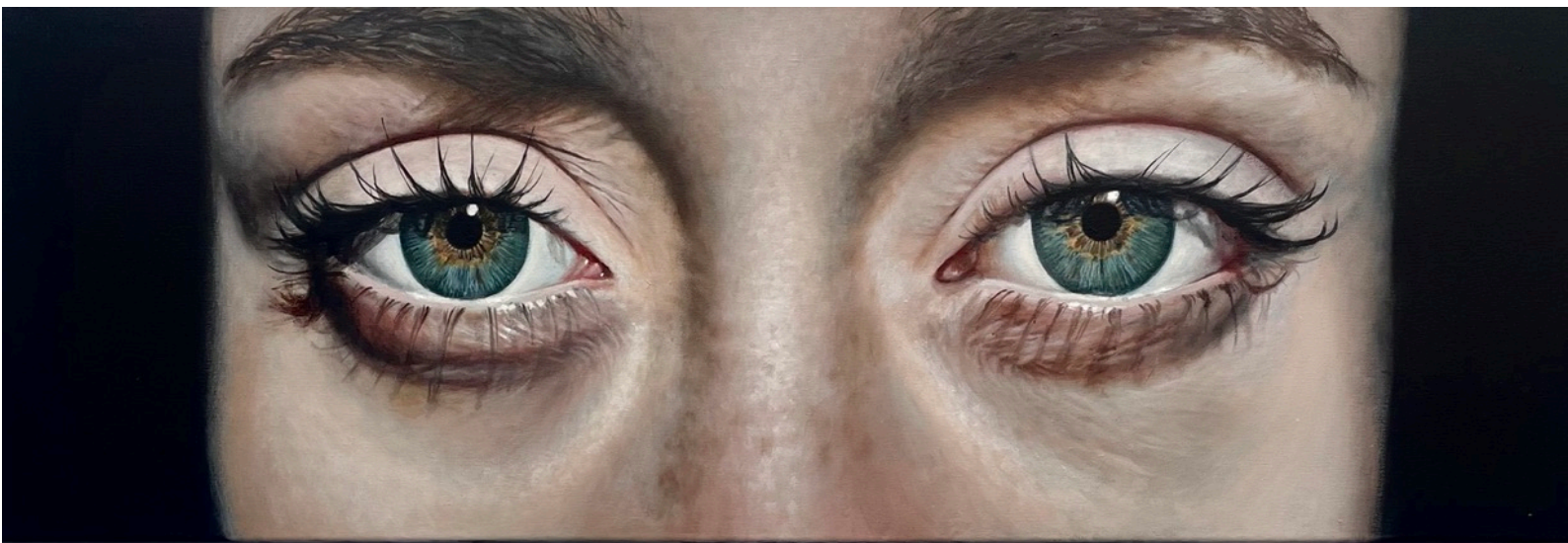


UNIVERSITÉ Paris 1 Sorbonne  
Département Arts Plastiques

# REALITÉ ET RE-PRÉSENTATION DU CORPS PEINT

*Le corps peint réaliste comme opérateur de présence :  
articulation de l'illusion figurative, de l'espace pictural et de  
l'engagement perceptif du spectateur.*



Mémoire de recherche présenté par Lûna BRUYANT  
Sous la direction de Mme Sandrine Morsillo  
Année universitaire 2025–2026  
N° étudiant : 12501096





# Sommaire

|                                                                                               |                 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| Introduction .....                                                                            | p. 4-6          |
| <b>I. La perceptibilité du corps représenté : entre fiction et réalité .....</b>              | <b>p. 7-27</b>  |
| I.a – L'image illusoire : mimésis, vraisemblance et simulacre .....                           | p. 7-15         |
| I.b – Facteurs de crédibilité du corps représenté : la facture d'une hyper-présence.....      | p. 16-22        |
| I.c – La perfectibilité du geste et les limites de l'exactitude .....                         | p. 23-27        |
| <b>II. Dispositifs de re-présentation : supports, espaces et mise en scène du corps .....</b> | <b>p. 28-48</b> |
| II.a – De la sémantique de la surface aux scénographies du corps .....                        | p. 28-36        |
| <i>La spatialisation de la peinture .....</i>                                                 | <i>p.33</i>     |
| II.b – Architectures relationnelles et spatialisation du regard .....                         | p. 37-48        |
| <i>Re-présenter autrement = renouveler le regard .....</i>                                    | <i>p.46</i>     |
| <b>III. De la poïesis introspective à l'agentivité du portrait réaliste .....</b>             | <b>p. 49-86</b> |
| III.a – Le geste absorbé : rituels et états modifiés de création .....                        | p. 49-53        |
| III.b – Autoreprésentation et fictionalisation du vécu .....                                  | p.54-71         |
| <i>Histoire d'une auto-réalité : fictionnaliser le vécu .....</i>                             | <i>p.63</i>     |
| <i>L'écriture comme prolongement de l'image.....</i>                                          | <i>p.67</i>     |
| III.c – L'image agissante : identification somatique et réception affective.....              | p. 72-86        |
| <i>Présence vacante .....</i>                                                                 | <i>p.72</i>     |
| <i>Corps à corps sensible .....</i>                                                           | <i>p.75</i>     |
| <i>Agentivité du portrait réaliste .....</i>                                                  | <i>p.76</i>     |
| <i>L'affect par la figure .....</i>                                                           | <i>p.78</i>     |
| <i>L'intime dévoilé et sa réception affective .....</i>                                       | <i>p.82</i>     |
| Conclusion .....                                                                              | p. 87-88        |
| Bibliographie .....                                                                           | p. 89-90        |
| Index nominum .....                                                                           | p. 91           |
| Index rerum .....                                                                             | p. 92           |
| Annexes .....                                                                                 | p. I-XLV        |

## INTRODUCTION

Ma pratique plastique s'est d'abord élaborée autour de la représentation d'espaces oniriques où la mémoire et l'imaginaire pouvaient se rencontrer ou se confondre. Progressivement, le corps s'est imposé comme un sujet central, non plus seulement comme figure rêvée, mais comme lieu d'inscription de tensions existentielles bien réelles. C'est alors que mes recherches plastiques et théoriques se développèrent autour de la représentation du corps comme espace de médiation du vécu, plus particulièrement par le recours à l'autoreprésentation.

Cette attention portée à la perceptibilité du corps peint, qu'il s'agisse de mon propre corps comme de celui des autres, fit du réel fictionné un recours adapté pour reconstruire des mémoires fragmentées.

L'autoreprésentation ne vise pas ici une affirmation identitaire univoque mais plutôt une quête identitaire équivoque, une sorte de terrain d'expérimentation à dimension exutoire. La peinture s'impose comme un dispositif de médiation permettant de déplacer et rejouer des expériences sensibles dans une forme partageable et symbolique.

La fictionnalisation du vécu est interrogée par la tentative de retranscription d'une expérience intime inévitablement sujette à une subjectivation par sa mise en image.

