



**Du regard photographique à une image picturale :
Une ambiguïté de l'image qui échappe au réel**

Boulangier Alexandre

Mémoire de Master 2 — Recherche arts plastiques et création contemporaine

Sous la direction de **Sandrine Morsillo** 2025-2026

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement Sandrine Morsillo pour sa bienveillance, son aide et ses précieux conseils tout au long de l'année scolaire. Ses remarques et son accompagnement m'ont permis de gagner en confiance dans ma pratique artistique ainsi que dans l'exercice de ce mémoire.

Je souhaite également remercier mes parents ainsi que mes amis pour leurs soutiens constants et leurs encouragements durant cette période d'écriture.

Sommaire

Introduction	5
I – Du réel photographique à sa transformation picturale	7
1. La photographie comme outil de collecte du quotidien	
2. Un décalage avec le réel	
3. La peinture comme espace de vision du monde	
Conclusion première partie	41
II – L’espace pictural comme lieu de projection, de mémoire et de transformation	42
1. L’espace pictural entre refuge intime et espace autre	
2. L’espace-temps sensible : mémoire, durée et suspension	
3. Les éléments plastiques d’une image suspendue	
Conclusion deuxième partie	72
III – S’inscrire dans le contemporain : circulation des images, réactivation du réel et mise en exposition	73
1. Être contemporain : ralentir l’image face à sa circulation massive	
2. Ma pratique artistique comme réactivation contemporaine du réel	
3. L’exposition comme prolongement de la peinture	
4. Rémanence de l’image	
Conclusion troisième partie	99
Conclusion	95
Bibliographie	97
Annexes	107
Tables des matières.....	123

Introduction

Aujourd'hui, l'image occupe une place centrale dans notre manière de conserver et de découvrir le monde. La photographie notamment est devenue un geste presque instinctif permettant de saisir un instant du quotidien. Cependant, une nuance se précise, malgré son apparente proximité avec le réel, la photographie ne restitue jamais une retranscription fidèlement neutre du monde visible. Chaque photographie résulte d'abord d'un regard : celui du photographe, dans la mesure où l'appareil agit comme un premier filtre venant modifier notre perception du réel. Le cadrage modifie l'espace, le son disparaît, le mouvement se fige, ne laissant subsister qu'une trace fragmentaire et silencieuse d'un moment vécu. De ce fait, l'image issue de l'appareil photographique plus comme une donnée subjective que comme une copie fidèle du monde.

En m'appuyant sur ma démarche artistique, ce regard photographique désigne le point de départ essentiel du processus créatif. Les images que je réalise dans mon environnement quotidien deviennent des fragments de mémoire ainsi que des preuves d'expérience traversées que je conserve avant de les réinterpréter par la peinture. Comme l'a montré Roland Barthes dans *La Chambre claire*, toute photographie affirme silencieusement « ça a été », inscrivant l'image dans une tension entre présence et disparition.

C'est précisément à partir de cette première médiation qu'intervient la transition vers mon travail pictural. Ce chemin constitue un déplacement fondamental car il ne s'agit pas de simplement reprendre l'image photographique mais de l'interpréter et de la recomposer. Pour ce fait, il est possible de jouer avec la composition, la lumière, les couleurs et souvent en ajoutant des éléments symboliques. Cet ensemble qui décrit la plupart de mes peintures permet de m'éloigner du réel restitué pour plonger dans un univers plus vaste.

Dans cette transition entre photographie et peinture, l'image perd progressivement son évidence documentaire de l'immédiat pour entrer dans un espace plus ambigu. L'ambiguïté se manifeste ici par la capacité de l'image à accueillir plusieurs niveaux d'interprétations. Justement, les figures représentées, les lieux ou les scènes issus du réel demeurent parfois reconnaissables mais leur transformation picturale les inscrit dans une zone incertaine située entre le souvenir, la fiction et la réalité. Les éléments constituant la réalité sont remodelés afin de produire une sensation d'étrangeté. Cette ambiguïté occupe une place centrale dans ma démarche, car elle permet d'ouvrir l'image à l'interprétation du spectateur. Celui-ci oscille alors entre

reconnaissance et doute, cherchant des repères dans une image qui semble à la fois familière et insaisissable. La narration reste volontairement ouverte afin de laisser au regardeur la possibilité d'y projeter sa propre vision.

Cette réflexion conduit alors à interroger plus largement la notion même de réel dans l'image. Loin d'être une donnée stable ou objective, le réel apparaît ici comme une matière continuellement transformée par les dispositifs de représentation, la mémoire et le regard. Comme l'écrit Friedrich Nietzsche, « L'art nous est donné pour nous empêcher de mourir de la vérité. ».¹ L'art ne restitue donc pas le monde tel qu'il est, mais le reconfigure à travers une expérience sensible capable de révéler ce qui échappe parfois au visible immédiat. Dans cette perspective, la peinture ne cherche pas à corriger la photographie mais à prolonger son écart avec le réel.

Ce mémoire propose d'interroger le passage du regard photographique à l'image picturale comme une élaboration de transformation du réel et d'activation du spectateur. Il s'agira d'analyser comment la photographie se plaçant comme point de départ documentaire devient la matière première d'une réinterprétation picturale produisant des images dites ambiguës, situées entre réel et fiction.

Dès lors, une problématique centrale se dégage : **en quoi le passage de la photographie à la peinture permet-il de mettre à distance la réalité afin de produire des images ambiguës, capables de questionner le spectateur, tout en rendant visible ce qui, dans l'image, demeure insaisissable ?**

Pour répondre à cette problématique, ce mémoire s'organisera en trois grandes parties. Dans un premier temps, il s'agira d'analyser la manière dont la photographie constitue un point de départ dans mon processus de création, tout en montrant comment le chemin à la peinture permet de transformer et de mettre à distance le réel afin de produire des images ambiguës. Dans un second temps, nous verrons comment l'espace pictural devient un lieu de projection de la mémoire et de l'imaginaire, en suivant la question de l'espace mental, de la temporalité suspendue et des éléments plastiques qui composent mes travaux. Enfin, une dernière partie sera consacrée à l'inscription de cette pratique dans le champ contemporain, notamment grâce à la circulation massive des images, la réactivation du vrai par la peinture ainsi que les enjeux liés à la mise en exposition et à la rémanence des images dans la mémoire.

¹ Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1995.

I – Du réel photographique à sa transformation picturale

1) La photographie comme outil de collecte du quotidien

A) Le regard photographique alliant intimité et observation

La photographie, selon la définition du dictionnaire Le Robert, est un « Procédé, technique permettant d'obtenir l'image durable des objets, par l'action de la lumière sur une surface sensible. »². Ici je reprends cette technologie dans le cadre de l'art afin d'interroger son influence sur les images artistiques et son rapport à la peinture. Dans ma pratique comme dans la genèse de mes créations, la photographie occupe une place particulière. La présence de l'image s'impose de plus en plus dans notre rapport au réel et à l'expérience vécue, et il me semble alors nécessaire d'interroger plus précisément les modalités de sa production.

En effet, mes travaux s'inscrivent dans une attention d'abord portée à des scènes du quotidien capturées à la fois dans l'espace public et dans le cadre privé. Cette double position engage une réflexion sur la manière dont ces images se construisent à partir du réel. Il s'agit ainsi de comprendre comment le choix du moment de vie constitue une première étape dans un processus de création où l'image devient une matière à reconfigurer, bien qu'elle soit déjà chargée d'une expérience vécue.

La pratique consistant à photographier des proches ou des inconnus ne s'est pas développé, au départ, dans l'idée d'engager immédiatement un travail pictural. Elle s'est construite progressivement, par accumulation et par habitude. Derrière cette pratique photographique, se trouve néanmoins, comme pour beaucoup, une dimension documentaire ainsi qu'un rapport au souvenir. La photographie permet de conserver une trace rapide d'un moment vécu (un concert, une rencontre, une situation) capturé en une fraction de seconde. Elle devient alors un souvenir visuel auquel on accorde de la valeur.

² *Le Robert*, définition de « photographie », édition en ligne, consulté le 2 mars 2026.

Pourtant, une distance se crée déjà entre l'image produite et le souvenir vécu. Là où l'expérience peut être marquante, ou parfois même émotionnellement forte, la photographie peut apparaître comme insuffisante pour en restituer toute la richesse. Quelques images seulement suffisent à documenter de manière partielle un ressenti bien plus vaste, dont la complexité excède ce que l'image fixe peut pleinement transmettre.

C'est dans ce sens que la réflexion de Susan Sontag, dans *On Photography*, prend toute son importance. Elle affirme que « la façon dont l'appareil photo rend la réalité dissimule toujours plus qu'elle ne montre »³. L'image photographique ne donne donc pas un accès direct au réel mais en propose une version partielle, déjà interprétée. Ainsi, le récit devient, selon moi, essentiel pour accompagner l'image et en renforcer la portée sensible.

Par ailleurs, Sontag souligne que « le savoir tiré des photographies sera toujours une certaine forme de sentimentalisme »⁴, qu'il soit critique ou empathique. La photographie transforme l'expérience en objet visuel, mais elle ne permet pas une compréhension totale du réel. Elle peut même, dans certains cas, s'opposer à cette compréhension, en figeant les apparences.

Dans un contexte où la production d'images est massive (notamment grâce aux smartphones) cette réflexion prend encore plus de sens. Chacun ressent le besoin de conserver des traces visuelles de moments jugés importants. Cependant, cette accumulation peut conduire à une banalisation du réel : photographier des scènes ordinaires, des gestes du quotidien ou des objets, participe à une saturation visuelle qui peut à la fois intensifier et appauvrir l'expérience. Cette idée se rapproche de la pensée de Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. En effet, Benjamin explique que la reproduction de l'image transforme profondément le statut de l'image et entraîne la disparition progressive de son « aura », qu'il définit comme « l'apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-il »⁵. A travers la photographie, l'image devient reproductible, diffusable et accessible en permanence, perdant ainsi une partie de sa singularité liée à son « hic et nunc », c'est-à-dire à son existence unique dans un temps et un espace précis. Comme il l'écrit : « La cathédrale quitte son emplacement pour être accueillie dans le studio d'un ami des arts »⁶

³ Susan Sontag, *Sur la photographie*, trad. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2008, p. 42.

⁴ Susan Sontag, *ibid.*, p. 43.

⁵ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2012, p. 25.

⁶ Walter Benjamin, *ibid.*, p. 19.

Dès lors, une photographie pourtant née d'un geste artistique peut voir sa portée symbolique s'affaiblir par sa multiplication et sa circulation continue dans les flux numériques contemporains. C'est précisément dans cette ambivalence que se situe mon travail.

La peinture intervient alors comme une réponse à cette reproductibilité rapide. Elle permet de redonner de l'importance à une image initialement en perte d'« aura » et de la revaloriser. Son temps de création diffère et apporte une nouvelle valeur à l'image produite. Elle réintroduit une distance et un temps de réflexion, en écho à une tradition plus lente de l'image, et agit comme une résistance à l'immédiateté.

Enfin, en reprenant la pensée de Susan Sontag, la photographie est également liée à une forme de pouvoir du regard : celui qui photographie choisit ce qui mérite d'être vu. Elle affirme ainsi que « L'appareil photo atomise la réalité, permet de la manipuler et l'opacifie. »⁷. Cette idée entre directement en résonance avec ma sélection de scènes et de sujets. Qu'il s'agisse de proches, d'inconnus ou de situations spécifiques, le choix de les représenter constitue déjà une prise de position. Ce pouvoir ne s'arrête pas à la prise de vue car il se prolonge dans le travail pictural. La peinture devient alors un espace critique permettant de rejouer et de transformer à la fois le réel et le geste photographique initial.

Cette réflexion influence directement ma manière de travailler. En constatant que de nombreuses photographies prises au quotidien sont peu regardées par la suite, j'ai choisi d'en sélectionner certaines afin d'engager un travail de remémoration du souvenir et de les réinvestir dans la peinture. Il s'agit alors de les extraire de leur flux initial pour leur donner une nouvelle présence. Certaines photographies prises sur l'instant, comme celle représentant un homme assis avec un perroquet en laisse ou encore le serpent porté dans les mains ont immédiatement retenu mon attention par leur potentiel de transformation picturale et de réinterprétation.

⁷ Susan Sontag, *Sur la photographie* op. cit. p. 41.



Perroquet soissonnais, photographie numérique, 2025



Le serpent, photographie numérique, 2025

De cette façon, le choix des images se fait en fonction de plusieurs éléments : la composition, les couleurs, mais aussi le potentiel d'interprétation. Si une photographie me permet d'imaginer une réinterprétation alors elle devient un point de départ pertinent. La mémoire et la charge émotionnelle jouent également un rôle central dans ce processus. Ainsi, au-delà de leur dimension documentaire, ces images sont retravaillées à partir d'une sensibilité personnelle qui oriente leur transformation.

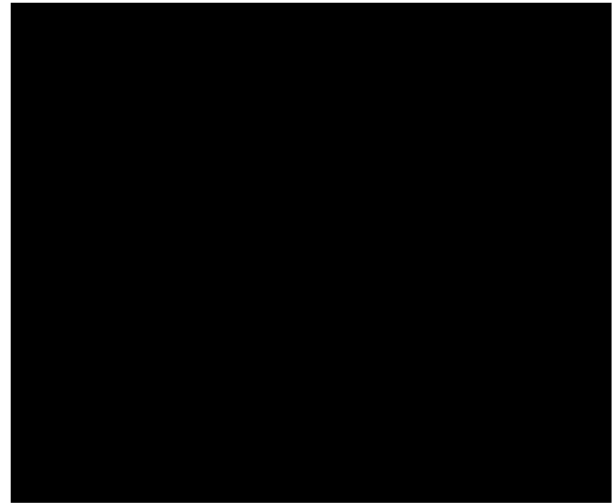
Dans cette perspective, le travail de Martin Parr offre un point de comparaison intéressant. Sa démarche s'inscrit dans une approche qui interroge les comportements sociaux et les codes visuels de la photographie. Il développe une esthétique reconnaissable, marquée par l'usage du flash et des couleurs saturées qui accentuent artificiellement certains détails de la scène, produisant une image presque agressive visuellement malgré la banalité du sujet photographié.

Cette tension permet à Parr de porter un regard critique sur la société contemporaine, notamment sur les pratiques de consommation et de loisirs. Dans la série *The Last Resort* (1983–1985), il photographie des vacanciers dans une station balnéaire anglaise, révélant à travers des compositions saturées et traversées par une forte ironie les changements de valeurs (selon lui) du monde ouvrier dans un consumérisme assumé.⁸

⁸ Martin Parr, *The Last Resort*, Paris, André Frère Éditions, 2021.

Son travail montre que la photographie, loin d'être un simple enregistrement du réel, repose sur des choix esthétiques et intentionnels qui orientent le regard. Comme le souligne Susan Sontag, la photographie peut révéler la réalité sous un angle inattendu, ce qui correspond à la manière dont Parr transforme des scènes familières en images déstabilisantes.

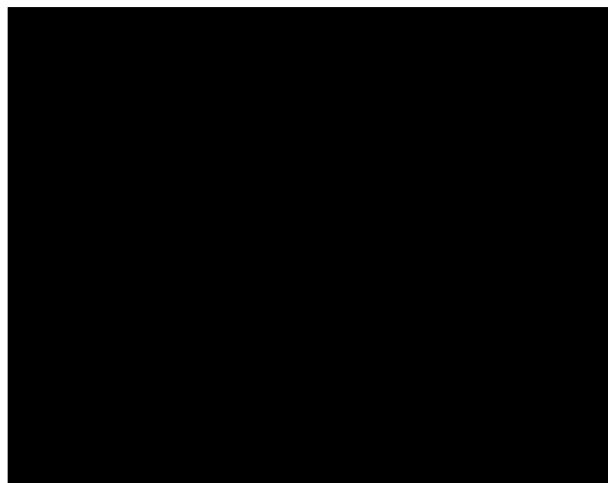
Par exemple, on peut prendre une photo en particulier, issue de la même série de Martin Parr, réalisée entre 1983 et 1985, qui nous montre une scène du quotidien d'un enfant avec ce qui semblerait être sa grand-mère.



Martin Parr, *Figure X —, The Last Resort*, New Brighton, photographie couleur, 1983-1985.

Le tas de déchets présent au premier plan de la photo juste à côté de la plage où profitent les personnes est le point le plus dérangeant de la composition, d'autant plus mis en avant par cette saturation élevée. La photographie dénonce implicitement, au-delà d'un aspect documentaire, la société de consommation à laquelle la population semble s'être habituée.

D'ailleurs, un certain sourire peut également apparaître lorsque l'on regarde le travail de Parr. Une forme d'ironie traverse une grande partie de ses images, et celle présentée ci-après a retenu mon attention. On y voit deux enfants mangeant une glace à la plage. Pourtant, ce qui pourrait d'abord apparaître comme une scène ordinaire de vacances laisse progressivement place à une



Martin Parr, *Figure X —, The Last Resort*, New Brighton, photographie couleur, 1983-1985.

sensation plus ambiguë, presque dramatique. Cette impression est renforcée par les couleurs vives, très saturées, ainsi que par la disposition des figures, placées presque théâtralement face au spectateur.

Les glaces qui fondent autour de leurs visages, leurs vêtements ou encore les traces visibles au sol participent à une forme d'excès visuel évoquant discrètement la surconsommation. A partir de ce constat, Parr transforme un instant anodin en une image marquante, presque

étrange, où l'humour, dans un premier temps, laisse progressivement place à une réflexion plus critique sur notre société.

Dans cette logique, l'image retrouve paradoxalement une forme « d'aura » au sens de Walter Benjamin : malgré sa reproductibilité photographique, l'instant capturé semble unique par la force de sa composition, de son cadrage et de la tension sensible qui s'en dégage.

Cette manière de transformer une scène ordinaire en image ambiguë rejoint ma propre approche de l'image. Là où ses photographies peuvent, à première vue, sembler relever d'une simple captation du quotidien, elles sont en réalité le fruit d'un regard construit et réfléchi. Le choix du cadrage, de la lumière, du moment ou encore de la proximité avec le sujet participe à élaborer une vision critique du réel. Ce qui pourrait apparaître comme banal devient alors révélateur de comportements, de codes sociaux ou de situations plus larges.

Cette approche me permet de comprendre que la photographie prend toute son importance lorsqu'elle est pensée comme un outil de réflexion et non comme une simple accumulation d'images. Ce n'est pas tant le sujet photographié qui fait la force de l'image, mais la manière dont il est capturé et construit.

Néanmoins, je cherche à prendre une certaine distance avec cette approche afin de privilégier le geste spontané, car je prends également en compte ma pratique picturale qui en découlera ensuite. Une image, même banale, peut devenir signifiante dès lors qu'on lui accorde une attention particulière, qu'on la replace dans un contexte de réflexion ou qu'on la transforme. Je pars ainsi de photographies

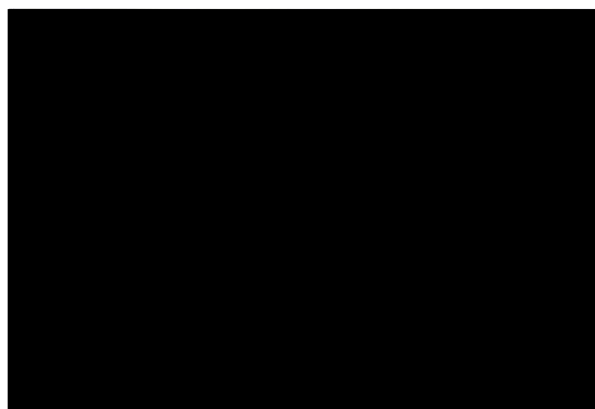
parfois communes afin d'en révéler une dimension plus complexe ou plus sensible à travers leur retranscription en peinture. C'est pourquoi ce qui m'importe le plus n'est pas tant de vouloir créer une photographie pensée ou réalisée pour l'exposition, mais plutôt de produire une image envisagée comme une matière à retraiter. La peinture intervient alors comme un prolongement de cette réflexion.



Sans titre, 2026, photographie numérique

Comme l'expliquait Platon repris par Laured Lavaud « il faut, lorsqu'on fait acte de mémoire, se dire en son âme que l'on a auparavant déjà entendu, déjà senti ou déjà conçu telle choses. »⁹. Ainsi, la pratique photographique et la peinture permettent cette réactivation de l'expérience ou du souvenir. C'est autour de ce prisme que s'organise principalement ma démarche photographique. Plusieurs de mes photographies ont ensuite été reprises en peinture sur toile.

Celle-ci représente une personne que je ne connais pas, mais dont la posture et la manière d'être ont particulièrement attiré mon regard. Lors d'une exposition, j'ai aperçu cet homme vêtu de façon excentrique, et j'ai immédiatement ressenti le désir de réinvestir cette figure dans une peinture. La photographie est alors devenue une première étape de captation, une manière de conserver la trace de cette rencontre visuelle avant sa transformation picturale.



Martin Parr, *Mona Lisa Louvre Paris*, 2012

J'ai d'ailleurs pris cette photo non pas par hasard mais parce qu'elle fait référence à l'œuvre de Martin Parr *Mona Lisa Louvre Paris*, 2012 notamment exposé lors de l'exposition au jeu de paume. Ainsi, cette image touche à plusieurs points dont j'aime travailler, tels que le rapport à l'écran et l'expérience directe sur notre rapport contemporain à l'œuvre d'art. Dans ma photographie, l'œuvre d'art exposé devient

secondaire par rapport à l'acte de la photographier puisqu'elle apparaît presque floue exactement comme la *Mona Lisa* dans l'œuvre de Parr.

Cette attention portée aux scènes ordinaires peut être rapprochée de la pensée de Henri Lefebvre qui affirme que « Dans la mesure où la science de l'homme existe, elle trouve sa matière dans le « banal », dans le quotidien »¹⁰. De même que les gestes simples (comme la photographie d'œuvre), les objets communs ou les situations apparemment insignifiantes deviennent des éléments capables de révéler des comportements et des sensibilités propres à notre époque. Cela provient d'une ambiguïté de l'image, un trouble qui se définit selon le dictionnaire « dont

⁹ Laurent Lavaud (dir.), *L'image*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2011, p. 89.

¹⁰ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, t. I : *Introduction — « Le sens de la marche »*, Paris, L'Arche, 1958, p.146.

l'interprétation supporte plusieurs sens »¹¹. C'est alors que la pratique photographique amené par la suite à la peinture prend tout son sens. L'image subit une transformation volontaire pour en relevé de nouvelle intention. Selon Lefebvre « l'ambiguïté est une catégorie de la vie quotidienne, [...]. Elle n'épuise pas sa réalité »¹²

Un autre point essentiel dans cette réflexion réside dans l'écart entre banalité et intensité. Les scènes que je capture au quotidien peuvent sembler ordinaires ou insignifiantes, mais, à l'image du travail de Martin Parr, ces instants révèlent une richesse visuelle et symbolique dès lors qu'ils sont observés avec attention. Le quotidien, loin d'être neutre, est traversé par des codes sociaux, des comportements et des formes révélatrices de notre époque. Cette réflexion rejoint la pensée de Susan Sontag, pour qui la photographie transforme déjà le réel en image sans pour autant en épuiser le sens. L'image photographique peut montrer, mais elle ne suffit pas toujours à faire ressentir toute la complexité d'un moment vécu. Ainsi, le quotidien devient une matière à activer, transformer et reconsidérer à travers la peinture.

B) L'instant saisi aléatoire

Dans le prolongement de cette réflexion autour de la transformation des images et de leur charge affective, il devient essentiel de s'intéresser plus précisément à l'instant même de la prise de vue. Si la photographie constitue déjà une première interprétation du réel, elle repose avant tout sur la capture d'un moment spécifique, où se rencontrent simultanément spontanéité, hasard et intention. Ainsi, au-delà du choix des sujets (proches ou inconnus) c'est bien la question de l'instant saisi qui conditionne la nature de l'image produite et, par extension, son devenir dans la peinture.

La pratique photographique entretient un rapport étroit avec le temps, et plus précisément avec l'instant. Photographier, revient à sélectionner un moment précis, un geste ou un cadrage au sein d'un réel en mouvement constant. Cet instant peut apparaître comme spontané, voire accidentel, mais il résulte toujours d'une décision, consciente ou intuitive. Ainsi, l'image photographique se construit ainsi à la frontière entre intention et imprévu.

¹¹ *L'internaute*, définition de « ambiguë », édition en ligne, consulté le 5 mars 2026.

¹² Henri Lefebvre, *ibid*, p. 26.

L'importance du moment est centrale : il ne s'agit pas simplement de capter une scène, mais de choisir quand la saisir. Ce choix conditionne profondément la signification de l'image. Un geste interrompu, un regard détourné ou une attitude fugace peuvent entièrement transformer la lecture d'une scène. Une part de hasard intervient donc dans ce processus. Il faut à la fois être attentif à l'apparition d'une situation intéressante et suffisamment réactif pour ne pas laisser disparaître l'instant. De nombreux éléments échappent au photographe. Ce hasard donne à l'image sa vitalité et son apparente authenticité.

Pourtant, il ne s'agit pas d'un hasard totalement pur. Celui-ci est accueilli, anticipé et parfois même recherché. Lors d'une simple balade, dans l'attente d'un moment inattendu, le photographe se rend disponible à l'apparition d'un événement. La question du cadre devient alors essentielle : il construit l'image, isole et sélectionne une zone du réel tout en en excluant une autre. Même dans une apparente immédiateté, la photographie reste donc une forme de composition.

Cette articulation entre maîtrise et imprévu est visible dans le travail de Henri Cartier-Bresson, à travers la notion de « moment décisif ». Pour lui, « Une photographie est pour moi la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait. »¹³. L'instant semble surgir spontanément, mais il résulte en réalité d'une attention constante et d'une capacité à anticiper les dynamiques du réel. Le photographe reconnaît l'intensité de la scène au moment précis où elle se manifeste, sans la fabriquer artificiellement.

Dès lors, la question de l'artificialité se pose : si une scène disparaît avant d'être photographiée, est-il pertinent de la recréer ? Dans mon cas, cette reconstruction me paraît moins intéressante, car elle fait disparaître une partie de ce qui donne sa force à l'image : son caractère immédiat. Reconstituer une scène revient à produire une image pensée, « comme si » elle était naturelle créant une contradiction avec le geste instinctif propre à la photographie. Même lorsque cette image sert ensuite de base à une peinture, la spontanéité initiale semble déjà altérée.

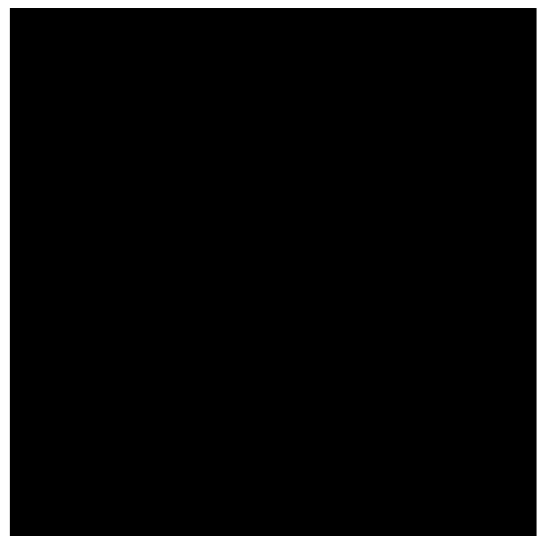
Une photographie trop construite peut alors perdre une partie de sa singularité. Elle tend vers une image orchestrée, proche d'une mise en scène, ce qui risque de réduire la peinture à une

¹³ *Henri Cartier-Bresson. Images à la sauvette, 1952*, dossier de presse de l'exposition, Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson, 2017, p. 4.

simple transposition de la photographie. Le dialogue entre les deux médiums devient alors plus limité.

Pour prolonger cette réflexion, le travail de Vivian Maier est particulièrement intéressant. Sa pratique repose sur une approche discrète, presque invisible, donnant l'impression d'un monde saisi sur le vif. Elle photographie des fragments du quotidien dans leur banalité apparente, révélant des gestes, des regards ou des situations souvent inaperçus. Pourtant, le choix du cadre, de la distance et du moment témoigne d'un regard précis. Le hasard existe mais il reste orienté par une sensibilité et une attention constante du réel.

On aperçoit cet affinage du regard notamment dans sa photographie *Floride, 9 janvier 1957*, montrant une femme marchant vers une voiture de luxe pour l'époque. L'image repose sur la saisie du geste, renforcée par un léger effet de flou traduisant le mouvement. Pourtant, malgré cette spontanéité apparente, le cadrage laisse presque penser que la scène sort tout droit d'un film. Le personnage occupe le centre de la composition tandis que la lumière se projette principalement sur elle, contrastant avec un arrière-plan plus sombre vers lequel elle semble se diriger. Ces différentes



Vivian Maier, *Floride*, 9 janvier 1957.
Photographie argentique.

approches permettent d'interroger l'artificialité de l'image. Une scène construite transmet-elle la même sensation qu'un instant saisi spontanément ? L'image instantanée semble souvent plus authentique, comme si elle garantissait un accès plus direct au réel. Pourtant, elle reste aussi une construction, puisqu'elle dépend d'un choix de cadre, de temps et de point de vue. A l'inverse, une image mise en scène peut parfois révéler une autre forme de vérité en orientant davantage l'interprétation du spectateur.

Dans ma pratique, cette tension entre spontanéité et construction occupe une place essentielle. Les photographies que je réalise reposent souvent sur des instants saisis, sans mise en scène préalable. J'ai la volonté de capter quelque chose de vivant et de non totalement maîtrisé. Cependant, ce moment reste déjà le résultat d'un regard et d'une sélection. L'image constitue ainsi une première interprétation du réel.

Ce caractère à la fois spontané et construit influence directement mon travail pictural. En reprenant ces photographies, je ne cherche pas à restituer fidèlement l'instant initial, mais à en prolonger les potentialités sensibles et visuelles. La peinture introduit alors une distance supplémentaire : elle ralentit le temps, transforme le geste instantané en processus long et permet de reconfigurer l'image. Là où la photographie saisit, la peinture développe.

Ainsi, l'instant photographique devient une matière instable, ouverte à la transformation. Cette transformation déplace la question de l'authenticité : il ne s'agit plus de savoir si l'image est fidèle au réel, mais de comprendre ce qu'elle produit comme expérience visuelle et sensible.

En ce sens, photographie et peinture ne s'opposent pas, mais dialoguent autour d'une même interrogation : comment saisir un moment, et que devient-il une fois transformé ? L'instant, d'abord capté dans sa fugacité, devient un espace de réflexion, où se rejouent les relations entre hasard, intention et construction du regard.

C) La photographie comme archive et mémoire

À partir de cette réflexion sur l'instant saisi entre hasard et construction du regard, il devient intéressant d'observer que la photographie ne se limite pas à capter un moment : elle en conserve également la trace. L'image ouvre ainsi une dimension mémorielle où elle devient à la fois archive du réel et point de départ d'une relecture sensible.

La photographie peut alors être envisagée comme une forme d'archive issue d'un instant désormais disparu. Chaque image entretient un rapport temporel puisqu'elle fixe un moment qui n'existe plus. Elle rend ainsi accessible une part du passé, proche ou lointain. On peut reprendre ici les mots de Susan Sontag : « une photographie de 1900, qui, à l'époque, touchait à cause de la nature de son sujet, a plus de chance de nos jours d'émouvoir parce qu'il s'agit d'une photo prise en 1900 »¹⁴. L'émotion suscitée par l'image provient alors autant du sujet représenté que de la conscience du temps écoulé.

Cependant, cette fonction d'archive ne doit pas être perçue comme une simple conservation neutre du réel. L'image photographique est déjà une sélection, un cadrage et une interprétation.

¹⁴ Susan Sontag, *Sur la photographie* op. cit. p. 39.

Comme Sontag l'écrit également : « Le temps finit par situer presque toutes les photographies, même les moins professionnelles, au niveau de l'art ».¹⁵

Cette idée entre en résonance avec la réflexion de Roland Barthes dans *La Chambre claire*, où il affirme que toute photographie porte en elle le « ça a été »¹⁶. Par cette expression, Barthes souligne que l'image atteste toujours de l'existence passée de ce qu'elle montre. La photographie devient ainsi la preuve d'un moment révolu, inscrivant le sujet dans une temporalité marquée par l'absence, voire par une forme de disparition. Chaque image contient une dimension mélancolique, liée au fait que ce qui est représenté n'existe plus sous cette forme.

