que nous avons saisi comment le corps peut s'inscrire dans l'œuvre. Ce médium met en lumière la trace manuelle de l'artiste. Des œuvres comme celles de Giuseppe Penone incarnent cette volonté de cultiver l'empreinte. Le moulage, la projection, la trace matérielle deviennent des outils pour faire émerger une présence même fragmentaire ou éphémère. Autant de procédés que la photographie peut s'approprier pour développer sa propre dimension tactile, voire somatique.

Mais la sculpture nous révèle aussi comment un objet tridimensionnel peut porter en lui une présence animée – que l'on retrouve notamment dans les fétiches.

Il y a *quelque chose* dans cette présence sourde, qui gronde à l'intérieur de l'œuvre, lui donnant une potentialité de vie. C'est une vibration qui insuffle un doute, une croyance « animiste », et qui nous fait entrevoir une frontière trouble entre l'inerte et le vivant.

C'est ainsi que nous en sommes venus aux « œuvres-corps », qui portent en elles cette essence vibrante. Ces travaux ajoutent cependant une dimension nouvelle : celle de la chair. Par sa couleur, sa matière ou encore ses sensations tactiles, elles génèrent des symptômes du vivant qui affectent le spectateur et le font réagir. Leur présence animée éveille notre propre corporéité, créant une résonance entre le corps de l'œuvre et celui de l'observateur. Cette dynamique nous mène vers des œuvres qui n'existent pleinement qu'à travers cette rencontre.

*Quelque chose* du corps vivant se trouve dans la rencontre des corps. C'est toujours un pont qui relie les corps traditionnellement distancés dans la création d'une œuvre photographique, c'est prolonger le geste de l'artiste jusqu'à sa rencontre avec le spectateur, créant ainsi une continuité vivante entre eux.

L'intégration du spectateur dans l'expérience de l'œuvre parachève cette dynamique. Ce n'est plus seulement l'artiste ou le sujet photographié qui portent quelque chose du vivant, mais aussi celui ou celle qui regarde. Le corps entre, dans une expérience de contiguïté avec le corps de l'œuvre.

La réponse à notre question initiale se trouve peut-être ici : ce qui reste du corps vivant dans la photographie ne se situe ni dans l'image seule, ni dans le référent disparu, mais dans un *tiers-chair* qui émerge de leur rencontre, de leur hybridation. Un endroit où viennent se confondre le toucher et la vue. Un espace où l'empreinte de l'artiste, la matérialité de l'œuvre et la corporéité du spectateur entrent en résonance. La photographie cesse alors d'être un tombeau de lumière pour devenir une membrane sensible. Ce mémoire n'aura finalement fait que suivre les contours de cette énigme, comme on palpe dans l'obscurité les bords d'un corps chaud, cherchant à comprendre par le toucher ce que l'œil ne saurait voir.

# Bibliographie

## Ouvrages

**ARISTOTE**, *Éthique à Nicomaque*, 384-322 av. J.-C.

**BATAILLE, Georges**, *Lascaux ou la Naissance de l'Art*, Paris-Genève, Skira, 1955.

**BAQUÉ, Dominique**, *La photographie plasticienne: un art paradoxal*. Paris, Regard, 1998.

**BAZIN, André**, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1985.

**CHRISTIN, Anne-Marie**, *L'invention de la figure*, Paris, Flammarion, collection « Champs », 2011.

**COLIGNON, Martine**, *La peau, métaphore d'une rencontre entre art et clinique*, Toulouse, Éditions Érès, 2018.

**DIDI-HUBERMAN, Georges**, *Être crâne : lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.

**DIDI-HUBERMAN, Georges**, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.

**DUBOIS, Philippe**, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990.

**DUMAS, Stéphane**, et al., *Les peaux créatrices : esthétique de la sécrétion*, Paris, Klincksieck, 2014.

**FLUSSER, Vilém**, et al., *Les gestes*, Paris, Éditions Hors commerce D'arts, 1999.

**FRIZOT, Michel, PAÏNI, Dominique**, *Sculpteur-photographe, photographie-sculpture : actes du colloque organisé au Musée du Louvre*, Paris, Louvre Marval, 1993.

**GRENIER, Catherine**, *Giuseppe Penone : exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie Sud, du 21 avril au 23 août 2004*, Paris, Centre Pompidou, 2004.

**JEUDY, Henri-Pierre**, *Le corps comme objet d'art*, Paris, A. Colin, 1998.

**JOUIN, Henry**, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*, Paris, E. Plon, 1878.

**LEMAGNY, Jean-Claude**, *L'ombre et le temps : essais sur la photographie comme art*, Paris, Nathan, 1992.

**MERLEAU-PONTY, Maurice**, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2021.

**OVIDE**, *Métamorphoses*, Livre X, trad. G.T. Villenave, Paris, 1806.

**PENONE, Giuseppe**, *Respirer l'ombre*, 2e éd. rev., Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2004.

**PEIRCE, Charles S.**, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce : Vol. II*, éd. Charles Hartshorne et Paul Weiss.

**ROMAN, Mathilde**, *Habiter l'exposition : l'artiste et la scénographie*, Paris, Manuella éditions, 2020.

**ROUILLÉ, André**, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2005.

**SERRES, Michel**, *Les cinq sens*, Paris, Pluriel, 2014.

**VAN LIER, Henri**, *Les arts de l'espace*, 6e éd., Tournai, Casterman, 1959.

## **Ouvrages collectifs et catalogues d'exposition**

**BAJAC, Quentin, CHÉROUX, Clément** (dir.), *Collection Photographies. Une histoire de la photographie à travers les collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Pompidou / Göttingen, Steidl, 2007.

**BAJAC, Quentin, DUFOUR, Diane et SERGIO, Giuliano**. *Renverser ses yeux: autour de l'Arte povera, 1960-1975 photographie, film, vidéo* [exposition, Paris, Jeu de paume, Le Bal, 11 octobre 2022-29 janvier 2023, Milan, Triennale Milano, mai-septembre 2023]. Paris Milano (Italie): Jeu de paume le Bal Atelier EXB Triennale Milano, 2022.

**CONÉSA, Héloïse**, *L'épreuve de la matière : la photographie contemporaine et ses métamorphoses* [exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, Petite galerie, du 10 octobre 2023 au 4 février 2024], Paris, Bibliothèque nationale de France / the(M) éditions, 2023.