Ainsi, la notion d'« auto-réalité » développée subséquemment désigne une sorte de réel poétisé : une autofiction visuelle où le vécu est réinterprété par les choix plastiques opérés. L'écriture vient plus tardivement, accompagne et prolonge cette recherche plastique. Elle n'illustre pas les images, pas plus que les images n'illustrent le texte. Les deux régimes symboliques dialoguent et participent à la construction de cet espace transitionnel où les affects peuvent circuler à travers la représentation du corps.

Enfin, l'enjeu est d'interroger la réception des images, la façon dont le regard du spectateur participe à ce transfert émotionnel. À travers des dispositifs de présentation et scénographies spécifiques, la représentation devient un lieu de partage cet intime réinterprété.

Ce travail n'a pas la prétention de résoudre les questions qu'il soulève, mais plutôt d'en proposer une traversée.

Le corps est notre premier support de communication, notre messenger, c'est "Le Verbe qui se fait chair"<sup>1</sup>.

Sa physicalité concrétise les idées par la possibilité qu'il nous offre d'agir dans le réel. On désigne par « corps » ce que l'on peut percevoir mais également ce sans quoi on ne peut percevoir.

Le corps propre est à distinguer du corps objectif. Le corps objectif est le corps physique, biologique ; il est cellulaire, matériel, existe dans l'espace tangible. Le corps propre est phénoménal, basé sur le vécu empirique ; il est conditionné par la perception. C'est le corps du sujet percevant, le corps sensible de l'artiste ou celui du spectateur qui fait l'expérience kinesthésique de l'œuvre.

Le corps figuré est le corps représenté, propre à une création artistique (on peut même retrouver des analogies corporelles dans les peintures les plus abstraites). Le corps objectif est représentable, figurable par son enveloppe charnelle. Le corps objectif, par sa matérialité, peut ainsi faire figure dans la représentation. Le corps propre reste de l'ordre de la sensation, n'est pas saisissable par les traits mais invoqué par le sens, la sémantique.

Par leur représentation, les corps communiquent. Le corps propre, le corps objectif et le corps figuré agissent ensemble : le corps objectif de l'artiste entre en action, il s'exprime par le geste. De son geste, la main qui peint donne le relai à la main peinte dont la représentation se dirige vers le récepteur.

Le corps propre de l'artiste fait l'expérience sensible de sa production et l'influence pendant le processus de création jusqu'à la présentation du fait artistique. Le corps objectif est concerné par la prévision de la réception de l'œuvre par le spectateur mais c'est le corps propre, subjectif, qui fait l'expérience sensible de l'œuvre dans une rencontre individualisante.

Lors de la réception de l'œuvre, le corps représenté entre ainsi en dialogue avec le corps propre du spectateur.

Il ne s'agira pas d'interroger la relation phénoménologique du corps à l'œuvre, mais d'observer les spécificités de ce corps à corps selon ses variantes, et tenter ainsi d'analyser les effets de la perception du corps représenté, selon la subjectivité des corps propres.

---

<sup>1</sup> « Et le Verbe s'est fait chair, et il a habité parmi nous » ; à propos de l'incarnation de Jésus sur Terre ; tiré de l'Évangile, Jean 1:14 BCC1923.

La représentation du corps occupe une place singulière dans l'histoire de l'art : elle porte en elle une tension entre apparition et disparition, entre imitation et révélation, entre surface visible et profondeur sensible. Dans ma pratique picturale, cette tension se manifeste par une recherche de perceptibilité : faire advenir, à partir d'un matériau fictif, une présence réelle, presque palpable.

Le réalisme n'a jamais été une simple affaire de mimésis. Il s'agit plutôt d'un mode d'accès à la présence : comment un corps peint, un simulacre, peut-il acquérir une densité émotionnelle suffisante pour devenir un sujet perçu, éprouvé, presque vécu ?

Le corps représenté devient alors un espace de projection, d'identification, de transfert et de dialogue silencieux. Il convoque des regards, sollicite des affects, réactive des mémoires. Il agit, émotionnellement et symboliquement.

***Comment la peinture réaliste du corps, lorsqu'elle est articulée à un dispositif d'exposition et à une démarche autofictionnelle, produit-elle une impression de présence qui active projection et mémoire chez le spectateur ?***

Pour répondre à cette problématique, il s'agira d'abord d'examiner les conditions de perceptibilité du corps représenté, entre illusion mimétique et construction de crédibilité. Nous analyserons ensuite les dispositifs de re-présentation, en montrant comment supports, cadres et mises en espace participent à la production de sens et à la spatialisation du regard. Dans un troisième temps, nous envisagerons la dimension introspective de la pratique picturale, à travers l'autoreprésentation et la fictionnalisation du vécu. Enfin, nous étudierons l'agentivité du portrait réaliste, en interrogeant la manière dont l'image agit sur le spectateur, entre identification, projection et réception affective.

# I. La perceptibilité du corps représenté : entre fiction et réalité

La perception du corps représenté est à l'origine de la réunion de sensations en image mentale.

La double définition de perceptible est évocatrice d'un déplacement du sens vers le verbe. Est perceptible ce qui peut être perçu par les sens mais aussi ce qui peut être compris, saisi par l'esprit. Le corps perceptible est sensiblement expérimenté par le corps propre, et sémantiquement saisi par l'esprit.

Selon son degré de perceptibilité, le corps représenté peut feindre de s'incarner dans le réel, le corps image peut simuler le corps vrai.

## I.a. L'image illusoire : mimésis, vraisemblance et simulacre

L'image entretient un rapport ambigu à ce qu'elle désigne et à ce qu'elle représente. Elle est à la fois trace, apparition, fiction plausible. Elle peut être naturelle (ombre ou reflet), artificielle (peinture, photographie), tangible ou conceptuelle (métaphore)... Ces variantes peuvent remettre en question son origine et sa véracité.

On s'intéressera aux images artificielles et leur rapport à la réalité ainsi qu'aux images conceptuelles qu'elles convoquent et leurs incidences sur la réalité.

L'image peinte rend-elle visible le réel ?

L'artiste peut-il prétendre matérialiser une réalité par l'image ou ne donne-t-il qu'un aperçu fictif de sa propre réalité ?

L'image, du latin *imago* signifiant « imitation, représentation, forme ressemblante, portrait, statue, tableau, masque, simulacre. », est marquée par le même radical « im » qu'imitation, du latin *imitari* signifiant copier, reproduire, ressembler.

En grec, l'image se scinde en deux termes spécifiques : *eidôlon* et *eikôn*. *Eidôlon* équivaut à ce que l'on voit comme la chose même mais n'étant que son double, une reproduction imitée de la réalité visible vectrice d'illusion. C'est l'aspect négatif de l'image, propice au fourvoiement, considérée comme un simulacre.

*Eikôn* est la représentation fidèle de la nature, qui elle, s'affirme en tant que copie, assume son artificialité.

Entre *imago*, *eidôlon* et *eikôn*, la représentation questionne la différence entre la présence et son reflet. Le corps, figure prépondérante dans ma pratique, devient ainsi un moyen d'atténuer l'évidence entre la matérialité corporelle et sa traduction picturale.