La photographie peut apparaître comme un symbole de la nostalgie. Au-delà de ce qu'elle représente, son esthétique même témoigne du temps qui passe. L'évolution des techniques photographiques modifie notre perception des images : des photographies en noir et blanc ou en sépia, aux formats réduits des polaroids, jusqu'aux images numériques actuelles. Aujourd'hui, la photographie est souvent dématérialisée et visible principalement à travers des écrans. Cette transformation lui enlève en partie son statut d'objet, qui participait auparavant à sa dimension symbolique.

Dans ma pratique, cette dimension est particulièrement importante, notamment dans le rapport aux proches. Photographier un ami, un moment partagé ou une situation vécue revient à transformer une expérience intime en image. Or, dès que cette transformation s'opère, une bascule apparaît : le proche devient en partie étranger. Il n'est plus seulement une personne avec laquelle une relation existe, mais aussi une figure représentée et figée dans un cadre, détachée de la continuité du vécu. En ce sens, il peut même devenir un symbole de son époque à travers l'image. La photographie introduit ainsi une distance au sein même de l'intime.

Cette distance est renforcée par le fonctionnement de la mémoire. Contrairement à la photographie, la mémoire ne conserve pas fidèlement les événements : elle les reconstruit selon les ressentis et les émotions, et donc les déforme. Ce décalage entre souvenir et image est au cœur de mon travail. La photographie devient alors un point d'ancrage, une trace matérielle à partir de laquelle la mémoire peut s'activer, mais aussi se transformer. Elle ne remplace pas le souvenir, elle le relance.

¹⁵ Susan Sontag, *Sur la photographie* op. cit. p. 39.

¹⁶ Roland Barthes, *La chambre Claire*. Note sur la photographie, Paris, Gallimard / Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 32.

C'est alors que la photographie agit comme un support de mémoire mais aussi comme une base de représentation picturale. Elle constitue une référence visuelle, sans jamais devenir une finalité.

« La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des "chimères". Au contraire de ces imitations, dans la photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. », Roland Barthes.¹⁷

Cette citation met en évidence une distinction fondamentale entre la photographie et les autres formes de représentation. Selon Barthes, la peinture possède une liberté d'invention plus grande : elle peut représenter des scènes imaginées, recomposées ou fictives. A l'inverse, la photographie entretient un rapport direct avec ce qui a réellement existé devant l'objectif. C'est précisément cette tension entre trace du réel et transformation de l'image qui nourrit ma pratique picturale.

La photographie, quant à elle, entretient un rapport spécifique au réel. Toute photographie est liée à un référent ayant existé devant l'objectif. Elle n'invente pas au sens strict : elle enregistre une présence réelle lorsqu'elle n'est pas modifiée. C'est ce qui fait sa singularité parmi les médiums. L'image photographique devient une trace concrète d'un temps donné.

Dans le cadre de ma démarche artistique, cette citation est particulièrement pertinente, car elle met en tension la photographie et la peinture, mes deux médiums principaux. La peinture vient troubler la certitude du réel propre à la photographie en y introduisant de l'imaginaire et du déplacement. Ainsi, mon travail se situe à l'intersection de ces deux logiques : d'un côté, la photographie comme preuve et mémoire d'un instant ; de l'autre, la peinture comme espace de reconfiguration. Cette articulation permet de questionner la manière dont une image peut à la fois témoigner du réel et s'en détacher.

Ce processus peut être éclairé par la distinction proposée par Roland Barthes entre *studium* et *punctum*. En effet, Le *studium* désigne l'intérêt général porté à une image : sa composition, son contexte. À l'inverse, le *punctum*, correspond à un détail particulier venant toucher personnellement le spectateur. Il introduit une dimension sentimentale et intime souvent difficile à expliquer. Barthes le décrit comme un détail qui « pique » et provoque une émotion singulière.

¹⁷ Roland Barthes, *La chambre Claire*. op. cit. p. 32.

Dans ma démarche, ce sont souvent ces éléments du *punctum* qui orientent le choix des photographies à peindre. Ce n'est pas seulement l'image dans son ensemble qui m'intéresse, mais un détail précis : une posture, une couleur, une atmosphère qui résonne avec une expérience personnelle. La peinture devient alors un moyen d'explorer et d'amplifier ce point sensible, en lui donnant une place centrale dans la composition.

Pour terminer, la photographie, en tant qu'archive, n'est pas seulement une preuve du passé : elle ouvre un espace de transformation. La peinture prolonge cette dynamique en réactivant l'image, en la faisant passer d'un objet figé à un espace vivant.

Pour conclure, la photographie se profile dans ma démarche comme bien plus qu'un simple outil de captation du réel. A travers le choix de l'instant, le rapport à la mémoire, l'ambiguïté des images ou encore leur transformation picturale, elle devient une matière sensible et réflexive. Loin de constituer une finalité, l'image photographique agit comme un point de départ : une trace de vécu que la peinture vient réactiver, et reconfigurer. Cette relation entre photographie et peinture permet alors d'interroger notre manière de percevoir les images contemporaines, mais aussi la façon dont le réel peut être transformé par le regard, la mémoire et l'acte de création.

2) Un décalage avec le réel

A) Le quotidien comme espace de décalage et d'ambiguïté

Si la photographie peut d'abord être envisagée comme un outil de collecte du réel, permettant d'enregistrer des fragments du quotidien et d'en conserver la trace, elle ne se limite cependant pas à une fonction strictement documentaire. En effet, le geste photographique, que l'on peut tous avoir, engage un regard, une sensibilité personnelle face aux situations observées. Il ne consiste pas seulement à capter ce qui est visible.

C'est ainsi que la photographie obtenue dépasse généralement la simple restitution du réel afin d'en révéler certaines tensions internes, à travers des détails inattendus ou des scènes singulières. Dans cette perspective, on ne peut prétendre que la photographie soit un enregistrement neutre. Elle apparaît plutôt comme un moyen de faire émerger, au cœur même du quotidien, des formes de décalage et d'ironie que la mémoire pourrait facilement oublier comme le réalise parfaitement Martin Parr.

Mon but à travers la peinture est de repérer l'étrange dans le quotidien, de mettre en évidence le décalage, ainsi qu'une certaine forme d'humour pouvant être observée dans notre vie, notamment en milieu urbain. Dans une volonté de dépasser cette simple observation du réel, certaines images puisent leur force dans un décalage déjà présent en son sein. Celui-ci se manifeste principalement à travers des situations incongrues, provoquant une forme d'humour liée à ce caractère non ordinaire, parfois même hors du commun.

B) Simulacre et hyperréalité : le réel transformé par les images

Par cette approche, j'aimerais faire un rapprochement avec la pensée de Jean Baudrillard et principalement avec son ouvrage *simulacres et simulation*. Dans cet ouvrage, il développe l'idée selon laquelle les sociétés contemporaines sont confrontées à un rapport au réel complètement transformé en raison de la prolifération des images et des représentations liées aux publicités, à internet et aux médias. D'après lui, nous ne serions plus en contact direct avec le réel, mais immergés dans des versions construites de celui-ci, médiatisées et influencées par la culture et les systèmes symboliques. Il introduit par ailleurs la notion de « simulacre », qui désigne une représentation fonctionnant de manière autonome, sans renvoyer à une réalité

d'origine. Comme il le précise en début de texte : « Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité — c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. »¹⁸

Le simulacre n'est donc pas une simple copie : il ne cherche plus à reproduire le réel, mais tend progressivement à s'y substituer en produisant sa propre réalité. Les images ne sont alors plus de simples reflets du monde, mais deviennent elles-mêmes une forme de réalité.

À partir de cette base théorique d'un réel transformé et autonomisé, la transition de la photographie vers la peinture peut s'inscrire dans cette logique de simulation produite par le simulacre. Il s'agit alors d'un monde repris du réel, mais qui donne lieu à une représentation fonctionnant de manière autonome. Par ce passage de la photographie à la peinture, un univers issu du réel est ainsi transformé, afin de produire du sens à travers la composition de l'image et l'utilisation de signes. Le surdosage d'images auquel nous sommes confrontés au quotidien, notamment à travers internet et les réseaux sociaux, tend à nous enfermer dans une forme de réalité alternative, pouvant se rapporter à une simulation. D'une manière plus concrète, nous passons parfois davantage de temps à observer des images de la nature à travers nos écrans qu'à expérimenter cette nature directement dans la réalité. Dans ce contexte, la photographie comme la peinture participent pleinement à ces mécanismes de représentation et de transformation du réel.

Ce processus conduit à ce que Jean Baudrillard appelle l'hyperréalité, c'est-à-dire un état dans lequel la distinction entre le réel et sa représentation tend à disparaître. Ce qui est perçu comme réel devient en réalité le produit de multiples constructions et mises en scène. Le monde apparaît alors comme une forme de simulation permanente, où les repères traditionnels entre vrai et faux, original et copie, s'effacent progressivement. Nous ne savons plus réellement distinguer ce qui relève de la vérité ou de l'invention. Il arrive alors que le choix d'images étranges, suscitant parfois le sourire ou même le rire, peut être envisagé comme un effet direct de cette hyperréalité. En effet, il devient difficile de déterminer si une scène incongrue, une fois transposée en peinture, a réellement existé ou non, surtout si l'on ne connaît pas précisément ma démarche artistique. Pourtant, la toile peut dialoguer par elle-même, en reprenant des éléments du réel pour en produire une autre lecture, une autre réalité, que certains regardeurs ne perçoivent pas immédiatement.

¹⁸ Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 3.

C'est notamment ce type de détail poétique, comme une paire de chaussures *face à face* (2026) (fig. 5-9), dans un métro, qui m'inspire et me pousse à envisager leur représentation picturale. Ce genre de scène, presque insignifiante dans le flux du quotidien, peut acquérir, par la peinture, une dimension symbolique plus forte. De simples chaussures deviennent alors, par le médium de la peinture à l'huile, des éléments reconsidérés comme porteurs de sens, voire comme des traces poétiques de notre époque.

Cette transformation permet également d'introduire une dimension documentaire, en témoignant de certains aspects de notre quotidien, comme la mode ou les usages, à la manière dont pouvait le faire la peinture avant l'apparition de la photographie, notamment chez Gustave Caillebotte¹⁹ (fig. 17). Le choix de la peinture à l'huile participe aussi à cette mise en valeur, en inscrivant ces scènes dans une tradition artistique historiquement considérée comme plus noble.

Dès lors, la question du sens se pose : pourquoi accorder une telle importance à une scène aussi banale ? C'est précisément dans ce déplacement, dans cette revalorisation symbolique, que j'aime travailler.

Aujourd'hui, certaines scènes issues du quotidien peuvent sembler banales au premier regard, mais produire un décalage subtil dès lors qu'elles sont isolées et recontextualisées. Ce phénomène n'est pas sans rappeler l'évolution du regard porté sur l'art au fil du temps. À titre d'exemple, le Salon des Refusés, ouvert en 1863, témoigne d'un moment où des œuvres jugées trop éloignées des normes académiques ont été perçues comme dérangeantes ou inappropriées. Des scènes pourtant ancrées dans le réel, comme celles de Gustave Courbet, ont ainsi pu susciter un rejet en raison de leur frontalité ou de leur banalité apparente. C'est d'ailleurs, par ses citriques qu'il ouvrira son propre salon en 1867 assumant pleinement sa propre théorie du réalisme en peinture : « On me traite de réaliste, eh bien, soyons réaliste ! ».²⁰ Ce décalage entre perception et représentation souligne que l'étrangeté ne réside pas uniquement dans l'image elle-même, mais dans le regard qui lui est porté.

Une scène contemporaine comme une paire de chaussures portée et disposée face à face dans un espace public peut, par un simple déplacement de contexte ou par sa transposition en peinture, acquérir une dimension à la fois poétique et troublante. La peinture à l'huile participe alors à reconfigurer notre perception du réel, en transformant l'ordinaire en une image ambiguë,

¹⁹ Musée d'Orsay, *Caillebotte. Peindre les hommes*, exposition présentée à Paris du 8 octobre 2024 au 19 janvier 2025.

²⁰ Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Éditions Denoël, 2004, p. 220.

située entre familiarité et étrangeté. Elle confère également à ces éléments une valeur symbolique et une temporalité différente.

Cette transformation inscrit l'image dans une forme d'hyperréalité, où il devient difficile de distinguer ce qui relève de l'observation et de l'invention. Ainsi, la peinture ne se contente pas de représenter une scène, elle en reconfigure les signes et en intensifie la dimension symbolique, permettant à des éléments ordinaires d'acquérir une portée poétique. Toutes ces raisons permettent de montrer que notre réalité peut être reconsidérée à travers le point de vue du regardeur.

Enfin, pour Jean Baudrillard, nous vivons dans un monde où le réel est devenu insaisissable, car constamment transformé par des systèmes de représentation. Ce n'est plus le réel qui produit les images, mais les images qui produisent notre perception du réel.

C) L'inquiétante étrangeté : entre familiarité et trouble

Dans mon cas, ce sont justement les images photographiques qui constituent une première perception du réel, que je viens ensuite retranscrire et transformer en peinture. Le réel apparaît alors instable et ambigu, altérant notre manière de percevoir le monde. Dès lors, ce que la photographie donne à voir n'est pas un monde neutre, mais un espace où se mêlent familiarité et artificialité. Cette idée rejoint, sur un autre plan, le concept d'« inquiétante étrangeté » développé par Sigmund Freud en 1919, qui désigne ce moment où quelque chose de familier devient soudainement troublant, sans pour autant perdre totalement son caractère reconnaissable.

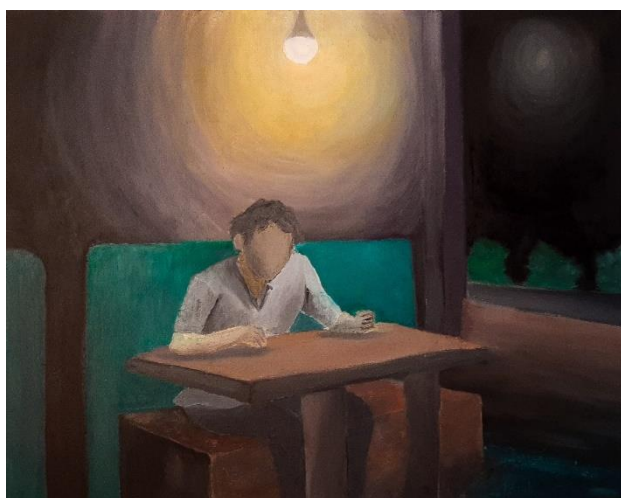
Lilyane Deroche-Gürsel rappelle à propos du concept freudien que l'inquiétante étrangeté, serait « étrangement inquiétant tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti ». Cette étrangeté repose alors sur un basculement subtil du regard, où un élément familier devient soudainement troublant dès lors qu'il échappe à son contexte habituel.²¹

Comme chez Baudrillard, le réel agit ici comme une base à partir de laquelle se construit une forme de simulacre, c'est-à-dire un monde réinterprété. L'inquiétante étrangeté peut ainsi être envisagée comme une expérience esthétique particulière, définie comme un trouble qui ne naît

²¹ Lilyane Deroche-Gurcel, « L'inquiétante étrangeté ou le regard comme modalité de la modernité », *Sociétés*, n° 75, 2004, p. 179-196. Consulté le 12 avril 2026 sur Cairn. Info.

pas de l'inconnu, mais du familier devenu étrange. « Quelque chose alors dépasse le sujet, quelque chose qui vient d'ailleurs, d'un Autre qui impose son obscure volonté. L'angoisse qui s'insinue, qui envahit de son malaise vague, [...] »²² Cette idée est développée par Martine Menès reprenant Freud lorsqu'il interroge ce qui, dans des situations du quotidien ou chez des personnes que l'on connaît peut faire surgir cette sensation d'étrangeté.

De cette façon, je peux prendre l'exemple d'une de ma peinture intitulée *Au café*. Il s'agit d'une huile sur toile représentant l'ancien café tenu par mes parents. L'étrangeté de cet exercice résidait dans le fait de reconstruire cet espace en mêlant mes souvenirs à des photographies de référence.



Au café, 2023, huile sur toile, 50x40 cm

Cette étrangeté, j'ai voulu la mettre en avant à travers cette figure centrale, presque comme un autoportrait, représentée sans visage. En quelque sorte, elle me permet de me projeter dans ce décor remodelé par mon imaginaire, sans qu'il soit réellement fidèle au réel, à l'image de cette figure humaine privée de visage.

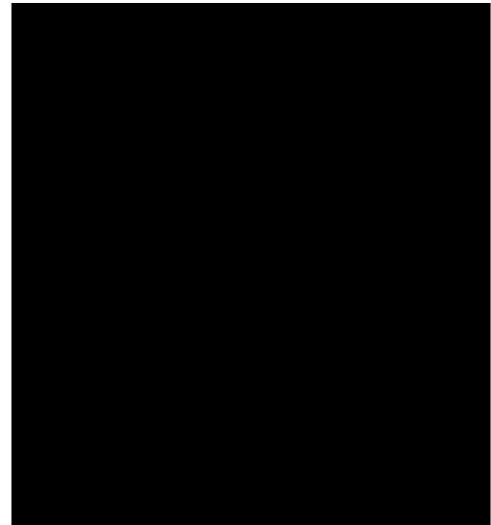
Selon Sigmund Freud par Martine Menès :
« L'inquiétante étrangeté, c'est quand l'intime surgit comme étranger, inconnu,

autre absolu, au point d'en être effrayant. »²³ À force de côtoyer certaines choses, on ne les regarde plus réellement ; elles sont comme tenues à distance par l'habitude. L'angoisse est alors quelque chose de profondément connu, mais qui refait surface de manière indirecte. C'est ce qui est trop proche, trop familier, que l'on ne reconnaît plus pleinement. C'est notamment le cas pour ma peinture précédente représentant un souvenir d'enfance, dans laquelle j'ai représenté un lieu qui m'était familier, mais appartenant désormais à un temps révolu. Ce qui était dérangeant dans cet exercice résidait alors dans la confrontation entre l'image que je pensais avoir conservée de ce lieu à travers mon expérience vécue et ce qu'était réellement cet espace.

²² Martine Menès, « L'inquiétante étrangeté », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2004/2, n° 56, p. 21. Consulté le 12 avril 2026 sur Cairn. Info.

²³ Martine Menès, « L'inquiétante étrangeté », *op. cit.* p. 22. Consulté le 12 avril 2026 sur Cairn. Info.

De ce fait, dans le champ artistique, ce concept est particulièrement fécond. Il permet de comprendre pourquoi certaines images, pourtant simples et ancrées dans le réel, produisent un malaise ou une sensation ambiguë. Une scène banale peut devenir troublante dès lors qu'un élément vient en perturber la lecture habituelle (dans notre cas, le personnage sans visage). L'image ne bascule pas non plus dans le fantastique mais reste dans une tension entre reconnaissance et étrangeté. Cette idée entre directement en résonance avec des pratiques artistiques contemporaines notamment en photographie et en peinture. Dans la photographie, un détail capté sur le vif peut introduire ce décalage, rejoignant ce que Roland Barthes nomme le *punctum*²⁴ : ce point de l'image qui vient toucher ou déranger le regardeur. Dans la peinture, cette étrangeté peut être amplifiée par la transformation de l'image initiale, comme chez Marlene Dumas, où les figures oscillent entre présence humaine et altération. Dans *The Martyr*, l'étrangeté se présente par le sujet mais aussi par sa manière de l'interpréter avec une forme du crâne déformée et accentuée par des coups de pinceau visibles et brusques.



Marlène Dumas, *The Martyr*,

Huile sur toile, 60x50 cm, 2002-2004

Ainsi, l'inquiétante étrangeté permet de penser une forme d'ironie discrète et de décalage dans le réel. Elle ne repose pas sur un effet spectaculaire ou volontairement absurde mais sur une perturbation fine de la normalité. Ce concept éclaire la manière dont certaines images peuvent produire simultanément une sensation de familiarité et de trouble, ouvrant un espace d'interprétation incertain.

D) La boucle de réactivation du réel

Comme nous avons pu le voir à travers les réflexions de Jean Baudrillard et de Sigmund Freud, notre rapport au réel est complexe, pouvant être sujet à différentes interprétations. Selon Baudrillard, la prolifération des images et des représentations a profondément transformé notre perception du monde, au point que notre quotidien lui-même soit remplacé par des simulacres.

²⁴ Roland Barthes, *La chambre Claire. op. cit.* p. 32.

Cette vision peut sembler pessimiste dans la mesure où elle suggère une perte de repères et une disparition progressive d'un réel authentique.

Cependant, dans une vision plus artistique, cette transformation ne doit pas être envisagée uniquement comme une perte d'« aura » mais plus comme une ouverture. En effet, l'instabilité du vrai et la confusion entre le vrai et le faux deviennent précisément un terrain propice à la création. La démarche artistique (qu'elle soit picturale, musicale ou cinématographique) consiste souvent à remodeler le réel pour produire une œuvre capable de susciter des émotions, des questionnements et des interprétations multiples. Dans ce contexte, le décalage et la perte de repères ne sont plus des défauts mais des éléments assumés et nécessaires. Le spectateur est alors libre d'adhérer ou non à la proposition artistique, mais il reste, dans tous les cas, confronté à une expérience qui vient troubler son rapport habituel au monde.

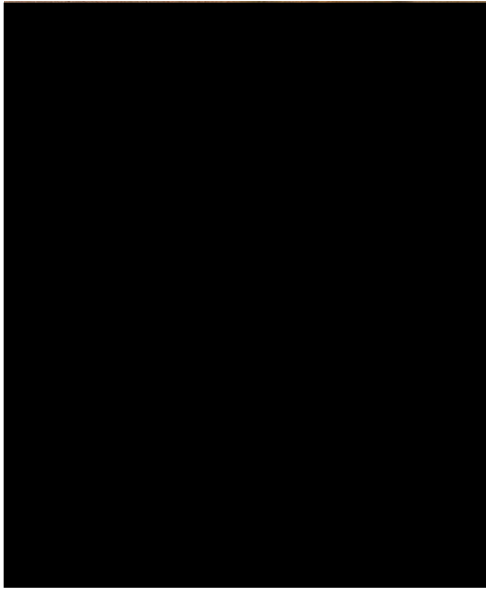
Dès lors, on peut se demander si la multiplication de ces propositions artistiques, participant à une forme d'hyperréalité, ne constitue pas également un moyen de redonner de l'intensité à notre rapport au réel. C'est ici que le concept d'inquiétante étrangeté, développé par Sigmund Freud, devient particulièrement pertinent. Loin de se limiter à une expérience vécue, ce sentiment peut être suscité par une œuvre d'art. Il apparaît lorsque quelque chose de familier se trouve légèrement déplacé, transformé, au point de devenir troublant.

Par exemple, la représentation du portrait d'une jeune fille allongée dans *Girl in Striped Nightshirt* (1985) de Lucian Freud (petit-fils de Sigmund Freud par ailleurs) peut faire émerger un tel sentiment d'inquiétante étrangeté. Le spectateur peut y reconnaître des traits évoquant une personne proche ou un souvenir. On peut rejoindre, par conséquent, une réflexion présente dans les travaux d'Edward Hopper « Un visage entrevu des années auparavant parmi des centaines de visages anonymes, peut prendre une importance inexplicable dans notre souvenir »²⁵. On peut estimer que certaines figures représentées dans l'image semblent réveiller une mémoire diffuse et difficile à identifier précisément.

Pourtant, la manière dont le corps est représenté introduit progressivement une forme de malaise. De même que la matérialité de la peinture, la frontalité du corps ainsi que les marques visibles sur la peau renforcent cette sensation ambiguë. Le visage semble relativement neutre, avec des couleurs chaudes marquant fortement les traits. La fille est allongée sur une surface indescrivable mais qu'on peut qualifier de lit dans un pyjama rayé. Le tout forme une scène

²⁵ Didier Ottinger (dir.), *Edward Hopper*, catalogue d'exposition, Paris, RMN-Grand Palais, 2012, p. 288.

intemporelle et universelle. Le semblant de familier devient progressivement étrange. L'image ne renvoie plus uniquement à un souvenir ou une nostalgie mais à une expérience plus ambivalente où le connu se mêle à une sensation diffuse d'inquiétude.



Lucian Freud, *Girl in Striped Nightshirt*, 1985, Huile sur toile, 25 x 29.5 cm

Il devient possible de penser une dynamique circulaire dans le rapport entre réel, image et perception. Là où le simulacre tend à appauvrir ou à remplacer le réel, l'art peut au contraire réactiver une expérience sensible de celui-ci. Comme le souligne Paul Klee, « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible »²⁶. Cette idée me donner l'ouverture vers un renversement du simulacre à travers le processus artistique : partir du réel, s'en détacher par l'image, produire un décalage ou une étrangeté, susciter une expérience émotionnelle (notamment avec la théorie de Sigmund Freud) puis amener le spectateur à reconsidérer son propre rapport au réel.

Cela donnerait ce résultat :

**Réel → production d'image → simulacre → étrangeté/ décalage → expérience sensible
→ reconsidération du réel (fig16)**

Dans cette perspective, le simulacre ne serait plus uniquement un facteur de perte, comme le suggère Baudrillard ; il peut également devenir un outil de retour réflexif. L'image acquiert alors une véritable puissance critique dans la mesure où elle ne se contente plus de représenter ou de remplacer le réel, mais vient également le questionner et le réactiver. Comme le développe Georges Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*²⁷, l'image ne se contente pas d'être vue : elle agit sur le regardeur et engage une relation réciproque. L'art apparaît ainsi comme un espace privilégié de re-sensibilisation du regard. Il ne permet pas un

²⁶ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, 1985.

²⁷ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

retour à un réel originel et stable mais favorise l'émergence d'une conscience renouvelée, plus attentive et plus critique face au monde qui nous entoure.

Dans cette continuité, ce processus peut être envisagé comme une « boucle de réactivation du réel », dans laquelle l'image produit un retour réflexif permettant d'en renouveler la perception. J'entends par cette expression un processus où l'image, issu du réel, s'en détache progressivement à travers sa transformation artistique jusqu'à produire une forme de simulacre. Cependant, loin d'entraîner une simple perte du réel, cette transformation génère une expérience sensible (notamment à travers l'ambiguïté) conduisant le spectateur à reconsidérer son rapport au réel. Il ne s'agit donc pas d'un retour à un réel originel, mais plutôt d'une re-sensibilisation de celui-ci.

Par ailleurs, le terme « réel » employé ne renvoie pas au courant artistique du Réalisme, vu précédemment. En effet, le réalisme se définit traditionnellement comme une volonté de représenter le monde tel qu'il est, sans idéalisation. Dans la revue *Le Réalisme*²⁸, on décrit les « réalistes » comme des artistes représentant leur art tel un miroir en lien à la réalité et ou de « la vérité ». Mes productions ne consistent donc pas à rechercher une représentation similaire du monde, mais plutôt à produire une relecture sensible du réel à travers sa transformation artistique grâce à la peinture.

L'ensemble de ce concept s'observe dans ma propre pratique artistique, puisqu'il guide directement ma démarche. Par exemple, dans *Perroquet soissonnais*, une de mes peintures réalisées à partir d'une photographie personnelle prise dans la ville de Soissons, j'ai choisi de représenter un homme promenant un perroquet bleu en laisse. La scène d'origine relevait d'un moment vécu et observé dans l'espace public. Pourtant, malgré son caractère authentique, cette image possédait déjà une dimension étrange et décalée par sa situation inhabituelle qu'elle mettait en scène.

Par le passage à la peinture, j'ai cherché à accentuer cette sensation ambiguë afin de transformer cette scène quotidienne en une image plus silencieuse, étrange et symbolique. Le personnage représenté de dos, portant une doudoune et son oiseau de compagnie sont plongé dans un jaune uniforme venant isoler l'ensemble de tout contexte identifiable. Ce fond agit comme un espace suspendu détachant la scène de son environnement d'origine dans le but de lui donner une

²⁸ Anna Boschetti, « Réalisme », dans *Le Réalisme*, Paris, CNRS Éditions, 2024, p 24. Consulté le 9 avril 2026 sur Cairn.info.

intemporalité. La transformation picturale produit un décalage particulier. Le spectateur reconnaît une scène plausible puisqu'elle est issue d'une situation réellement vécue, mais la composition, les couleurs et l'isolement artificielle des éléments renforcent une impression d'étrangeté. Le perroquet, un animal exotique et inhabituel dans un contexte urbain, est la raison pour laquelle j'ai repris cette scène en peinture dans la volonté d'en extraire tout le trouble et l'humour qui s'en émanent. Cet élément troublant pouvant sembler absurde ou humoristique dans la réalité acquiert alors dans l'image picturale une dimension plus contemplative.

Toute cette tension rejoint l'idée d'inquiétante étrangeté, dans la mesure où l'image oscille constamment entre familiarité et décalage. Rien n'est totalement irréaliste dans la scène représentée, mais certains éléments sont difficilement explicables.



Perroquet soissonnais, 2025, huile sur toile, 55 x 46 cm

Le spectateur peut alors hésiter entre observation documentaire, projection symbolique et sensation d'étrangeté. De plus, l'image peut également être rapproché du simulacre puisque la peinture finit par fonctionner de manière autonome par rapport à la photographie d'origine. L'image ne cherche plus uniquement à retranscrire fidèlement le réel, mais à produire une nouvelle perception de celui-ci à travers le décalage, la transformation et la couleur.

Pour finir, on retrouve ainsi ce que j'appelle une « boucle de réactivation du réel » : partir d'une situation réelle, la transformer à travers le médium, produire une forme d'étrangeté, puis amener le spectateur à reconsidérer son propre regard sur le réel

à sa manière. La peinture agit alors comme un révélateur sensible du quotidien, capable de faire émerger une dimension poétique à partir d'une scène de base ordinaire

En conclusion, cette volonté de réactiver le regard sur le réel permet d'envisager notre regard sur l'image comme un processus de transformation du regard. A travers le passage de la photographie à la peinture, le réel est progressivement déplacé, réinterprété puis autonomisé afin de produire une image capable de susciter une expérience sensible chez le spectateur. Un

tableau ultra réaliste ne pourrait créer concrètement cette réinterprétation car c'est par le décalage, l'étrangeté ou encore l'ambiguïté qu'on réussit à faire émerger une autre perception du quotidien. Dans cette perspective, cadré autour de la peinture, cette pratique ne cherche pas à reproduire exactement ce qui existe, mais à révéler ce qui peut parfois échapper au regard dans l'expérience ordinaire du réel. L'ordinaire n'est pas effacé par l'image pour autant : il est au contraire reconsidéré et rendu plus sensible à travers elle.

3) La peinture comme espace de vision du monde

A) Le surréalisme comme transformation du réel

Loin de se limiter à une simple observation de la réalité, mon travail tend progressivement vers une transformation de celui-ci, dans laquelle l'étrangeté du quotidien devient le point de départ d'une image plus mentale. Ce déplacement du regard, consistant à dépasser l'observation pour entrer dans une forme de réinterprétation, rapproche ma démarche de certaines logiques du Surréalisme dans lequel l'authentique devient la base d'une image visionnaire. Il ne s'agit plus seulement de constater l'étrangeté du réel mais de comprendre comment celle-ci peut être investie et transformée par l'acte artistique.

Pour commencer, je souhaiterais aborder le lien que le courant du surréalisme en peinture a réussi à apporter dans la création d'une image pictural. Contrairement au manifeste élaboré par André Breton en 1924, mon lien avec le surréalisme ne se remarque pas par une volonté de rompre totalement avec le réel, mais plutôt par un travail de transformation et de déplacement. À partir d'images issues du quotidien, ma pratique rejoint néanmoins cette volonté de dépasser la simple apparence du visible afin de faire émerger une image plus mentale. Breton définit d'ailleurs le surréalisme comme un « automatisme psychique pur »²⁹ visant à exprimer le fonctionnement réel de la pensée. Même si mon travail ne relève pas directement de l'automatisme, il partage cette volonté de produire une image qui dépasse la réalité immédiate que peut donner ma pratique de la photographie.

²⁹ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924.