**DIDI-HUBERMAN, Georges** et Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle (France), éd. *L'empreinte*. Collection Procédures. Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

**GIANNELLI, Ida, BECCARIA, Marcella, VERZOTTI, Giorgio** (cur.), *Arte povera in collezione*, catalogue d'exposition, Milan, Charta, 2000.

**GRENIER, Catherine**, *Giuseppe Penone* [exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie Sud, du 21 avril au 23 août 2004], Paris, Centre Pompidou, 2004.

**JEU DE PAUME**, *Renverser ses yeux, Autour de l'Arte povera 1960-1975*, Dossier Documentaire, Jeu de Paume, 2022.

**MUSÉE RODIN** (éd.), *Entre sculpture et photographie : huit artistes chez Rodin* [exposition, Paris, Musée Rodin, 12 avril-17 juillet 2016], Paris, Musée Rodin / 5 continents éditions, 2016.

**SOPPELSA, J., MORA, G., VAN LIER, H., LEMAGNY, J.C.**, et al., *Les Cahiers de la photographie, l'acte photographique Colloque de la Sorbonne*, n°8 spécial 2, 1983

## Articles de revue

**ABEL- HIRSCH, Hannah**, « Alix Marie's Shredded » in *British Journal Of Photography* [En ligne], mis en ligne le 9 mai 2019, URL : <https://www.1854.photography/2019/05/alix-maries-shredded/>

**AUGER, Marie**, « Les expérimentations photographiques tridimensionnelles et spatialisées De l'intermédiaire au post-médium », *Focales* [En ligne], n°4, 2020, mis en ligne le 01 juin 2020, consulté le 20 mars 2025. DOI : [10.4000/focales.531](https://doi.org/10.4000/focales.531)

**BORREL, Pascale**, « Gestes de surface : *Touching Reality* de Thomas Hirschhorn et *What Shall We Do Next?* de Julien Prévieux », *Interfaces* [En ligne], n°40, 2018, mis en ligne le 21 décembre 2018, consulté le 30 avril 2025. URL: <http://journals.openedition.org/interfaces/601>

**COTTEN, Jean-Pierre**, « L'expérience de la chair chez le dernier Merleau-Ponty », *Philosophique* [En ligne], n°3, 2000, mis en ligne le 06 avril 2012, consulté le 19 janvier 2025. URL : <http://journals.openedition.org/philosophique/225>

**DIDI-HUBERMAN, Georges**, « La matière inquiète. (Plasticité, viscosité, étrangeté) », *Lignes* [En ligne], n°1, 2000, p. 206-223. DOI : <https://doi.org/10.3917/lignes1.001.0206>.

**JACQUET, Matthieu**, « Lucile Boiron, la photographe qui dissèque les corps avec une douce violence », *Numéro* [En ligne], 2021, mis en ligne le 5 février 2021, consulté le 19 mars 2025. URL : <https://numero.com/art/art-art/lucile-boiron-la-photographe-qui-disseque-les-corps-avec-une-douce-violence/>

**KRAUSS, Rosalind**, « Notes on the Index: Seventies Art in America », *October*, vol. 3, Printemps 1977, p. 68-81. DOI : <https://doi.org/10.2307/778437>.

**LENOT, Marc**, « Le Corps photographe », *Focales* [En ligne], n° 4, 2020, mis en ligne le 01 juin 2020. DOI : <https://doi.org/10.4000/focales.747>

**MANZONI, Piero**, « Free Dimensions ». *Azimuth*, n°2, 1960.

**NANCY, Jean-Luc**, « Entretien de Jean-Luc Nancy par Bernard Andrieu », in *Corps : Corps et science sociales - Corps de cinéma*, n°9, CNRS, publié le 6 juin 2011, DOI : <https://doi.org/10.3917/corp1.009.0047>.

**SOKOLOFF, Béatrice**, « Michel Serres, Les cinq sens, Paris, Grasset, 1985 », *International Review of Community Development*, n°15, 1986. DOI : <https://doi.org/10.7202/1034447ar>

**VAN LIER, Henri**, « Philosophie de la photographie » in *Les Cahiers de la photographie*, 1983

## **Travaux de recherche**

**ALHÉRITIÈRE, Juliette**, *Questionner le regard par la perte de l'image et l'image par l'effacement du regard*, Mémoire de Master 2 en photographie (sous la direction de Mme. BRAS Claire), Saint-Denis, ENS Louis-Lumière, 2019, 115 p. + annexes.

**AUGER, Marie**, *Les expérimentations photographiques tridimensionnelles et spatialisées De l'intermédiaire au post-média*, Thèse en histoire de l'art (sous la direction de Michel Poivert), Paris, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2021, 651p.

**BONANNINI, Chloé**, *Présences, confrontations et interactions : les œuvres-corps d'Alix Marie, Lucile Boiron et Rachel de Joode*, Mémoire de Master 2 en histoire de l'art, parcours métiers et arts de l'exposition (sous la direction de M. BRUN Baptiste et Mme. LE MENS Magali), Rennes, Université Rennes II, 2023, 70 p. + annexes.

**GUILLOUX, Pierrick**, *Le vêtements sensible, enregistrer l'expérience corporelle d'un moment par la photographie*, Mémoire de Master 2 en photographie (sous la direction de Mme. BUZOT Anne-lou), Saint-Denis, ENS Louis-Lumière, 2023, 73 p. + annexes.

**CALMANOVIC-PLESCOFF, Agathe**, *Le corps photographique, la photographie comme partie intégrante de l'être, de sa vie et sa dégénérescence*, Mémoire de Master 2 en photographie (sous la direction de Mme. BUZOT Anne-lou), Saint-Denis, ENS Louis-Lumière, 2022, 73 p. + annexes.

**PICARD, Matéo**, *Utopia Gallery Le corps utopique dans l'installation artistique*, Mémoire de Master 2 en photographie (sous la direction de Mme. BRAS Claire), Saint-Denis, ENS Louis-Lumière, 2023, 114 p. + annexes.