Ce double statut de l'image, tantôt simulacre, tantôt copie assumée est interrogé dès l'Antiquité.

Chez Platon, le réel sensible imite le monde des Idées. L'image peint une apparence de ce réel, déjà éloignée de la vérité : l'image est dégradée, elle est éloignement. Platon associait la *mimesis* à l'« art de la tromperie ». L'image comme simulacre tente pour lui de séduire en imitant la réalité, sans l'égaliser, en étant « de trois degrés éloignée de la nature »<sup>2</sup> et ainsi « de trois rangs après la vérité »<sup>3</sup>, la nature étant l'essence de la vérité. Pour Platon, l'artiste ne maîtrise pas le vrai mais manipule le vraisemblable et plus la représentation est réaliste, plus elle est dangereuse.

Chez Aristote, au contraire, l'imitation devient une voie vers la connaissance : l'image n'est pas en-deçà du réel mais une manière d'en saisir des aspects essentiels. Il renverse l'interdit platonicien : imiter n'est plus trahir la réalité, mais l'interpréter. La *mimesis* condense l'essentiel d'une expérience, transmet une vérité émotionnelle et permet au spectateur d'éprouver et comprendre ce qu'il n'a pas vécu. Le réalisme n'est alors pas mensonge mais langage sensible, vecteur cathartique.

La vraisemblance n'est pas uniquement une question de fidélité au réel : elle est un pacte perceptif qui fait croire. Nelson Goodman explique que le réalisme n'est pas une copie du réel, mais une convention qui s'accorde à ce que le spectateur s'attend à voir : « Le réalisme n'est pas une qualité inhérente aux images ; c'est une affaire de conformité à des systèmes symboliques auxquels nous sommes accoutumés. »<sup>4</sup>

L'image réaliste « fonctionne » alors quand elle rejoint les habitudes perceptives du spectateur dans la continuité des formes, la fidélité des proportions, la cohérence des couleurs et des lumières qui permettent de rendre les figures crédibles.

Bien qu'elle joue de ses apparences en empruntant aux conventions, toute image serait déjà « fausse ». Ce qui ne l'empêche pas d'être productive de sens, car l'illusion qu'elle produit n'est pas nécessairement mensonge : elle constitue un mode de connaissance sensible.

Dans sa recherche de réalisme de l'image, l'artiste cherche donc à accorder l'apparence d'une vérité objective à l'image fausse. Gerard Richter expliquait être tenté par « une image d'une justesse absolue »<sup>5</sup>.

Cette justesse peut être identifiée comme l'impression de vérité dont il s'approche grâce à la fiabilité représentationnelle par une maîtrise de la facture et de la composition proche de sa source référentielle, la maîtrise technique étant également une condition de persuasion.

Cependant, ce monde de connaissance sensible ne peut être objectivement qualifié de juste.

---

<sup>2</sup> Platon, *Republique X*, 596d-598d, traduction d'A. Reinach, édition 1921 ; Macula 1985.

<sup>3</sup> Platon, *Ibid.*

<sup>4</sup> Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Paris, Hachette, 1990, p. 53.

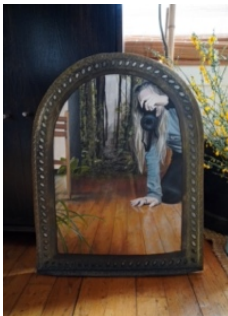
<sup>5</sup> Gerhard Richter. Textes, Dijon, Les Presses du Réel, 1995, p.249.



La représentation est forcément le fruit d'une sélection subjective du réel par l'artiste. Citer Jean Onimus est un bon moyen d'étayer la question de la subjectivité de l'image par la fonction de traductrice qu'il lui attribue :

Elle est, par nature, un mensonge puisqu'elle substitue des artifices aux objets naturels. L'image dérive ainsi plus ou moins vers le théâtre : elle produit une fausse réalité qu'elle tend à faire passer pour vraie. Mais cette fausse réalité nous convient souvent mieux que la vraie : avec elle nous pouvons mieux communiquer car elle est humanisée grâce à la traduction. Elle forme entre le monde et nous un milieu intermédiaire où se déploient la réflexion et le rêve. L'image artistique, en particulier, nous permet d'assimiler la réalité la plus farouche et de réduire notre confrontation perpétuelle avec l'inhumain.<sup>6</sup>

L'image est décrite comme une fiction humanisée, le lieu intermédiaire où se déploient rêve, réflexion, médiation. L'image n'est alors pas seulement tromperie : c'est un espace de pensée.



*Évasion*, acrylique sur papier photographiée, 2023.

Par la multiplicité des espaces spatio-temporels que cette production convoque simultanément (espace de conception, espace de création, espace mental, espace d'installation, espace du spectateur...) cette composition d'espaces réels se transforme en fiction.

Elle symbolise le reflet de la vision de l'artiste travestie par ses influences inévitables : son caractère fictif évoque ce lieu intermédiaire empreint de rêve et de réflexion décrit par Onimus.

À l'intérieur du cadre, un autoportrait rejoue ainsi ma présence, celle de l'artiste à l'œuvre pendant sa conception. Mon visage, dissimulé derrière l'objectif de l'appareil photo, comme un relai mécanique de mon œil, symbolise la capture d'un point de vue unique, lui-même renforcé par les effets de convergence de la perspective linéaire. C'est une allégorie de la singularité de la vision de l'artiste qui s'exprime visuellement à travers l'image. Cette image métaphorique de la diffusion d'une interprétation subjective du monde est influencée par le contexte et le vécu de celui/celle qui la partage.

Charles Bell, cité par Jean-Luc Chalumeau dans *Peinture et photographie* : « Mes peintures ont l'air réelles mais c'est une réalité subjective. »<sup>7</sup>, nous laisse interpréter par son affirmation que la portée de l'image ne peut pas être de proposer une vision objective du monde mais de retranscrire et diffuser la vision de l'artiste par le biais d'une représentation d'une réalité inévitablement travestie par son point de vue.

Ce point de vue spécifique délivré par l'artiste ne peut être exactement le même que celui du spectateur qui l'ignorait alors. Malgré certaines correspondances, l'un ne peut renvoyer parfaitement à l'autre. L'image est une parole à sens unique : les images peuvent se répondre mais le miroir du monde de l'artiste ne peut pas substituer à son reflet figuré l'image du spectateur. De la même façon, l'installation des cylindres de Nancy HOLT détermine notre façon de voir et de cadrer le paysage comme des canaux directeurs.

<sup>6</sup> Jean Onimus, « Puissances de l'image », dans *Etrangeté de l'art*, 1992, pages 89 à 106.

<sup>7</sup> Charles Bell, cité par Jean-Luc Chalumeau, *Peinture et photographie*, p.116.

*Évasion* est (paradoxalement à son titre) une invitation à entrer dans mon œuvre pour y découvrir ma façon spécifique de percevoir notre monde, une évasion comme déplacement ponctuel de votre espace vers le mien.