Cette approche trouve un écho particulier dans l'œuvre de René Magritte, notamment dans *L'Empire des lumières*, où des éléments réalistes sont assemblés de manière à produire une image à la fois familière et profondément singulière. En reprenant ces mots :

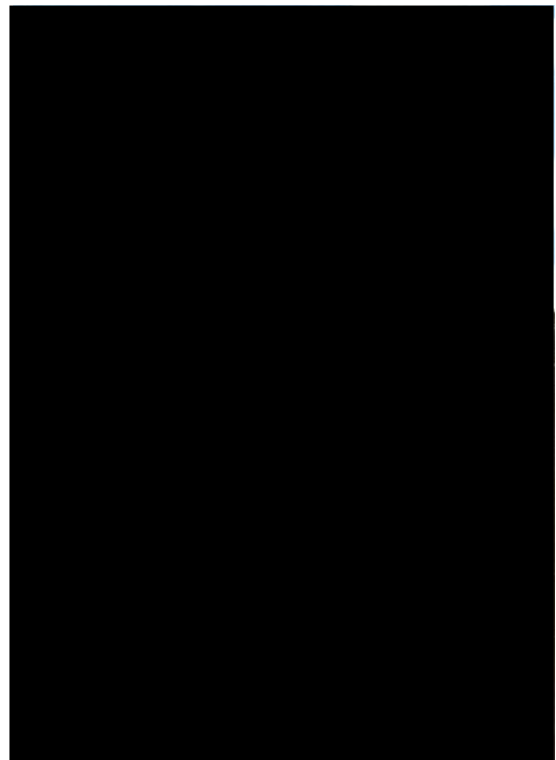
*« Pour moi, la conception d'un tableau, c'est une idée d'une chose ou de plusieurs choses, qui peuvent devenir visibles par ma peinture [...] Il faut, bien entendu, qu'une idée soit suffisamment stimulante pour que je m'applique à peindre fidèlement la chose ou les choses dont j'ai eu l'idée. »*³⁰

Par sa démarche, Magritte utilise la peinture à l'huile afin de rendre visible une image issue de l'imaginaire à partir d'élément emprunté à l'indubitable. Dans *L'Empire des lumières*, il assemble un paysage nocturne avec un ciel de plein jour, c'est à la fois réaliste et totalement incohérente.

*« Ainsi, ce qui est représenté dans le tableau L'Empire des Lumières, ce sont les choses dont j'ai eu l'idée, c'est-à-dire, exactement, un paysage nocturne et un ciel tel que nous le voyons en plein jour. Le paysage évoque la nuit et le ciel évoque le jour [...] J'appelle ce pouvoir : la poésie. »*³¹

Comme le reprend Philippe Robert Jones dont il en fait une analyse « Le texte éclaire la démarche : d'une idée initiale à la réalisation du tableau, il y a le passage de la conception au visible ». ³²

L'insolite de l'image ne provient donc pas d'une déformation du réel, mais du décalage subtil entre des constituant parfaitement reconnaissable. Pour cette version du tableau peint en 1954, l'arbre, faisant presque la taille entière de la toile, sépare nettement la partie sombre de la partie lumineuse de la maison, notamment grâce au lampadaire. De plus, la lumière, placé au centre de la composition constitue un indicateur visuel fort. Ces détails de compositions appartiennent à un univers réaliste, mais leur association produit une scène impossible.



René Magritte, *L'empire des lumières*,
1954. Huile sur toile. 145,4 x 113 cm.

³⁰ Philippe Roberts-Jones, *De L'Empire des lumières aux domaines du sens*, Bulletins de l'Académie royale de Belgique, vol. 64, 1982, p. 237.

³¹ Philippe Roberts-Jones, *De L'Empire des lumières aux domaines du sens*, op. cit. p. 237-246.

³² Philippe Roberts-Jones, *ibid.* p. 237-246.

Belinda Ibrahim l'indique « *Magritte opte pour des compositions épurées, presque classiques, où l'étrangeté naît du décalage subtil entre des éléments par ailleurs parfaitement réalistes et reconnaissables.* »³³

Pour relier ce constat à mon propre travail, il est possible d'observer une logique commune de transformation de la réalité. Dans la démarche de René Magritte, l'image naît directement d'un processus intérieur, guidé par la mémoire et l'imagination, sans nécessairement passer par une étape intermédiaire de captation photographique. Ce lien direct entre pensée et représentation, constitue l'une des dimensions poétiques du surréalisme. L'image ne cherche plus à reproduire la vérité mais à en proposer une interprétation mentale.

Cette approche m'inspire non pas dans sa totalité, mais dans cette capacité à puiser dans une forme d'intuition ou de ressenti afin de faire émerger une image. Cependant, ma démarche s'en distingue par le fait qu'elle s'ancre initialement dans une captation du quotidien. À la différence de Magritte, je ne pars pas uniquement d'une idée mais bien d'une photographie, ou d'une référence visuelle, d'un fragment du monde existant que je viens ensuite transformer.

C'est notamment le cas dans ma toile *Le spectateur*. Cette huile sur toile met en scène un personnage de dos, tenant son téléphone, photographiant un coucher de soleil. L'écran de l'appareil est entièrement jaune pour introduire une rupture avec une représentation réaliste de la scène. Mon point de départ était une photographie (fig. 12) prise lors d'une exposition où cette figure m'est apparue comme particulièrement énigmatique.



Le spectateur, 2026, Huile sur toile, 38x46 cm.

À partir de cette image, j'ai choisi de conserver la figure, tout en la déplaçant dans un environnement entièrement reconstruit. Le décor du coucher de soleil ne provient pas de la photographie initiale mais repris de souvenirs personnels, presque irréel dans ses couleurs et son intensité. Ce contraste entre une figure ancrée dans le réel et un arrière-plan recomposé produit une tension similaire à celle que l'on retrouve chez Magritte, bien

³³ Belinda Ibrahim, *Magritte et l'énigme poétique de L'Empire des lumières*, Ici Beyrouth.com, 26 novembre 2024, consulté le 13 avril 2026.

que le procédé diffère. Là où lui assemble des éléments contradictoires dès la conception de l'image, mon travail repose sur un glissement progressif : le réel est d'abord capté, puis transformé par la peinture pour après donner un sens à ses fragments.

Ainsi, ma comparaison avec Magritte réside dans une logique commune de déplacement du réel et non pas dans une similitude formelle. Dans les deux cas, il s'agit de produire une image qui dépasse le visible immédiat. Ce passage du vrai à l'image, puis de l'image à la peinture, crée une distance supplémentaire, renforçant l'ambiguïté de la scène et ouvrant à une lecture plus incertaine.

B) Le surréalisme renouvelé reconfiguration du réel

Dans le but d'élargir cette réflexion, je souhaiterai faire un aparté sur l'évolution du surréalisme au cours du XXe siècle. Il est défini par André Breton dans le Manifeste du surréalisme (1924), le mouvement repose sur une volonté de libération de l'esprit à travers l'exploration de l'inconscient ou du rêve. Il s'agit alors, selon lui, de dépasser les contraintes de la raison afin d'accéder à une vérité située en dehors du visible immédiat.

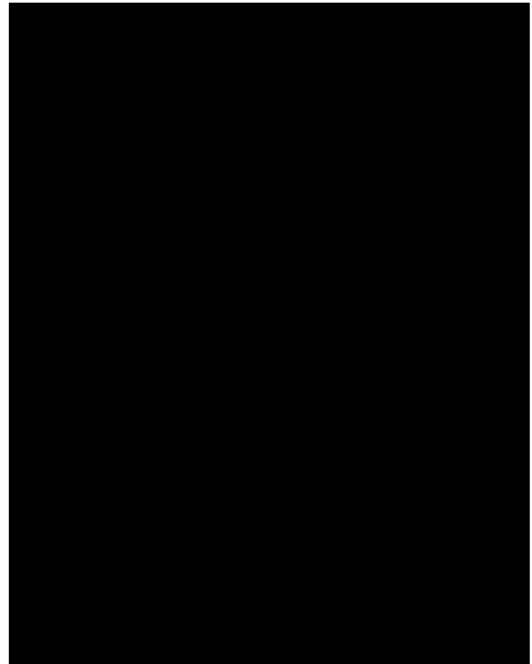
Toutefois, cette réflexion évolue progressivement vers une conception plus large dans laquelle l'imaginaire ne se limite plus à une image du rêve pur. Cette évolution s'incarne notamment dans l'intérêt que Breton porte à la pensée de Charles Fourier à partir des années 1940. Fourier développe une théorie des passions humaines envisagées comme forces d'organisation du monde. Ce déplacement marque ce que l'on peut qualifier de « surréalisme renouvelé »³⁴ : un surréalisme qui ne se contente plus de révéler l'invisible mais participe à une reconfiguration du réel lui-même.

Cette approche trouve résonnance dans ma propre démarche créative. En effet, loin d'être une simple captation du réel, l'image photographique constitue déjà une première interprétation et elle se prolonge tout le long du processus en se transformant à travers différents déplacements visuels et symboliques. C'est notamment le cas dans ma peinture *Regarde les bottes!*, dans

³⁴ Didier Ottinger, Marie Sarré et Katia Sowels (dir.), *Surréalisme*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2024. p. 68-69.

laquelle une scène issue du réel est reprise et transformée. La présence d'éléments tels que les lianes ou l'eau, introduit une dimension imaginaire qui vient dialoguer avec le réel. L'écran jaune de l'appareil agit, quant à lui, comme une rupture visuelle soulignant le décalage entre le réel et sa captation. Ce dispositif met en évidence l'impossibilité d'accéder à une représentation totalement fidèle du monde.

Afin de mieux concevoir le dialogue entre ce mouvement, son évolution et mon travail, je souhaiterais prendre l'œuvre *La Condition humaine I* de René Magritte, qui met en scène un dispositif visuel d'une grande simplicité apparente. On y voit un intérieur qui s'ouvre sur un paysage visible à travers une fenêtre, tandis qu'une toile placée au premier plan reproduit exactement ce même paysage, en se confondant avec lui.



René Magritte, *La Condition humaine I*, 1935, huile sur toile, 100 × 81 cm.

Ce jeu de superposition trouble immédiatement la perception du spectateur, qui ne parvient plus à distinguer clairement ce qui relève du réel et ce qui appartient à sa représentation. L'image ne se contente donc pas de montrer un paysage, elle met en crise les conditions mêmes de sa visibilité. En brouillant la frontière entre le monde et son image, Magritte révèle que toute perception est médiatisée, construite et interprétée. Même si cette œuvre a été créée en 1935, son dispositif dépasse une simple logique onirique souvent associée au surréalisme des débuts. L'ensemble semble plausible, tout en produisant une situation impossible dans laquelle l'authentique est reconfiguré par l'image. La toile agit presque comme un prolongement du paysage, sans que l'on puisse réellement en être certain. En ce sens, l'œuvre ne fuit pas le monde ; elle en modifie les modalités d'apparition.

La peinture participe ainsi à une évolution du surréalisme où l'imaginaire ne se limite plus à une exploration intérieure mais agit concrètement sur notre perception du réel. Elle ne propose donc pas une évasion hors du monde, au détriment d'une réflexion sur les mécanismes mêmes du regard et de la représentation. En ce sens, Magritte dépasse même le cadre du surréalisme historique pour rejoindre des problématiques toujours actuelles liées à la médiation des images et notre manière de percevoir le monde.

C) L'image contemporaine comme espace de médiation du regard

La mise en abîme du regard opérée dans *La Condition humaine I* trouve un écho particulier dans ma pratique picturale, notamment dans *Le spectateur* (fig. 4) ou encore *Regarde les bottes!* (fig. 6). Dans ces œuvres, il ne s'agit pas simplement de représenter une scène, mais de mettre en tension les conditions mêmes de sa perception. Chez Magritte, la superposition entre la toile et le paysage brouille la frontière entre représentation et réalité. Dans ma peinture, ce rôle est assumé par l'écran du téléphone, qui agit comme un filtre contemporain du regard. L'image n'est donc jamais immédiate : elle est toujours cadrée et médiatisée par un dispositif visuel. J'ai d'ailleurs accentué cet aspect à travers l'utilisation d'un écran jaune uniforme, produisant une rupture avec la logique figurative de la scène. Cette réflexion rejoint la pensée de Maurice Merleau-Ponty, pour qui le visible n'est jamais un accès neutre au monde, mais une construction liée à notre manière de l'habiter³⁵. De la même manière, chez Magritte, comme dans mon travail, la peinture révèle que toute vision est déjà une interprétation. Dans les deux cas, l'image devient le lieu d'une interrogation sur la manière dont le réel se donne à voir.

D'ailleurs, dans *Le spectateur*, le personnage ne regarde plus directement le coucher de soleil : il le transforme d'abord en image numérique. Le réel devient alors inséparable de ses modes de capture et de diffusion. Cependant, cette mise à distance ouvre également un espace de transformation, que l'on peut rapprocher des « potentialités révolutionnaires du désir et de l'imagination ». Dans mes peintures comme chez Magritte, l'image produit un décalage qui invite à reconsidérer notre rapport au monde. Ainsi, là où Magritte interrogeait la relation entre peinture et réalité, ma pratique prolonge cette réflexion en l'inscrivant dans un contexte contemporain marqué par la circulation et la multiplication des images et par les technologies du regard.

Pour finir, le rapprochement entre ma pratique et l'évolution du surréalisme permet de comprendre que l'image ne constitue plus seulement une représentation du monde, il y a aussi un espace de transformation et de relecture de celui-ci. Au fil de mon processus créatif, le passage de la photographie à la peinture, de même que l'ajout de dispositifs contemporains de vision comme l'écran ou l'appareil photo pouvant faire un clin d'œil à ma propre réalité, mes œuvres cherchent à produire un décalage perceptif capable de troubler notre rapport habituel au réel.

³⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964. p. 90.

Conclusion de la première partie :

C'est ainsi que cette première partie se termine. Elle a permis de montrer que la photographie et la peinture entretiennent toutes deux un rapport complexe au réel. Si la photographie apparaît d'abord comme un médium de captation et d'enregistrement du monde, elle ne constitue jamais une reproduction entièrement neutre de celui-ci. Le regard du photographe, le cadrage, le contexte ou encore les détails retenus participent déjà à une première interprétation de la réalité. A travers le passage de la photographie à la peinture, cette distance se trouve d'avantage accentué car l'image initial devient un matériau changé, et réinterprété dans le but de produire une nouvelle lecture du réel.

Ensuite, les réflexions de Jean Baudrillard autour du simulacre ont permis de comprendre que les images contemporaines ne se limitent plus à distinguer le monde mais elles participent à sa reconfiguration. Cette instabilité du réel rejoint également la notion d' « inquiétante étrangeté » théorisé par Sigmund Freud, selon laquelle une image peut devenir troublante lorsqu'un élément familier se trouve légèrement déplacé.

De plus, le rapprochement avec certaines évolutions du Surréalisme a ensuite réussi à montrer comment l'image peut devenir un espace de transformation perceptive. A travers des artistes comme René Magritte, le réel n'est plus simplement représenté mais reconfiguré afin de produire une image ambiguë et mentale. Cette réflexion trouve aujourd'hui un prolongement dans ma pratique artistique.

Ainsi, ma démarche ne cherche pas à s'ancrer dans le mouvement du Réalisme mais à en proposer une interprétation personnelle sensible, capable de troubler le regard et de réactiver notre perception du quotidien. C'est dans cette logique que s'inscrit la « boucle de réactivation du réel ». C'est-à-dire, partir du réel, le transformer par l'image, produire un décalage perceptif puis amener le spectateur à reconsidérer son rapport au monde visible.

II- L'espace pictural comme lieu de projection, de mémoire et de transformation

1) L'espace pictural entre refuge intime et espace autre

Si le Surréalisme permet de comprendre comment l'image picturale peut s'émanciper d'une simple restitution du réel pour tendre vers une dimension plus mentale, il ne constitue cependant qu'une entrée parmi d'autres dans la démarche envisagée ici. Car au-delà de la scène représentée, c'est l'espace de représentation lui-même qui devient un enjeu central dans son dialogue avec celle-ci. La transformation du réel, telle qu'elle s'articule dans le processus de réinterprétation que j'engage de la photographie vers la peinture, implique d'examiner ce que ce réel subit concrètement. Sous l'effet du geste de l'artiste, il ne disparaît pas, il se reconfigure en un autre espace. C'est donc dans cette perspective qu'il devient pertinent de s'interroger sur la manière dont ces espaces picturaux se construisent, et sur la façon dont ils permettent de faire surgir un univers propre, ancré dans le réel tout en le débordant. Non plus uniquement comme des prolongements du réel ou de l'imaginaire surréaliste, mais comme de véritables lieux sensibles. Pour penser cette notion, je propose de faire dialoguer les réflexions de Gaston Bachelard sur l'espace intime et plus précisément le concept de coquille avec celui d'hétérotopie chez Michel Foucault. L'enjeu est de mieux comprendre comment mes images peuvent osciller entre refuge intérieur et espace autre.

A) L'espace intime chez Bachelard : la peinture comme coquille mentale

Il apparaît alors que l'espace pictural est à penser comme un élément actif de l'image. Ce n'est pas seulement un décor simple dans le lequel évoluent des personnages ou des objets. Il devient le référent même de la scène. C'est ainsi que j'aime jouer avec celui-ci à travers plusieurs expérimentations, notamment en créant des fonds unis, sans objets ni lieu apparent. Un décor simple, dans lequel se manœuvre librement un individu, comme dans ma toile *Perroquet soissonnais* (fig. 2).

Le fond jaune n'agit pas seulement comme un choix esthétique et chromatique. Il participe à la construction d'un espace qui échappe à une simple logique de représentation. Je cherche à

supprimer tout repère spatial identifiable afin de produire une scène plus neutre et en créant un espace imaginaire. Ainsi une scène suspendue se construit laissant apparaître une forme d'indétermination. Ce fond devient un espace mental se détachant de la scène principale. Un lieu presque surréaliste où je peux introduire des éléments symboliques afin de les faire interagir avec le personnage. Les figures, bien qu'issues de photographies et donc ancrées dans une expérience vécue, basculent désormais dans une étrangeté assumée, placées dans un espace autre.

Cette indétermination spatiale rejoint les réflexions de Gaston Bachelard, pour qui certains espaces ne se définissent pas uniquement par leur fonction ou leur matérialité, mais par leur capacité à accueillir l'imaginaire. Dans *La Poétique de l'espace*, il propose de penser l'espace à partir de l'expérience vécue (des souvenirs ou affectent particulier) plutôt que de manière objective ou géométrique. L'espace, pour lui, n'est jamais neutre : il est toujours investi par le vécu et l'imaginaire de celui qui l'habite.³⁶

Bachelard créait le concept de topophilie : un attachement affectif aux lieux capables de transformer les espaces les plus modestes en puissants foyers de rêverie. Il écrit ainsi : « *Tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison* »³⁷, soulignant le rôle fondamental de ces espaces dans notre rapport sensible au réel.

Parmi ces figures, c'est celle de la coquille qui retient particulièrement l'attention dans le cadre de ma réflexion sur l'espace pictural. Gaston Bachelard y voit une métaphore essentielle : un espace fermé, protecteur et personnel, qui permet à l'être de se retirer du monde tout en maintenant une relation sensible avec celui-ci. La coquille n'est pas un enfermement, mais un repli voulu. C'est précisément dans cette tension entre clôture et ouverture que cette notion devient féconde pour penser mes propres espaces peints. Les lieux que je représente ne sauraient être réduits à de simples décors. Ils fonctionnent davantage comme des coquilles mentales, des espaces de topophilie où le réel se reconfigure en refuge, et où la peinture elle-même devient le lieu d'un repli sensible et d'une rêverie familière.

Cette réflexion peut faire une liaison avec ma « boucle de réinterprétation du réel ». Dans ma peinture *Les voyageurs contemplant la mer*, le paysage situé à l'arrière-plan des personnages dresse une mer se confondant avec le ciel grâce aux aplats colorés et les nuances de blancs (fig. 3). Ce lieu est inspiré d'un paysage observé lors d'un voyage entre amis. Il devient alors

³⁶ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2020 (éd. orig. 1957).

³⁷ Gaston Bachelard, , *ibid.*, p. 33.

un souvenir partagé transformé par la peinture. L'espace que je représente ne cherche plus à reproduire fidèlement un paysage réel, mais à faire émerger une atmosphère intérieure et silencieuse. Les figures de dos, l'horizon presque infini et la simplification du décor participent ainsi à la création d'un espace suspendu, propice à la figure de la coquille et donc à la projection sensible du spectateur.

Cette approche rejoint également la réflexion de Maurice Merleau-Ponty précisant « je suis tout ce que je vois, je suis un champ intersubjectif »³⁸. Par cette formule, il souligne que la perception ne se limite pas à un enregistrement passif du réel, mais qu'elle constitue déjà une manière sensible d'habiter le monde. Ainsi, l'espace pictural ne serait pas simplement donné à voir, mais véritablement à éprouver. Il devient un lieu d'expérience, où le regard du spectateur entre en résonance avec la construction sensible de l'image.

B) Les hétérotopies de Foucault : la peinture comme espace autre

Par ailleurs, cette conception de l'espace comme lieu de résonance peut également être mise en relation avec plusieurs œuvres d'artistes de différentes époques. Il m'apparaît évident d'aborder avant tout, une autre notion venant prolonger cette pensée sur l'espace : celle des hétérotopies développées par Michel Foucault.

Le concept d'hétérotopie, introduit par Michel Foucault dans sa conférence intitulée *Des espaces autres*, donnée en 1967, désigne des lieux réels qui se caractérisent par leur fonction en opposition des espaces ordinaires qu'on a l'habitude de voir. Contrairement aux utopies, qui relèvent de l'imaginaires, les hétérotopies existent concrètement tout en permettant une réorganisation des normes spatiales et sociales. C'est un espace réel qui intègre une forme d'utopie. Ces espaces peuvent alors fonctionner comme des lieux de refuge, de rupture ou de critique dans lesquelles les règles de la société qui nous domine peuvent être différentes. Comme il le dit lui-même “nous sommes à une époque où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacement”³⁹, soulignant ainsi que les lieux ne sont jamais neutres mais toujours structurés par des rapports sociaux et usages spécifiques.

³⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945. P. 364.

³⁹ Michel Foucault, *Des espaces autres*, *Empan*, no 54, 2004/2, p. 13.

Dans le champ pictural, cette notion permet de penser des espaces qui, tout en restant ancrés dans le réel, se trouvent déplacés et transformés par l'image. Dans ma pratique, les espaces sont donc reconstruits à partir d'une prise photographique d'une situation concrète. Les lieux représentés, qu'il s'agisse d'un café ou d'un banc dans un parc conservent une apparence familière mais sont rapidement vidés de leur fonction première et de leur ancrage réaliste. Notamment par des choix de cadrage ou de simplification comme la mise en place de monochrome jaune, ces espaces sont déplacés vers une forme d'espace autre, à la fois reconnaissable et profondément altéré. Ce déplacement ne relève pas d'une rupture totale avec le réel mais d'une reconfiguration de celui-ci. L'espace pictural devient alors un lieu de tension entre plusieurs régimes de réalité : la photographie qui renvoie à un instant vécu, et la peinture, qui propose une interprétation sensible et distancée. Cette coexistence, dans ma démarche, de différentes couches de réalité au sein d'une même image, rejoint le principe foucauldien de juxtaposition propres aux hétérotopies.

Par conséquent, les réflexions de Gaston Bachelard et de Michel Foucault, bien que distinctes dans leurs approches, peuvent être mises en relation afin d'éclairer la manière dont mes images articulent intériorité et décalage du réel. Chez Bachelard, l'espace est avant tout un lieu de résonance intime, un espace vécu qui se construit dans la relation entre mémoire et imagination. Comme il le dit "la maison est notre coin du monde"⁴⁰ soulignant que certains lieux se définissent par leur charge affective et imaginaire

Ces différentes approches se rejoignent finalement dans leur refus de considérer l'espace comme un simple contenant neutre. Dans ma pratique, cette articulation se manifeste à travers la construction d'espaces à la fois familiers par leur origine photographique et profondément transformés par la peinture. Ces lieux, souvent épurés et indéterminés, proposent une expérience sensible qui engage directement le regardeur. Ils deviennent ainsi des espaces hybrides, oscillant entre refuge intime et décalage du réel. C'est ainsi, qu'on peut dire qu'un espace pictural peut être envisagé comme un lieu de tension entre ce qui est donné à voir et ce qui échappe encore au regard. Ma peinture ne cherche plus uniquement à représenter un lieu, il est question de produire une manière sensible d'habiter l'image.

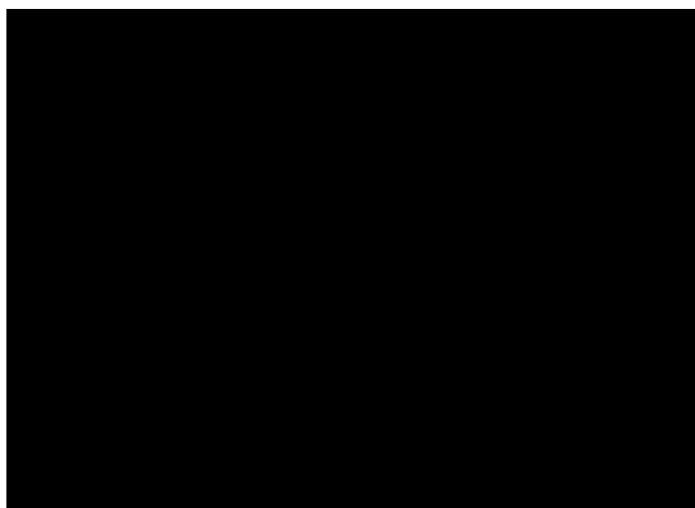
⁴⁰ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit. p. 26.

C) La suspension du réel

Afin de mieux comprendre cette articulation entre espace sensible et espace autre, il est pertinent de mettre cette idée en dialogue avec certaines pratiques artistiques moderne et contemporaine. De manière plus visuelle, je vais prendre exemple du peintre Edward Hopper sous l'analyse de Didier Ottinger.

Dans sa démarche, Hopper accorde une place importante à l'imagination et au souvenir dans la construction de ses images. Car selon lui l'imagination et en opposition à l'invention qui se réfère à l'abstraction. Par cette utilisation de l'imagination, il permet ainsi de représenter des lieux reconnaissables par leur fonction au premier regard mais reste des espaces silencieux, en suspend. Ottinger souligne de même qu'il commençait "ses toiles directement d'après nature" ⁴¹ avant de les finaliser grâce à ses notes et à ses souvenirs.

Prenons l'exemple du tableau *Room by the sea*, (1951). Le peintre nous place face à un intérieur réaliste dont la mise en scène peut rappeler certaines compositions de René Magritte. La présence soudaine de la mer, dans l'ouverture de la porte, introduit immédiatement un décalage dans la scène. A travers une composition pourtant figurative,



Edward Hopper, *Room by the Sea*, 1951,
Huile sur toile, 101,98 × 127,3 cm.

Hopper glisse ainsi une dimension presque surréaliste dans un espace du quotidien. La

mer, apparaissant brutalement au seuil de la pièce, vient rompre la logique réaliste du lieu et ouvre un vaste champ d'interprétation. Cet horizon immense contraste avec l'espace fermé de l'intérieur et produit une tension entre refuge intime et ouverture vers un ailleurs indéfini. L'espace représenté dépasse alors la simple description d'un lieu pour devenir un espace mental et sensible.

⁴¹ Didier Ottinger (dir.), *Edward Hopper*, op. cit. p. 289.



The Truman Show, réalisé par Peter Weir, 1998,
capture d'écran du film Paramount Pictures.

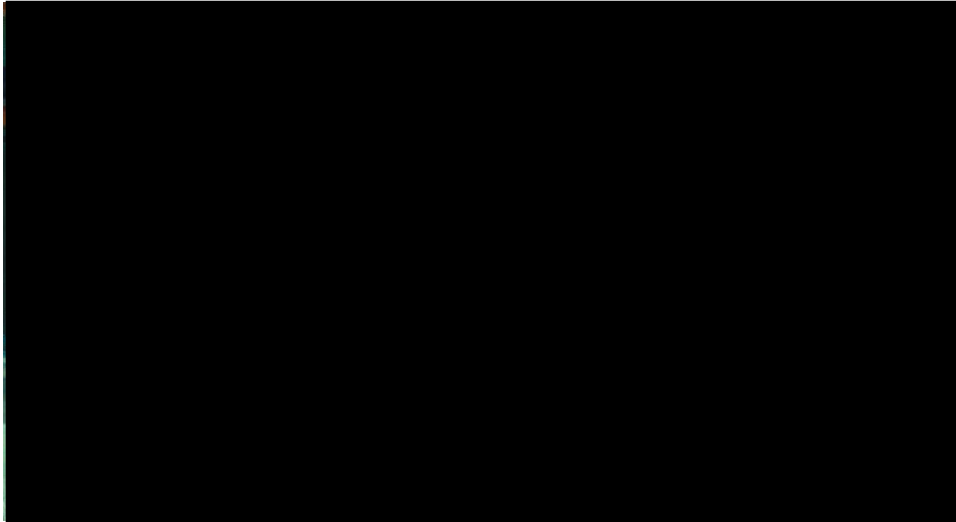
Cette interprétation de l'espace dans *Room by the Sea* est possible de le rapprocher du film *The Truman Show* (1998). Effectivement, même si c'est un tableau et un film de plus séparé par les époques, on retrouve une manière commune de transformer un espace familier en décor ambigu et artificiel. Dans le film, le personnage de Truman évolue dans une ville construite comme un immense

plateau de télévision, où chaque situation du quotidien semble parfaitement réaliste tout en étant entièrement artificielle (la ville régit par ses propres règles). L'espace agit donc comme une illusion contrôlée qui produit progressivement un sentiment de malaise chez le spectateur en parallèle du personnage principal.

De manière similaire, Hopper construit dans *Room by the Sea* un intérieur qui semble banal, mais dont l'ouverture brutale sur l'océan vient rompre toute logique. La mer surgit presque comme un décor impossible permettant de transformer l'espace domestique en un lieu de décalage, suspendu entre réalité et imaginaire. Dans les deux cas, l'espace devient un dispositif de perception : ce n'est pas qu'un simple décor mais agit sur notre manière d'appréhender le réel. Cette tension entre espace familier et espace artificielle se rapproche des hétérotopies. L'espace mis en scène dans les deux exemples semble vrai et habitable, tout en étant profondément altéré par sa construction même. Le spectateur prend alors conscience que le lieu qu'il observe est autant un espace physique qu'une mise en scène mentale et symbolique.

Enfin, Edward Hopper parvient à puiser "un stimulus quotidien dans ce que d'autres fuient ou traversent avec indifférence"⁴² à propos de Burchfield. Cette idée se retrouve dans son tableau le plus célèbre *Nighthawks*. La scène représente simplement un diner plongé dans la nuit, au cœur d'une ville silencieuse, dans lequel quatre personnages surgissent à travers la vitre. Pourtant derrière cette apparente banalité du quotidien, Hopper construit une image profondément marquée par le silence et la suspension du temps.

⁴² Didier Ottinger (dir.), *Edward Hopper*, op. cit. p. 289.



Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942, Huile sur toile, 84,1 × 152,4 cm.

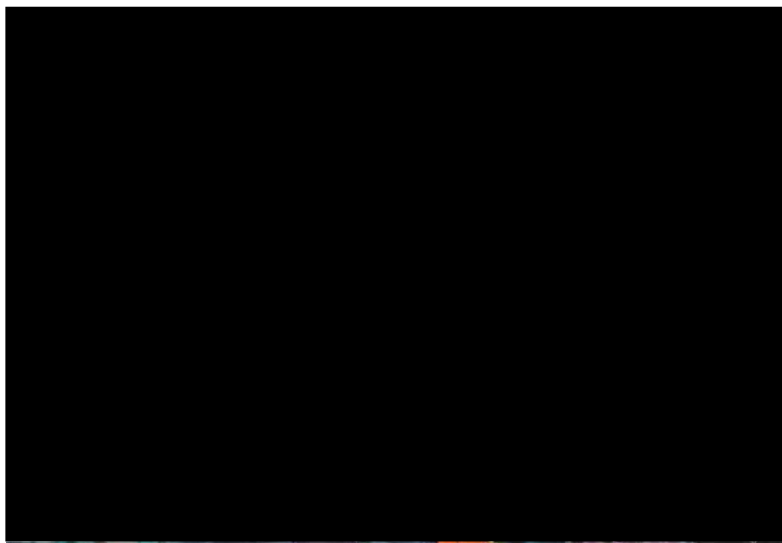
Ce qui pourrait n'être qu'une simple scène d'un restaurant devient alors un espace chargé d'une forte dimension sensible et existentielle comme on le retrouve dans *Room by the Sea*. Le Diner, habituellement associé à un lieu d'échange et de sociabilité, se transforme dans notre cas en un espace de retrait pour des oiseaux de nuits où les personnages semblent enfermés dans leur propre solitude. L'espace agit ainsi à la fois comme refuge, au sens bachelardien, dans la mesure où les figures semblent se rassembler dans cet endroit comme un espace de réconfort au cœur de la nuit. Et comme un espace autre, proche des hétérotopies au sens foucauldien, puisque ce diner apparaît isolé du reste de la ville.