# Table des matières

<b>Remerciements .....</b>	<b>4</b>
<b>Résumé .....</b>	<b>5</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>5</b>
<b>Sommaire.....</b>	<b>6</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>7</b>
<b>I. Premier contact.....</b>	<b>10</b>
1. Image-contact.....	10
I.1.A) Icône et Index (ou indice), Termes généraux : PEIrcce .....	10
I.1.B) Application des termes à la photographie.....	13
I.1.C) Que reste-t-il du corps vivant ?.....	18
2. Sculpture et photographie, similarités de processus de fabrication .....	20
I.2.A) Mouler ou modeler .....	20
I.2.B) Négatif - positif .....	24
3. De la surface vers le volume : passer de l'autre côté du miroir .....	26
I.3.A) Volume et photographie au service de l'illusion : Guardare l'aria.....	26
I.3.B) Passer de l'autre côté du miroir : traverser la surface, briser l'illusion.....	33
<b>II. Incorporer quelque chose du corps vivant dans l'œuvre photographique : être ou agir sur le support .....</b>	<b>40</b>
1. Medium corps.....	41
II.1.A) Performer le médium, de l'outil photographique au support .....	41
II.1.B) Œuvres-corps, Les chairs de Lucile Boiron .....	46
II.1.C) Œuvre-corps, l'argile de Rachel de jood.....	50
2. Agir sur le support .....	53
II.2.A) Façonner le support, activer la membrane sensible.....	53
II.2.B) Dynamique de l'épuisement .....	58
II.2.C) Débordement plastique .....	62
<b>III. Rencontrer l'autre : réactiver le vivant dans la perception de l'œuvre par le spectateur .....</b>	<b>69</b>
1. Le corps-à-corps entre spectateur et œuvre.....	69

III.1.A) laisser la trace de son passage .....	69
III.1.B) Révéler l'œuvre par la rencontre corporelle.....	72
III.1.C) Incorporer l'œuvre en soi.....	75
<b>2. Rencontrer l'autre par le corps de l'œuvre : l'œuvre-lit .....</b>	<b>77</b>
III.2.A) Entre présence et absence : lieu de rencontre .....	77
III.2.B) Entre absence et présence : mémoire textile .....	78
<b>3. Partie pratique de mémoire : le lit comme lieu d'hybridation des corps .80</b>	<b>80</b>
III.3.A) Premières tentatives .....	81
III.3.B) Capture du contact nocturne .....	84
III.3.C) Mise en place de l'expérience.....	87
III.3.D) Le coussin à mémoire de forme .....	90
III.3.E) Faire entrer le spectateur dans la sphère intime ?.....	92
<b>Conclusion.....</b>	<b>94</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>96</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>100</b>
<b>Table des illustrations.....</b>	<b>102</b>
<b>Annexes .....</b>	<b>108</b>
1. Les moulages de Penone .....	108
2. Entretien avec Lucile Boiron .....	109
3. Musée d'histoire naturelle de specola, Florence. ....	116
4. Les caissons transpirant de Alix marie .....	117
5. Digitométries d'isabelle Le Minh.....	118
<b>Présentation de la partie pratique.....</b>	<b>119</b>

## Table des illustrations

**p.12** Fig.1 ONETTO María, LUZ FUNES M. , MURGO Andrea, *Cueva de las Manos, Río Pinturas. Peinture de mains. Secteur 2.*, 16 juin 2022, Source : <https://whc.unesco.org/fr/documents/208997>

**p.15** Fig.2 MAN RAY, *Rayographie (Two hands)*, 1961. Source : <https://denisbloch.com/product/untitled-two-hands/>

**p.16** Fig.3 ABATE Claudio, *Contatti con la superficie sensibile, Gino De Dominicis* 1972, photogramme sur toile recouverte d'une émulsion argentique, © Archivio Claudio Abate. Source : <https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2023/03/mostra-claudio-abate-roma/>

**p.22** Fig 4. DANTAN, Edouard, *Le Moulage sur nature*, 1887, Huile sur toile, Göteborg, Konstmuseum. Source : Georges, Didi-Huberman, *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte.*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.

**p.27** Fig.5 PENONE Giuseppe, *Geometria nelle Mani*, 15 tirages argentiques sur papier barytés virés au selenium, 30.6 x 39.4 cm, moulages. Vues d'exposition, Marian Goodman Gallery, New York [3 mai - 29 Juin 2024]. Source : <https://ocula.com/art-galleries/marian-goodman-gallery/exhibitions/giuseppe-penone-geometria-nelle-mani/>

**p.28** Fig.6 PENONE, Giuseppe, *Guardare l'aria*, 1973, moulage en plâtre, poils et projection de diapositive, dimension naturelle, Collection du Carré d'Art-Musée, Nîmes, France. Source : <https://giuseppepenone.com/en/works/0233-guardare-laria>

**p. 31** Fig.7 Agrandissement de *Guardare l'aria*

**p.35** Fig.8 PENONE, Giuseppe, *Svolgere la propria pelle – Dita*, 1971, 10 émulsions photographiques sur miroir, 17,9 x 12,9 cm chacune, Collection Kunst Museum,

Winterthur, Suisse. Source : <https://giuseppepenone.com/it/works/1036-svolgere-la-propria-pelle-dita>

**p.37** Fig.9 PENONE, Giuseppe, *Il mio vedere futuro*, 1970, crayon sur papier, 68x51cm, Collection de l'artiste. Source : <https://giuseppepenone.com/it/drawings/0363-il-mio-vedere-futuro>

**p.41** Fig.10 PENONE, Giuseppe, *Renverser ses propres yeux*,1970, 6 diapositives couleurs, projecteur, Collection Glenstone, Potomac, Maryland, U.S.A. Source : <https://giuseppepenone.com/it/works/1770-rovesciare-i-propri-occhi>

**p.45** Fig. 11 SCHIESARI, Carla, *Pugno stenopeico*, 1989, tirage argentique 13x18cm, (gauche) ; GIOLI, Paolo, *Pugno contro me stesso*, 1989, prise de vue au poing sténopé, tirage argentique, 13x18cm (droite). Source : Marc Lenot, "Le Corps photographe", *Focales* [En ligne], 4, 2020, publié le 01 Juin 2020.