Ces distinctions proposées par Daniel Arasse montrent comment le regard se trouve influencé, parfois piégé, par ce qui attire son attention. Le détail séduit et agit comme un déclencheur d'interprétation.

Il exige cependant que le spectateur accepte de lui accorder sa confiance et accepte de s'y abandonner. La réception de l'œuvre ne réside ainsi plus seulement dans la qualité illusionniste de l'image, mais dans la manière dont celui qui la regarde consent à jouer le jeu : il faut vouloir croire pour que la tromperie fonctionne.

Une ressemblance parfaite mais invraisemblable pousse à la réflexion, afin de démasquer l'artifice. L'enjeu n'est alors pas seulement l'illusion mais la manière dont le spectateur consent ou non à se laisser prendre au piège.

Il est légitime de s'interroger quant à la nature de ces images illusoires, dans la mesure où elles problématisent notre rapport au visible : elles reproduisent le réel tout en le déformant, sollicitent notre confiance tout en jouant de la tromperie, et révèlent ainsi les mécanismes perceptifs et cognitifs qui gouvernent notre acte de voir. Faut-il véritablement s'y fier, accepter de se laisser tromper pour apprécier de l'être ; n'est-ce qu'une forme de divertissement ?

Comme le rappelle Ernst Gombrich, l'efficacité illusionniste ne réside jamais dans la seule qualité technique de l'image, mais dans la disposition du spectateur à coopérer perceptivement : « ce n'est pas l'illusion elle-même, mais l'acte d'y croire qui donne à l'image sa force »<sup>8</sup>.

Le simulacre simule une vraie réalité en se faisant passer pour telle, tantôt il se dissimule sous l'aspect d'une mimésis parfaite, tantôt il affirme son artificialité. Jean Baudrillard insiste sur le fait que le simulacre crée un « réel plus réel que le réel » : une image fausse qui paraît plus crédible que la réalité elle-même : « Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité — c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai. »<sup>9</sup>

La confusion générée varie ainsi ; soit le pouvoir illusionniste de l'image crée une ambiguïté totale, soit le leurre est voué à être décelé.

Lorsqu'il est reconnu comme tel, le trompe l'œil ne trompe plus vraiment. C'est pendant ce laps de temps critique entre l'appréhension de l'œuvre et la réflexion psychique qui s'en suit qu'il est au paroxysme de sa valeur.

---

<sup>8</sup> E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, Princeton University Press, 1960, p. 181.

<sup>9</sup> Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 14.

L'exposition « Le trompe-l'œil, de 1520 à nos jours », au Musée Marmottan (du 12 octobre 2024 au 2 mars 2025), montre comment la simulation du réel peut devenir une véritable stratégie d'illusion. Plusieurs déclinaisons -vanités, trophées de chasse, portes-lettres, supports décoratifs- déconstruisent la frontière entre l'objet et sa représentation. Les œuvres y sont, du fait même de leur contextualisation muséale, promises à être décelées : l'exposition annonce leur statut de trompe-l'œil et oriente le regard vers la recherche de l'artifice.

L'œuvre n'est pleinement trompeuse que durant la seconde où le spectateur y croit et l'illusion devient un jeu intellectuel.

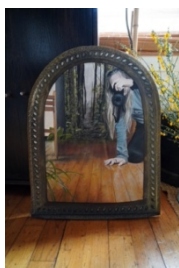
La description de Raphaël Cruyt rejoint d'ailleurs ce précepte :

« En effet, l'illusion d'optique n'est pas un simulacre sournois de la réalité, mais un exercice intellectuel qui défie l'imagination, tout en l'invitant à participer à la tromperie, et lui ouvre de nouvelles portes. »<sup>10</sup>

Dans d'autres contextes, le spectateur doit se laisser piéger, volontairement ou non avant d'en être conscient. Parfois, il consent à être usurpé, parfois il est trompé malgré lui. Dans les *Quadri specchianti* de Michelangelo Pistoletto, le spectateur se trouve en l'occurrence intégré à l'image grâce au support réfléchissant avant même de comprendre qu'il en est devenu un élément constitutif.

Comme le souligne d'ailleurs Germano Cellant à propos de l'artiste Michelangelo Pistoletto :

« Les tableaux-miroirs ne cessent de surprendre le spectateur : croyant d'abord observer une image, il découvre soudain qu'il en fait partie. L'œuvre n'existe qu'à travers cette prise de conscience tardive, ce moment où le regardeur comprend qu'il a été piégé. »<sup>11</sup>



Autoportrait,  
acrylique sur papier  
photographiée, 2023.

Dans cet autoportrait, la présence du miroir (représenté) renvoie, par convention, à l'espace du spectateur dans lequel le spectateur lui-même s'interroge sur la nature du miroir.

Il n'est pas surpris de ne pas retrouver son double dans l'image reflétée à l'intérieur du cadre, s'agissant d'une photographie. L'in vraisemblance du reflet l'invite cependant à douter de la nature des images. Il en déduit le caractère pictural de l'image spéculaire : le cadre est peint, ainsi que ce qui se trouve figuré à l'intérieur (la représentation du reflet de l'espace réel -mais pas si fidèle à la réalité- dans le miroir). Il est ensuite installé dans l'espace environnant puis photographié.

Le miroir platonicien servirait à montrer les apparences de la réalité, non la réalité elle-même. Il était donc intéressant de modifier le reflet du miroir pour donner l'impression que le miroir reflète l'apparence d'une réalité en fait inexistante, afin de la légitimer.

Un discours entre Socrate et Glaucon dans la *Republique X* de Platon illustre bien cette idée :

Socrate– Prends un miroir et présente-le de tous côtés ; en moins de rien, tu feras le soleil et tous les astres du ciel, la terre, toi-même, les ouvrages de l'art, et tout ce que nous avons dit.

<sup>10</sup> Dieter Honish, « Zu den Arbeiten Gerhard Richters », in *Gerhard Richter, op cit*, p.5.

<sup>11</sup> Germano Cellant, *Michelangelo Pistoletto*, Milan, Electa, 1984, p. 62.

Glaucon – Oui, je ferai tout cela en apparence, mais il n’y a rien de réel, rien qui existe véritablement.

Socrate – Fort bien. Tu entres parfaitement dans ma pensée. Le peintre est apparemment un ouvrier de cette espèce, n’est-ce pas ?<sup>70</sup>

La vraisemblance du reflet est également démentie par certains détails auxquels on ne prête pas forcément attention d’entrée de jeu (dans *Evasion*, le miroir figuré ne reflète pas la plante située au premier plan.)

À ce moment-là, le miroir cesse d’être une simple surface réfléchissante pour devenir un espace de doute ; l’image indique subtilement qu’elle ne peut coïncider avec ce qu’elle prétend représenter. Par cette mise en abyme, la confusion entre le réel photographié et le réel peint réinterroge le caractère trompeur des images, leur facilité à dissimuler leur nature, leur faculté à dérouter le spectateur, leur crédibilité et ainsi leur force de persuasion. Une telle expérience engage une réflexion sur la clairvoyance de notre regard et sur la confiance, parfois excessive, que nous accordons aux images, ainsi qu’à ce que nous croyons percevoir.