Cette manière de penser l'espace et cette sensibilité aux souvenirs et la mémoire des lieux fait échos avec la démarche de Peter Doig. Il incarne une tension entre la mémoire et la transformation du réel comme le fait Hopper. A partir de photographies, de souvenirs ou d'images trouvées, Doig construit des paysages qui ne relèvent plus uniquement d'un espace géographique précis, mais d'avantage d'un espace mental traversé par la mémoire. Ses paysages, souvent traversés par des couleurs irréelles, des silhouettes floues et des atmosphères silencieuses, produisent une distance avec le réel sans jamais totalement le faire disparaître. À l'inverse d'Hopper priorisant un réalisme reconnaissant afin de laisser l'imaginaire vagabonder à travers les lieux et les objets peints.

Par exemple dans sa peinture *Two trees* (2017), il reprend un paysage inspiré d'un lieu réel : la vue depuis sa maison à Trinidad. Le point de départ de cette peinture est donc un espace vécu, mais celui-ci se trouve progressivement transformé par le souvenirs et l'imaginaire.

Les silhouettes sont mystérieuses, tandis que le paysage semble presque chimérique par ses jeux de transparence et ses couleurs artificielles.

L'approche engagée se rapproche de la pensée d'Henri Bergson, pour qui la mémoire est demeure une durée vivante où le passé continue d'agir dans le présent⁴³. Les images de Doig ne cherchent donc pas à fixer un instant précis mais à faire coexister différentes temporalités au sein d'un même espace pictural.



Peter Doig, *Two Trees*, 2017, Huile sur toile, 200 × 250 cm.

D) L'espace mental dans ma pratique personnelle

Dans la continuité de cette réflexion sur l'articulation entre espace sensible et espace autre, ces différentes manières de penser la peinture nourrissent directement ma démarche personnelle. C'est notamment entre espace intime et espace transformé, que je situe mon travail.

Ma toile *Le prix du kebab c'est politique* (fig. 8) s'inscrit dans cette logique de transformation du réel et de l'espace. Comme dans les exemples d'avant, je suis parti d'un souvenir entre ami que j'ai ensuite relié avec une image de référence sur internet comme inspiration. A partir de ce matériau réel, j'ai construit un espace pictural autonome, dominé par des couleurs sombre et froide. La scène, au premier regard, relève d'une situation ordinaire : un individu dans un espace urbain, saisi dans un moment du quotidien. Pourtant, à travers le traitement pictural, ce réel se trouve progressivement déplacé.

L'arrière-plan, constitué d'une ville stylisée réduite à des formes cubiques, rompt avec toute volonté de représentation fidèle pour proposer un espace dématérialisé, presque abstrait. Cette

⁴³ Henri Bergson, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012 (éd. orig. 1896).

simplification formelle entraîne une perte des repères spatiaux et contribue à instaurer une distance avec le tangible.

Dans cette vision, l'espace pictural ne se limite plus à un décor, mais devient élément actif de l'image participant à la construction de son sens. Cette transformation peut être rapprochée de réflexions de Gaston Bachelard, pour qui l'espace n'est jamais neutre mais toujours investi par l'imaginaire et l'expérience vécu. Mes peintures deviennent alors des espaces personnels et sensibles où l'intimité est presque totale tel qu'il le décrit à propos de la coquille⁴⁴. Elle devient un lieu dans lequel l'imaginaire peut se déployer sans intrusion. Ce repli sur soi n'est pas perçu comme un isolement négatif, mais comme une nécessité existentielle.

Dans cette peinture, le vide laissé sur le banc agit presque comme un espace d'accueil destiné au spectateur. Celui-ci est invité à prendre place au côté de la figure solitaire, dont la posture et le regard détourné renforcent une impression de retrait et de timidité. L'espace devient un refuge, isolé du flux urbain. Cette dimension intime est accentuée par l'absence d'interaction et par la posture du corps, qui inscrit la scène dans une temporalité suspendue.

Il est intéressant de croiser lecture existentialiste de Jean-Paul Sartre avec cette histoire d'espace car elle permet penser mes œuvres à la fois comme des espaces de crise, et comme des lieux de recueillement, où l'absence devient matière à réflexion et à poésie. Dans *L'Être et le Néant* ou encore dans *La Nausée*⁴⁵, il décrit une expérience du monde marquée par l'absurde, l'angoisse et une forme de désajustement entre l'individu et la réalité. Mes figures isolées dans des espaces du quotidien peuvent alors être envisagées comme des présences suspendues, ni totalement intégrées au monde qui les entoure.

Ainsi, en mobilisant la notion d'hétérotopie, il devient possible de comprendre que mes peintures ne se contentent pas de représenter des lieux, mais construisent des espaces hybrides, à la frontière du réel et du mental. Ces espaces, tout en étant ancrés dans une expérience vécue, s'en détachent pour proposer au spectateur une autre manière d'habiter l'image, où les repères habituels sont déplacés. Cette coexistence entre premier plan ancré dans une expérience vécue et un arrière-plan déformé crée une tension entre plusieurs régimes de réalité, rejoignant le principe foucaldien de juxtaposition propres aux hétérotopies.

⁴⁴ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit. chap. V « La coquille », p. 108.

⁴⁵ Jean-Paul Sartre. *L'Être et le Néant : Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, 1943.

En bilan, l'espace pictural ne peut être envisagé comme un simple décor accompagnant la scène représentée. A travers les réflexions de Gaston Bachelard et de Michel Foucault, mais aussi à travers les démarches plastique d'Edward Hopper, de Peter Doig et ma propre pratique, il apparaît comme un lieu sensible dans lequel le véritable se reconfigure. Entre refuge intime et espace mental, ces espaces hybrides permettent de produire une expérience perceptive instable qui invite les spectateurs à habiter l'image autant qu'à la regarder.

2) L'espace-temps sensible : mémoire, durée et suspension

A) L'espace vécu comme mémoire affective

Tout d'abord, si l'analyse précédente a permis de mettre en évidence que l'espace pictural constitue un élément actif de l'image porteur d'une dimension sensible et subjective, il apparaît, cependant qu'il ne peut être pensé indépendamment de la temporalité qui le traverse. En effet, les espaces que je construis, s'allient avec la totophilie de Bachelard. Ce sont des lieux repris ou inspiré du réel qui incarne une grande force intérieure. Ils sont présents pour faire ressentir, émouvoir et laisser une liberté de circulation dans la scène

Ces espaces, issus d'expérience vécues puis réinterprétés par la peinture, témoignent d'un passé tout en échappant à une temporalité strictement figée. Au contraire, ils semblent suspendre voire même étirer le temps pour produire une expérience qui dépasse la simple captation d'un instant.

Dans mon cas, cette perspective devient pertinente pour ne plus considérer l'espace et le temps comme notions distinctes mais comme les deux composantes d'une même expérience perceptive lors d'un ressenti devant un tableau. Comme le suggère l'article d'Armen Avanessian, l'art ne se contente pas de représenter un espace et un temps donnés : il participe plutôt à leur reconfiguration. L'image picturale peut alors être envisagée comme un espace - temps sensible, dans le lequel se superposent mémoire, perception et durée.⁴⁶ C'est pourquoi, je propose donc d'interroger plus précisément la manière dont le temps s'inscrit dans mes images, notamment à travers la transformation de l'instant photographique, la présence figure en retrait et la mise en place d'atmosphères silencieuses où le temps semble se suspendre.

Par ailleurs, ces espaces apparaissent souvent marqués par une forme de suspension temporelle. Les figures, fréquemment isolées ou représentées de dos, semblent figées dans un moment indéterminé, renforçant l'impression d'un lieu en dehors du temps ordinaire. Cette altération du rapport au temps peut être rapprochée de ce que Foucault désigne comme des « hétérochronies », c'est-à-dire des espaces où le temps se fige où se transforme. L'œuvre picturale construit une temporalité propre ouvert à l'expérience du spectateur.

Pour commencer, je souhaiterais partir d'un entretien mené avec Joanna Karpowics, artiste polonaise née en 1976. C'est une peintre et illustratrice connue principalement pour sa série de

⁴⁶ Armen Avanessian, *L'espace et le temps en art : considérations contre-historiques*, *Critique*, no 799, 2014, p. 175-194. Consulté le 22 avril 2026 sur Cairn. Info

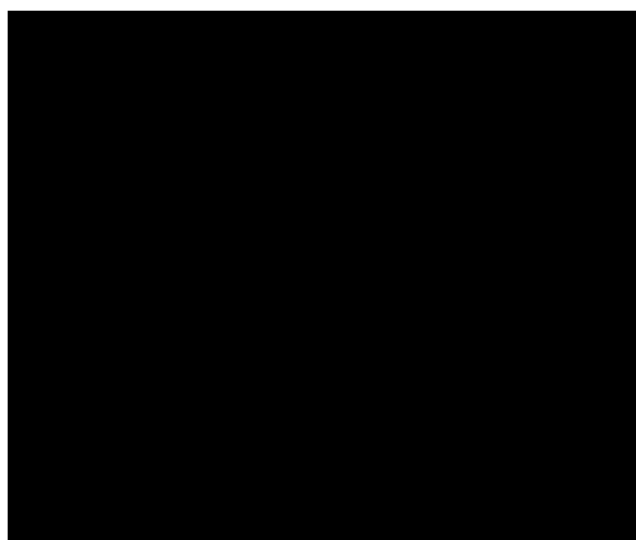
tableaux autour d'Anubis. Cet échange m'a permis de mettre en évidence l'importance du rapport entre espace et temporalité dans la création picturale.

D'une part, elle utilise son personnage d'Anubis comme figure presque totémique, dont sa simple silhouette suffit à identifier son univers. Cette figure de la mort comme sa signature et un moyen d'explorer divers lieux soit naturelle comme des paysages ou espace fermé.

Comme elle l'explique : « j'ai besoin de ressentir une connexion émotionnelle avec le lieu où placer Anubis »

Le rapport affectif personnelle au lieu s'affiche comme un élément central de sa démarche. Parallèlement à ma pratique, c'est souvent le lien sensible à un espace ou un moment vécu qui détermine notre façon de la retranscrire par l'image. De plus, elle écrit également à propos de son œuvre : *Remember the Snow ?* (2020)

« Toutes mes œuvres sont très personnelles, mais celle-ci touche à quelque chose de très cher à mon cœur, un souvenir de la ville natale de mon père, Szczeczeszyn, dans l'est de la Pologne. »



Joanna Karpowicz, *Remember the Snow?*, 2020, acrylique sur toile, 50 x 60 cm.

Dans cette peinture, une scène de fin de journée nous montre un espace silencieux où l'obscurité s'accroît et les lumières artificielles commencent à s'imposer. Seule la figure d'Anubis, en arrière-plan, semble se diriger vers le spectateur, accompagné de deux voitures au loin. L'espace reste libre à interprétation, comme un souvenir que l'artiste souhaiterait partager avec retenu. C'est davantage une atmosphère qui se dégage, produisant un sentiment particulier, comme dans l'ensemble de ses toiles.

Le rapport à l'espace devient un facteur indéniable à prendre en considération dans la création artistique d'un tableau dans ma problématique sur la transformation de l'image. L'endroit ne se

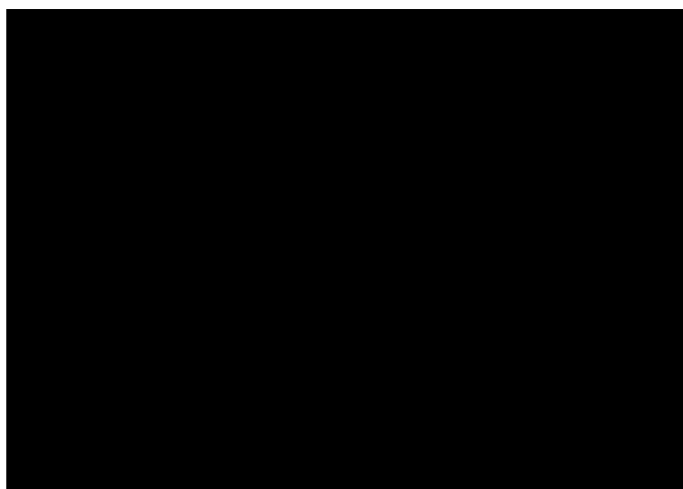
limite jamais à ce que l'on voit, ce n'est pas un instant figé pris en photographie comme référence pour seulement la représenter comme une imprimante, c'est une expérience sensible, vécu et qui a du sens pour elle traversé par la mémoire.

L'espace et le temps sont constitutifs de l'expérience vécue. Percevoir un lieu revient à premier abord à l'habiter et à y inscrire une temporalité faites de souvenirs et d'affects. Cette dimension apparaît clairement dans notre exemple de Joanna Karpowicz car son paysage agit comme un espace chargé de mémoire.

Mais on peut notamment l'apercevoir dans la presque totalité de ses travaux. Prenons l'exemple de sa toile *France Dimanche* ou même *Hyakki Yaggyo I*.

Dans l'une on y aperçoit un bar tabac typique français inspiré de son voyage à Valence, ville de son compagnon. Dans l'autre, on se situe davantage dans une référence du film *Le voyage du Chihiro*. Malgré tout, elle produira cette peinture d'après son voyage au Japon.

En ce sens, l'utilisation de la photographie et/ou d'un souvenir comme première étape dans le processus constitue l'amorce d'un changement où



Joanna Karpowicz, *France Dimanche*, 2021, acrylique sur toile, 21 x 29.7 cm.

l'espace perçu se trouve remodelé par la peinture. Comme l'écrit Laurent Lavaud sur Merleau-Ponty « L'œil voit le monde, et ce qui manque au monde pour être tableau, et ce qui manque au tableau pour être lui-même »⁴⁷. La vision engage toujours une relation active entre le sujet et ce qui est vue. C'est alors que Joanna Karpowicz s'impose dans cette vision. Toujours dans un prolongement de ses souvenirs, elle réalise ses tableaux avec une base émotionnelle qu'elle réinterprète via son symbole de toujours, Anubis.

⁴⁷ Laurent Lavaud (dir.), *L'image, op. cit.* p. 77.

B) Bergson : la durée et la réactivation du souvenir



Joanna Karpowicz, *Hyakki Yaggio I*, 2024, acrylique sur toile, 100 x 80 cm.

Pour continuer sur la perception d'un espace-temps, je souhaiterai aussi mettre en résonance la pensée d'Henri Bergson de son ouvrage *matière et mémoire*. Il permet d'approfondir le rapport entre l'image et sa temporalité. Il va au-delà de la vision de Merleau-Ponty insistant sur la dimension vécue de la perception, Bergson met en lumière le rôle fondamental de la mémoire dans notre manière d'appréhender le réel. Pour lui, le passé ne disparaît jamais complètement : il subsiste et continue d'agir dans le présent sous la forme d'une durée. « Le souvenir se conserve et il se conserve “automatiquement”, en et par lui-même. »⁴⁸.

Cette durée ne correspond pas à un temps mesurable et linéaire mais à une temporalité intérieure, dans lequel différentes versions du vécu montré se superposent. L'image pictural ne peut être envisagée comme la simple fixation d'un instant. Bien au contraire, elle apparaît comme le lieu d'une condensation temporelle. Le temps s'accumule et se prolonge. Le passage du geste photographique à la peinture transforme ainsi l'instant capté en une expérience qui s'élève par la mémoire et l'acte même de peindre. L'image devient ainsi un espace temp ou coexistent différentes temporalités : celle de l'instant vécu, celle du souvenir et celle de l'expérience du spectateur.

Joanne Karpowicz se rejoint lorsqu'elle évoque son propre travail.

« Chacune des œuvres de la série, lorsque je regarde leurs reproductions (elles ont disparu depuis longtemps, dans des collections privées), évoque précisément les émotions et l'atmosphère que j'éprouvais lors de leur création. C'est difficile à décrire, mais je m'en souviens toutes. »⁴⁹

⁴⁸ Miklos Vetö, *Le passé selon Bergson*, *Revue philosophique de Louvain*, vol. 71, no 9, 1973, p. 5-31. Consulté le 19 avril 2026 sur Cairn. Info

⁴⁹ Entretien réalisé avec Joanna Karpowicz, avril 2025 (voir annexe p. 118).

La peinture conserve alors non seulement son rôle marqueur d'un lieu ou d'un instant, mais également celle d'un état sensible lié au moment de sa création. Bergson explique, justement, que « La perception n'est jamais un simple contact de l'esprit avec l'objet présent, mais elle est toujours imprégnée de souvenirs. »⁵⁰.

C) La boucle de réactivation du réel comme espace-temps transformé

Un dialogue naturel peut se produire entre l'espace-temps sensible et le concept de réactivation du réel. En effet, si la photographie conserve la trace d'un moment passé, la peinture, en la transformant réactive ce moment dans une nouvelle intemporalité. L'acte de peindre consiste alors à reconfigurer une expérience vécue à travers les souvenirs, et l'imaginaire. Notamment via Joanna Karpowicz qui, en plus de représenter des lieux réels, fait référence à la culture du pays qu'elle visite comme son tableau *Hyakki Yaggyo I*. A cela, s'ajoute ensuite le regard du spectateur qui, en projetant sa propre expérience dans l'image, participe à son tour à cette réactivation.

La boucle ne se limite alors plus à un simple passage du réel vers sa représentation. Elle devient un processus dans lequel perception, mémoire et interprétation se répondent continuellement. L'image pictural ouvre à une temporalité plus large, ne renvoyant plus seulement à un instant précis mais à une expérience sensible transformée par le geste créatif et l'expérience du regardeur.

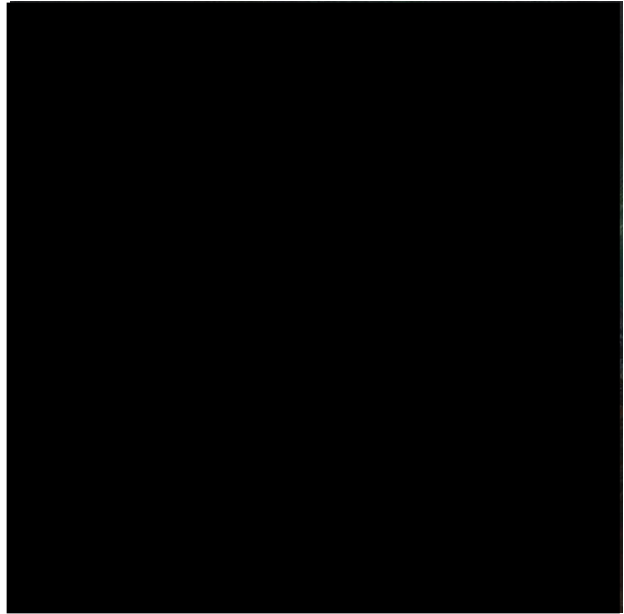
« Mais il est possible, à partir de l'image, de définir une spatialité paradoxale, à la fois “beaucoup plus proche et beaucoup plus loin de l'actuel” »⁵¹

Laurent Lavaud à propos de la pensée de Merleau-Ponty nous décrit l'espace choisi comme un détachement progressif d'une fonction strictement réaliste pour devenir un lieu de projection, et d'expérience perceptive. Le vrai revient ainsi sous une autre forme et une temporalité différente par l'image et le regard.

⁵⁰ Henri Bergson, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris : La Gaya Scienza, 2011. p. 115.

⁵¹ Laurent Lavaud (dir.), *L'image, op. cit.* p. 75.

Comme on peut le remarquer dans la composition *Foxes' Wedding* de Joanna Karpowicz, l'espace représenté reste difficilement identifiable. Les figures qui déambulent portent des vêtements traditionnels japonais, auxquels s'ajoutent plusieurs éléments associés à cette culture, comme les lanternes ou encore l'ombrelle rouge. Nous pouvons alors constater que la temporalité de l'image semble suspendue. L'artiste parvient à incorporer ses propres symboles picturaux, notamment les silhouettes d'Anubis, tout en restant fidèle à l'atmosphère du paysage qu'elle souhaite retranscrire.



Joanna Karpowicz, *Foxes' Wedding*, 2022,
acrylique sur toile, 90 x 90 cm.

La boucle de réactivation du réel peut ainsi être envisagée comme un processus de transformation :

Espace-temps vécu → captation (photographie, croquis) → espace-temps transformé (peinture) → expérience du spectateur → réactivation du réel

D) La composition temporelle du visible

A partir de cette relation entre espace, temps et perception, il devient alors pertinent d'interroger plus précisément la manière dont la composition picturale participe elle aussi à la construction de cette expérience sensible.

Il est possible de parler ici d'une « composition temporelle du visible ». En effet, qu'elle soit figurative ou abstraite, la composition participe à la structuration de la perception du temps. Cela se joue par la disposition des formes, des figures, de la lumière, elle influe sur le rythme de lecture de l'image pouvant ralentir ou au contraire énoncer une continuité.

On peut prendre l'exemple de nombreux tableaux, mais je souhaiterai ici refaire un point d'honneur sur Edward Hopper. Il apparaît comme une référence particulièrement pertinente

dans mon cas pour penser cette temporalité suspendue à l'image. Plus particulièrement dans *Automat* (1927), il met en scène une jeune femme installée seule à une table, placée au centre de ce qui semble être un café. Le seul marqueur temporel identifiable dans cette scène est l'arrière-plan noir derrière la vitrine nous donnant l'information que la scène se déroule la nuit. Ce qui accentue cette sensation de silence paradoxal dans un café pourtant destiné à la sociabilité comme on peut le rapprocher au tableau *Nighthawks*. L'espace se transforme en un lieu d'isolement autour du personnage central.



Edward Hopper, *Automat*, 1927, huile sur toile, 71,4 × 88,9 cm.

Le regard s'organise également grâce à la lumière et aux lignes de composition permettant de focaliser notre attention sur la femme. La vitrine marque une séparation entre l'intérieur réconfortant par la lumière jaune et l'extérieur mystérieux par la nuit renforçant cet enfermement silencieux. Ainsi, cette composition est figée, sans véritable narration et suspend le temps en ouvrant l'image à une temporalité indéterminée.

Pour rejoindre ma pratique artistique, je souhaiterais faire un lien avec ma peinture *Le prix du kebab c'est politique*, qui, d'une certaine manière, peut être rapprochée d'*Automat* en ce qui concerne la composition temporelle du visible. On y retrouve une scène avec un personnage immobile et isolé, n'ayant aucune interaction, dans une situation figée. La seule action identifiable est celle de manger, comme la femme dans le tableau de Edward Hopper buvant son café. La composition semble donc également bloquer le temps.

De plus, le regard se focalise sur l'homme au premier plan, encapuchonné et s'ajoutent à cela plusieurs lignes horizontales, issues à la fois des blocs et du banc, qui redirigent le regard vers le personnage central. La scène se situe en fin de journée, avec une lumière peu présente, renvoyant à une temporalité proche du quotidien. Elle s'inscrit également dans un contexte actuel, marqué par le sujet de la toile dénonçant le prix du kebab, en lien avec un tweet publié

par la ministre Alma Dufour et un article paru au début de l'année 2026⁵². De cette façon, la composition organise l'espace et agit également sur la perception du temps, en suspendant l'action et en installant une temporalité ouverte. Eveillant un souvenir personnel de regardeur mangeant le même repas ou s'indignant du prix.

En conclusion, à travers cette réflexion, il apparaît que l'espace pictural ne peut être dissocié du temps qui le traverse. En dialoguant avec les pensées de Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty et Henri Bergson, l'image ne se comprend plus comme une simple représentation du réel, mais comme un espace-temps sensible, traversé par la mémoire, la perception et l'expérience.

La pratique de la peinture, telle qu'on a pu l'observer, permet de créer une temporalité suspendue, ouverte à l'imaginaire et à l'interprétation du spectateur. Cette transformation de l'image photographique par le geste pictural n'impose pas un cadre fixe ou totalement défini. Enfin, la composition structure l'espace visible tout en participant à la construction d'une expérience temporelle dans laquelle le monde se trouve continuellement réactivé par le regard et le ressenti face à la scène.

⁵² « Les prix du kebab, c'est politique » : une députée LFI s'inquiète de la montée des prix de la malbouffe », *Valeurs Actuelles*, consulté le 9 mai 2026

3) Les éléments plastiques d'une image suspendue

L'image picturale prend forme à travers des choix plastiques précis. En effet, la disposition des figures, la gestion de la lumière ou encore l'utilisation de certains motifs récurrents participent activement à la construction de cette expérience. Une expérience de l'espace-temps qui permet de définir un espace retransfiguré en image immobile, et pourtant constamment en mouvement par le concept du temps. Comme le suggèrent certaines approches phénoménologiques de l'image, notamment chez Maurice Merleau-Ponty, percevoir une image revient déjà à entrer dans un rapport sensible au monde, où espace et temps sont indissociables.

Ainsi, dans cette perspective, je propose d'aborder plus précisément trois composants qui participent à la création de mes images. On y retrouve le rôle du portrait de dos, de la lumière et de l'iconographie personnels : l'ensemble sont des éléments plastiques qui se rejoignent dans ma pratique et qui me permettent de structurer le regard et de donner forme à une temporalité propre à l'image.

A) Le Portrait de dos

Tout d'abord, je vais étudier le portrait de dos dans la configuration d'une image, et ce que cette posture peut dire dans l'analyse d'une image. C'est un motif qui guide ma pratique et sur lequel je puise une partie importante de mon inspiration photographique. De plus, nous allons voir que cette posture constitue également un moyen de construire un anonymat seulement partiel, laissant apparaître certains indices tout en refusant une identification complète.

Je ferai ici principalement référence à l'exposition consacrée au sujet même de ce paragraphe, *Vu[e]s de dos – une figure sans portrait*, présentée aux Franciscaines de Deauville. Cette exposition propose une enquête inédite sur un motif longtemps considéré comme secondaire dans l'histoire de l'art. Elle met en évidence que la représentation de dos vient questionner directement les fondements du portrait.⁵³

En effet, le portrait classique repose sur l'identification du modèle par le visage, la tenue ou le profil. À l'inverse, représenter une personne de dos pose une question essentielle : comment

⁵³ *Vu[e]s de dos – une figure sans portrait*, dossier de presse de l'exposition, Les Franciscaines, 2024, PDF consulté le 1er mai 2026.

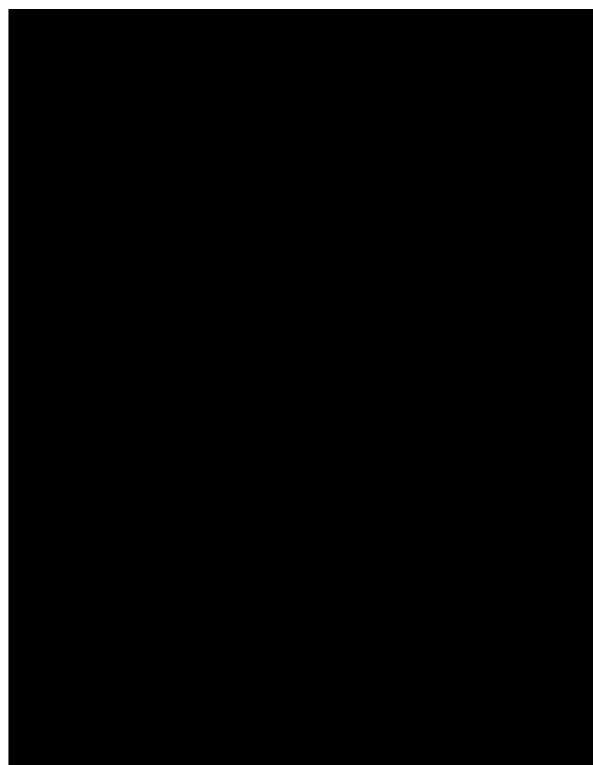
faire portrait sans montrer le visage ? Peut-on encore parler de portrait, ou s'agit-il d'une redéfinition du genre ? Comme le souligne l'exposition, cette posture déplace les attentes du spectateur et ouvre à une autre forme de lecture de l'image.

Le dos devient alors une figure paradoxale : il montre un individu tout en le rendant anonyme. Cet anonymat ne constitue cependant pas une disparition de l'individu. Il permet une plus grande richesse expressive et interprétative, en laissant au spectateur la possibilité de projeter ses propres affects dans l'image. Cette idée rejoint les analyses de Georges Banu dans *L'Homme de dos*, où il montre que cette posture introduit une forme de retrait, qui empêche une lecture immédiate des émotions et intensifie la relation du spectateur à la scène.⁵⁴

Le parcours de l'exposition, allant de l'Antiquité à l'art contemporain, montre que cette figure reste longtemps marginale. Ce n'est qu'à partir du XVII^e siècle, notamment dans la peinture hollandaise, qu'elle prend une place plus importante. Dans ce contexte, l'absence d'identification individuelle permet de représenter des scènes de vie, des situations sociales ou des ambiances, plutôt que des individus précis.

Progressivement, le dos devient un véritable outil de construction du regard. Il ne s'agit plus seulement de montrer, mais de faire voir autrement. Le personnage de dos agit comme un relais : il oriente le regard du spectateur vers un espace, un paysage, une situation. Dans la tradition des *Rückenfiguren*, terme associé à la peinture de Caspar David Friedrich et du romantisme allemand, cette posture invite à la contemplation, au silence et à une forme de méditation. Le spectateur est alors placé dans une position d'immersion, partageant le point de vue du personnage.

C'est dans cette logique que s'inscrit également ma pratique. Dans ma toile *Les Voyageurs contemplant une mer*, directement



Caspar David Friedrich, Le Voyageur contemplant une mer de nuages, 1818, Huile sur toile, 94,4 × 74,8 cm.

⁵⁴ Georges Banu, *L'Homme de dos*, Paris : Adam Biro, 2000.

inspirée de *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* de Caspar David Friedrich, la figure de dos permet cette mise à distance du réel tout en favorisant une immersion du regardeur. Le personnage ne s'impose pas comme un sujet à analyser, mais comme un point de passage vers l'image. Le spectateur peut ainsi se projeter dans la scène, sans qu'un sens unique lui soit imposé.

Par ailleurs, ma peinture *Perroquet soissonnais*, ou encore *Le spectateur*, (fig. 4) rejoignent cette même logique. Les personnages nous tournent le dos, occupés à leur propre activité : l'un dans une forme de contemplation ou de pensée, l'autre en train de photographier le ciel devant lui. La frontalité traditionnelle du portrait est alors abandonnée au profit d'une posture de retrait suggérant un personnage absorbé dans sa propre expérience. Comme le souligne Georges Banu, l'individu de dos s'inscrit dans une forme de retrait, presque de résistance au fait d'être vu et de se montrer, une idée que l'on peut aisément transposer du théâtre à la peinture.

L'acte même de représenter une figure de dos révèle ainsi une intention. Cette posture peut être comprise comme une forme de retrait, voire de résistance. Elle peut traduire un refus d'exposition directe, une manière de se soustraire au regard frontal.

Cette posture peut également porter une dimension plus critique. Elle peut être mise en relation avec les réflexions de John Akomfrah, pour qui l'absence de visage permet d'échapper à une identité figée ou stéréotypée. La figure devient alors plus libre, plus universelle et peut porter une dimension critique, notamment dans des contextes politiques ou postcoloniaux.

Ainsi, même dans une pratique qui ne se veut pas explicitement engagée, comme la mienne, la figure de dos porte en elle une forme de positionnement. Elle introduit une distance, un retrait qui casse la logique de la représentation frontale et ouvre un espace de projection pour le regardeur, laissant place à une interprétation libre. Le regardeur peut s'identifier plus facilement à la figure en projetant son propre ressenti face au décor, sans qu'une lecture lui soit imposée. Il en résulte une forme de tension douce entre présence et absence, entre identification et distance. Comme l'écrit Carl Einstein, « l'histoire de l'art est une lutte »⁵⁵ : ici, cette lutte peut se comprendre comme une remise en question des modes traditionnels de représentation.

Dans ce contexte, j'aimerais prendre l'exemple de l'artiste contemporain Abdelhak Benallou étudiant aux Beaux-arts de Paris. Il a réalisé en 2020 une série de portraits de dos en moyen format composée de huit figures différentes.

⁵⁵ Devant le temps, Georges Didi-Huberman, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000. p. 215.

Bien que les visages ne soient jamais visibles, l'artiste parvient malgré tout à transmettre de nombreuses informations sur ces personnages. Les coiffures, les vêtements, les bijoux ou encore certaines postures suggèrent une identité, un genre ou une appartenance culturelle sans jamais totalement les révéler.

En tournant le dos au regardeur, ces figures ouvrent alors un espace d'interprétation et confrontent le regardeur à son propre imaginaire. Les fonds unis renforcent cette sensation de retrait et isolent davantage les figures. Le portrait existe par lui-même dans une forme de suspension.