**p.47** Fig. 12 SEERS, Lindsay, *Shows the act of photographing for mouth photos*, image 14 sur 18. Source : <https://lindsayseers.info/work/245/>

**p.48** Fig. 13 HAMILTON, Ann, *Face to face. 14*, 2001, sténopé, tirage argentique. Source : Marc Lenot, *op cit*.

**p.49** Fig.14 OPPENHEIM Denis, *Reading Position for Second Degree Burn*, 1970, Épreuves chromogènes et texte dactylographié sur 3 panneaux. 216 x 152,6 x 3,2 cm. Source : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/œuvre/cK5pM6>

**p.51** Fig.15 MAILAENDER, Thomas, *Illustrated people*, 2013. Source : <http://www.thomasmailaender.com/illustratedpeople.html>

**p.53** Fig.16 BOIRON, Lucile, *Womb*, 2019. Source : <https://www.libraryman.se/lucile-boiron-womb/>

**p.56** Fig.17 BOIRON, Lucile, *Womb*, vues d'exposition à la Galerie Madé à l'occasion de Photo Saint-Germain, du 07 janvier au 25 février 2021. Source : <https://galeriemade.com/en/virtual-exhibition/exposition-virtuelle/>

**p.58** Fig. 18 DE JOODE, Rachel, *Porosity*, 2015, vue de l'exposition à la galerie Christophe Gaillard, Paris, du 10 octobre 2015 au 9 janvier 2016. Source : <https://racheldejoode.com/work/porosity>

**p.61** Fig. 19 PENONE, Giuseppe, *Svolgere la propria pelle*, 1970, 607 photographies noir et blanc, aux sels d'argent teintés au sélénium sur papier baryté et appliqués sur papier, encadrés en 18 panneaux, 42 × 63,5 cm chaque panneau, Collection Tate Gallery, Londres, Royaume-Unis. Source : <https://giuseppepenone.com/it/words/to-unroll-ones-skin>

**p.63** Fig. 20 PENONE, Giuseppe, *Coincidenza di immagini*, 1972, Encre et photographie noir et blanc. Source : <https://www.mariangoodman.com/artists/58-giuseppe-penone/works/60616/>

**p.64** Fig. 21 MORVARID K, *Yuko Moon*, 2019, 14 pièces uniques, papier Awagami Kozo, 40x60cm. Source : <https://www.morvaridk.com/art/yuko-moon>

**p.66** Fig. 22 Performance par Yuko Kaseki avec les tirages tirés de *Yuko Moon*. Expositions *Traces* à la Vieille Église de Mérignac, octobre 2022, © Alexandre Dupeyron et Morvarid K. Source : <https://www.cokaseki.com/TRACES>

**p.67** Fig. 23 GUILLOU, Pierrick, *Photographie d'un vêtement sensible*, 2024. Source : Pierrick Guillou, *Le vêtements sensible, enregistrer l'expérience corporelle d'un moment par la photogrpahie*, Mémoire de Master 2, ENS Louis-Lumière, Saint-Denis, 2023.

**p.69** Fig. 24 MORVARID K, *Once Upon a time*, 2017, Tirage pigmentaire sur papier Hahnemühle Photo Rag 308gr, recouvert au stylo bille. Source : <https://www.morvaridk.com/art/once-upon-a-time>

**p.70** Fig.25 YAMATANI Yusuke, *Doors*, impressions Xerox lors d'une performance (gauche), installation (droite). Source : <https://www.1854.photography/2020/07/yusuke-yamatani-doors-book/>

**p.72** Fig. 26 MARIE, Alix, *Orlando*, vue de l'exposition OpenEye Gallery, Liverpool, 2019. Source : <http://alixmarie.com/>

**p.74** Fig. 27 MARIE, Alix, *Wax*, 2014, 12 tirages chromogènes montés sur Dibond, 84 x 59 cm chacun. Source : <http://alixmarie.com/>

**p.76** Fig. 28 BOIRON, Lucile, *Mater*, vue d'exposition 16<sup>e</sup> Biennale de Lyon, Musée Guimet, 14 septembre – 31 décembre 2022, ©Blandine Soulage. Source : <https://www.labiennaledelyon.com/fr/biennale/16e-biennale-dart-contemporain-2022/un-monde-dune-promesse-infinie/manifesto-of-fragility-guimet/lucile-boiron-mater-2022>

**p.78** Fig. 29 BOIRON, Lucile, *Loup y es-tu ?*, 2024, 16 tirages chromogènes et verre thermoformé. Source : <https://www.instagram.com/lucileboiron>

**p.79** Fig. 30 Vue de l'exposition *Bouche*, [du 16 mars au 27 avril 2025], Galerie Hors-Cadre. Source : <https://www.instagram.com/horscadre.art>

**p.82** Fig. 31 PENONE, Giuseppe, *Livre, poussière, piège, main*, 1972. Source : <https://fr.pinterest.com/pin/324681454359460087/>

**p.83** Fig. 32 DE JOOD Rachel, *Big Clay-Thing in Fleshiness-Color*, peinture et argile rose, vue lors de l'exposition « The Hole and the Lump », New York, Interstate Projects, 2013. Source : Marie, Auger *Les expérimentations photographiques tridimensionnelles et spatialisées De l'intermédiaire au post-média*, Thèse en histoire de l'art (sous la direction de Michel Poivert), Paris, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2021

**p.85** Fig.33 MUÑOZ, Oscar, *Aliento*, 1995-2002, 9 miroirs sérigraphiés, 20cm de diamètre. Source : <https://moisdela-photo.com/artistes/oscar-munoz/>

**p.86** Fig.34 MANO, Charlotte, *Blind visions*, 2018, vue d'exposition et démonstration du fonctionnement de l'encre par l'artiste elle-même. Source : [extrait de la vidéo de démonstration présente sur le site de l'artiste.](#)

**p.88** Fig. 35 HIRSCHHORN, Thomas, *Touching Reality*, 2012, vidéo projection. Source : <https://www.nytimes.com/2013/05/17/arts/design/a-different-kind-of-order-the-icp-triennial.html>

**p.91** Fig.36 SERMON, Paul, *Telematic Dreaming*, 1992, vue d'exposition au Kajaani Art Museum, Finlande. Source : <https://www.instagram.com/sermonpaul/>

**p.93** Fig. 37 JANSEN, Catherine, *Blue Room*, 1970-1973, cyanotype sur textile et broderie, Doylestown (MA), James A. Michener Art Museum. Source : <https://www.inquirer.com/arts/uarts-philadelphia-avant-garde-invisible-city-exhibit-locations-review-20200201.html>

**p.95** Fig. 38. Schéma du procédé de capture digitale / Sens d'analyse du visage.

**p.96** Fig 39. Capture d'écran tracking du doigt

**p.97** Fig. 40. Deux premières images finales réalisées par le procédé

**p.99** Fig. 41. Empreinte du ventre prélevée à l'adhésif (gauche), empreinte de l'avant-bras prélevée à l'adhésif (droite)