Ainsi, lorsque ces indices viennent fissurer l’illusion mimétique, ils rappellent au spectateur que le reflet n’est jamais garant du réel, mais seulement de sa mise en scène. Pourtant, cette prise de distance n’est pas systématique ; elle peut s’effacer au profit d’un assentiment volontaire.

Parfois, le spectateur choisit de croire à ce qu’il voit, de s’écarter de la raison pour se fier à la fiction. Le spectateur se laisse persuader et consent à l’illusion, il accepte la fiction pour accéder à une vérité esthétique.

John Haberle, figure majeure du trompe-l’œil américain du XIX<sup>e</sup>, pourrait être associé à la tradition des peintres de quodlibets dont les œuvres étaient contextualisées par l’exposition sur le trompe l’œil au musée Marmottan. Mais placées hors de ce cadre, ses œuvres n’induisent pas la même réception.

« L’art de Haberle repose moins sur la tromperie que sur le consentement du spectateur : celui-ci accepte volontairement la fiction picturale, au point de croire un instant à la réalité matérielle de ce qui n’est qu’un simulacre. »<sup>12</sup>.

Des critiques d’époque rapportent même que certains spectateurs tentaient de saisir les billets ou d’arracher les cartes de l’œuvre *A Bachelor’s Drawer* de John Haberle. Il travaille ainsi délibérément sur cette zone mentale où la conscience de l’artifice est suspendue par plaisir, par curiosité, ou par fascination technique.

Cependant, le jeu perceptif fondé sur l’ambiguïté et la confusion perceptive ne se limite pas au plan bidimensionnel de l’image. Certains trompe-l’œil poussent encore plus loin l’effet de persuasion : ils débordent du cadre, s’approprient l’espace réel, et engagent le spectateur dans une relation physique plutôt que strictement optique. Lorsque l’illusion ne suffit plus, elle peut se prolonger dans la forme même, cherchant à ancrer la fiction dans l’espace du spectateur : par son extension tridimensionnelle, la représentation picturale accroît alors ses dimensions pour s’immiscer dans l’espace tangible.

---

<sup>12</sup> Doreen Bolger Burke, in *John Haberle: American Master of Illusion*, New Haven, Yale University Press, 1986, p. 41.



*Spécimen rare*, acrylique sur papier et peinture sur verre, cadre vitré, main en modelage, 70 x 60 cm, 2025.

Par le prolongement en volume d'un fragment du corps peint, l'image acquiert une tridimensionnalité en hors cadre dans *Spécimen rare* (voir annexe n°XXII). Cette main modelée fait gagner encore en crédibilité à la présence fictive du corps figuré, enfermé par le cadre censé déterminer les limites de la fiction. La figuration en volume donne l'impression que la représentation prend vie dans la forme, hors de l'espace suggéré.

La main modelée surprend par sa vraisemblance, à la manière du pied dans le tableau du vieux peintre Frenhofer, personnage du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Comme possédé par un être supérieur, l'artiste incompris essaie d'exprimer l'existence d'un principe interne de vie dans son propre tableau. Le regardeur finit par s'en convaincre par la découverte d'un « pied vivant » qui semblerait faire quitter les caractéristiques techniques du support/médium pour passer au tridimensionnel : "les contours se détachent du fond".

Chez Balzac, ce « pied vivant » constitue l'unique fragment où l'illusion parvient à se détacher de la matérialité picturale : « le bout d'un pied nu [...] sortait de ce chaos de couleurs », écrit l'auteur, comme si la figure aspirait à quitter la surface pour franchir la frontière du médium, comme s'il s'agissait de détruire la simple apparence picturale de la vie pour chercher à l'atteindre. Ce surgissement forme-vie signale la tentative désespérée de Frenhofer : insuffler un principe interne, quasi organique, à son œuvre. Pourtant, cette parcelle de perfection émerge au sein d'une « muraille de peinture » qui trahit la matérialité du support : le tableau échoue à masquer son médium et révèle l'impossibilité d'atteindre une illusion totale.

Là où Frenhofer cherchait à faire oublier la matière pour accéder à l'illusion, dans *Spécimen rare*, la matérialité de la main modelée est pleinement exposée. Sa présence tridimensionnelle surprend par sa force mimétique, mais la texture même de la matière assumée ainsi que sa contextualisation (juxtaposée à l'image picturale) empêche toute confusion durable. L'illusion est offerte, mais immédiatement encadrée par la conscience du médium.

Ainsi, chez Balzac, l'illusion naît malgré la matière tandis que dans *Spécimen rare*, elle naît avec la matière. Et c'est dans cet espace de tension que se glisse l'étiquette peinte sur le verre, à laquelle on ne prêtait pas forcément attention. Contrairement à la main volumétrique, celle-ci adopte les stratégies du trompe-l'œil classique : elle se fond dans l'ensemble, s'avance masquée, et pourrait se faire passer pour un élément matériel réel, au même titre que le cadre. Tandis que la main expose son artifice, l'étiquette, elle, dissimule le sien. Ainsi, l'œuvre rejoue à sa manière le paradoxe de Frenhofer : entre ce qui prétend sortir

du cadre et ce qui cherche au contraire à s'y cacher, le spectateur hésite encore entre certitude du médium et croyance éphémère en la fiction.



Pierre Ducordeau, *Tableau en déplacement*, 1966, huile sur toile, collection Ducordeau.

Pierre Ducordeau, avec son *Tableau en déplacement* présenté à l'exposition « Le trompe l'œil de 1520 à nos jours »<sup>13</sup>, pousse ce jeu à son extrême.

Les marqueurs conventionnels de la peinture : le cadre, le cartel, le fond, sont peints. Ainsi, la peinture se signale, bien que ses limites soient confuses : qu'est-ce qui fait partie de la représentation, et qu'est-ce qui s'apparente au dispositif de monstration ?

Une confusion est générée entre le dispositif de présentation de la peinture et la peinture elle-même. Le cadre cesse d'être la limite entre la fiction et la réalité : il devient lui aussi simulacre.

Un faux bon d'enlèvement y est figuré, informant que la toile a été déplacée dans l'exposition des « Chefs d'œuvres français » organisée à la National Gallery de Londres n'est pas sans rappeler l'étiquette froissée dans *Spécimen rare* : il fait office de cartel et de signature. Il se démarque comme le *punctum* de l'œuvre qui nous guide vers sa juste interprétation tandis que toute narration semblait s'être absentée.

À travers ma pratique picturale, je réinterroge ainsi par sa proximité avec un prélèvement du réel le rôle imitatif de l'image, sans qu'elle ne soit nécessairement vectrice d'illusion mais inévitablement créatrice d'une fiction. La réalité ne peut être dupliquée par l'image, si elle n'en est qu'un double bidimensionnel, la fiction concerne alors une réalité fictive vraisemblable qui offre une « justesse subjective »<sup>14</sup>. Néanmoins, la nature d'image de cette fiction n'est pas toujours énigmatique. Certaines fois l'enjeu sémantique n'est pas de dissimuler le médium ou de créer une ambiguïté mais de faire abstraction du médium pour se laisser porter par le contenu de l'image. Le trompe l'œil peut alors devenir le vecteur d'un éveil perceptif.