Dans cette perspective, le portrait de dos devient un véritable outil plastique et conceptuel. Comme il est écrit dans le dossier de presse de l'exposition *Vu[e]s de dos* « le corps vu de dos devient un support narratif à part entière, chargé de significations esthétiques, sociales, émotionnelles »⁵⁶. Elle ne se limite pas à une posture, mais participe pleinement à la construction d'un espace de contemplation, où le regard se déploie librement, à la manière des figures contemplatives chez Caspar David Friedrich.

Concernant la temporalité, le dos devient également un outil essentiel pour instaurer un temps suspendu favorisant une image qui ne se livre pas immédiatement mais qui se construit peu à peu dans la durée du regard.



Abdelhak Benallou, *Portrait de dos 1*,
Huile sur toile
80 x 80cm, 2020.



Abdelhak Benallou, *Portrait de dos*,
Huile sur toile
80 x 80cm, 2021.

⁵⁶ *Vu[e]s de dos – une figure sans portrait, dossier de presse de l'exposition*, , op. cit.p 4. PDF consulté le 1er mai 2026.

B) La lumière

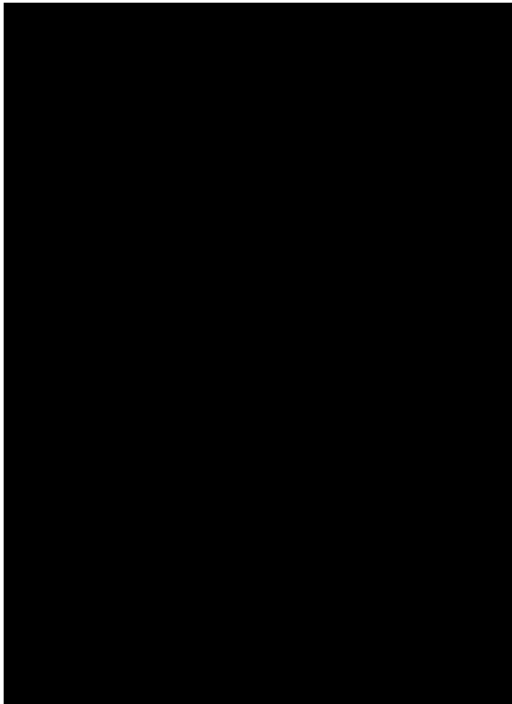
La lumière constitue un élément essentiel dans la construction de l'image picturale. Autour de l'espace et de la figure de dos, elle permet d'instaurer instantanément l'atmosphère de la scène. Si la figure de dos ouvre un espace de projection et oriente le regard, la lumière vient, quant à elle, structurer cet espace en lui donnant une intensité visuelle et sensible. Elle ne se limite pas à une fonction descriptive : elle ne sert pas uniquement à rendre visible une scène, mais participe pleinement à sa mise en forme et à sa perception. Dans la pensée Merleau-Ponty, la lumière participe à la manière dont le monde se rend perceptible. Elle fait exister la scène en structurant la présence des formes et du paysage.

La lumière devient un véritable outil de composition. Elle permet de hiérarchiser les éléments, de guider le regard du spectateur et de créer des zones d'attention. Par le jeu des contrastes entre ombre et lumière, certaines parties de l'images sont mises en avant tandis que d'autres restent en retrait, organisant ainsi la circulation du regard. Mais au-delà de cette fonction structurelle, elle joue également un rôle fondamental dans la création d'une atmosphère. Elle permet d'instaurer une ambiance marquée par le silence, la solitude ou encore une forme de tension. Plusieurs compositions se servent de la lumière comme véritable sujet de l'image.

Pour rester dans les références qui nourrissent cet écrit, je reprends évidemment Edward Hopper, dont les scènes utilisent des sources lumineuses précises afin d'isoler les figures et de créer des espaces à la fois réalistes et profondément mentaux. Le regardeur est plongé dans la scène, ressenti d'autant plus renforcé dans les compositions nocturnes où la lumière artificielle guide l'œil et met en évidence les figures solitaires. Cette utilisation de la lumière participe à la création d'espaces silencieux et suspendus, dans lesquels le temps semble ralentir.

J'aimerais également reprendre la pratique d'Abdelhak Benallou, qui joue lui aussi avec des lumières artificielles discrètes et mystérieuse. Souvent situées derrière des éléments de décor, elles semblent attirer le regard vers l'intérieur même de l'image. Une forme de doute s'installe alors, laissant une grande liberté d'interprétation au spectateur. En plus de travailler l'anonymat et de retirer certains attributs de genre, il rejoint cette idée d'une création plus universelle. La lumière prend le dessus sur la composition de manière assumée comme on peut se rendre compte dans sa toile *Silence* (2022). A la manière d'Hopper et de son œuvre *Room by the sea*, une lumière bleue s'entrevoit par l'ouverture de la porte d'une pièce d'un appartement. Comme ce qu'était la mer pour Hopper ici la lumière nous confronte à une ouverture de la scène de

manière délicate et intrigante. Une profondeur à la fois mentale et picturale se crée par la curiosité de vouloir savoir ce qui se passe dans cette pièce. Enfin, l'artiste réalise une opposition nette entre la pièce dans laquelle se trouve le spectateur, marquée par une lumière chaude mais sombre autour du canapé, et la pièce située en face, baignée quant à elle dans une lumière vive aux tonalités froides et bleutées.



Silence, Abdelhak Benallou, 2024,
Huile sur toile, 62 x 42 cm

Avec ses scènes d'intérieur, notamment des chambres ou des espaces fermés, on retrouve cette idée d'espace sensible évoquée par Gaston Bachelard. Il y a une organisation des intensités lumineuses qui met en place un espace instable, parfois indéterminé qui semble relevé d'un espace vécu. Par ce biais, il se construit ainsi une véritable relation entre espace et lumière. Cette relation s'associe auprès de la pensée de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, pour qui la lumière constitue un élément fondamental de la peinture :

« Quoi qu'on puisse dire par ailleurs de la lumière, on ne peut nier qu'elle soit d'une légèreté absolue, ni lourde ni résistante; au contraire elle est purement identique à elle-même et ne se rapporte qu'à elle-même; c'est la première idéalité, la première identité dans la nature. Dans la lumière, la nature commence à devenir subjective [...]. Par cette qualité plus idéale, la lumière devient le principe physique de la peinture. »⁵⁷.

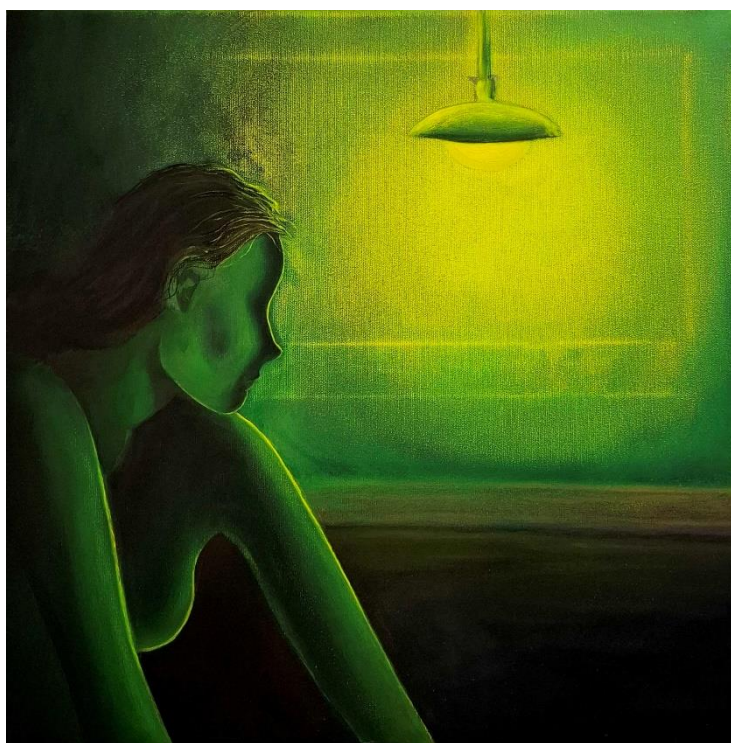
La lumière ne sert alors plus uniquement à éclairer une scène car elle devient un moyen de révélation sensible. Elle isole les figures, crée des tensions calmes et fait apparaître un mystère difficilement déchiffrable.

Enfin, le jeu de la lumière participe à la mise en place d'une temporalité propre à l'image. Elle suggère un moment sans réellement le préciser : une lumière de fin de journée, un éclairage artificiel ou une ambiance nocturne peuvent inscrire la scène dans un temps identifiable tout en produisant une impression de suspension. Parallèlement au portrait de dos, elle contribue à

⁵⁷ Françoise Parouty-David, « Lumières et profondeur épistémique », *Protée*, vol. 31, no 3, hiver 2003.

ralentir la lecture de l'image. Elle instaure une temporalité plus lente, où le regard prend le temps de circuler et s'immerger dans la scène.

Dans ma pratique, la lumière occupe ainsi une place centrale. Elle me permet d'isoler certaines figures, de créer des contrastes marqués mais aussi, et surtout, de produire des espaces silencieux et contemplatifs. En lien avec l'usage du portrait de dos, elle renforce cette idée d'une image ouverte. J'aimerais ici évoquer ma peinture *Veilleuse*, qui constitue un exemple particulièrement révélateur de cette importance de la lumière. Cette huile sur toile met en scène une figure féminine dont la présence se manifeste principalement par une silhouette douce et presque effacée, baignée dans une lumière diffuse. Le corps émerge de l'obscurité sans contours totalement définis, renforçant une impression de flottement entre apparition et disparition. La figure paraît presque irréelle.



Veilleuse, 2024, Huile sur toile, 50 x 50 cm

L'espace lui-même n'est pas clairement défini. Il est recomposé autour de la lumière, créant un lieu intérieur indescriptible, proche d'un espace psychique. J'ai voulu jouer sur cette ambiguïté spatiale avec la présence d'une lumière jaune projetée par un lustre classique, dont la diffusion transforme au fur et à mesure l'ensemble de la scène en une dominante verdâtre.

Par un effet d'effacement, la lumière donne l'effet de dépassement du cadre de la toile, notamment à travers la visibilité du châssis laissé apparaître à l'arrière-plan, comme une fenêtre ouverte sur une lumière qui continuerait d'exister hors de l'image.

La figure féminine se fond dans ce décor de manière pensive, presque contemplative, laissant le spectateur dans un état de suspension et de réflexion. La scène est dépourvue de temporalité précise et installe une durée flottante, proche de l'état de veille.

Ainsi, dans *Veilleuse*, la lumière ne se limite pas à un simple outil de représentation. Elle devient un élément central de la composition permettant de construire à la fois un espace, une atmosphère et une temporalité propre à l'image, en lien aux enjeux développés dans ma pratique.

C) L'iconographie personnelle

Pour finir sur les différents éléments qui composent mes images picturales, je souhaiterais aborder un dernier aspect de la composition qui écrit le sens : la question du symbolisme et de l'iconographie personnelle. Celle-ci occupe une place centrale dans ma pratique.

En effet, mes peintures intègrent régulièrement des objets, des figures ou des motifs du quotidien. On y retrouve des fleurs, un perroquet, une canette ou encore des appareils contemporains qui, une fois transposés dans la peinture, perdent leur fonction première pour devenir des éléments porteurs de sens.

Je ne choisis pas ses motifs de manière arbitraire. Ils proviennent souvent de scènes observées, photographiées ou mémorisées, puis réinterprétées dans ma peinture. De manière générale, je rassemble plusieurs images dont je prélève différents éléments afin de créer une nouvelle image dans une logique proche du montage ou du collage.

Ce passage d'une image réelle à une image picturale permet de transformer ces éléments en signes inscrits dans un espace et un temps reconfiguré. En ce sens, mes images rejoignent certaines traditions de la peinture d'histoire ou de genre dans lesquels les objets et les figures participent à la construction d'une narration implicite, situant la scène dans un contexte donné tout en laissant place à l'interprétation.

Par exemple, cette relation entre peinture et image de référence s'allie avec certains artistes du XIXe siècle comme Eugène Delacroix qui utilisait déjà des supports photographiques comme outils d'étude et de composition (fig. 20). L'image devient donc une ressource permettant de

nourrir la construction picturale sans remplacer l'invention de l'artiste dont d'ailleurs Delacroix était très attaché.⁵⁸

Cependant, dans mon travail, cette dimension narrative est souvent traversée par une forme d'ironie et de décalage. Il ne s'agit pas de représenter fidèlement une scène du réel, mais plutôt de la déplacer légèrement afin d'en révéler une étrangeté. Représenter une personne photographiant des bottes avec un appareil dysfonctionnel, ou encore mettre en avant des situations peu communes comme promener un perroquet en laisse, permet de créer un décalage entre la banalité du sujet et sa mise en image.

Ce décalage produit une tension discrète qui invite le spectateur à reconsidérer ce qu'il voit. L'image devient alors une forme de narration ouverte, où chacun peut projeter son propre regard en fonction de son interprétation et de sa compréhension de l'ironie présente dans la scène. Il y a à la fois une dimension sérieuse et une forme de légèreté dans mes peintures, et mon objectif est d'affiner cette ironie afin d'en faire un véritable outil de réflexion.

Cette approche peut être rapprochée de celle de Joanna Karpowicz, qui intègre dans ses peintures la figure d'Anubis, dieu de la mort dans la mythologie égyptienne. Comme elle a pu l'exprimer :

« Certaines de ces réactions sont liées au fort héritage religieux catholique de mon pays... [...] Mais cette série parle davantage de la vie et du fait de vivre que de la mort et du deuil. Une fois qu'une personne comprend cela, elle devient généralement plus ouverte à l'idée générale de la série Anubis. »

En représentant Anubis dans des scènes ordinaires et contemporaines, elle parvient à désacraliser ce symbole tout en se le réappropriant, notamment en le personnifiant, en l'habillant ou en le faisant évoluer dans des paysages qui lui sont propres. Ce décalage crée une forme d'ironie au premier regard, mais permet aussi une réflexion plus profonde sur notre rapport à la mort et à la vie dans le quotidien. C'est dans cette logique que je cherche à m'inscrire : utiliser des éléments déjà présents dans notre culture ou notre environnement, puis les réactiver en les remplaçant dans une image contemporaine.

⁵⁸ *Delacroix et la photographie*, dossier de presse de l'exposition, Musée national Eugène-Delacroix, 28 novembre 2008 – 2 mars 2009.

Par exemple, dans ma peinture *Le Serpent*, l'arrière-plan uni rouge bordeaux possède une fonction principalement psychologique. Cette couleur évoque une passion silencieuse mêlée à une tension émotionnelle. Le serpent, quant à lui, agit comme un symbole de la tentation, de désir ou encore de la pulsion. Maintenu dans la main, il est retenu tel une tentative de contrôle face à une force prête à s'échapper. Enfin, la fleur de lys vers laquelle il est attiré, traditionnellement associée à l'ordre et à la stabilité, apparaît ici dans des tons rouge et orangé qui dresse une tension supplémentaire davantage liée à une idée de transformation.

L'ensemble crée alors un espace de tension discrète où chaque élément participe à l'énonciation d'un message implicite. En réunissant ces différentes symboliques, je cherche à mettre en relation un état de tension intérieure, une lutte entre contrôle et pulsion. Les couleurs de la fleur « contaminent » le symbole de l'ordre donnant à l'image la figuration d'un équilibre fragile entre ce qu'on contrôle et ce qui nous traverse inconsciemment. L'image devient alors davantage mentale que véritablement narrative, produisant une étrangeté psychologique.



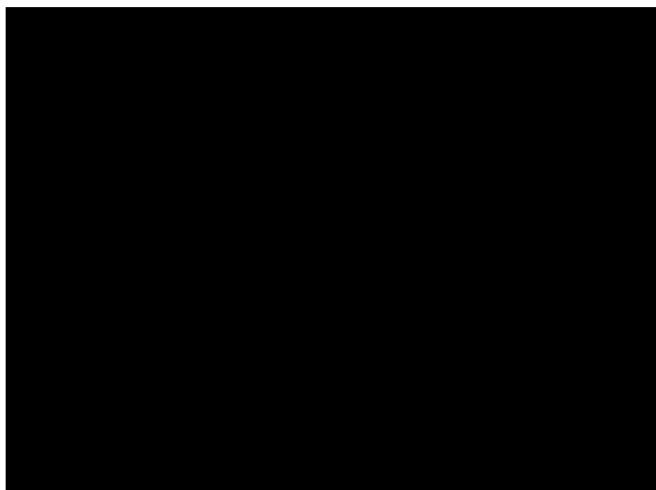
Le serpent, 2025, huile sur toile, 46 x38cm.

D'une autre part, dans *Perroquet soissonnais*, on retrouve également cette logique symbolique. Le fond jaune clair, fait évidemment référence à la chaleur de la lumière et au souvenir lié à cette scène, mais il évoque également par sa tonalité légèrement vieillie, une image ancienne proche du filtre sépia en photographie.

Les roses présents dans la composition participent également à cette dimension symbolique. Au-delà de leur aspect décoratif et irréel, elles prolongent leur présence jusqu'aux bords de la toile, comme si elles envahissaient progressivement l'espace. Elles ont pour rôle d'évoquer, par leur couleur et leur vivacité, l'attachement émotionnel entre l'animal de compagnie et son maître. Enfin, le drap sur lequel reposent les figures, est un symbole de mémoire. Par ses pliures

et ses reliefs, il conserve l’empreinte du passage des personnages, comme une trace sensible du souvenir. Il peut également rappeler certaines nappes visibles dans les brocantes ou marché, lieux reliés au contexte dans lequel j’ai rencontré cette personne.

Ma manière d’appréhender les détails de la toile se rapproche énormément du travail de l’artiste contemporain Tran Trong Vu. C’est principalement sa manière d’interroger l’espace pictural qui m’a interpellé et qui m’a permis de me donner une plus grande liberté, notamment dans l’utilisation des roses qu’il met en scène dans son tableau *We Are at War Somewhere*. Dans cet exemple, le motif prend le dessus sur l’entièreté de l’espace pictural. Ainsi, en effet miroir avec ma toile, le symbole de la rose apparaît de manière autonome, comme un élément envahissant progressivement l’espace de la composition.



Tran Trong Vu, *We are at war somewhere*, 2025,
Huile sur toile, 90x140cm.

Ainsi, mon travail s’inscrit dans une volonté de réappropriation des images et des symboles en les inscrivant dans un contexte contemporain. Les motifs deviennent alors des éléments actifs de la composition, permettant de créer une image à la fois familière et décalée, dans lesquelles le spectateur est invité à recomposer le sens.

Mon objectif est ainsi de faire dialoguer les symboles, les références artistiques et les images contemporaines pour produire des images en suspension, traversées par un décalage et l’étrangeté.

C’est aussi dans ce sens que de nombreux éléments de la vie moderne se retrouve dans mes peintures tel que des doudounes, des cannettes, appareils numériques, ...

L’utilisation d’objets du quotidien dans la peinture ne constitue pas en soi une rupture avec l’histoire de l’art. Dès les peintures de genre ou les natures mortes, ces éléments occupaient déjà une place centrale dans la représentation. Cependant, dans mon travail, cette présence est réinterprétée à travers un contexte contemporain marqué par la circulation des images, notamment issues d’internet et de la photographie.

Ce n'est donc pas tant l'objet en lui-même qui change, mais la manière dont il est perçu, utilisé et transformé. L'image ne renvoie plus uniquement à une réalité observée, mais à un ensemble d'images déjà vues, mémorisées ou diffusées, créant ainsi un rapport plus complexe entre réel, représentation et interprétation.

Pour terminer, le portrait de dos, la lumière et l'iconographie personnelle apparaissant comme trois éléments fondamentaux dans la construction de mes images picturales. Chacun participe à sa manière à la création d'un espace sensible et d'une temporalité suspendue :

- 1) Le portrait de dos ouvre un espace de projection pour le regardeur tout en donnant avec subtilité des détails sur les figures.
- 2) La lumière structure l'atmosphère et le rythme perceptif de l'image
- 3) Les symboles et objets récurrents viennent enrichir la scène d'une dimension mentale et narrative produisant son propre message

Ensemble, à travers d'artistes différents, on a pu constater que ces différents éléments arrivent à transformer des situations issues du réel en images ouvertes, ambiguës et réinterprétées. Le spectateur est alors invité à reconstruire par lui-même une partie du sens.

Conclusion de la deuxième partie :

En conclusion général, cette seconde partie a permis de montrer que l'espace pictural dans ma vision ne peut se penser comme un simple décor accompagnant une scène. A travers la transformation de la photographie par réinterprétation du réel. Les réflexions de Gaston Bachelard, Michel Foucault, Maurice Merleau-Ponty ou encore Henri Bergson ont ainsi permis d'éclairer la manière dont mes images oscillent entre espace intime, espace autre. A cela s'ajoute la question de l'espace suspendu dans un temps donnée.

Dans les principaux exemples notamment de d'Edward Hopper, de Joanna Karpowicz ou encore de Abdelhak Benallou, il apparaît également que la peinture contemporaine continue d'interroger notre rapport au réel en construisant des espaces traversées par la mémoire et l'imaginaire. Tous on leur moyen esthétique personnelle d'indiquer leur propre sensibilité dans les compositions. Dans mon cas, cette transformation du monde se manifeste autant dans la construction des espaces que dans l'usage des trois éléments : le portrait de dos, la lumière et l'iconographie personnelle.

Les trois réunis participent alors à la création d'images volontairement ouvertes où le réel ne disparaît jamais totalement mais se trouve déplacé. La peinture comme médium devient un lieu de tension entre présence et absence variant entre le souvenir et la perception, c'est-à-dire entre réalité vécue et espace mental. C'est précisément dans cet entre-deux que se construit ma pratique : une tentative de produire des images capables de faire émerger, grâce au quotidien, une expérience sensible et contemplative.

III- S'inscrire dans le contemporain : circulation des images, réactivation du réel et mise en exposition

1) Être contemporain : ralentir l'image face à sa circulation massive

A) La saturation contemporaine des images

S'inscrire dans le contemporain ne consiste pas seulement à représenter le présent mais plutôt à en révéler les tensions, les contradictions et les formes de perception. C'est dans cette perspective que peut se comprendre la problématique de ce mémoire, qui consiste à articuler deux pratiques artistiques : la photographie et la peinture. La photographie constitue déjà une forme d'inscription contemporaine par le geste spontané et immédiat qu'elle implique face à une scène du réel perçue comme sensible. Ce geste devient d'autant plus contemporain lorsque cette image figée est ensuite reprise à travers un autre médium. Même si cette démarche a déjà existé dans l'histoire de l'art, elle peut néanmoins être considérée comme profondément contemporaine.

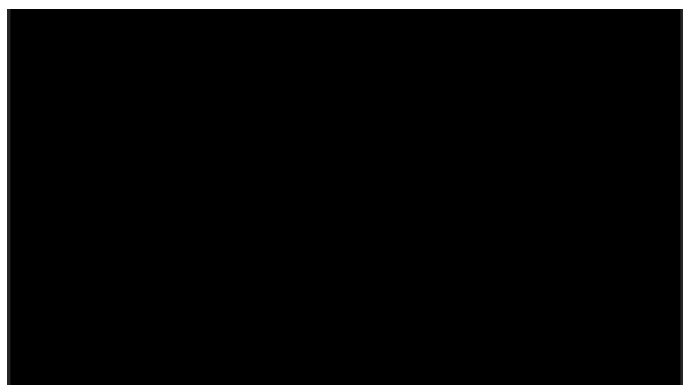
D'une part elle permet de mettre en lumière un phénomène caractéristique de notre époque : la saturation des images. Aujourd'hui, notre rapport au monde passe massivement par la photographie, qu'il s'agisse de la publicité, des réseaux sociaux ou notre rapport à nos propres souvenirs. Une peinture devient alors, sur les réseaux, une simple image que l'on fait défiler rapidement. Tout semble désormais soumis à une logique d'immédiateté. Notre attention face à l'image est constamment sollicitée puis rapidement déplacée vers une autre. Même nos photographies personnelles finissent souvent stockées dans des galeries numériques que l'on consulte rarement. Là où la photographie papier permettait autrefois une relation plus lente et attentive à l'image, celle-ci semble aujourd'hui exiger un effort de concentration dans un environnement dominé par la vitesse et le renouvellement permanent des contenus visuels. Le simple fait de se déconnecter d'internet pendant quelques jours suffit souvent à révéler la vitesse à laquelle circulent les images, les références et les informations. Comme le souligne Jean Baudrillard, les images circulent à un tel rythme qu'elles finissent par perdre leur lien au réel.

B) Le spectacle et les images médiatisées

De ce fait, le problème des artiste et créateur d'image serait de réussir à modifier la manière dont on consomme l'image. On peut alors prendre référence à Guy Debord pour son texte *La Société du spectacle*. Il indique ceci : « le spectacle est une relation sociale médiatisé par des images »⁵⁹. Cette réflexion met en évidence la place centrale qu'occupent désormais les images dans notre rapport au monde. Les expériences sont souvent vécues à travers leurs représentations, au point que l'image peut même précéder l'expérience elle-même. C'est précisément à partir de ce constat qu'est née mon idée de représenter des prises de vue à travers un écran jaune, afin de marquer de manière presque brutale la différence entre l'image et le monde. Des œuvres comme *Regarde les bottes* (fig. 7) ou *Le spectateur* viennent ainsi faire écho à ce rapport à la réalité. Sans formuler une critique directe, je mets en scène des figures confrontées à cette situation. Le spectateur se retrouve alors face à sa propre manière de regarder,

Il existe alors une mise en abyme : le spectateur regarde une peinture représentant une image déjà médiatisée et peut lui-même la photographier à nouveau. La boucle de réactivation du réel prend ici tout son sens, puisque la peinture devient un moyen de ralentir l'image et de redonner une place à une expérience plus sensible et contemplative du regard. Malgré tout, cette accélération des images résulte de plusieurs facteurs à la fois technologiques, humains et culturels. Néanmoins, il est possible de constater que les logiques contemporaines de diffusion, notamment à travers les algorithmes et les réseaux sociaux favorisent une consommation rapide et continue des images.

D'ailleurs l'artiste Hito Steyerl réussi à montrer cet intérêt autour de l'image contemporaine diffuse. Son art se regroupe autour d'installations vidéo interroquant la circulation massive des images numériques et leur influence sur notre perception du monde.



Hito Steyerl, *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*, 2013

⁵⁹ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.p. 7.

Dans son œuvre *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File* (2013), elle détourne les codes des vidéos pédagogiques afin de questionner la disparition de l'individu dans un monde dominé par les écrans, les données et les dispositifs de surveillance.

L'artiste dépeint un monde dans lequel l'image participe à sa construction grâce à des images volontairement artificiels, des incrustations numériques et une esthétique proche des logiciels informatiques. Comme elle l'explique dans un entretien accordé au Centre Pompidou, « les images n'enregistrent plus une réalité préexistante, mais co créent une réalité à venir »⁶⁰. L'image devient alors un outil qui influence nos comportements, nos perceptions et notre rapport au monde.

Par conséquent, l'image structure désormais profondément notre rapport au monde, au point qu'il devient parfois difficile de s'en détacher. C'est précisément pour cette raison que ma peinture apparaît comme un moyen de produire une image plus lente et réfléchie dans sa composition. Contrairement aux images numériques qui circulent et disparaissent rapidement, l'art invite au contraire à ralentir le regard et à réintroduire une forme d'admiration. C'est sans doute ici la clé de cette vision pessimiste. Avec la vision du peintre Belge Michael Borremans, on peut sous-entendre que la peinture est une barrière à l'éphémérité :

« [...] La peinture ne va pas disparaître. Elle est comme le pain, comme un marteau ; elle est une évidence capable de tout justifier, bien davantage que les autres techniques. J'utilise aussi la vidéo ou la photographie mais j'ai constaté que ces médiums contemporains étaient très vite datés, ». ⁶¹

Cependant, il est important de préciser que je ne cherche pas à rejeter totalement les modes contemporains de diffusion des images. Internet permet également une circulation élargie des œuvres, des références artistiques et des cultures visuelles. Une grande partie des découvertes artistiques contemporaines se construit aujourd'hui à travers cette rapidité d'accès aux images. L'enjeu n'est pas d'être contre son temps, mais plutôt de réhabiliter une manière plus attentive et sensible de percevoir les images.

⁶⁰ Hito Steyerl, entretien avec Marcella Lista et Florian Ebner, *Les images n'enregistrent plus une réalité préexistante, mais co créent une réalité à venir*, Centre Pompidou, publié le 7 avril 2021, consulté le 6 mai 2026.

⁶¹ Michaël Borremans, entretien avec Thomas Schlessler et Mélanie Gentil, *La lumière est un animal, L'Œil de la photographie*, publié le 26 février 2014, consulté le 2 mai 2026.

C) Être contemporain selon Agamben

Il devient alors intéressant de s'interroger sur ce que signifie réellement « être de son temps ». Pour approfondir cette réflexion, il est possible de partir de la définition même du contemporain, entendu comme « ce qui appartient à l'époque présente »⁶². Pourtant, dans le domaine de l'art, s'inscrire dans le contemporain ne consiste pas seulement à représenter le présent, mais plutôt à en révéler les tensions, les contradictions et les formes de perception. C'est dans cette perspective que peut se comprendre la problématique de ce mémoire, qui cherche à articuler photographie et peinture dans une même réflexion sur l'image contemporaine.

Il est intéressant de mettre en parallèle, maintenant, la définition du contemporain selon Giorgio Agamben qui dépasse la simple appartenance à une époque. Dans son essai *qu'est-ce que le contemporain ?* il affirme que le contemporain est celui qui ne coïncide pas totalement avec son temps, mais qui demeure capable d'en percevoir les zones d'ombre. Comme il l'écrit, « Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps ».⁶³

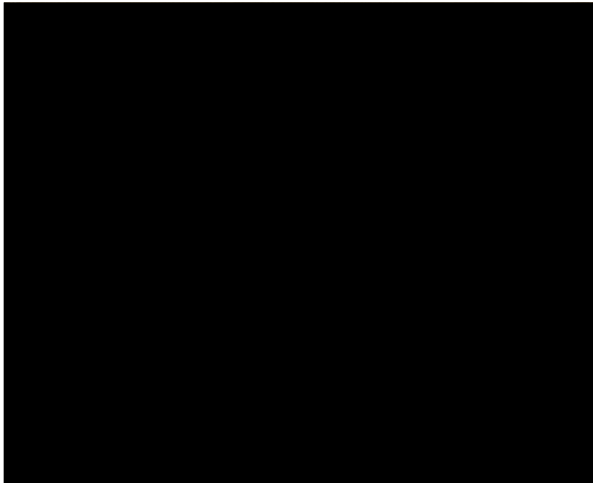
Être contemporain consiste donc à la fois à suivre les références de son époque pour s'y inscrire pleinement mais aussi d'instaurer une distance vis-à-vis de celle-ci dans le but d'en révéler les tensions et les contradictions. L'art ne devient plus un simple reflet du présent qui nous entoure mais il est un moyen de questionner notre manière de percevoir le réel.

D) Michaël Borremans : étrangeté et suspension du réel

A travers cette théorisation du monde contemporain et de sa représentation, le travail de Michaël Borremans, peintre connu pour ses compositions silencieuses et ambiguës, peut s'y rapprocher. En effet, dans certaines œuvres comme *The Sleeper*, les figures apparaissent à la fois familières et étranges. Le réalisme de la scène se trouve perturbé par une atmosphère suspendue comme irréelle produisant une forme d'inquiétant étrangeté décrite par Sigmund Freud.

⁶² *Contemporain*, dans Larousse en ligne, consulté le 6 mai 2026

⁶³ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », 2008.



Michaël Borremans , *Sleeper*, 2007-2008

Huile sur toile, 40 x 50 cm

Chez Borremans, les personnages sont figés dans un temps indéterminé. Les corps deviennent presque des présences silencieuses dû à leur isolation dans des espaces neutres et dépouillés. Comme le remarque Jeffrey Grove, « Michaël Borremans nous propulse dans un espace où le temps a été annulé »⁶⁴. Cette suspension produit une distance avec le réel tout en restant profondément ancrée dans celui-ci.