**p.100** Fig. 42. Tirage par agrandissement de l'empreinte de paume de main

**p.100** Fig.43 Tirages par contact, empreinte de bras (gauche), empreinte de ventre (droite)

**p.102** Fig. 44 Empreintes réalisées dans la nuit du 3 au 4 mai 2025, prélevées sur plaques de verre

**p.104** Fig. 45. Empreinte prélevée sur plaque de verre (gauche), tirage par contact issu de l’empreinte (gauche)

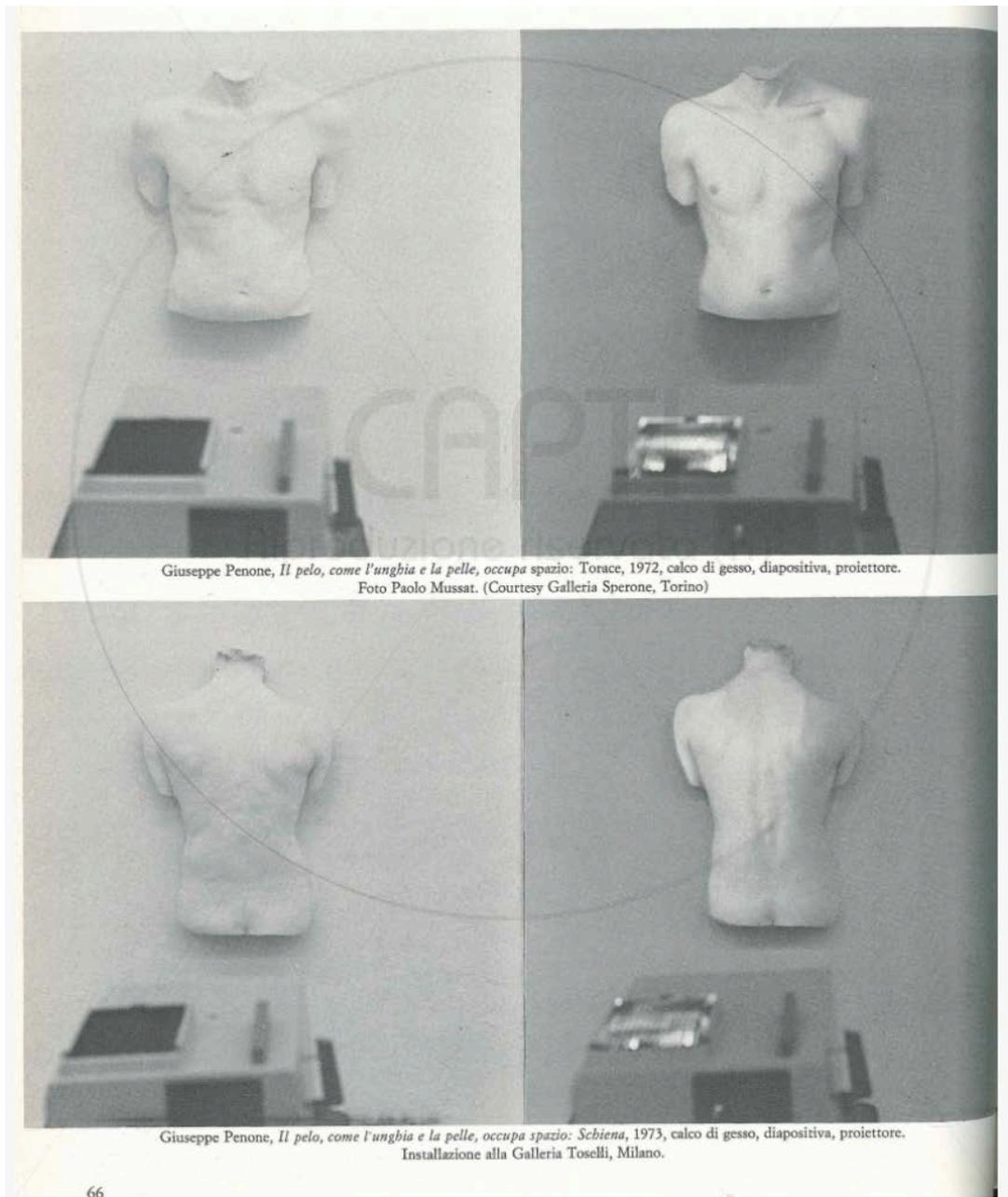
**p.105** Fig. 46 Trace récupérée par frottage au fusain sur un oreiller à mémoire de forme

**p.105** Fig. 47. Prise de vue des coussins à mémoire de forme (haut), moulage en plâtre des coussins (bas)

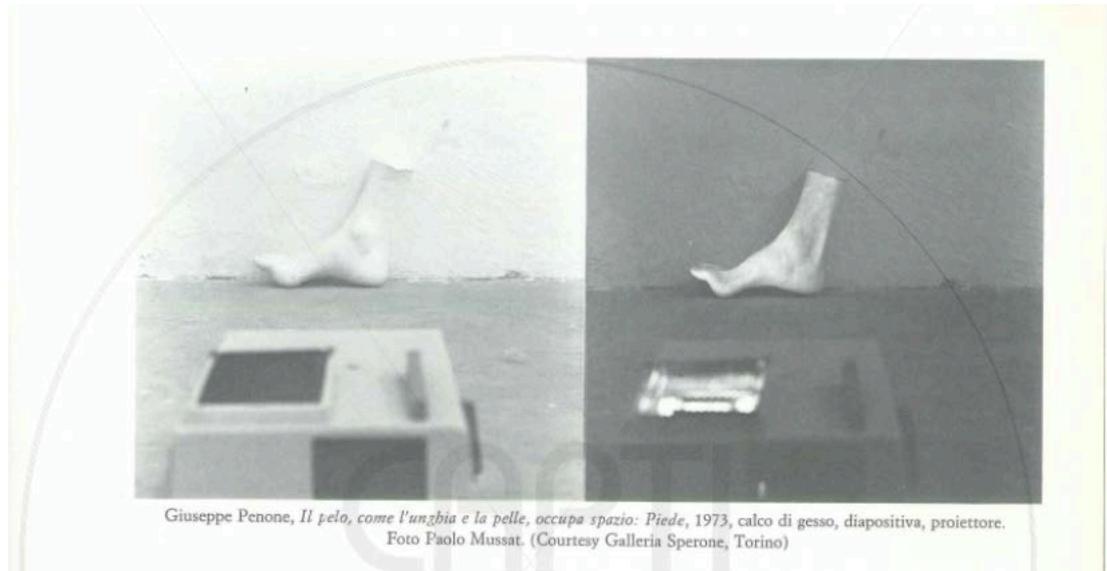
**p.106** Fig. 48. Tests d’encre thermosensible sur tissu

# Annexes

## 1. LES MOULAGES DE PENONE



PENONE, Giuseppe, *Il pelo, come l'unghia e la pelle, occupa spazio, Torace, Schiena*, 1972, Moulages en plâtre, diapositives, projecteur. © Paolo Mussat.