Ainsi, le faux bon d'enlèvement peint par Pierre Ducordeau, tout comme l'étiquette froissée de *Spécimen rare*, ne se contente pas de brouiller les indices matériels : il agit comme un point d'ancrage interprétatif, un *punctum* qui réoriente le regard et révèle la fiction à l'œuvre. Là où tout semblait relever d'une stricte *mimésis*, un détail vient rappeler que l'illusion ne fonctionne qu'à condition que le spectateur accepte d'y croire.

Cette fonction du détail trouve un écho théorique chez Daniel Arasse, qui distingue dans *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, le « détail iconique »<sup>15</sup> : celui qui introduit un sens, une présence, parfois une anomalie, du « détail pictural », qui rappelle que l'image n'est qu'une construction matérielle, un agencement de surface. Lorsqu'il raconte

<sup>13</sup> Voir p.12.

<sup>14</sup> Charles Bell, cité par Jean-Luc Chalumeau, *Peinture et photographie*, op cit. p.116.

<sup>15</sup> Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 25–36.

avoir lui-même été trompé par la mouche peinte sur le rebord de la loggia de *La Vierge à l'Enfant* de Carlo Crivelli, il montre comment un détail iconique peut momentanément suspendre le jugement du spectateur en l'entraînant dans la croyance. Mais dès que l'on observe plus attentivement la facture, la matérialité de la peinture, le détail se retourne en « détail pictural »<sup>16</sup> : il dément ce qu'il suggérait, révèle l'artifice qu'il avait masqué.

Les trompe-l'œil activent ainsi l'adhésion tout en contenant simultanément les indices de leur propre déconstruction.

C'est alors entre adhésion et lucidité, entre présence réelle et présence feinte que se situe l'un des enjeux de ma recherche.

Dans ma pratique, la *mimésis* n'est effectivement pas une fin en soi mais une condition d'accès à une expérience sensible. Le corps peint n'est pas un double du réel : il devient un corps possible, un sujet perceptible, un espace d'apparition.

Le réalisme que je convoque ne vise pas seulement la ressemblance exacte, mais la création d'une fiction crédible, une réalité seconde, habitée et active dans laquelle le spectateur projetterait sa sensibilité et ainsi, son propre corps.

---

<sup>16</sup> Daniel Arasse, *op cit*, p. 25–36.

## I.b. Facteurs de crédibilité du corps représenté : la facture d'une hyper-présence

Pour que le spectateur se prête à l'illusion, les images ou pseudos-réalités imagées doivent être crédibles. Pour qu'elles le soient, les techniques de représentation employées doivent induire cette confusion.

Certains points d'intérêt dictent la manière de faire quand il s'agit de rendre l'image du corps représenté crédible. Sa crédibilité peut alors nous convaincre de sa présence réelle, dans l'espace du spectateur, ou nous interroger quant à la nature de sa représentation par une confusion entre le médium peint et photographique.

L'ambiguïté des médiums est rendue possible par la recherche d'exactitude de la ressemblance de l'image peinte à toute ou une partie de l'image référente photographiée. Les proportions d'un corps crûlement figuré dépendent de la rigueur de l'observation du référent. Plus l'œil scrute son référent avec exactitude, plus la représentation gagne en crédibilité. Qu'il soit présent physiquement ou médiatisé par la photographie, ce référent, élevé au rang d'autorité visuelle, tend à réduire l'espace laissé à l'interprétation et à l'écart, maintenant l'image dans une fidélité quasi absolue.

Un très long temps de pose du référent serait nécessaire à l'obtention d'une image photoréaliste destinée à rejouer sa présence.

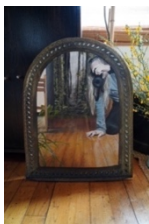
Le modèle vivant n'est alors plus vraiment adapté à la pratique du portrait peint, étant donné les alternatives offertes par les technologies. Certes, le point de vue unique déterminé par l'intermédiaire photographique creuse l'écart entre l'image réaliste et l'image réelle en annulant certaines de ses dimensions. Mais ce passage à la bidimensionnalité est inhérent à l'image fixe, photographiée comme peinte.

Le sujet peint ou photographié ne cherche pas forcément à se faire passer pour le sujet réel, à moins que la particularité de l'installation de l'image ne nie sa nature d'image. La représentation s'affirme en tant qu'image ; une image capturante d'un moment de réalité selon un point de vue particulier pour la photographie et une image jouant mimétiquement l'aspect de ce moment pour la peinture photoréaliste. Le médium photographique intensifie l'illusion tandis que la peinture photoréaliste la rejoue.

Certains artistes se saisissent de cette hésitation perceptive pour brouiller davantage la lecture de l'image. La technique picturale singulière de Gerhard Richter, que l'on retrouve entre autres dans son *Autoportrait* peint en 1996, génère un effet de flou typique de l'image photographique (par l'application de larges coups de pinceau dans la même orientation, sur une peinture à l'huile encore fraîche). Le tableau semble d'abord être une photographie légèrement tremblée, mais l'examen attentif révèle sa texture picturale.

L'image n'est donc pas l'empreinte directe du réel, mais la reconstitution d'un instant photographique : une réalité recomposée, filtrée puis traduite en peinture. Ainsi, Richter ne cherche pas tant à copier la photographie qu'à en réincarner l'effet perceptif, révélant la porosité des frontières entre les médiums.





*Autoportrait*, acrylique sur papier photographié, 2023.

Avec cet autoportrait, en plus du réalisme de la représentation, la mise en abyme par la présentation photographique en anamorphose de ma production génère une confusion des médiums. Le spectateur, lors de la découverte du caractère fictif de la scène, rendu évident par la forêt inachevée en arrière-plan, s'interroge sur les éléments qui sont de l'ordre de la photographie et ceux qui sont peints.

Ainsi, si la ressemblance permet d'instaurer la crédibilité de l'image, elle n'exclut pas certaines libertés plastiques qui participent à sa signification.

Bien que le traitement du corps se veuille hyperréaliste, certaines omissions volontaires peuvent le décontextualiser, certains ajouts peuvent le recontextualiser, sans que le caractère fictif ne déroge à l'impression de vérité.

Le travail du ton local, en particulier celui des chairs, contribue fortement à la vraisemblance du corps représenté. La crédibilité de la peau peinte naît de l'attention portée aux micro-variations chromatiques, aux transitions douces entre ombre et lumière, à la présence de reflets chauds ou froids qui témoignent d'une circulation interne de la lumière. Les nuances se fondent sans ruptures franches : elles se dégradent et vibrent subtilement selon la tension musculaire, l'épaisseur du derme, ou encore la chaleur du sang sous la surface. Ces aspects, proches d'une observation organique du réel, participent à rendre perceptible par la peinture la dimension tactile de l'épiderme.