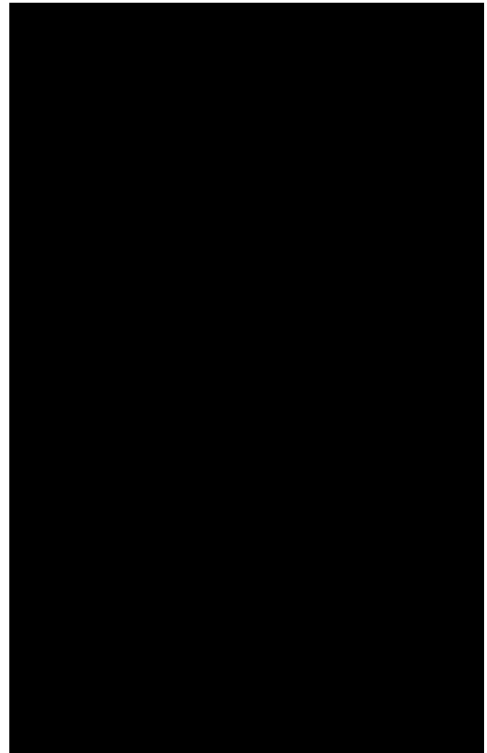
C'est précisément dans cet écart que peut se comprendre la pensée d'Agamben : l'image contemporaine cherche à représenter à la fois le présent tout en révélant une part plus trouble et plus ambiguë. Borremans s'inspire du vrai pour produire des scènes qui échappent à une perception immédiate, obligeant le spectateur à ralentir son regard et à interroger ce qu'il voit. Comme cela, je peux estimer que ma démarche s'en rapproche car à partir d'images photographiques issues du quotidien, je cherche moins à représenter fidèlement une scène qu'à produire un décalage perceptif à travers la peinture. Le passage de la photographie ou l'image source à l'image picturale devient alors un moyen de transformer le réel. En comparaison avec Borremans, mes scènes demeurent silencieuses et partiellement suspendu dans le temps de la même façon.

Cependant, mes tableaux se distinguent par une approche liée à des situations ordinaires contemporaines parfois plus englobée d'une ironie naturelle. Par exemple, dans *Le prix du kebab c'est politique*, la scène représente simplement un homme mangeant seul, mais le décor artificiel avec l'absence de repères spatiaux précis et le caractère figé de la composition produisent une forme d'étrangeté discrète.

⁶⁴ Jeffrey Grove, *Michaël Borremans. As sweet as it gets*, exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (Bozar), 2014, cité dans Art Bruxelles, consulté le 2 mai 2026.

La réflexion de Charles Baudelaire sur la modernité peut également éclairer cette démarche. Dans *Le Peintre de la vie moderne*, il définit la modernité comme « le transitoire, le fugitif, le contingent »⁶⁵. Baudelaire insiste sur la capacité de l'artiste à saisir son époque, à l'inverse de Giorgio Agamben qui ajoute la nécessité d'un recul critique envers le présent. Si on relie ces deux approches, elles nous permettent ainsi de penser une pratique artistique capable à la fois de capter le réel contemporain et d'en révéler les tensions plus profondes.

Pour rejoindre l'exemple précédent, les peintures de Michaël Borremans s'inscrivent particulièrement dans cette logique. À partir de figures réalistes et de compositions souvent simples, il construit des scènes où quelque chose semble toujours nous échapper. Dans sa toile *Bob*, il peint une scène qui peut se raccorder facilement à ma pratique. C'est une figure presque de dos, évoquant une ironie singulière par sa tenue en plastique gonflé de la tête au pied. De plus, le réel nous est imposé par sa dimension grandeur nature mais n'est pas concrètement donné avec l'espace et le temps indéterminable.



Michaël Borremans , *Bob*, 2025

Huile sur toile, 300 x 190 cm

Cette manière de construire l'image produit une forme de distance avec le vrai tout en restant profondément ancrée dans celui. Il n'invente pas des scènes surréalistes mais il s'approprie le réel pour en créer une image étrangement imaginaire. Le spectateur reconnaît une situation, un visage ou une posture, sans parvenir à en saisir pleinement le sens. L'image ne devient alors plus une simple représentation, mais une véritable expérience de perception.

Cette manière de transformer le réel afin d'en extraire des détails, des tensions ou des subtilités sensibles permet alors d'activer à la fois les notions de modernité et de contemporain. La réactivation du réel s'y introduit également, puisque l'image devient un moyen de révéler certaines « parts d'ombre » de notre époque.

⁶⁵ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, Vertige Graphic, 2010.p.

Pour terminer, s'inscrire dans le contemporain, selon Giorgio Agamben, ne consiste pas uniquement à représenter son époque : il s'agit davantage d'interroger la manière dont celle-ci façonne notre rapport au réel et aux images. Dans une société marquée par la circulation rapide et massive des contenus visuels, la peinture peut alors apparaître comme un moyen de ralentir le regard et de réintroduire une expérience plus attentive, sensible et contemplative face aux images. À travers ce développement, il apparaît que l'image contemporaine participe activement à la construction de notre perception du monde. Dès lors, le passage de la photographie à la peinture devient, dans ma pratique, une manière de transformer cette image immédiate afin d'en révéler des tensions plus discrètes, des ambiguïtés ou des formes de silence. Enfin, la peinture, comme chez Michaël Borremans, agit comme une forme de réactivation du réel. Elle produit une expérience sensible et un questionnement sur notre manière d'habiter le présent.

2) Ma pratique comme réactivation contemporaine du réel

A) De la photographie personnelle à l'autonomie de la peinture

Après avoir analysé la manière dont l'art contemporain et moderne peut produire une forme d'art réflexif en lien avec la réactivation du réel, je souhaiterais désormais montrer, à travers plusieurs étapes de ma démarche, comment je m'inscris dans cette forme de représentation du réel qui ne se limite pas au présent. En effet, les images que je produis cherchent à faire émerger une dimension plus sensible et insaisissable de notre époque, avec des sujets et des situations qui touchent personnellement. C'est précisément dans ce passage entre image de référence, souvent photographique, et la peinture que ce construit une distance avec la réalité initiale. Ainsi, l'image peinte devient moins une simple retranscription du réel qu'un espace de réactivation, où souvenirs et symboles viennent modifier notre rapport à ce qui est représenté.

Mon but principal comme j'ai essayé de le montrer jusque maintenant, est de faire circuler le réel entre plusieurs états de perception. Même si, au départ, je prends principalement des souvenirs personnels, de photographie ou parfois d'images issues d'internet, ce qui m'intéresse avant tout est de voir la diffusion de la mémoire dans le geste créatif. Mallarmé déclarait que « tout dans l'univers existe pour aboutir à un livre »⁶⁶. Dans notre cas, tout dans l'univers peut exister pour aboutir à une œuvre à une peinture mais plus généralement à une œuvre d'art.

Pour commencer, je souhaiterais revenir sur mes photographies personnelles qui me servent ensuite de référence dans mon travail pictural. Par choix, elles ne sont pas exposées avec les tableaux. Donc, lors de l'exposition, c'est avant tout ma toile qui prime afin de laisser l'image exister de manière autonome, sans que la photographie de départ ne vienne imposer une lecture trop directe de ma démarche. Ce choix rejoint justement l'idée de réactivation du réel : la peinture doit pouvoir transformer l'image initiale plutôt que simplement l'illustrer.

Néanmoins, avec plusieurs exemples, il est utile de mettre en avant à quel point mes compositions restent liées au réel photographié. Dans *Le serpent* (fig. 5), j'ai repris la position de la main avec celle du serpent à partir de la référence photographique, avant de remodeler l'ensemble et de le plonger dans un espace autre. A l'inverse, dans *les voyageurs contemplant une mer*, j'ai conservé presque entièrement la composition photographique. J'ai surtout

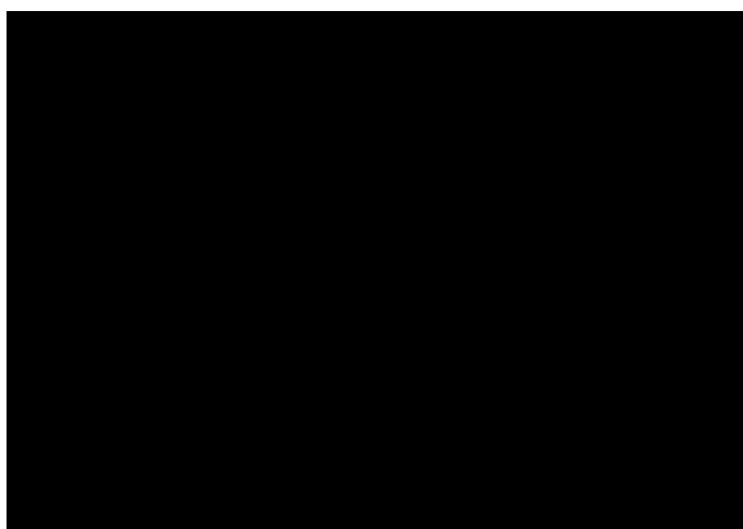
⁶⁶ Susan Sontag, *Sur la photographie* op. cit. p. 44.

accentué les couleurs et renforcé la fusion entre le ciel et la mer afin de produire une image plus indéterminée et contemplative. Dans les 2 cas, on retrouve ma volonté de partir d'un fragment du réel pour ensuite le transformer à travers la peinture.

B) Couleur, lumière et atmosphère cinématographique

Cependant, selon les artistes, nous ne sommes pas tous sensibles de la même manière à l'usage de l'image de référence. Par exemple, David Hockney, utilise régulièrement la photographie Polaroid ou la photo numérique afin de reconstruire une autre perception de l'espace. J'aime prendre cet artiste comme référence principalement pour son usage des couleurs vives dans ses dessins numériques et ses peintures. Il n'hésite pas à accentuer la saturation des couleurs dans la volonté de créer des atmosphères immédiatement perceptibles par le regardeur. Sa série *220 for 2020*, réalisée à partir de paysages normands, est particulièrement intéressante à ce sujet. Même si ces œuvres ne sont pas des reprises photographiques au sens strict, il y a bien une continuité avec une pensée contemporaine de l'image médiatisée par l'écran. Son regard semble profondément influencé par les logiques photographiques. Lorsqu'on observe ses dessins, la manière dont il a l'habitude de représenter la nature donne parfois l'impression d'une photographie prise sur l'instant. Le regard devient fragmenté, presque sériel, notamment à travers les titres datés des œuvres comme *27th March 2020, No.1*.

Il résulte d'une transformation artistique marqué, où la couleur et le geste graphique participent à la construction d'atmosphère singulière. Certains effets de mouvement visibles dans les traits du dessin peuvent d'ailleurs rappeler certaines peintures de Vincent van Gogh.⁶⁷



David Hockney, *27th March 2020, No. 1*, 2020
Dessin numérique sur iPad imprimé sur papier et monté sur 5
panneaux 364,09 × 521,4 cm

⁶⁷ David Hockney, *David Hockney 25*, site internet Fondation Louis Vuitton, consulté le 8 mai 2026.

Ce qui retient particulièrement mon attention dans sa pratique est justement cette importance accordée au cadrage et à la couleur. Dans mes propres peintures, la couleur a une importance primordiale dans la création d'une atmosphère et dans la perception immédiate de l'image. Associée à la lumière, elle permet de structurer l'espace et de donner une tonalité sensible à la scène représentée. Dans ma peinture *Veilleuse* (fig. 7), par exemple, la couleur est presque devenue autonome au cours du processus de création. Le résultat final n'était pas totalement prévu : c'est le mélange progressif du bleu et du jaune qui a fait émerger une dominante verte sur l'ensemble de la toile. Lors du séchage, les deux couches de couleurs se sont mélangées et ont enveloppé la figure féminine dans cette lumière verdâtre. Cette forme d'« erreur » picturale m'a finalement permis d'assumer et d'accentuer la présence de la lumière dans l'image et de créer une cohérence entre le jaune provenant du lustre et le vert qui envahit l'arrière-plan ainsi que le personnage.

Cette utilisation de la couleur dominante apparaît également dans *Le Serpent*, où le fond bordeaux entre en résonance avec les tons rouge-orangé des fleurs. La couleur permet ici de relier les différents éléments symboliques de la composition tout en renforçant l'atmosphère psychologique de l'image. Cette approche est fortement influencée par le cinéma et plus particulièrement par le travail de la colorimétrie dans certains films. Par exemple, dans le film *Dans In the Mood for Love* (2000), les dominantes rouges participent directement à l'atmosphère émotionnelle du récit, tandis que dans *Dune* (2021), les tonalités orangées envahissent l'image en lien avec l'environnement désertique. J'aime penser que certaines de mes peintures peuvent fonctionner comme des images de films mises sur pause. Souvent, un seul personnage est placé au centre de la composition comme l'acteur principal de l'action représenté avec un éclairage par une lumière qui accentue sa présence.

Comme dans *Au café* (fig. 1), l'une de mes premières peintures à l'huile, je reprends ce principe consistant à placer un personnage dans une scène afin de le rendre presque autonome face à l'espace qui l'entoure. Cette peinture est inspirée de souvenirs d'enfance liés au bar-tabac de mes parents, mais retranscrits à travers une approche cinématographique. La mise en scène permet de mettre en avant le personnage grâce à une lumière qui accentue sa présence, tandis que la fenêtre située sur le côté agit comme une ouverture vers l'extérieur tout en restant plongée dans l'obscurité, laissant subsister une part de mystère pour le regardeur. Dans cette œuvre, on retrouve des références directes à Edward Hopper, notamment à travers des peintures comme *Automat* ou *Nighthawks*, mais aussi une influence plus cinématographique issue de *Barton Fink* et de son esthétique rétro américaine. La dominante jaune et verte de *Au café* explique d'ailleurs

pourquoi je rapproche souvent cette peinture de *Veilleuse*, les deux œuvres partageant une atmosphère colorée similaire.

C) Solitude, retrait et suspension du temps

Ces deux peintures ont également en commun l'anonymat de la figure humaine. Même si, dans *Veilleuse*, certains traits du visage restent perceptibles, les visages demeurent volontairement lisses et peu détaillés. Comme le souligne Didier Ottinger à propos de Hopper, « la neutralité émotionnelle de ses scènes [...] leur donne un potentiel nous permettant d'y projeter nos propres scénarios »⁶⁸. Cette absence d'expression trop précise permet au spectateur de conserver une liberté d'interprétation face à l'image.

Cette démarche rejoint aussi certaines réflexions présentes chez Hopper autour de la solitude dans les espaces urbains contemporains. Mes figures apparaissent souvent comme des présences silencieuses, proches de personnes croisées dans des lieux du quotidien sans qu'on leur prête réellement attention. La solitude devient alors un élément central de la composition.

De la peinture moderne et contemporaine, la solitude constitue une place centrale dans la construction d'une perception sensible de l'art. Elle n'est pas nécessairement tragique ou dramatique mais souvent volontaire et contemplative, instaurant une mise à distance du réel et un temps d'attention suspendue. Cette distance permet à la figure humaine de devenir un indice sensible ou comme un révélateur de notre manière d'habiter le monde et de percevoir l'espace qui nous entoure. Cette dimension de la solitude est transmise dans le réalisme américain du début du XXe siècle grâce à des figures isolées ou occupées qu'on retrouve principalement chez les peintres comme Edward Hopper ou William James Glackens. Dans leurs intérieurs ou paysages urbains, les personnages semblent coupés les uns des autres, en résonance avec leur décor et figés dans une suspension temporelle. Hopper, dans *Nighthawks* en particulier, déploie cette solitude à travers quatre personnes silencieuses dans un diner plongé dans la nuit, vide et inondé de silence. Cette solitude crée un espace contemplatif où le regard du spectateur peut s'attarder faisant de l'isolement un outil de lecture du monde moderne, de ses tensions et de ses effets psychologiques.

⁶⁸ Didier Ottinger (dir.), *Edward Hopper*, op. cit. p. 289.

Cette idée trouve un écho dans les pratiques du XIXe siècle. Les portraits à moitié masqués de Pissarro ou Seurat ou encore les paysages recomposés de Gauguin introduisent déjà une distance et une suspension temporelle qui autorisent l'émergence d'une expérience intérieure. Le spectateur est invité à pénétrer l'espace mental de l'artiste, où les figures ne sont ni entièrement présentes ni totalement absentes. La couleur, la lumière et la composition deviennent autant de vecteurs d'une perception sensitive permettant à l'image de devenir une trace d'expérience vécue et non une simple reproduction du réel.

En parallèle, je peux ici mettre en avant mon huile sur toile *Veilleuse* dans laquelle on peut observer une figure féminine au premier plan plongée dans une obscurité étrange d'une couleur verte diffusée par le spot lumineux en arrière-plan. La figure a une posture pensive, son visage est lisse, sans détails, presque fantomatique. Elle est dans un décor presque perceptible nous laissant en contemplation face une scène étrange où la lumière joue un rôle crucial dans l'atmosphère de la scène. La solitude est donc renforcée par cette figure seule, la pénombre et ce décor dilué dans la lumière. La scène devient un lieu de calme et de méditation, une coquille visuelle où le spectateur peut expérimenter à la fois la distance et l'intimité. Cette approche illustre parfaitement l'idée que la solitude, le retrait et la suspension du temps sont des conditions privilégiées pour l'émergence de l'image qui réactive le réel, capable de transcender la simple apparence et de rendre perceptible l'invisible.

Dans la continuité des réflexions menées autour du retrait, de la solitude et de la mise à distance du regard frontal, certaines œuvres ouvrent la possibilité d'un déplacement : du retrait individuel vers une forme de partage silencieux de l'expérience visuelle. La toile *Les Voyageurs contemplant une mer* s'inscrit précisément dans cette dynamique. Elle met en scène deux figures humaines réunies dans un même paysage dans une contemplation commune tournée vers l'horizon.

Les personnages sont représentés de dos, orientés vers la mer, cette posture ne signifie plus seulement le retrait, la solitude ou l'introspection individuelle. Elle devient une ouverture vers l'espace et vers les autres. Le dos n'est pas une fermeture au spectateur, mais un point d'entrée possible dans l'image. En partageant la même orientation que les figures, le regardeur est invité à adopter leur point de vue et à entrer dans une expérience perceptive commune. Ces figures suspendent toute lecture psychologique directe et empêchent l'identification précise des personnages tout en favorisant une identification sensible. Le regardeur peut alors se demander

: s'agit-il du peintre, d'amis ou de simples inconnus ? Le paysage devient alors le véritable protagoniste de la scène, un espace d'accueil pour une expérience collective du regard.

Cette approche s'inscrit dans une filiation implicite avec l'œuvre de Caspar David Friedrich, notamment *Le Voyageur contemplant une mer de nuages*. Chez Friedrich, la figure de dos incarne déjà une posture de dépassement de soi, une confrontation silencieuse à l'immensité du monde et à l'invisible. Toutefois, dans *Les voyageurs contemplant une mer*, le passage du singulier au pluriel modifie profondément la portée du motif. L'expérience du sublime n'est plus seulement individuelle mais elle devient partagée par la présence.

Toutefois, pour Immanuel Kant dans la *Critique de la faculté de juger* (1790), le sublime ne réside pas dans l'objet (comme pourrait l'être ici la mer) mais dans l'effet produit en nous face à ce qui dépasse notre capacité de représentation. “*Est sublime ce qui [...] prouve une faculté de l'esprit qui dépasse toute mesure des sens*”⁶⁹. L'imagination joue alors un rôle crucial, pour cette définition, permettant à l'esprit de reprendre l'image afin d'y apercevoir une sensibilité plus approfondie qui nous transcende. Pour reprendre les mots du philosophe, le sublime naît lorsque l'imagination échoue à saisir l'immensité, mais que la raison s'affirme malgré tout.

Ainsi, le paysage, dans cette œuvre, ne se donne pas comme une simple vue ou un décor descriptif. Il fonctionne comme une expérience de dépassement, un espace où les repères habituels s'effacent au profit d'une temporalité suspendue. La mer vaste et indéfinie agit comme une surface de projection mentale. Elle ouvre un espace de méditation qui dépasse les figures elles-mêmes et englobe le spectateur. On ne sait plus la limite entre le ciel et la terre. Au loin, un petit groupe de figures autour d'un feu vient introduire une dimension plus étrange et presque surréaliste dans la composition. Cette scène totalement incohérente et surréaliste accentue subtilement au spectateur cette volonté de plonger dans l'imaginaire. S'ajoute le silence partagé qui traverse la scène dans laquelle les individus coexistent sans s'imposer les uns aux autres. Cette coexistence discrète rejoint les réflexions précédentes sur la présence du non-humain et sur la nécessité de repenser la place de l'humain dans le monde. Enfin, *Les voyageurs contemplant une mer* marque une évolution dans ma pratique. Le retrait individuel, souvent associé à la solitude introspective, s'ouvre ici vers une expérience collective du regard grâce aux deux personnes présentes. La peinture devient un lieu de partage sensible où le silence et la posture des corps construisent une relation fondée sur la contemplation.

⁶⁹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Jacques Auxenfans, PDF consulté le 8 mai 2026, p. 63.

D) Le quotidien contemporain comme sujet pictural

Si certaines de mes peintures cherchent à représenter le silence, le retrait ou encore une forme de contemplation dans l'espace contemporain, d'autres introduisent volontairement une dimension plus ironique et critique à travers le choix même des scènes représentées. En effet, à la manière dont certaines images du quotidien deviennent aujourd'hui des sujets de débat collectif, je cherche parfois à intégrer dans ma peinture des références directes à des problématiques contemporaines. C'est notamment le cas avec *Le prix du kebab c'est politique*.



Le prix du kebab c'est politique, 2026, Huile sur toile, 65 × 81 cm.

J'ai voulu, avec ce choix du kebab comme sujet principal, détourner les codes traditionnels de la peinture d'histoire ou de la scène noble afin d'introduire un objet extrêmement quotidien, populaire et contemporain. Cette réappropriation d'un sujet issu de la culture urbaine actuelle permet alors de transformer une scène ordinaire en image symbolique du présent. Représenter cette scène en peinture, lui donne une grandeur encore plus grande. Les codes de la culture urbaine sont présents par le sujet principal mais aussi par l'habillement du personnage en doudoune et jean qui rejoint mes autres personnages notamment de dos. Le choix de la figure représentée ne répond pas à une volonté de catégorisation identitaire mais davantage à une volonté de retranscrire des présences humaines issues du quotidien contemporain. Dans mes scènes, les personnages agissent souvent comme des figures silencieuses permettant au

spectateur de se projeter dans l'image plutôt que comme des portraits individuels fermés sur une identité précise.

D'ailleurs cette individualité est ressentie fortement dans cette scène aussi. En effet, j'ai mis en avant un personnage encore une fois au premier plan mais isolé et seul face à nous. Pour une des premières fois on voit un visage concret dans un de mes tableaux mais celui-ci détourne le regard. Toujours dans cet optique du cinéma, je ne veux pas que les individus communiquent directement avec le spectateur comme un acteur qui ne doit pas regarder la caméra lors du tournage d'une scène. Le personnage joue son rôle et nous laisse dans le flou de l'hors-champ.

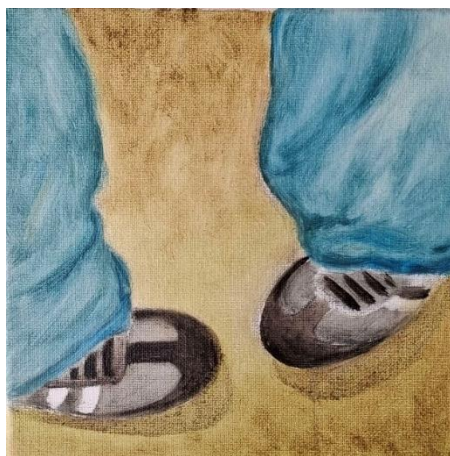
La solitude du personnage nous force à s'intéresser à son action et donc au sujet principal. Donc le sous thème sert en même temps le propos. Le silence contemplatif laisse place à une forme de tension sociale discrète. Le kebab ne devient plus seulement un repas mais presque un marqueur économique et culturel. Cette ironie reste néanmoins volontairement retenue. Il ne s'agit pas pour moi de produire une peinture militante au sens direct, mais plutôt de montrer comment certains objets ou situations extrêmement ordinaires peuvent devenir les révélateurs silencieux d'une époque. Le sac plastique, la canette ou encore l'environnement urbain participent ainsi à cette inscription dans le contemporain en intégrant des signes visuels issus du quotidien le plus immédiat. Enfin, comme dans une grande partie de ma pratique, la couleur et l'espace permettent de mettre à distance le simple réalisme documentaire. La scène, bien qu'inspirée du réel, glisse progressivement vers une image plus ambiguë où le mélange entre solitude, ironie et tension sociale produit une forme d'étrangeté calme. Ma peinture cherche à transformer un fragment du réel en une image capable de condenser les émotions, les contradictions et les signes de son époque.

E) Les fragments urbains : signes du présent

Pour revenir à cette présence d'éléments du quotidien, elle se prolonge également dans plusieurs petites scènes peintes qui peuvent accompagner la composition principale. Je les réalise à la suite des scènes principales, mais elles peuvent aussi être autonomes. On y retrouve notamment des baskets, des nuages et bientôt des immeubles avec une fenêtre éclairée d'une lumière rouge, ou encore des plantes en pot (fig. 15). Ces différents éléments peuvent paraître anecdotiques pris séparément, cependant ils participent pleinement à la construction d'un imaginaire contemporain puisant directement dans l'environnement urbain et domestique actuel.

Comme si j'avais eu le besoin de réaliser une petite série qui n'est pas fini d'une manière documentaire toujours dans la démarche de reprendre mes photos personnelles mais dans une réalisation plus vive d'où le petit format et le manque de détail précis. Les baskets, par exemple, renvoient à une culture visuelle extrêmement contemporaine liée à la rue, à la jeunesse et aux codes vestimentaires actuels. En les intégrant dans la peinture, il ne s'agit pas simplement de représenter un objet du quotidien mais de montrer comment certains signes de consommation deviennent aujourd'hui de véritables marqueurs culturels et sociaux.

Je mélange de petites scènes intrigantes avec une manière de montrer notre présent. Les immeubles avec la fenêtre rouge éclairée introduisent quant à eux une présence humaine indirecte. L'espace urbain n'est jamais totalement vide : il conserve des traces de vie, des lumières et des fragments d'intimité visibles à distance. Cette lumière rouge permet alors d'accentuer une atmosphère plus étrange et cinématographique, presque suspendue, rappelant certaines ambiances nocturnes présentes chez David Lynch, où la couleur participe à la création d'une tension émotionnelle discrète.



Face à face, Huile sur toile, 20x20 cm,
2026



Nuages, Huile sur toile, 20x20 cm,
2026

Enfin, les nuages et les plantes en pot viennent adoucir cette présence urbaine en introduisant des éléments plus organiques et sensibles. Les plantes, souvent associées à l'espace intérieur et domestique, créent une forme de contraste avec l'environnement architectural. Elles apparaissent pour rappeler mon attrait pour la représentation même légère de la nature et réintroduire du vivant et du sensible au sein d'espaces contemporains parfois impersonnels. Les

nuages, eux, participent davantage à une ouverture imaginaire de l'image en faisant glisser la scène vers quelque chose de plus mental et contemplatif.

L'ensemble de ces petites scènes fonctionne alors comme une accumulation de fragments visuels issus du quotidien contemporain. Une fois réunis dans l'espace pictural, ces éléments ne cherchent plus seulement à documenter le réel mais à produire une image dans laquelle le banal peut progressivement devenir étrange et symbolique.

De plus, leur format 20x20 cm chacune est un moyen pour moi en plus de la rapidité d'exécution de créer un pont encore plus concret entre la photo et la peinture. Pouvant faire référence au format polaroid.

En conclusion, à travers l'ensemble de mes œuvres, ma pratique cherche à montrer que l'image contemporaine ne se limite pas à une simple représentation du présent mais peut devenir un espace sensible de transformation du réel. En passant de la photographie à la peinture, je tente de créer une distance permettant aux souvenirs, à la couleur, aux symboles et aux tensions silencieuses du quotidien de modifier notre perception de l'image initiale. La peinture provoque l'ordinaire qui bascule progressivement vers une forme d'étrangeté, de contemplation ou de réflexion sur notre époque. A travers des sujets qui reviennent comme la solitude, les symboles, des fragments urbains ou même des mises en scènes cinématographique, mon travail cherche finalement à produire des images ouvertes dans lesquelles le spectateur peut projeter sa propre expérience du monde contemporain.

3) L'exposition comme prolongement de la peinture

A) L'exposition comme espace sensible et hétérotopique

Au-delà de la peinture elle-même, la question de l'exposition occupe une place non négligeable dans ma démarche artistique. En effet, mes œuvres ne sont pas pensées comme des images totalement isolées mais comme des fragments ou des capsules temporelles appartenant à un même univers sensible et contemporain. Ainsi, la manière de les disposer, de les faire dialoguer entre elles ou encore de travailler l'espace et la lumière participe pleinement à l'expérience que je souhaite transmettre au spectateur. L'exposition devient alors une continuité de la peinture : un espace immersif et silencieux dans lequel les images peuvent prolonger cette tension entre réalité et mémoire.

Cette réflexion autour de l'installation me permet également de dépasser le simple cadre de l'image accrochée au mur. Tout comme mes peintures cherchent à mettre à distance le réel tout en le réactivant avec des images ambiguës et contemplative, l'espace d'exposition devient lui aussi un lieu de transformation sensible. De plus, cette manière de penser l'exposition rejoint ma volonté de faire circuler des fragments du quotidien dans différents états de perception. Les petites scènes représentant des baskets, des immeubles, des plantes en pots, ne sont pas seulement envisagées comme des œuvres secondaires mais comme des éléments participants à la construction d'un environnement global. Leur accumulation dans l'espace permet de créer une forme de cartographie sensible du contemporain où les objets, les lumières et les signes urbains dialoguent entre eux. L'exposition devient alors une sorte d'espace mental dans lequel le spectateur circule librement entre solitude, mémoire, ironie et contemplation. On peut refaire référence ici aux hétérotopies de Michel Foucault. Même si ce concept nourrit déjà mes espaces picturaux, il peut également s'appliquer à la manière de penser l'exposition elle-même.

« Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, [...] qui sont des sortes de contre-emplacements, [...] sont à la fois représentés, contestés et inversés »⁷⁰

L'espace d'exposition peut être estimé comme une hétérotopie dans laquelle les images du quotidien sont réactivées et mises à distance du réel initial. Il devient une sorte d'espace autre où différentes réalités, temporalités et sensibilités coexistent dans un même lieu. Comme il le

⁷⁰ Michel Foucault, *Des espaces autres. op. cit.* p. 15.

décrit : « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. »⁷¹. Ainsi, entre les nuages, la mer, ou même un café l'ensemble permet à l'esprit et l'imaginaire de divaguer à travers plusieurs scènes en réactivant une sensibilité parfois personnelle.

B) Accrochage, formats et dialogue entre les œuvres

Cependant, au-delà de cette approche théorique, il me semble important de réfléchir concrètement à la manière de mettre en espace mes peintures. Dans l'idéal, mes toiles seraient accrochées sur des murs blancs, en mélangeant les formats et en laissant un espace de respiration entre chacune d'elles. Cette mise en espace cherche à ralentir le regard du spectateur, en opposition à notre consommation rapide des images. L'exposition devient alors un moyen d'inviter à une expérience plus méditative et contemplative du regard. Bien que chacune de mes peintures possède sa propre narration, ses symboles et son autonomie visuelle, je cherche également à construire des liens entre elles afin de créer un ensemble cohérent dans l'espace d'exposition. Chaque toile peut ainsi être lue individuellement, mais aussi comme un fragment appartenant à une même réflexion autour du contemporain de la mémoire et de la réactivation du réel. Les œuvres dialoguent alors entre elles à travers des correspondances de couleurs, des formes ou des figures récurrentes.

Par exemple, *Regarde les bottes !* dialogue avec *Perroquet soissonnais* par rapport à l'usage d'un fond jaune et la présence d'éléments naturels intégrés dans un espace neutre. De la même manière, *Le spectateur* et *Au café* partagent une lumière jaune dominante qui accentue une atmosphère silencieuse et contemplative.

Les petites peintures représentant des scènes urbaines et contemporaines prolongent également cet univers visuel. Elles fonctionnent comme des fragments du quotidien gravitant sur le côté des compositions principales. Ainsi, l'ensemble des mes peintures compose progressivement un réseau d'images reliées entre elles par plusieurs critères esthétiques.