PENONE, Giuseppe, *Il pelo, come l'unghia e la pelle, occupa spazio, Piede*, 1972, Moulages en plâtre, diapositives, projecteur. © Paolo Mussat.

## 2. ENTRETIEN AVEC LUCILE BOIRON

Entretien réalisé par Astrid Cheval dans l'atelier de l'artiste Lucile Boiron à Aubervilliers le 21 février 2025.

*AC : Tes sujets photographiques tournent beaucoup autour de la matière et plus particulièrement autour de la matière peau et la dimension tactile : qu'est ce qui toi t'intéresse dans la peau, pourquoi ce sujet photographique ?*

LB : Déjà je pense qu'il y a vraiment cette dimension d'**image pulsion** dans mon travail dans le sens où ce n'est pas une approche conceptuelle de la photographie. C'est instinctif au départ et c'est ce qui fait que j'arrive ensuite à intellectualiser les choses *a posteriori* mais il n'y a jamais vraiment de préméditation dans la manière dont je vais photographier mes sujets. Mais effectivement je pense que ce qui est récurrent dans mon travail depuis quelques années c'est cette idée de frontière entre intérieur et extérieur, et la peau matérialise bien cette surface qui, à la fois, n'est pas complètement imperméable mais qui est une surface poreuse entre

l'intérieur et l'extérieur. J'ai travaillé beaucoup en argentique, pas essentiellement mais presque majoritairement en argentique et je trouve que le négatif, le film, matérialise bien aussi cette idée de surface entre intérieur et extérieur et qu'il y a quelque chose de presque métaphysique en fait, ça ne fait pas écran. **L'écran fait presque barrage** alors que là il y a une porosité entre quelque chose qui pourrait paraître comme tu disais tout à l'heure spéculaire ou immatériel et une vraie matérialité.

*AC : Quand tu dis justement que la pellicule donne cet aspect d'intérieur et extérieur, est-ce que c'est par rapport au fait de sa semi-transparence, du fait de laisser passer la lumière ?*

LB : Il y a ça parce qu'il y a cette réalité physique, mais il y a aussi la dimension de quand tu photographies une image c'est une porte d'entrée vers l'inconscient, ce n'est pas qu'une reproduction. C'est en cela que je parlais d'image pulsion, c'est un terme qui est utilisé par Deleuze pour parler du cinéma naturaliste. C'est comment on va **arracher au réel des fragments**, alors lui il parle de « monde originaire » mais c'est **quelque chose qui gronde de manière sous-jacente** et j'aime l'idée que la photographie soit une passerelle entre ces deux mondes et qu'on retrouve encore une fois cette idée de frontière poreuse.

*AC : D'ailleurs dans une de tes précédentes interviews pour Manifesto tu disais que « la photographie n'étant pas une approche tridimensionnelle, les sensations sont induites par la gestion de la couleur qui est aussi pour moi très liée à l'argentique », quelles sont ces sensations tu veux communiquer à travers tes images et ton travail de couleur ?*

LB : Je pense que la couleur va pouvoir induire en chacun d'entre nous des émotions, Rimbaud le dit très bien dans un de ses poèmes en tout cas dans ma photographie, il y a des gammes chromatiques qui sont assez marquées. **Je travaille beaucoup avec des contrastes de couleurs** et ça va parfois induire du **malaise**, parfois induire une forme d'**harmonie** et tout ça se fait de manière assez intuitive parce que je sais que j'ai de nettes préférences pour certaines gammes chromatiques que je vais utiliser : beaucoup de contrastes cyan/orange, cyan/rouge, parce qu'elles retranscrivent une émotion qui n'est peut-être pas d'ailleurs de l'ordre du dicible. C'est toujours compliqué de produire du discours sur mes photographies parce qu'il y a **cette idée de pouvoir retranscrire quelque chose qui n'est pas de l'ordre du dicible et de l'intelligible** aussi et que la couleur, la lumière, c'est quelque chose qu'on va ressentir corporellement dans son corps, dans ses organes. Qu'est-ce qu'il se passe quand on ressent quelque chose, une émotion : **ça va venir physiquement**, si on est mal à l'aise ça va venir serrer les intestins. Je pense

que c'est ça que je cherche aussi, même dans une image bidimensionnelle, encadrée, on peut ressentir à l'intérieur de sa chair des choses.

*AC : J'ai l'impression qu'il y a beaucoup de paradoxes dans tes photographies et c'est là où ça vient un peu titiller les réactions, les sensations, du fait qu'il y a quand même pas mal de paradoxes entre vivant et mort.*

LB : Oui, c'est vrai qu'il y a toujours une forme d'ambivalence et effectivement parfois on pourra être face à une scène qui serait considérée comme un peu macabre ou en tout cas dérangeante parce qu'elle va nous évoquer la mort comme tu disais et en même temps elle sera traitée avec des couleurs très vives, très joyeuses. Je ne sais pas si je le fais de manière consciente, il y a des personnes qui me disent que c'est presque emprunter un vocabulaire publicitaire avec des couleurs un peu saturées, je ne sais pas si c'est ça, oui sans doute c'est une imagerie qui m'a marquée donc peut-être, mais oui je pense que ça va créer une sorte de conflit interne qui fait qu'on peut ressentir du malaise. Mais ça n'est pas que ça. C'est vrai que ce sont des images avec lesquelles je vis en permanence donc j'ai forcément un rapport qui est distancié ou en tout cas qui n'est pas le même. Donc c'est vrai que je suis toujours, enfin c'est pas que je suis surprise mais parfois quand je vois certaines réactions que peuvent susciter mes images je me dis « ah oui quand même ». Mais je constate qu'on retient parfois juste ce côté un peu macabre ou mortuaire alors qu'il y a aussi une volonté de tendre vers une forme d'harmonie. En fait il y a cette idée d'ordonner le chaos et de proposer quelque chose qui tend vers une harmonie. Dans cette harmonie oui il y a des choses noires mais il y a aussi des choses très lumineuses.