Chuck CLOSE travaille la surface cutanée comme une mosaïque de micro-variations colorées ; ses portraits monumentaux reposent sur l'observation quasi scientifique des pores, des veinules, des taches et des reflets, transformant la peau en paysage. Sam JINKS, figure majeure du courant de l'hyperréalisme américain, rend compte avec sa sculpture *Woman and Child* de la différence des âges par la variation des tonalités des chairs rendues à l'aérographe : chair grisâtre de la femme contre peau rosée du nourrisson qu'elle porte dans ses bras.



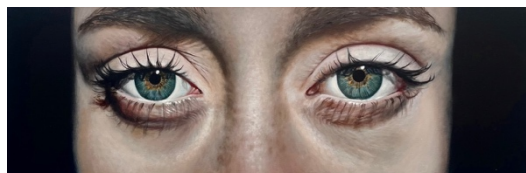
*Visages*, peinture acrylique et techniques graphiques sur carton plume, env. 20 x 30 cm chaque, 2025-2026.

Cependant, le chromatisme des chairs n'est pas indispensable à la vraisemblance du corps représenté. Grâce à l'héritage photographique, notre œil a assez côtoyé le noir et blanc pour pouvoir s'y fier. Bien que la perceptibilité du corps puisse être alors atteinte par un haut degré de réalisme, il ne s'agit pas de le confondre avec un corps en présence auquel il manquerait les couleurs pour rendre l'illusion plausible. Mais ce corps rendu perceptible par la précision des détails peut être crédibilisé par sa fidélité photographique. Par sa représentation photoréaliste en noir et blanc, il sera alors possible de le confondre à la photographie d'un corps réellement existant, non au corps lui-même.

L'intensité de la précision peut varier selon la granulosité des peaux ou selon l'importance d'un détail par rapport à la présence d'un autre.

Le degré de réalisme de certains détails en fonction de leur disposition dans l'espace suggéré peut aussi participer aux effets optiques de volumétrie ou de profondeur.

Dans son *Autoportrait*, Chuck CLOSE accorde plus de netteté par le traitement des détails des éléments qui figurent au centre de l'image et de son visage, tandis que les périphéries plus estompées semblent floues et donnent ainsi une illusion de mise au point photographique. C'est une façon de diriger le regard vers le *punctum*<sup>17</sup>, centre d'intérêt visuel, comme quand il s'oriente vers les pieds du *Christ mort* de Mantegna, attiré par leurs proportions qui semblent les faire avancer au-delà du premier plan.

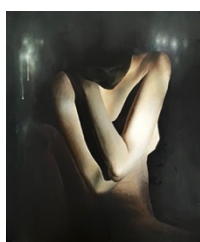


Série *Hypnose*, acrylique sur toile,  
119 x 39 cm, 2025-2026.

Dans la peinture *Hypnose*, on relève une dégradation de l'effet de netteté du centre vers les périphéries. Le fondu progressif renforce la suggestion de volumétrie du visage par rapport au fond bouché, sur lequel il ne serait pas apposé mais dans lequel il serait plongé ou duquel il émergerait.

Afin que le corps représenté paraisse habité et presque palpable, le traitement du modelé s'impose comme une donnée essentielle. C'est lui qui insuffle la sensation d'une présence, au point de donner l'illusion que « les contours se détachent du fond », pour reprendre les mots attribués à Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. La peinture doit alors fuir les contours secs, les lignes trop nettes qui signalent la forme hors de la réalité plutôt qu'elles ne la façonnent : un cerne trop franc aplatit l'image au lieu de la faire naître dans l'espace.

La lumière modèle plus qu'elle ne dessine. La construction du volume dépend alors de la prise en compte de la façon dont la lumière interagit avec la forme, ainsi que de la subtilité de son traitement.



Série *Sauvage*,  
acrylique sur toile, 65 x 54 cm, 2024-2025.

Selon un héritage caravagesque et selon l'esthétique photographique, il s'agira de rendre compte de la continuité lumineuse par transitions, par des passages gradués entre les valeurs. L'accentuation des contrastes en clair-obscur dans cette peinture de la série *Sauvage* renforce la présence du corps et vient par la même dramatiser la scène.

Ce qui apparaît comme absence de lumière est tout aussi signifiant que les zones les plus éclairées : ce sont aussi des moyens d'organiser le regard, de rythmer la présence et l'absence, de marquer ce qui est vu et ce qui reste voilé.

---

<sup>17</sup> Notion de punctum employée par Roland BARTHES dans *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard-Le Seuil, 1980 : « Le punctum d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne). »

Cette capacité de la lumière à produire une impression de présence contribue à faire émerger le corps de la surface picturale jusqu'à donner l'impression d'une existence propre, presque autonome. C'est précisément cette quête d'une présence incarnée que Balzac met en scène à travers la figure de Frenhofer dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* :



*Gisante II*, 2026, acrylique sur papier,  
238 x 74 cm.

*Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau. Il y a tant de profondeur sur cette toile, l'air y est si vrai, que vous ne pouvez plus le distinguer de l'air qui nous environne. Où est l'art ? perdu, disparu ! Voilà les formes mêmes d'une jeune fille. N'ai-je pas bien saisi la couleur, le vif de la ligne qui paraît terminer le corps ? N'est-ce pas le même phénomène que nous présentent les objets qui sont dans l'atmosphère comme les poissons dans l'eau ? Admirez comme les contours se détachent du fond ! Ne semble-t-il pas que vous puissiez passer la main sur ce dos ? aussi, pendant sept années, ai-je étudié les effets de l'accouplement du jour et des objets. Et ces cheveux, la lumière ne les inonde-t-elle pas ? Mais elle a respiré, je crois ! Ce sein, voyez ? Ah ! qui ne voudrait l'adorer à genoux ? Les chairs palpitent. Elle va se lever, attendez.*<sup>18</sup>

Il semble y avoir une fusion des ombres propres à leur support en relief et des ombres portées à leur surface de projection. Les premières cadrent le volume, les secondes définissent l'espace. L'ombre propre est intégrée au corps, elle le fait exister ; l'ombre portée rattache le corps à l'espace.

L'une et l'autre retranscrivent un environnement et crédibilisent la matérialité et la volumétrie du corps représenté, désormais situé. Les ombres le situent avant même que la représentation d'un espace euclidien n'ait besoin de le faire.

Le corps de *Gisante* pourrait presque sembler se détacher du papier, et du mur. Les ombres portées estompées et le modelé transforme la figure du corps en une présence quasi-sculpturale qui trouble la planéité de l'image.

Elles créaient une rupture visuelle avec la bidimensionnalité du support laissé en réserve. Le fond uniforme renforce le volume et le sujet en relief fictif se détache du support.

L'absence totale de décor vient purifier l'apparition, icôniser la figure en l'isolant dans une intemporalité.

<sup>18</sup> Honoré de BALZAC, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1832, texte 9, p.65-66.

Le corps est accueilli dans un espace neutre, un blanc absolu, vierge, immaculé. Cette absence de contexte renforce la projection du spectateur, qui n'a plus d'indices narratifs pour « fixer » la figure dans une interprétation.