La question des formats participe également à ce dialogue entre les œuvres. Mon objectif n'est pas de produire des images dans un format fixe mais d'adapter les dimensions à la relation sensible que je souhaite créer avec le spectateur. Certains grands formats cherchent à installer

⁷¹ Michel Foucault, *Des espaces autres. op. cit.* p. 17.

une immersion plus forte, presque cinématographique, tandis que les formats plus petits fonctionnent davantage comme des fragments visuels proches du souvenir ou de la capture photographique. Les dimensions varient donc selon l'importance du sujet, de la photographie de référence ou encore de l'atmosphère recherchée. Par exemple, *Au café*, avec son format relativement intime de 40 × 50 cm, favorise ma volonté de créer une proximité entre le regardeur et l'image, presque comme une coquille au sens de Bachelard. Il en est de même pour *Le Serpent* ou *Veilleuse*, dont les formats plus contenus renforcent une approche instinctive et sensible de la peinture. À l'inverse, *Le prix du kébab c'est politique* ainsi que *Les Voyageurs contemplant une mer* sont des tableaux de plus grands formats installant davantage une temporalité lente et contemplative. Le spectateur se laisse alors plus facilement immerger par l'atmosphère et l'espace représenté.

C) Exposer la mémoire des images par Peter Doig

Afin de me détacher de ma propre pratique, je souhaiterai prendre en exemple l'exposition *Reflet du siècle* de Peter Doig au musée d'Orsay. Cette exposition illustre particulièrement bien une manière de penser l'exposition comme un espace de dialogue entre les œuvres. Les peintures contemporaines de Doig y étaient mises en relation avec des chefs-d'œuvre du XIX^e siècle choisis par l'artiste lui-même, notamment Claude Monet, Paul Gauguin ou Gustave Courbet. Ce rapprochement n'est pas simplement une comparaison historique mais arrive à montrer comment certaines images peuvent circuler dans le temps et être réactivées par la peinture contemporaine.

L'exposition reposait fortement sur l'idée de mémoire visuelle et de circulation des images. Peter Doig ne peint presque jamais directement d'après nature : ses toiles prennent souvent naissance à partir de photographies, de souvenirs ou d'images préexistantes ensuite transformées par la mémoire et la sensibilité picturale. Les figures y apparaissent souvent anonymes, silencieuses ou en retrait, laissant au spectateur une place importante dans l'interprétation de l'image. Les paysages deviennent quant à eux des espaces mentaux où le réel, le souvenir et l'imaginaire semblent se superposer. Peter Doig laisse, par cette manière, l'imagination et la mémoire transformer la composition afin de produire des scènes figuratives ambiguës et silencieuses.

Cette manière de penser l'exposition rejoint mes propres ambitions artistiques. Comme chez lui, mes peintures cherchent à transformer des fragments réels ou des souvenirs photographiques en images plus sensible. Les œuvres dialoguent entre elles à travers des motifs récurrents, des couleurs dominantes ou même des paysages calmes. Ainsi, l'exposition devient aussi un espace de réactivation des images dans lequel il présente différentes perceptions du monde qui coexiste. En confrontant ses tableaux aux grands maîtres, Doig montre que la mémoire des images ne consiste pas à copier le passé mais à les énumérer de manière subtile.

D) Le white cube comme espace de mise à distance

Pour finir cette analyse de l'espace d'exposition, il serait dommage de ne pas d'aborder la notion de *white cube*. C'est un terme donné par Brian O'Doherty dans *Inside the white cube* dans lequel il explique que cette espace particulière réussit l'exploit de d'installer l'œuvre comme, objet de contemplation séparé du monde ordinaire.⁷² Ici, il est facile de repenser à Foucault et sa perception de l'espace. En sachant que je souhaite amener mes peintures dans ce genre d'espace d'exposition alors l'effet d'isolement et d'un lieu à l'écart sera parfaitement activé. Les fragments du quotidien contemporain présents dans mes peintures viennent alors perturber cette neutralité apparente afin de produire une atmosphère plus mentale et immersive.

En conclusion, la question de l'exposition apparaît dans ma démarche comme un prolongement direct de la peinture elle-même. Il ne s'agit de construire un environnement sensible où les images, les lumières, les formats et les symboles dialoguent entre eux afin de produire une expérience plus contemplative du regard. À travers les correspondances entre les toiles l'exposition devient un espace de circulation des images et de réactivation du réel. Ainsi, mes peintures dans l'exposition agissent alors comme une hétérotopie contemporaine où plusieurs espaces, temporalités et sensations coexistent dans un même lieu. Entre plusieurs références de tout horizon, mon travail tente finalement de construire un univers dans lequel le banal peut devenir poétique, étrange ou contemplatif, laissant au spectateur la possibilité d'y projeter sa propre expérience du monde contemporain.

⁷² Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. L'idéologie de l'espace d'exposition*, trad. Patricia Falguières, Zurich, JRP|Ringier, 2008.

4) Rémanence de l'image

A) La rémanence comme persistance sensible de l'image

Le dialogue des peintures lors d'un accrochage est important à prendre considération dans la mise en espace de l'exposition, comme on l'a vu précédemment. Il apparaît maintenant nécessaire, pour terminer cette réflexion, d'aborder une question centrale dans ma problématique : celle de la circulation et de la réinterprétation des images.

En effet, ma pratique ne se construit jamais à partir d'une image totalement fixe ou autonome. Les photographies personnelles, les souvenirs, les références cinématographiques ou encore certaines images issues d'internet constituent des points de départ qui se transforment progressivement à travers la peinture. Une même image peut alors traverser plusieurs états de perception et plusieurs médiums tout en conservant une forme de rémanence sensible.

Le terme de rémanence, indique la « Persistance partielle d'un phénomène après disparition de sa cause. »⁷³, ce qui me contribue à désigner la survivance d'images anciennes dans de nouvelles œuvres. Ce passage constant entre photographie, mémoire, cinéma et peinture met à distance le réel initial afin de faire émerger une image plus mentale. La peinture devient ainsi un lieu de survivance et de transformation des images, où les souvenirs continuent d'exister sous d'autres formes.

La rémanence de l'image occupe une place centrale dans ma pratique artistique car elle permet de comprendre comment une image peut continuer d'exister, de circuler et de se transformer même après sa captation initiale. À l'origine, la rémanence désigne un phénomène visuel : l'œil conserve pendant un court instant la trace d'une image après sa disparition. Cependant, dans le domaine de l'art, cette notion dépasse largement l'aspect scientifique pour rejoindre une réflexion plus sensible sur la mémoire des images. Une production devient rémanente lorsqu'elle persiste dans notre esprit même après avoir été vue. Elle continue alors d'agir inconsciemment à travers différents médiums.

⁷³ Le Robert, « Rémanence », dictionnaire en ligne, Consulté le 10 mai 2026.

B) Mémoire, survivance et circulation des images

Cette réflexion peut être rapprochée des pensées d'Henri Bergson dans *Matière et mémoire* lorsqu'il affirme que « Essentiellement virtuel, le passé ne peut être saisi par nous comme passé que si nous suivons et adoptons le mouvement par lequel il s'épanouit en image présente, émergeant des ténèbres au grand jour »⁷⁴. Le souvenir ne reste jamais figé dans le temps mais revient constamment se mélanger au présent. La mémoire agit comme un espace vivant où les images se transforment selon nos émotions ou nos expériences.

C'est précisément cette capacité à faire survivre les images qui justifie le choix de Peter Doig dans cette réflexion. Son œuvre s'inscrit dans une temporalité non linéaire. Georges Didi-Huberman explique cette idée de survivance des images en montrant qu'une image peut traverser les époques tout en conservant une puissance émotionnelle et symbolique. Même lorsqu'une époque est révolue, plusieurs gestes ou attitudes continuent de survivre à travers le temps (comme la réinterprétation des portraits des grands maîtres par Doig).⁷⁵

Aby Warburg parle alors de "Nachleben"⁷⁶, c'est-à-dire d'une « vie après la vie » des images. Celles-ci ne reviennent pas intactes mais elles réapparaissent transformées, déplacées, parfois presque méconnaissables, en revanche chargées d'une énergie émotionnelle ancienne. Cette survivance se manifeste donc chez Doig par le caractère fantomatique de ses figures humaines, souvent solitaires, floues ou presque effacées. Il réactive des codes visuels hérités de l'histoire de l'art afin de se les réapproprier dans sa propre sensibilité picturale

Cette idée de circulation permanente des images rejoint directement ma manière de travailler. En effet, les images mères constituent souvent le point de départ de mes peintures. Ce qui m'intéresse est la manière dont elles restent présentes mentalement après avoir été vues. C'est là qu'internet Internet occupe une place importante dans cette réflexion car il représente aujourd'hui un immense espace de circulation des références visuelles. Certaines images vues rapidement peuvent ensuite réapparaître inconsciemment dans mes compositions sans être reprises directement. Je peux illustrer cette idée avec ma peinture *Veilleuse*, qui ne provient pas d'une photographie personnelle mais d'un mélange de références visuelles. La première est le tableau *Lamp 4* de Joanna Karpowicz (fig. 18), dont la lumière et le format carré ont influencé

⁷⁴ Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Félix Alcan, 1929 (1re éd. 1896), chap. III, p. 5.

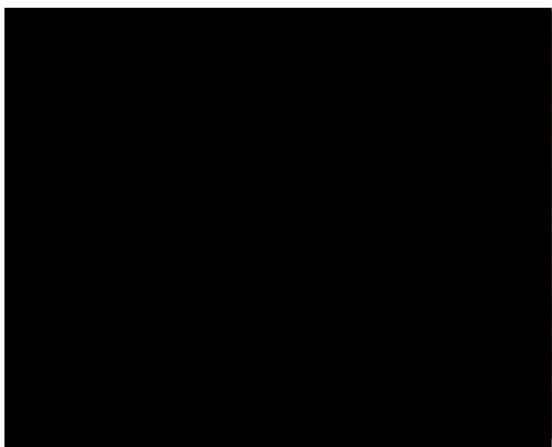
⁷⁵ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, 592 p., consulté via [OpenEdition Journals](#) le 10 mai 2026.

⁷⁶ Georges Didi-Huberman, *ibid.*

ma composition. La seconde est *Kiki (Portrait de femme)* de Man Ray datant de 1924 (fig. 19), notamment pour la posture du personnage féminin. Ma peinture naît ainsi de la fusion entre plusieurs images et sensibilités visuelles.

C) Réinterpréter les images : Jeff Wall, Morimura et la reprise des œuvres

Cette hybridation entre différents médiums peut également être observée chez Jeff Wall. Dans *La Chambre détruite* (1978), il reprend la composition de *La Mort de Sardanapale* d'Eugène Delacroix tout en la transposant dans un intérieur contemporain.



Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827, huile sur toile, 392 × 496 cm



Jeff Wall, *The Destroyed Room*, 1978, transparence couleur dans un caisson lumineux, 159 × 229 cm.

Bien que la scène soit transposée dans un intérieur contemporain détruit, on retrouve une organisation similaire des corps, des tissus rouges, du chaos visuel présents dans la peinture romantique du peintre. Cependant, Jeff Wall ne cherche pas à reproduire fidèlement l'œuvre originale : il la transforme à travers la photographie et la mise en scène afin de l'inscrire dans un contexte contemporain. Cette réinterprétation montre comment une image peut survivre tout en changeant de forme et de temporalité. Cette logique de survivance et de transformation des images peut également être rapprochée du travail de Yasumasa Morimura. L'artiste japonais réinterprète directement des tableaux de maîtres ou des images célèbres de l'histoire de l'art en se mettant lui-même en scène dans les compositions. Il reprend notamment des œuvres de Frida Kahlo, Van Gogh, Velázquez ou encore Léonard de Vinci (fig. 21) afin de leur donner une nouvelle forme contemporaine. L'image devient hybride, elle est reconnaissable mais elle est sous un nouveau regard.

D) Une mémoire visuelle collective dans les Arts

Par conséquent, on peut voir que les médiums se mélangent, créant un métissage des œuvres pouvant donner naissance à de nouvelles images, comme dans ma peinture *Veilleuse*. Le cinéma occupe notamment une place importante dans cette circulation des formes visuelles. Edward Hopper « est né en même temps que le cinéma »⁷⁷ c'est pour cela que son travail entretient en effet un lien étroit avec ce médium, notamment à travers l'utilisation de la lumière et du cadrage.

Dans certaines œuvres comme *Chambre sur la mer* ou *Nighthawks*, les éclairages artificiels et la construction de l'espace donnent l'impression d'un décor suspendu, presque cinématographique. Pour donner un exemple concret, la célèbre peinture *Nighthawks* (1942) aurait été influencée par la nouvelle *Les Tueurs* d'Ernest Hemingway. En 1946, Robert Siodmak adapte cette même nouvelle au cinéma en s'inspirant de l'atmosphère de la peinture de Hopper. Plus tard, Wim Wenders recrée presque une réplique exacte du célèbre diner dans son film *The End of Violence*.

Ainsi, les frontières entre peinture, photographie et cinéma tendent progressivement à s'entremêler. Les images circulent d'un médium à l'autre, se transforment et continuent d'exister à travers de nouvelles formes visuelles. Cette diffusion permanente des images les arts et leurs modes de diffusions rejoint directement ma réflexion autour de la boucle de réactivation du réel. Les images ne cessent de circuler et de se transformer. La mémoire visuelle collective agit alors comme une réserve d'images constamment réinterprétées. Dans ma pratique, cette influence du cinéma est particulièrement visible dans ma manière de composer les scènes, d'utiliser les lumières dominantes ou encore de penser certaines peintures comme des arrêts sur image suspendus dans le temps. Ainsi, la boucle de réactivation ne concerne pas uniquement le réel quotidien mais aussi l'histoire même des images et de l'art, qui continue de survivre et de se transformer à travers de nouveaux médiums et de nouvelles sensibilités.

⁷⁷ Hopper et le cinéma, vidéo en ligne, [Télérama](#), publiée le 28 septembre 2010, consultée le 10 mai 2026.

Pour finir, ce lien permanent possible entre peinture, photographie, cinéma ou encore image numérique montre que les images ne cessent jamais réellement d'exister. Elles survivent, se transforment et traversent leur temps afin de réapparaître continuellement à travers différents médiums et différentes sensibilités artistiques. La réinterprétation devient alors un moyen de réactiver des atmosphères ou des souvenirs visuels déjà présents dans notre mémoire collective. Dans ma pratique, ce processus me permet de transformer des fragments du réel, des références photographiques, picturales ou cinématographiques en images plus ambiguës et sensibles où mémoire, imagination et contemporanéité se superposent. La peinture devient alors un espace de survivance visuelle dans lequel les images du passé comme celles du présent continuent d'agir et de dialoguer entre elles.

Conclusion de la troisième partie :

L'image contemporain a été au cœur de la réflexion par rapport à sa circulation et sa réactivation vers le spectateur. Elle a été traitée sous des approches théoriques, des exemples artistiques et personnels dans la volonté de comprendre comment la peinture peut aujourd'hui changer notre vision du monde. Les notions de contemporanéité, de mémoire visuelle et de rémanence ont ainsi été abordées en écho avec les pensées de Giorgio Agamben, Henri Bergson, Aby Warburg ou encore Georges Didi-Huberman.

Ces références ont été nécessaires afin de poser les bases conceptuelles de cette réflexion autour de l'image et de son évolution. La diffusion de l'image est un procédé qui s'active dans plusieurs domaines notamment la peinture, la photographie mais aussi le cinéma et différents types d'arts contemporains.

L'ensemble montre comment les images circulent d'un médium à l'autre tout en se réinterprétant constamment sans pour autant relever du plagiat. Les pratiques de Peter Doig, Michaël Borremans ou encore Yasumasa Morimura ont permis de mettre en évidence différentes manières de transformer des souvenirs ou des références visuelles en images plus ouvertes et sensibles, capables de toucher le spectateur sur un plan émotionnel.

J'ai ensuite étudié mon propre processus créatif ainsi que les questionnements qui traversent ma pratique. Ce sont surtout les notions de solitude, de lumière, de couleur dominante, de symboles ou encore d'espaces suspendus qui font l'entièreté de mes créations et qui ont été explorées à travers plusieurs peintures comme *Au café*, *Veilleuse*, *Le Serpent* ou *Les Voyageurs contemplant une mer*.

Enfin, la question de l'exposition a été envisagée comme un prolongement concret de cette démarche picturale. Les œuvres y sont pensées comme des fragments appartenant à un même univers sensible. L'accrochage, les formats, les correspondances visuelles entre les toiles ainsi que la réflexion autour du *white cube* participent à la création d'un espace immersif où le spectateur est confronté à l'ensemble des références, des atmosphères et des images qui nourrissent ma création.

Conclusion

« Ce qui m'intéresse dans toutes les peintures, c'est la ressemblance, c'est-à-dire ce qui pour moi est la ressemblance : ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur. »⁷⁸ Cette idée d'Alberto Giacometti résume en global ma passion envers la création picturale et ma motivation. Chaque image permet à son public de forcer la curiosité de l'esprit à découvrir un nouvel endroit, une nouvelle sensation ou une expérience. Chaque représentation devient alors une tentative de retenir une présence, un souvenir ou émotion avant qu'ils ne disparaissent. Pourtant, on a pu constater que toute réplique demeure incomplète. Elle ne restitue jamais entièrement le réel mais possède cette capacité d'en proposer constamment une interprétation sensible et subjective.

Parmi cette introspection, il est apparu que le passage de la photographie à la peinture constitue bien plus qu'un simple changement de médium. Il agit comme une opération de transformation mettant à distance la réalité dans un objectif d'inventer des images ambiguës, capable de questionner le regard du spectateur. Si la photographie entretient un lien clair avec la réalité par son pouvoir d'enregistrement, la peinture vient troubler ensuite cette apparente évidence documentaire. Elle remanie l'image initiale notamment par la couleur, la lumière, la composition, la suppression de détails ou encore l'introduction d'éléments symboliques. Ce décalage permet alors à l'image de quitter le simple statut de trace pour devenir un espace d'interprétation autonome.

A l'intérieur de ma pratique plastique, la création picturale ne cherche jamais à reproduire fidèlement la photographie d'origine. Au contraire, elle permet d'ouvrir un écart entre ce qui a été vécu et ce qui est témoigné. Les figures de dos, les visages parfois lissés, les fonds unis colorés ou même les ambiances silencieuses participent à cette envie de suspendre la réalité afin d'inventer des images énumérant un souvenir, un rêve ou une rémanence mentale. Les espaces présentés deviennent alors proches de l'hétérotopie décrite par Foucault.

L'image contemporaine ne peut aujourd'hui plus être pensée comme une forme fixe et stable. En effet, elle circule, se change et se réactive continuellement à travers différents médiums. Une photographie peut devenir peinture ; une peinture peut inspirer le cinéma ; une image numérique peut être réinterprétée puis diffusée à nouveau. Ainsi, les images ne cessent de se

⁷⁸ Laurent Lavaud (dir.), *L'image, op. cit.* p. 75.

répondre entre elles dans une forme de mémoire visuelle collective. Cette circulation rejoint ma réflexion autour de la « boucle de réactivation du réel », où le réel devient image, puis où l'image revient transformer notre perception même du réel. L'œuvre ne cherche donc pas à donner une vérité fixe, mais à ouvrir un espace d'expérience. C'est alors par le souvenir et l'imaginaire que cette réinterprétation de ses figures et des espaces peut continuer à s'activer vers une dimension nouvelle.

Le souvenir provenant d'une photo saisie sur l'instant puis repris en peinture créer une distance avec le vrai monde. Cette mise à distance permet de rendre visible ce qui, dans l'image source, demeure insaisissable. La peinture a cette compétence de pouvoir laisser apparaître sans jamais totalement le révéler : une tension, une absence, une sensation de solitude, un souvenir diffus ou encore une inquiétude silencieuse. En cela, ce médium devient un espace où l'image cesse d'être une simple preuve pour devenir une expérience sensible et mentale.

Enfin, cette réflexion ouvre également une interrogation plus contemporaine autour de l'évolution des images à l'ère numérique et notamment de l'intelligence artificielle. Aujourd'hui, les images générées par l'IA bouleversent profondément notre rapport à la représentation. Comme la peinture transformait déjà la photographie, l'intelligence artificielle est désormais capable de produire, modifier ou réinventer des images à partir d'archives visuelles préexistantes.

Elle interroge alors à son tour la notion d'auteur, la place de l'imaginaire ainsi que la frontière entre réalité et fiction. Dans un monde saturé d'images instantanées et artificiellement générées, la peinture conserve peut-être justement sa capacité à ralentir le regard, à réintroduire une présence matérielle et sensible face à la rapidité de production des images numériques. Ainsi, loin de faire disparaître ces questionnements, l'émergence de l'intelligence artificielle semble au contraire prolonger et intensifier cette réflexion autour de la transformation du réel et de notre rapport à la création. Dès lors, l'intelligence artificielle peut-elle devenir un nouvel outil de création, encore plus vaste et libre dans ses possibilités d'invention, ou risque-t-elle au contraire de prendre progressivement le dessus sur la création artistique par son instantanéité et sa capacité infinie de réinterprétation des images ?

Bibliographie :

Ouvrages :

AGAMBEN, Giorgio, Qu'est-ce que le contemporain ? trad. Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », 2008.

ARASSE, Daniel, Histoires de peintures, Paris, Denoël, 2004.

BACHELARD, Gaston, La Poétique de l'espace, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2020 (éd. orig. 1957).

BANU, Georges, L'Homme de dos, Paris, Adam Biro, 2000.

BARTHES, Roland, La Chambre claire. Note sur la photographie, Paris, Gallimard / Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

BAUDELAIRE, Charles, Le Peintre de la vie moderne, Paris, Vertige Graphic, 2010.

BAUDRILLARD, Jean, Simulacres et Simulation, Paris, Éditions Galilée, 1981.

BENJAMIN, Walter, L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, Paris, Allia, 2012.

BERGSON, Henri, Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012 (éd. orig. 1896).

BRETON, André, Manifeste du surréalisme, Paris, Éditions du Sagittaire, 1924.

DEBORD, Guy, La Société du spectacle, Paris, Buchet-Chastel, 1967.

DIDI-HUBERMAN, Georges, Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges, Devant le temps, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges, L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Empan*, no 54, 2004/2, p. 12-19.

KANT, Emmanuel, *Critique du jugement* (1790), Chicoutimi, Les Classiques des sciences sociales, 2019, 228 p. PDF consulté le 8 mai 2026.

KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, 1985.

LAVAUD, Laurent (dir.), *L'image*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2011.

LEFEBVRE, Henri, *Critique de la vie quotidienne*, t. I : Introduction — « Le sens de la marche », Paris, L'Arche, 1958.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Volonté de puissance*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1995.

O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube. L'idéologie de l'espace d'exposition*, trad. Patricia Falguières, Zurich, JRP|Ringier, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le Néant : Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, 1943.

SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, trad. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2008.

Articles académiques et revues

AVANESSIAN, Armen, « L'espace et le temps en art : considérations contre-historiques », *Critique*, no 799, 2014, p. 175-194. Disponible sur : <https://shs.cairn.info/revue-le-philosophoire-2003-1-page-175?lang=fr> [consulté le 22 avril 2026].

BOSCHETTI, Anna, « Réalisme », dans *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS Éditions, 2024, p. 24. Disponible sur : <https://shs.cairn.info/ismes--9782271074386-page-23?lang=fr> [consulté le 9 avril 2026].

DEROCHE-GURCEL, Lilyane, « L'inquiétante étrangeté ou le regard comme modalité de la modernité », *Communications*, no 75, 2004, p. 179-196. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm> [consulté le 12 avril 2026].

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Empan*, 2004/2, no 54, p. 12-19. Disponible sur : [Cairn.info – « Des espaces autres »](https:// Cairn.info – « Des espaces autres ») [consulté le 15 mai 2026]

MENÈS, Martine, « L'inquiétante étrangeté », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2004/2, no 56, p. 21-24. Disponible sur : <https://shs-cairn.info.ezpaarse.univ-paris1.fr/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2004-2-page-21?lang=fr> [consulté le 12 avril 2026].

PAROUTY-DAVID, Françoise, « Lumières et profondeur épistémique », *Protée*, vol. 31, no 3, hiver 2003, p. 91-99. Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/008440ar> [consulté le 10 mai 2026].

ROBERTS-JONES, Philippe, « De l'Empire des lumières aux domaines du sens », *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, vol. 64, 1982, p. 237-246. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/barb_0378-0716_1982_num_64_1_60315 [consulté le 13 avril 2026].

VETÖ, Miklos, « Le passé selon Bergson », *Revue philosophique de Louvain*, vol. 71, no 9, 1973, p. 5-31. Disponible sur : <https://shs.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2005-1-page-5?lang=fr> [consulté le 19 avril 2026]

Catalogues d'expositions et dossiers de presse

Fondation Henri Cartier-Bresson, « Henri Cartier-Bresson : Images à la sauvette », dossier de presse de l'exposition présentée à la Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris, janvier 2017. Disponible sur : <https://www.henricartierbresson.org/wp-content/uploads/2016/12/DP-Images-a-%CC%80-la-Sauvette-FHCB-1.pdf> [consulté le 3 mars 2026].

Les Franciscaines, « Vu[e]s de dos – une figure sans portrait », dossier de presse de l'exposition, 2024. Disponible sur : https://lesfranciscaines.fr/sites/default/files/dossier_de_presse_-_vues_de_dos_une_figure_sans_portrait.pdf [consulté le 1 mai 2026].

Musée national Eugène-Delacroix, « Delacroix et la photographie », dossier de presse de l'exposition présentée au Musée national Eugène-Delacroix, Paris, du 28 novembre 2008 au 2

mars 2009. Disponible sur : https://www.musee-delacroix.fr/IMG/pdf/delacroix_photographie.pdf [consulté le 28 avril 2026].

OTTINGER, Didier (dir.), Edward Hopper, Paris, RMN-Grand Palais, 2012.

OTTINGER, Didier, SARRÉ, Marie et SOWELS, Katia (dir.), Surréalisme, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2024.

PARR, Martin, *The Last Resort*, Paris, André Frère Éditions, 2021.

Entretiens, ressources numériques et vidéos

Borremans, Michaël, entretien avec Thomas Schlessier et Mélanie Gentil, « La lumière est un animal », *L'Œil de la photographie*, publié le 26 février 2014. Disponible sur : <https://www.nova.fr/news/michael-borremans-la-lumiere-est-un-animal-7157-26-02-2014/> [consulté le 2 mai 2026].

« Edward Hopper et le cinéma », *Télérama*, publié le 28 septembre 2010, mis à jour le 18 août 2025. Disponible sur : <https://dai.ly/xhmuk0> [consulté le 10 mai 2026].

« Les prix du kebab, c'est politique : une députée LFI s'inquiète de la montée des prix de la malbouffe », *Valeurs Actuelles*. Disponible sur : <https://www.valeursactuelles.com/politique/les-prix-du-kebab-cest-politique-une-deputee-lfi-sinquiete-de-la-montee-des-prix-de-la-malbouffe> [consulté le 9 mai 2026].

Karpowicz Joanna, « Odc. 23: Joanna Karpowicz. Obrazy z Anubisem », vidéo en ligne, *YouTube*. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=9h2DaTi9PZ0&t=662s> [consulté en 2025].

Steyerl, Hito, entretien avec Marcella Lista et Florian Ebner, « Les images n'enregistrent plus une réalité préexistante, mais cocréent une réalité à venir », *Centre Pompidou*, publié le 7 avril 2021. Disponible sur : <https://www.centrepompidou.fr/fr/pompidou-plus/magazine/article/hito-steyerl-les-images-nenregistrent-plus-une-realite-preexistante-mais-cocreent-une-realite-a-venir> [consulté le 6 mai 2026].

Dictionnaires et définitions en ligne

Larousse, définition de « contemporain ». Disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/contemporain/18558> [consulté le 6 mai 2026].

Le Robert, définition de « photographie ». Disponible sur : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/photographie> [consulté le 2 mars 2026].

Le Robert, définition de « rémanence ». Disponible sur : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/remanence#definitions> [consulté le 10 mai 2026].

L'Internaute, définition de « ambigu ». Disponible sur : <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/ambigu/> [consulté le 5 mars 2026].

Sitographie

« Caillebotte. Peindre les hommes », exposition présentée au Musée d'Orsay, Paris, du 8 octobre 2024 au 19 janvier 2025. Disponible sur : <https://www.musee-orsay.fr/fr/programme/agenda/expositions/caillebotte-peindre-les-hommes#:~:text=L'exposition%20pr%C3%A9sent%C3%A9e%20au%20mus%C3%A9,histoire%20de%20l'art%20porte> [consulté le 18 mars 2026].

« David Hockney 25 », exposition présentée à la Fondation Louis Vuitton, Paris, du 9 avril 2025 au 1er septembre 2025. Disponible sur : <https://www.fondationlouisvuitton.fr/fr/evenements/david-hockney-25> [consulté le 8 mai 2026].

Ibrahim, Belinda, « Magritte et l'énigme poétique de “L'Empire des lumières” », *Ici Beyrouth*, publié le 26 novembre 2024. Disponible sur : <https://icibeyrouth.com/articles/1302134/magritte-et-l-enigme-poetique-de-l-empire-des-lumieres> [consulté le 13 avril 2026].

« Martin Parr – Global Warning », exposition présentée au Jeu de Paume, Paris, Du 30 janvier au 24 mai 2026. Disponible sur <https://jeudepaume.org/evenement/martin-parr-global-warning/> [consulté le 24 mars 2026].

Joanna Karpowicz, site officiel de l'artiste. Disponible sur : <https://joannakarpowicz.pl/> [consulté le 13 mai 2026].

Filmographie

Dune, réalisé par Denis Villeneuve, Legendary Pictures, 2021.

In the Mood for Love, réalisé par Wong Kar-wai, Block 2 Pictures, 2000.

The End of Violence, réalisé par Wim Wenders, MGM, 1997.

Barton Fink, réalisé par Joel Coen et Ethan Coen, États-Unis, 1991.