*AC : Et je me demandais justement : dans ta photographie on se sent toujours proche du sujet que tu abordes, est-ce que toi dans ta prise de vue tu te rapproches toi même du sujet, quelle relation ça crée ?*

LB : Là encore je dirais que c'est ambivalent parce qu'effectivement, alors physiquement oui je me rapproche parce que je travaille avec une **optique macro**, le fait est que physiquement je suis toujours très proche de mes sujets mais pour autant à chaque fois les sujets sont photographiés avec une forme de distance. Il y a une distanciation au sujet dans le sens où l'image qui apparaît a toujours quelque chose d'un peu indéfinissable. Parfois il y a certaines images qui sont beaucoup plus visibles, intelligibles mais **il y a quand même toujours une forme de doute** et une forme de distanciation. Je puise mon inspiration dans l'intime parce que je ne photographie que des corps très familiers, voilà une famille très matriarcale, là j'ai photographié les femmes de ma famille, j'ai photographié ma fille sur mon dernier projet, mais l'idée c'est pas de parler de l'intime, c'est pas de retracer une histoire familiale. Evidemment que je ne pourrais pas le faire s'il n'y avait pas ce lien d'intimité, mais ça vient transcender le sujet familial, même s'il y a cette extrême

familiarité, finalement ce sont des images qui pourraient presque être universelles. Ce sont des corps féminins mais bien souvent, pas tout le temps, des corps non-générés, ils sont mis au même plan que des natures mortes, du végétal, de l'animal, tout ça est un peu indéterminé en fait. Puis je pense qu'il y a aussi cette idée de l'infiniment petit, ce qui nous constitue c'est aussi des atomes, des cellules, qu'on soit une plante, ou une femme, ou un bébé, ou un caillou. Le fait de tout envisager sur le même plan, c'est pas du nihilisme mais c'est plus quelque chose de très jubilatoire et de communion d'éléments.

*AC : Ces dernières formes plastiques que tu empruntes, qui évoluent justement un peu en sortant du tirage classique, de l'encadrement, de la géométrisation de l'encadrement avec des formes plus libres, peut-être plus organiques. Je me demandais par rapport à tout ça, depuis quand et pourquoi cette évolution plastique et qu'est-ce que ça t'apporte de plus en tant que photographe, de changer de forme et d'outrepasser la surface, justement, simple et bidimensionnelle d'un tirage ?*

LB : Je pense que ce qui a marqué vraiment un tournant, c'était l'installation que j'ai présentée à la Biennale de Lyon, où les commissaires d'exposition m'ont demandé d'investir les vitrines de l'ancien musée de l'histoire naturelle. Et à ce moment-là, ça m'a paru logique de **sortir du cadre photographique pur et de proposer quelque chose qui déborde**. En fait, il y avait cette idée de **flux et de reflux**, encore des frontières de peau qui font office de frontières et puis d'un coup qui débordent complètement. Et ça m'est venu naturellement. Mais pour autant, **le geste premier est toujours photographique** et ça ne marque pas la fin. Ça ne veut pas dire que c'est quelque chose qui sera systématique dans ma pratique. Pour la prochaine exposition, il y aura des tirages classiques et puis des choses plus sculpturales. Même si la **dimension haptique** peut être induite même dans un tirage bidimensionnel encadré, je pense que parfois, il y a une forme de lassitude vis-à-vis de l'image et qu'il y a **une part de moi qui peut-être essaie de tendre vers une dissolution de cette image classique**. Mais pour autant, ce n'est pas une réponse définitive dans le sens où quand je vais voir une exposition, à chaque fois, quand il y a plusieurs médiums qui sont montrés, je sais que je vais toujours être émue plus que tout par une photographie. Ça va être une photographie classique. Il y a quand même quelque chose dans le rapport au réel qui est saisissant malgré toute cette lassitude et parfois cet agacement et cet écœurement même, parce qu'on est dans un monde constamment envahi par les images.

*AC : Est-ce que c'est pour sortir de cette lassitude, de cette « overdose » de l'image aujourd'hui que tu essayes de trouver des nouvelles façons de montrer la photographie ?*

LB : Oui, je ne sais pas si c'est la seule réponse. Après, je pense que les deux peuvent cohabiter et que l'une n'écrase pas l'autre et l'une ne va pas supplanter l'autre, il n'y a pas de hiérarchie. C'est dans le prolongement de cet attrait premier pour la sensation et comment on peut matérialiser ça autrement. Mais ce n'est pas une réponse figée, ça ne marque pas la fin de quelque chose. Je pense que là sur ma dernière exposition, j'ai beaucoup réfléchi. C'est beaucoup d'images que j'ai réalisées après la naissance de ma fille parce qu'en l'observant, j'ai compris que **toute la période pré-verbale**, donc avant la communication verbale des enfants, **ils appréhendent le monde vraiment avec tous leurs membres, la bouche, les organes**. Et en fait, c'est vraiment venu nourrir ma réflexion, et **j'ai eu envie de faire des choses qu'on puisse toucher**. Je trouve qu'il y a toujours quelque chose d'un peu étrange dans un musée, de ne pas pouvoir toucher, de ne pas pouvoir appréhender les œuvres. Évidemment, pas tout le temps, mais des fois, ça devrait pouvoir être permis. Et donc là, j'ai eu envie de faire des photographies qu'on puisse toucher, qu'on puisse appréhender vraiment avec autre chose que le regard, même si avec le regard, comme je disais, on peut sentir autrement même quand la porte d'entrée c'est juste les yeux.

*AC : Avec quels matériaux tu travailles pour ces nouvelles formes ?*

LB : Là, ça sera du verre thermoformé. Moi, je fais des sortes de bas-reliefs en terre que je sculpte et je travaille avec un artisan verrier qui va faire fondre des plaques de verre sur ces moules. Les bas-reliefs en terre sont ensuite transformés en moules de plâtre réfractaire qui peuvent passer dans des fours à très haute température et ça vient épouser la forme de ces bas-reliefs. Après, ces bas-reliefs viennent s'encastrent dans les tirages photographiques.

*AC : Il y avait ce travail de verre apposé sur un tirage et d'autres fois l'image est imprimée dans la matière, comme ici (montre une des pièce présente dans l'atelier).*

LB : Oui, là, c'est différent. C'est du plexiglas.

*AC : Est-ce que ça fait sens différemment selon toi ? Pourquoi appliquer du verre sur un tirage et pourquoi faire un tirage dans du plexiglas ? Quelle différence, qu'est-ce que tu expérimentes dans ces deux formes-là ?*

LB : Oui, c'est un peu différent. Après, ces structures de plexiglas, il faut aussi les envisager comme un ensemble sur cinq vitrines. L'idée, ce n'est pas d'analyser chaque petit élément. Là, il y avait vraiment cette espèce de dialogue avec le lieu, les vitrines. En fait, le plexiglas me permettait de créer des formes beaucoup plus librement. Le verre, c'est quand même particulier comme matériau. Ça demande beaucoup de temps, de savoir-faire. Le plexiglas, j'ai pu m'en saisir facilement. L'idée, c'était d'être complètement libre aussi et d'avoir une espèce d'accessibilité

au matériau qui me permettait de travailler vraiment différemment. Là, avec le verre, c'est un peu différent. **Ça vient prolonger le tirage**, mais en même temps, il y a **cette idée de second peau**, la **transparence** induit quelque chose. Dans le verre, il y a quelque chose d'immatériel. C'est quand même différent.

*AC : Et les tirages que tu mets derrière, est-ce que c'est des tirages qu'on ne peut voir que sous cette forme, avec le verre par-dessus ? Ou est-ce que c'est des tirages que tu as déjà exposés avant et donc il y a deux lectures ?*

LB : Non, dans un musée ou dans une exposition, ça ne sera présenté que sous cette forme. Mais en revanche, il y a certaines images qui sont incluses dans un livre et donc là, elles sont présentées classiquement.

*AC : Est-ce que ton intention est d'altérer la vision du tirage par le verre ou est-ce que c'est autre chose ?*

LB : Ce n'est pas forcément d'altérer la vision. Mais le fait est que oui, forcément, ça va rendre une lecture différente. En fait, après, je pense que ça va vraiment jouer plus sur cette dimension haptique et là encore **cette idée de peau qui ne remplit plus vraiment sa dimension première de frontière et qui déborde**. Après, il y a aussi cette idée d'**obscène** en fait. **Qu'est-ce qu'on doit montrer ?** Qu'est-ce qui doit rester en dehors de la scène ? Qu'est-ce qu'on peut montrer ? Pourquoi ? Parfois, ça nous renvoie à quelque chose de douloureux. En fait, la vision de certains corps nous renvoie à une forme de malaise ou à **quelque chose de douloureux**. Je montre quand même **beaucoup de peau un peu altérée**. Il y a une grande installation avec 16 tirages de ces vers thermoformés où ce sont des fragments du corps de ma grand-mère. C'est un corps qui est souffrant. Mais en même temps, ces verres vont agir comme **une carapace** qui transforme cette souffrance en autre chose. C'est une peau et en même temps, il y a des organes qui apparaissent. Il y a un jeu, une vraie relation entre la sculpture et la photo.

*AC : Est-ce que tu pressentais déjà ce potentiel de la sculpture comme potentiellement une partie intégrante ou en tout cas une amplification de ton travail photographique d'origine ? Est-ce que tu avais déjà un rapport avec la sculpture ?*

LB : Pas du tout. Non, vraiment pas du tout. Et même pour te dire que ce soit pour *Womb* ou *Mise en pièce*, j'ai toujours été rassurée par l'objet livre qui est justement l'objet bidimensionnel par excellence. Parce que je trouvais que c'était une entrée en matière très rassurante d'une part par l'intimité de l'objet livre qui permet d'appréhender seul, de manière beaucoup plus intime. Et à la fois, c'était plus naturel pour moi de construire une narration dans un livre avec des diptyques que d'un coup de les mettre dans l'espace. Je pense que même physiquement, j'ai un truc de proprioception qui est un peu bizarre dans le rapport au volume. **Même**

**dans ces nouvelles formes, il y a quelque chose de très plat finalement. Le volume, ce n'est pas quelque chose de naturel et d'évident. Il y a cette notion de bas-relief quand même, ça apparaît, ça commence à sortir. Mais ce n'est pas, tu vois, on n'est pas sur. D'ailleurs Rachel De Joode, dans ses sculptures, elle est assez bidimensionnelle.**

### 3. MUSÉE D'HISTOIRE NATURELLE DE SPECOLA, FLORENCE.



Vues d'exposition du musée d'histoire naturelle de Specola, Florence, Italie.

#### 4. LES CAISSONS TRANSPIRANT DE ALIX MARIE



MARIE, Alix, *Shredded*, vue d'installation, Roman Road, Londres, [du 10 mai au 2 juin 2019], caisson en métal, photographies imprimées sur verre, plexiglas, eau, glycérine. © Ollie Hammick

## 5. DIGITOMÉTRIES D'ISABELLE LE MINH



LE MINH, Isabelle, *Digitométries after Yves Klein*, 2015, 20 tirages jet d'encre sur soie habotai.



## Présentation de la partie pratique

*Adelon*

Le lit est un seuil, le lieu où nous passons de la conscience à l'inconscience, où notre corps se meut sans préméditation. À l'heure où notre vue est empêchée par l'obscurité ambiante, c'est la peau qui voit. *Adelon* vise à matérialiser les traces éphémères laissées à travers le contact des corps entre eux, et contre le drap lors d'une nuit, suivant un protocole mêlant performance et photographie.

Je suis comme recouverte de suie, et voilà les traces que je laisse cette nuit sur lui. Par la caresse je révèle sa chair. Je me réveille toutes les demi-heures et comme pour les observer au microscope, et je les relève sur ces lames de verre, avant qu'elles ne se mélangent. Chacune d'elles devient un négatif qui porte l'empreinte du corps touché, tandis que le positif (le tirage) restitue le relief du corps touchant, comme une résurgence. Ces deux entités rejouent le geste du contact sous l'agrandisseur. Chaque image devient ainsi une hybridation des deux corps – un dialogue entre absence et présence, entre deux épidermes.

Ces empreintes ne sont pas fixées, car sur le verre elles conservent leur humidité. À chaque tirage elles déposent alors un peu d'elles sur le papier et s'amenuisent peu à peu. Au moindre frottement, l'empreinte se brouillera, elle n'est pas destinée à rester intacte.

Au centre de la pièce, un drap s'anime. C'est celui qui a recueilli tous les mouvements et la persistance du contact de nos corps sur le lit, il crée comme une topographie de cette nuit. Il n'y a pas de contours nets, seulement des traces diluées qui oscillent entre apparition et disparition au gré des légers mouvements du tissu qui respire.

Planche-contact :