Indexe des noms propres :

Giorgio Agamben 75 76 77 78 98

Daniel Arasse 23

Armen Avanesian 51

Gaston Bachelard 41 42 44 50

Georges Banu 60

Roland Barthes 4 17 18 26

Charles Baudelaire 77

Jean Baudrillard 20 21 26 29 40

Walter Benjamin 7 11

Abdelhak Benallou 61 63 71

Henri Bergson 54 55 71 93

André Breton 33 36

Charles Burchfield 46

Henri Cartier-Bresson 14

Gustave Caillebotte 22 116

Gustave Courbet 23 91

Guy Debord 73

Eugène Delacroix 66 67 95 117

Lilyane Deroche-Gurcel 24

Georges Didi-Huberman 29 94 98

Peter Doig 47 48 50 91 92 94 98

Marlene Dumas 26

Eugène Durieu 117

Carl Einstein 61

Michel Foucault 41 43 44 50 51 71 89 92 99

Charles Fourier 36

Sigmund Freud 24 25 26 27 28 40 75

Lucian Freud 27

Caspar David Friedrich 5 60 64
Paul Gauguin 83 91
William James Glackens 82
Lilyane Deroche-Gürsel 24
Georg Wilhelm Friedrich Hegel 64
Ernest Hemingway 96
David Hockney 80
Edward Hopper 27 45 46 47 50 56 57 63 71 81 82 96
Frida Kahlo 95
Immanuel Kant 84
Joanna Karpowicz 2 53 54 55 56 67 71 95
Paul Klee 28
Laurent Lavaud 12 53 55
Henri Lefebvre 13
Léonard de Vinci 95
Vivian Maier 15
René Magritte 34 36 37 38 39
Man Ray 25 28 95
Martine Menès 24 25
Maurice Merleau-Ponty 38 43 58 59 71
Claude Monet 91
Yasumasa Morimura 95 98
Friedrich Nietzsche 5
Brian O'Doherty 92
Didier Ottinger 45 82
Martin Parr 9 10 11 12 13 14 20
Platon 12
Jean-Paul Sartre 49
Robert Siodmak 96
Susan Sontag 7 8 10 13 16 17

Hito Steyerl 73

Tran Trong Vu 69

Diego Velázquez 95

Vincent van Gogh 80 95

Aby Warburg 94 98

Jeff Wall 95

Indexe des notions:

Aura 7 8 11 26 38 43 78 92

Ambiguïté 4 5 10 11 12 13 19 20 22 23 25 26 28 30 33 36 42 61 66 71 72 74 82 85 87 93 95

Artificialité 14 15 23

Boucle de réactivation du réel 28 29 36 51 52 69 96

Cinématographique 26 76 77 83 84 87 89 92 93

Contemporain 3 12 35 57 65 68 71 73 75 81 82 85 86 88 91 94

Déplacement 4 18 22 30 33 40 79

Étrangeté 4 22 23 24 25 26 27 29 30 32 36 38 63 64 64 71 72 82 84

Figure de dos 57 59 80

Hétérotopie 37 39 40 42 43 45 85 86 88 95

Hyperréalité 20 21 23 26

Image (toutes les pages sauf 20 38 39 40 41 43 48 49 56 57 60 67 78 83 86 87 88)

Inquiétante étrangeté 23 25 36

Mémoire 4 5 9 12 16 17 18 19 20 26 32 37 40 43 44 47 49 50 51 54 64 67 68 71 75 85 86 87 88 89 90
92 93 94 96

Punctum 18 19 25

Réalisme 22 28 30 32 33 34 35 36 37 43 71 78 82

Réactivation 5 12 25 28 29 36 50 51 52 68 69 73 74 75 86 88 92 94 96

Regard 4 5 6 8 9 11 14 15 22 29 30 34 35 36 39 41 45 51 53 54 55 56 57 58 59 61 63 70 74 76 78 79 80
86 95

Simulacre 20 21 23 25 27 28 29 36

Solitude 43 59 78 79 80 82 84 85 94 96

Studium 18

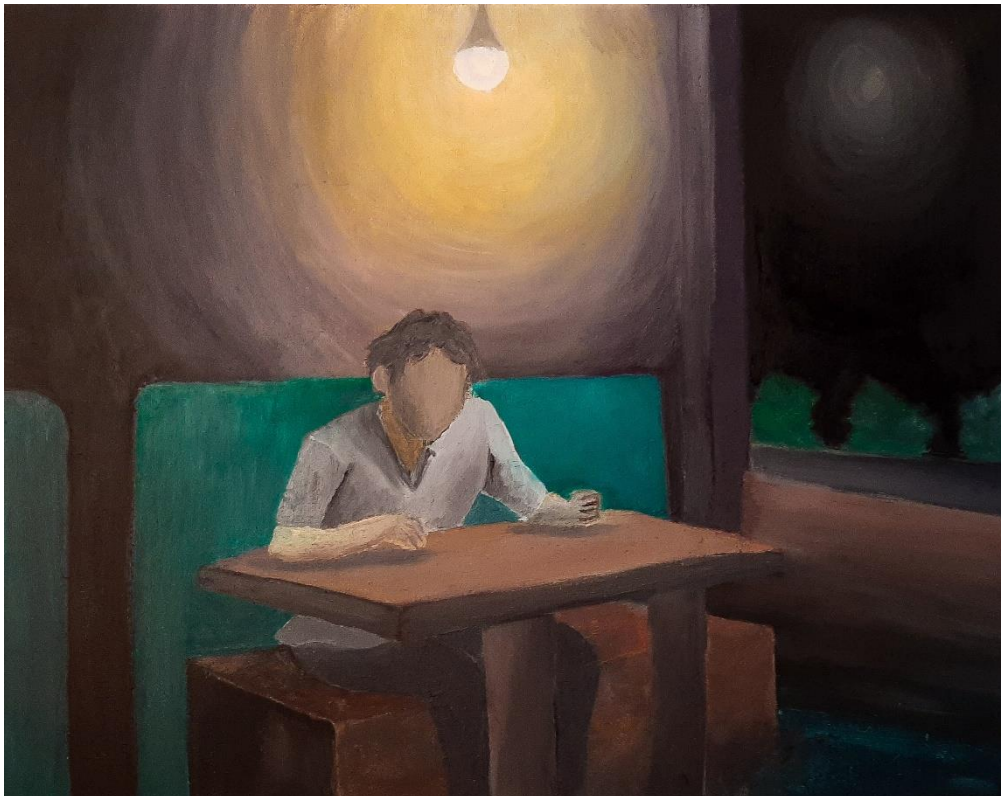
Surréalisme 30 32 33 34 35 36 37 38

Transformation du réel 5 21 30 37 43 44 84 96

Annexes :

Travaux personnels

Figure 1 :



Au café, 2023, huile sur toile, 50x40 cm

Figure 2 :



Perroquet soissonnais, 2025, huile sur toile, 55 x 46 cm

Figure 3 :



Les Voyageurs contemplant une mer, 2025, huile sur toile, 60x 73cm

Figure 4 :



Le spectateur, 2026, huile sur toile, 38 x 46 cm

Figure 5 :



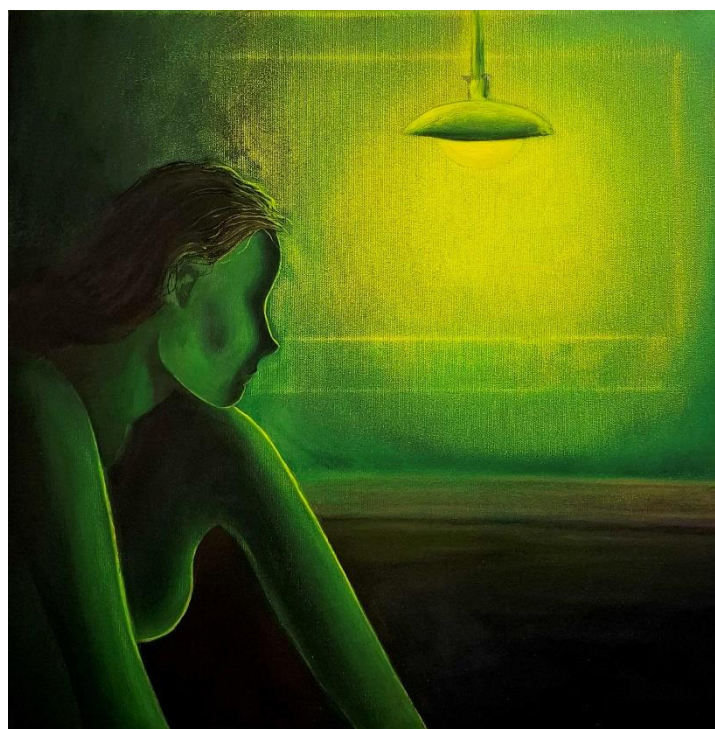
Le serpent, 2025, huile sur toile, 46 x 38 cm

Figure 6 :



Regarde les bottes ! 2025, Huile sur toile, 38x 46cm

Figure 7 :



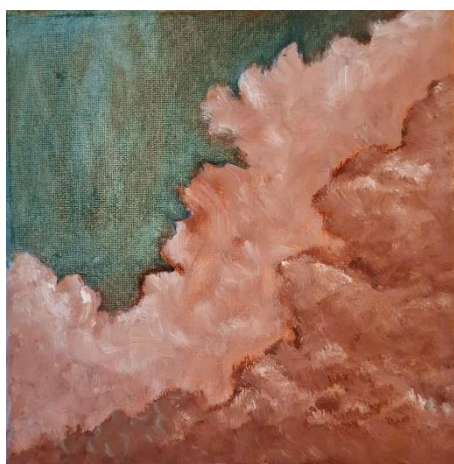
Veilleuse, 2026, Huile sur toile, 50x 50cm

Figure 8 :

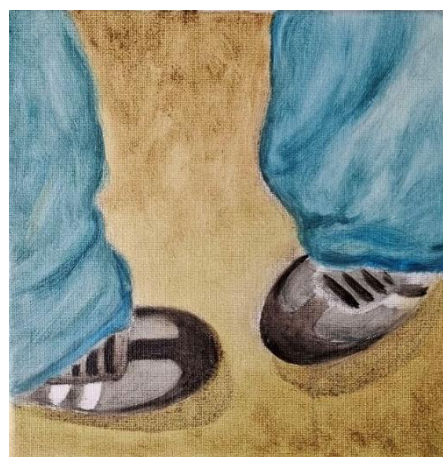


Le prix du kebab c'est politique, 2026, Huile sur toile, 65 × 81 cm.

Figure 9 :



Nuages, Huile sur toile, 20x20 cm, 2026



Face à face, Huile sur toile, 20x20 cm, 2026

Mes photographies de références :

Figure 10 :



Sans titre, 2025, photographie numérique

Figure 11 :



Sans titre, 2025, photographie numérique

Figure 12 :



Sans titre, 2026, photographie numérique

Figure 13 :



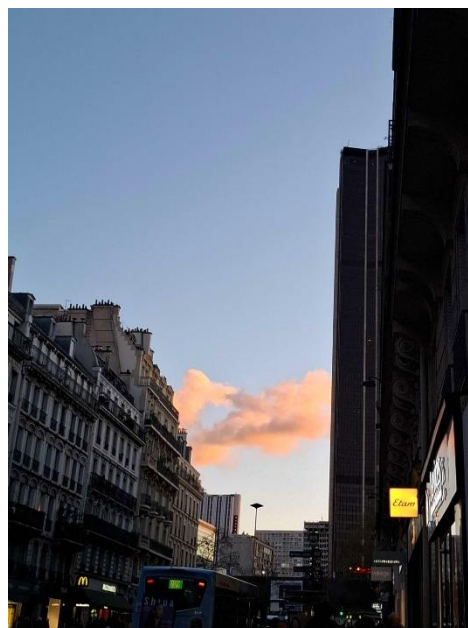
Sans titre, 2025, photographie numérique

Figure 14 :

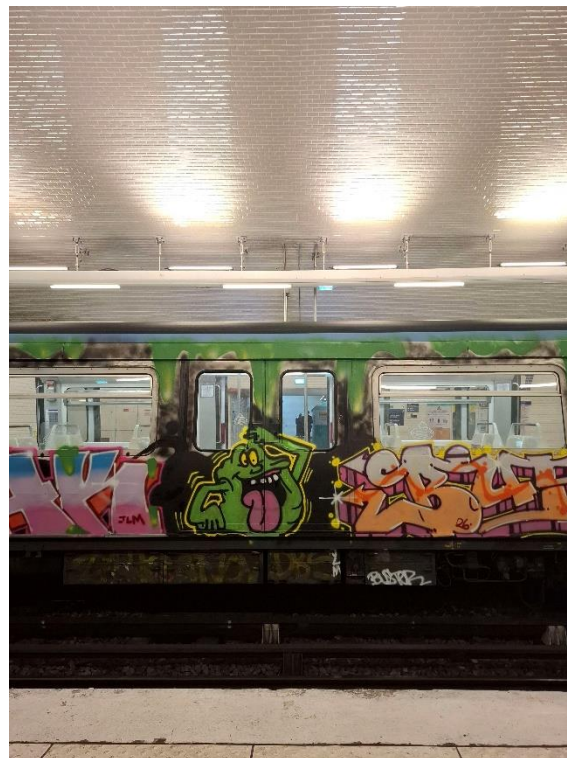
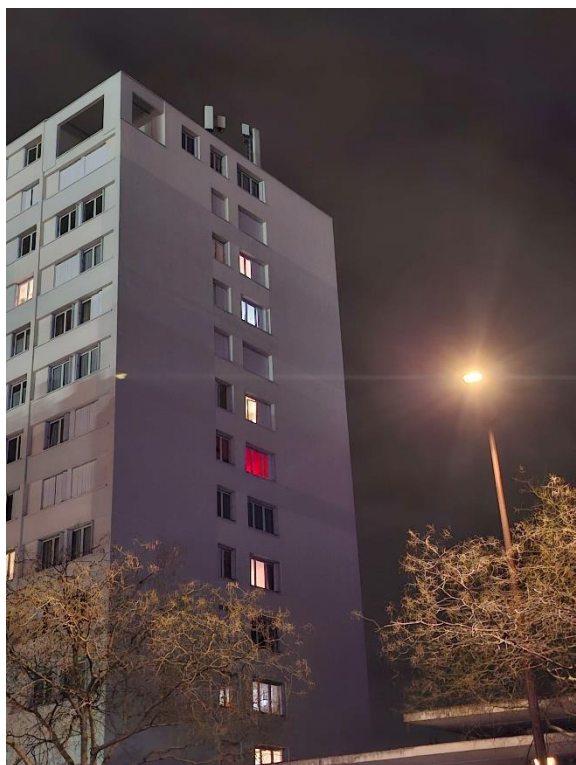


Sans titre, 2025, photographie numérique

Figure 15 : série *Sans titre*, 2026, photographie numérique



Photos de références pour des peintures en cours, toujours en petit format.



Références visuelles complémentaires

Figure 16 :

Proposition de schéma de la boucle de réactivation du réel

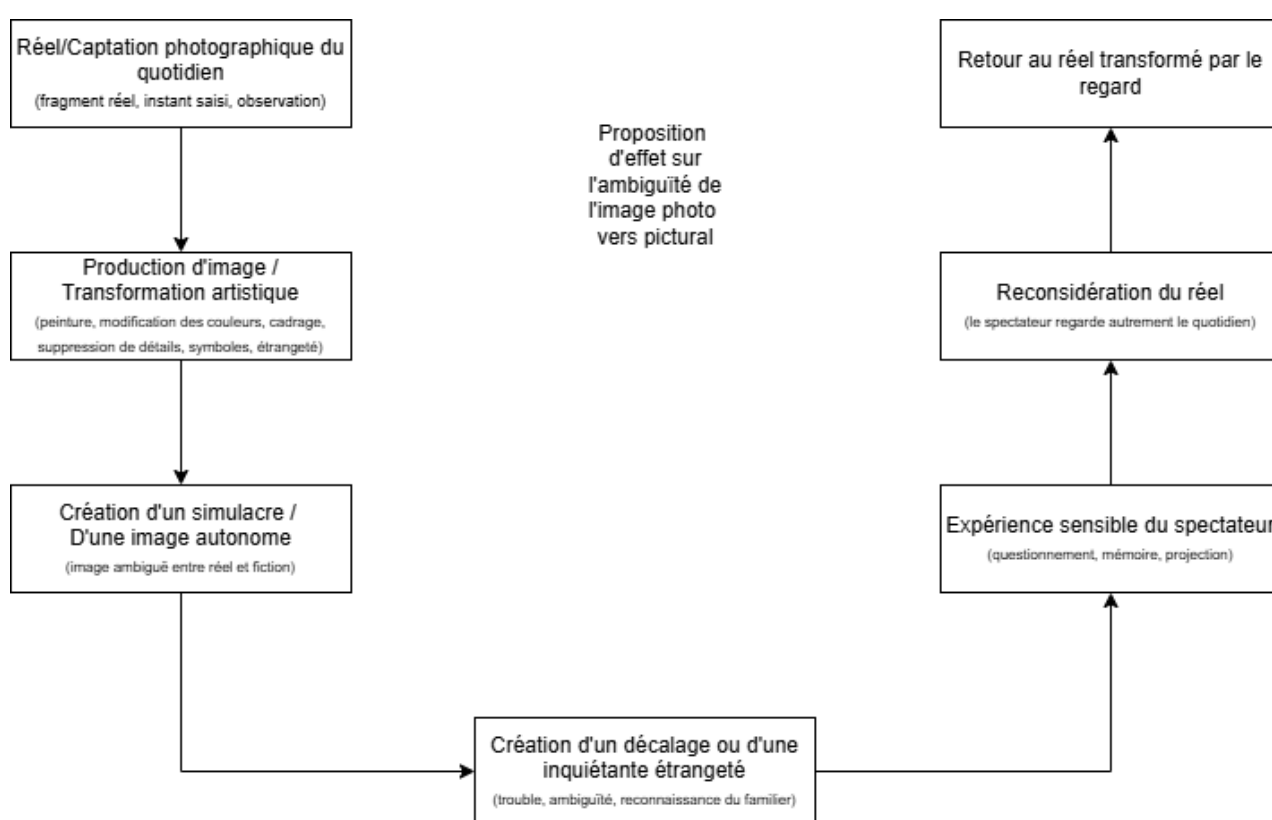
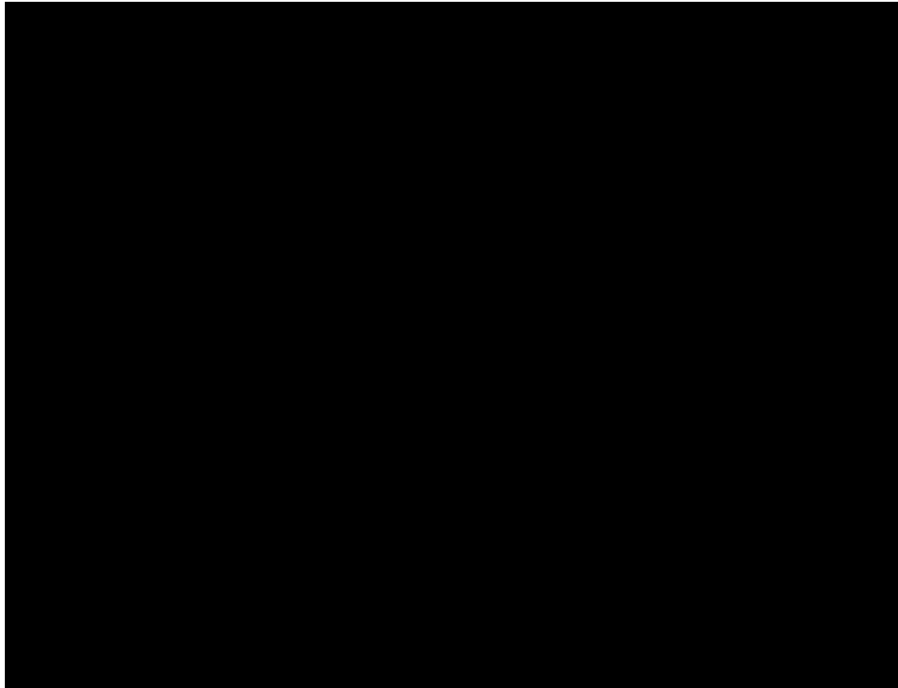


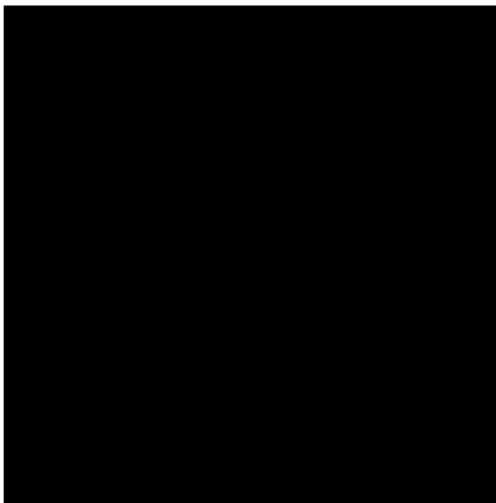
Figure 17 :

Le tableau nous dresse un aperçue d'un Paris d'époque.



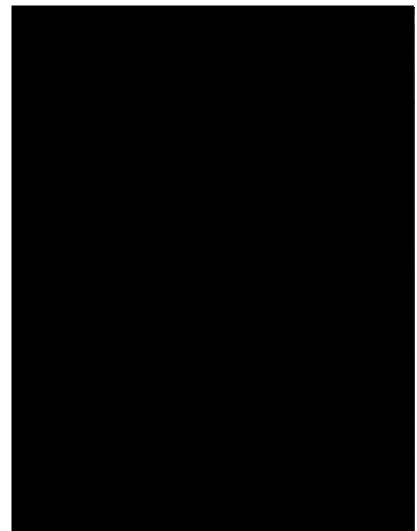
Gustave Caillebotte, *Rue de Paris, temps de pluie*, 1877, huile sur toile, 212 × 276 cm.

Figure 18 :



Joanna Karpowicz, *Lamp 4*, 2025, 20 x 20 cm, acrylique sur toile.

Figure 19 :



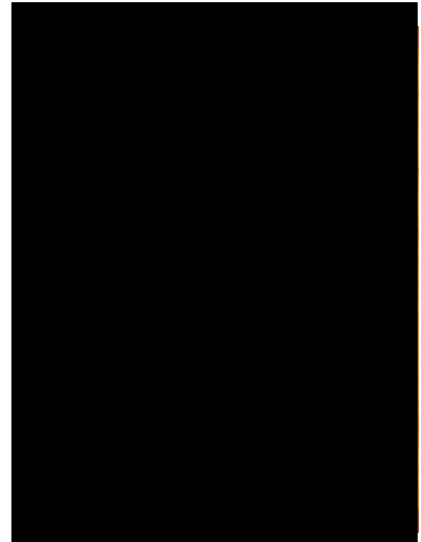
Man Ray, *Kiki (portrait de femme)*, vers 1924, épreuve gélantino-argentique, 23,2 × 17,8 cm.

Figure 20 :

On peut constater une inspiration net de Delacroix vis-à-vis de la photo d'Eugène Durieu. Malgré son désarroi face à cette nouvelle pratique, il lui demandera un album sur mesure pour lui servir de support d'exercice.

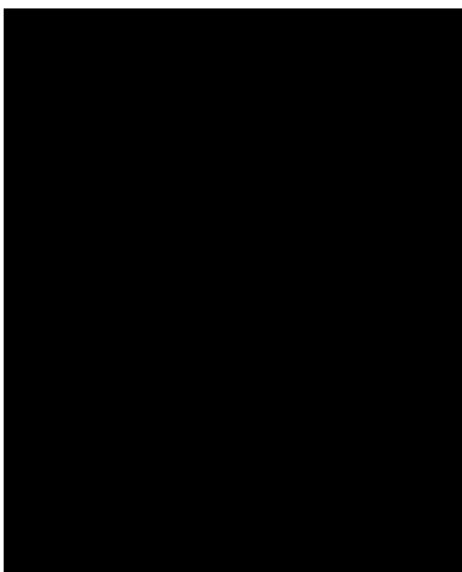


Eugène Durieu, Nu féminin assis sur un divan, la tête soutenue par un bras (planche XXIX de l'Album Durieu). Papier salé verni d'après négatif papier. 14 x 9,5 cm.



Eugène Delacroix, *Odalisque*, 1857
Huile sur bois, 39,5 x 31 cm.

Figure 21 :



Yasumasa Morimura
Portrait (Van Gogh), 1985
photographie en couleur, 120 x 100.3 cm.

1. Comment décririez-vous votre style artistique en quelques mots ?

Art figuratif. Vues statiques de la nature et de paysages urbains avec Anubis – divinité funéraire antique – comme personnage principal. Anubis, ainsi que son environnement, est principalement statique – à l'image de ses représentations hiératiques antiques – mais ses poses sont plus naturelles, proches de nos gestes humains. Cette description sommaire se réfère à ce que nous voyons, et non aux émotions ou aux sentiments que le style évoque. Je laisse ce sujet à mes spectateurs et aux critiques d'art. J'ai mon propre point de vue, mais je crois en la liberté d'interprétation.

2. Votre série sur Anubis, commencée en 2012, se poursuit encore aujourd'hui. Comment avez-vous trouvé l'inspiration pour prolonger cette série aussi longtemps, notamment en ce qui concerne les lieux que vous représentez dans vos peintures ?

Anubis m'accompagne partout. Je voyage un peu, et même si je ne voyage pas loin, j'essaie toujours de regarder le monde qui m'entoure avec curiosité et tendresse. J'ai besoin de ressentir une connexion émotionnelle avec le lieu où placer Anubis. Il y a des endroits qui m'appellent et que je photographie. Je considère mon appareil photo comme un carnet de croquis. Parfois, je l'utilise simplement pour des notes rapides, de mémoire, sur la lumière, les couleurs et les formes. On me demande souvent si je ne me lasse pas de la série Anubis ; je réponds simplement : plus j'en fais, plus je trouve l'inspiration. J'ai besoin de ressentir une connexion émotionnelle avec le lieu où placer Anubis.

3. Parmi cette vaste série Anubis, y a-t-il une œuvre dont vous êtes particulièrement fier, ou qui vous marque le plus ? Pourquoi ?

Je dirais « Remember the Snow? » de 2020, celle avec l'hiver et le petit kiosque qui illumine la nuit. Toutes mes œuvres sont très personnelles, mais celle-ci touche à quelque chose de très cher à mon cœur, un souvenir de la ville natale de mon père, Szczeczeszyn, dans l'est de la Pologne.

Chacune des œuvres de la série, lorsque je regarde leurs reproductions (elles ont disparu depuis longtemps, dans des collections privées), évoque précisément les émotions et l'atmosphère que j'éprouvais lors de leur création.

C'est difficile à décrire, mais je m'en souviens toutes.

4. D'un point de vue technique, quel est votre processus créatif pour représenter ces différents lieux ? Combien de temps consacrez-vous généralement à une peinture ?

Ce sont des questions difficiles. Il n'y a pas de règle générale. Je conserve mes inspirations (photos / croquis) dans des dossiers classés par catégories – par exemple : hiver, Cracovie, États-Unis, France. Je consulte ces dossiers selon mon humeur du moment et je choisis précisément l'inspiration sur laquelle je veux travailler. Ensuite, je l'imprime et je réalise un croquis d'après la photo. Le résultat final est un concept prêt pour une peinture, adapté au format. Après cela, je transpose le concept sur la toile ou le papier, soit directement, soit à l'aide d'un projecteur (si c'est trop compliqué) – simplement pour gagner du temps. Je ne m'en tiens jamais fermement à mon concept initial. Je change souvent d'avis au fur et à mesure, pendant le processus. Certaines peintures sont terminées en quelques jours, d'autres nécessitent des mois.

5. J'ai écouté le podcast que vous avez enregistré avec le média « Odgłosy sztuki », où vous parliez des premières réactions suscitées par vos peintures, notamment concernant la représentation de la mort. Comment expliquez-vous l'inquiétude et la peur intense que certains spectateurs ressentent face à votre œuvre ?

Certaines de ces réactions sont liées au fort héritage religieux catholique de mon pays. J'imagine que cela peut paraître abstrait pour quelqu'un vivant dans un pays laïque comme la France.

Mais c'est ainsi. Pour ces personnes, Anubis apparaît comme une créature satanique ou un symbole New Age, une fantaisie non doctrinale sur l'au-delà.

Beaucoup de réactions négatives sont simplement dues à la réaction culturelle moderne face à la mortalité : nous faisons comme si elle n'existait pas. Nous ne voulons même pas envisager l'idée qu'un jour nous allons mourir. Nous ne l'acceptons pas. D'où la peur. Mais cette série parle davantage de la vie et du fait de vivre que de la mort et du deuil. Une fois qu'une personne comprend cela, elle devient généralement plus ouverte à l'idée générale de la série Anubis.

6. Finalement, pensez-vous que représenter la mort à travers le dieu égyptien Anubis soit un moyen de mieux comprendre et d'appréhender ce thème ? Croyez-vous que cela vous permette également de laisser une empreinte durable et rassurante avec vos peintures ?

Hé, il est un peu tôt pour évaluer qui ou quoi laissera une empreinte durable et rassurante avec les peintures. D'ailleurs, ce ne sont jamais mes pensées lorsque je peins. Je peins la série Anubis parce qu'elle me rend heureux, calme et j'ai le sentiment qu'elle a du sens pour moi. Et je suis constamment surpris de constater qu'elle a aussi du sens pour d'autres personnes. Je ne l'avais pas prévu, mais c'est devenu important. La vie. La vie est l'essence de cette série et sans saisir l'idée de mortalité (Anubis), nous ne pourrions jamais profiter de la lumière du jour (d'ailleurs, Anubis, devenu l'un des nôtres à travers la série, est plus proche de nous, et non un étranger).

7. La représentation d'Anubis seul dans divers contextes évoque, à mon sens, un sentiment de solitude ou de perte que la mort peut imposer. Quel est votre rapport à la solitude ou à l'introspection dans votre pratique artistique ?

Peindre est un travail terriblement solitaire. Et j'aime cette solitude, je l'attends avec impatience. Pour répondre plus sincèrement à votre question, il faudrait que je dévoile davantage de ma vie privée – ce que je ne fais jamais dans les interviews – seulement dans mes peintures :)

8. Ce sentiment de solitude est un thème que j'explore également dans ma pratique. Il fait écho à l'une de mes références artistiques majeures : Edward Hopper. J'aime comparer vos peintures à celles de cet artiste, notamment pour la précision de vos compositions calmes, silencieuses et cinématographiques. Hopper ou le monde du cinéma sont-ils des sources d'inspiration pour vous ?

Oui, je suis un grand admirateur de Hopper. J'adore son art et je prends les comparaisons que l'on me fait parfois comme un compliment. J'ai vu ses œuvres originales dans la collection du Whitney Museum et son style pictural (superbe) est tout à fait unique. Quand on compare les peintres, on se base surtout sur les thèmes abordés, les sujets traités. On ne regarde jamais de plus près. J'admirais David Lynch ; il était le peintre du cinéma.

9. Plus généralement, y a-t-il des artistes ou des mouvements artistiques qui ont influencé votre parcours ?

J'ai récemment visité une réplique de la grotte Chauvet. J'en ai été profondément bouleversé. Cet art, si magique, si primordial, était magnifique. Il m'a touché plus que n'importe quel autre artiste ou mouvement artistique que j'aie vu de ma vie.

Et c'est ça, la magie de l'art : on tombe amoureux, encore et encore. Pour conclure cet entretien, j'aimerais aborder le thème central de ma thèse : le visionnaire. Si l'on considère qu'un visionnaire est « quelqu'un capable d'anticiper ou de comprendre l'avenir », pensez-vous avoir une approche visionnaire dans vos peintures ?

Pas du tout :) Je peins, tout simplement. Je suis mon chemin.

Table des matières

Sommaire	3
Introduction	4
I – Du réel photographique à sa transformation picturale.....	6
1) La photographie comme outil de collecte du quotidien	6
A) Le regard photographique alliant intimité et observation	6
B) L’instant saisi aléatoire.....	13
C) La photographie comme archive et mémoire.....	16
2) Un décalage avec le réel	20
A) Le quotidien comme espace de décalage et d’ambiguïté	20
B) Simulacre et hyperréalité : le réel transformé par les images	20
C) L’inquiétante étrangeté : entre familiarité et trouble	23
D) La boucle de réactivation du réel	25
3) La peinture comme espace de vision du monde.....	30
A) Le surréalisme comme transformation du réel.....	30
B) Le surréalisme renouvelé reconfiguration du réel.....	33
C) L’image contemporaine comme espace de médiation du regard	35
Conclusion de la première partie :	36
II- L’espace pictural comme lieu de projection, de mémoire et de transformation.....	37
1) L’espace pictural entre refuge intime et espace autre	37
A) L’espace intime chez Bachelard : la peinture comme coquille mentale.....	37
B) Les hétérotopies de Foucault : la peinture comme espace autre	39
C) La suspension du réel.....	41
D) L’espace mental dans ma pratique personnelle	44
2) L’espace-temps sensible : mémoire, durée et suspension.....	47
A) L’espace vécu comme mémoire affective	47
B) Bergson : la durée et la réactivation du souvenir	50
C) La boucle de réactivation du réel comme espace-temps transformé.....	51
D) La composition temporelle du visible.....	52
3) Les éléments plastiques d’une image suspendue	55
A) Le Portrait de dos	55
B) La lumière	59
C) L’iconographie personnelle.....	62
Conclusion de la deuxième partie :	67
III- S’inscrire dans le contemporain : circulation des images, réactivation du réel et mise en exposition.....	68

1) Être contemporain : ralentir l'image face à sa circulation massive.....	68
A) La saturation contemporaine des images	68
B) Le spectacle et les images médiatisées	69
C) Être contemporain selon Agamben	71
D) Michaël Borremans : étrangeté et suspension du réel.....	71
2) Ma pratique comme réactivation contemporaine du réel.....	75
A) De la photographie personnelle à l'autonomie de la peinture.....	75
B) Couleur, lumière et atmosphère cinématographique.....	76
C) Solitude, retrait et suspension du temps.....	78
D) Le quotidien contemporain comme sujet pictural.....	81
E) Les fragments urbains : signes du présent.....	82
3) L'exposition comme prolongement de la peinture.....	85
A) L'exposition comme espace sensible et hétérotopique.....	85
B) Accrochage, formats et dialogue entre les œuvres.....	86
C) Exposer la mémoire des images par Peter Doig.....	87
D) Le white cube comme espace de mise à distance	88
4) Rémanence de l'image.....	89
A) La rémanence comme persistance sensible de l'image.....	89
B) Mémoire, survivance et circulation des images	90
C) Réinterpréter les images : Jeff Wall, Morimura et la reprise des œuvres.....	91
D) Une mémoire visuelle collective dans les Arts	92
Conclusion de la troisième partie :	94
Conclusion.....	95
Bibliographie :.....	97
Ouvrages.....	97
Articles académiques et revues	98
Catalogues d'expositions et dossiers de presse	99
Entretiens, ressources numériques et vidéos	100
Dictionnaires et définitions en ligne.....	101
Sitographie.....	101
Filmographie	102
Indexe des noms propres :	103
Indexe des notions :	106
Annexes :.....	107
Travaux personnels.....	107

Références visuelles complémentaires	116
Indexe 3 : Interview complète de l'artiste Joanna Karpowicz traduit de l'anglais.....	119