Le corps semble exister indépendamment du support. Cependant, la matérialité de la surface papier qui l'accueille se réaffirme par son retroussement, le support réagit et sa perception annule ainsi toute possibilité de transparence totale : il rappelle que l'image est faite de matière, que le corps n'est qu'une présence représentée. La peau du papier répond alors à la peau du corps représenté, et la surface se met à exister autant que ce qu'elle porte. Le papier, en se déroulant, prend l'allure d'un linceul ou d'un drapé dont les plis témoignent de la sensibilité même.

Présenter *Gisante* verticalement, alors même que la pose est funéraire, crée un trouble perceptif : le spectateur se retrouve face à son équivalent. La figure n'est plus une image horizontale, comme le sont les gisants des cénotaphes, mais un corps dressé, qui renvoie à la verticalité humaine. Sa présentation tient du transi de *René de Chalon*<sup>19</sup> bien que mon autoportrait ne soit pas décharné ni destiné à orner une sépulture. Cette inversion fait glisser le sujet du funéraire au profane, du mortuaire au vivant.

Telle une *Ophélie* contemporaine, les yeux clos et le visage apaisé peuvent évoquer autant l'abandon au sommeil que la douceur supposée d'une mort immobile. Cette indétermination peut suggérer aussi bien un sacrifice qu'une attente passive.

On peut y lire le mythe de l'artiste qui, à l'instar d'une Belle au bois dormant, demeure figée dans l'entre-deux de l'oubli, en suspens jusqu'à sa reconnaissance.

Cette figure résonne avec l'*Autoportrait en noyé* d'Hippolyte Bayard, où l'artiste, feignant sa propre mort, dénonce l'indifférence d'un monde à consacrer son œuvre. Chez Bayard, la mort simulée devient stratégie : si le monde ne voit pas l'artiste vivant, il faudra le voir mort. Dans mon autoportrait, c'est la même tension entre sommeil et disparition qui se joue : suspendue, offerte au regard, mais encore en attente.

L'hyperréalisme sculptural prolonge cette réflexion : la crédibilité du corps représenté ne tient pas seulement à la ressemblance, mais à ses dimensions, à sa mise en espace, à la qualité de sa facture, à la minutie tactile des détails, à la subtilité du modelé. L'exposition « Hyperréalisme, ceci n'est pas un corps » ayant eu lieu du 7 septembre 2022 au 8 Janvier 2023 au musée Maillol jouait avec force cette ambiguïté entre corps figuré et corps réel, les sculptures mises en scène nous interrogeaient constamment sur leur nature.

Parmi elles, *Woman and Child* de Sam JINKS, où tout concourt à produire une présence presque incarnée : minutie extrême des détails, prise en compte de la « multifacialité »<sup>20</sup> du volume, peau aux nuances différenciées, cheveux implantés un à un

---

<sup>19</sup> Ligier Richier, *Transi de René de Chalon*, vers 1545/1547, pierre calcaire, 177 cm ;

René de Chalon, sculpté vers 1545/1547 par Ligier RICHIER en pierre calcaire, avait exprimé le souhait d'être représenté tel qu'il serait trois ans après sa mort.

<sup>20</sup> Benvenuto Cellini, *La Vita*, éd. et trad. Yves Bonnefoy et Jean Charbonneau, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1991.

Le terme « multifacialité » désigne une sculpture en ronde bosse conçue pour être observée depuis différents points de vue. Ce concept est développé par le sculpteur Cellini, notamment avec sa sculpture *Persée tenant la tête de Méduse* (1554), conçue pour offrir différents visages selon le déplacement du spectateur.

pendant trois mois... Ce réalisme saisissant renforce la présence presque humaine du duo à des âges opposés. La réduction de l'échelle à 1/3 passe presque inaperçue, mais elle induit un rapport intime au regardeur, accentuant la fragilité de ces corps à des seuils opposés - l'enfance et la vieillesse- et rappelant le destin charnel inscrit dans le cycle de la vie.

Ces choix d'échelle nourrissent également ma propre démarche. *Gisante* s'inscrit dans cette recherche : pensée d'abord à échelle une pour correspondre à ma taille réelle (176 cm, proche d'ailleurs de celle du *Transi de René de Chalon* de 177 cm), elle adopte finalement une légère réduction. Cet écart génère une confusion perceptive : assez proche du réel pour entraîner la confusion, mais légèrement distancié pour rappeler que nous sommes face à une image.



Sam JINKS, *Kneeling Woman*, 2010, silicone, résine, fibre de verre, cheveux humains et pigments, 30 x 72 x 28 cm.

Un parallèle peut être établi avec *Kneeling Woman* de Sam Jinks, où l'échelle fortement réduite accentue l'idée de vulnérabilité de cette femme nue en posture de dévotion, offerte au regard du spectateur.



Série *Sauvage*, acrylique sur toile, 80 x 65 cm, 70 x 65 cm, 2024-2025.

Dans cette autre peinture de la série *Sauvage*, on retrouve une même vulnérabilité par la posture repliée du corps.

La lumière dramatique en clair-obscur souligne les volumes, rend acceptables les déviations anatomiques qui ouvrent la voie à une forme d'animalité, comme si l'humain se recueillait dans une corporéité plus instinctive. À l'extrême précision anatomique de Jinks répond ici un réalisme plus farouche, un corps presque androgyne, en marge, qui semble se protéger tout en se donnant à voir.



*Gisante I*, 2026, acrylique sur papier, 238 x 74 cm.

On peut mettre en regard cette approche avec la seconde peinture de la même série que *Gisante*, où le corps, réduit d'échelle et replié en position fœtale, renforce cette impression de vulnérabilité et de fragilité tout en devenant le signe d'un besoin de protection, voire de retrait du monde. Le corps semble se resserrer comme pour se préserver.

Par la diminution de ses proportions, le corps n'en est pas moins crédible ; un léger écart avec le réel peut servir à renforcer la signification.

On pourrait ainsi dire du réalisme qu'il n'est pas une simple copie mécanique du visible mais plutôt une construction progressive d'un volume perceptif, comme une fabrique d'apparitions. Il n'imiterait pas seulement la forme mais pourrait simuler une présence corporelle : le corps représenté devient figure incarnée, quasi-vivante. Toutefois, dans cette quête de véracité, des écarts volontaires (diminutions, omissions, accentuations, distorsions discrètes) demeurent signifiants, en rappelant que la vérité de l'image est une fiction maîtrisée, et que l'illusion fonctionne précisément parce qu'elle révèle, par endroits, l'envers de sa propre fabrication.

L'ensemble des facteurs précédemment évoqués (précision mimétique, traitement minutieux des textures, cohérence anatomique et gestion des effets lumineux) concourt à produire une illusion suffisamment crédible pour troubler les régimes de reconnaissance du regardeur.

ChatGPT ▾



photo ou peinture ?



Ça ressemble beaucoup plus à une **photo (ou un rendu photo réaliste)** qu'à une peinture.

👉 Indices qui vont dans ce sens :

- Les **détails de la peau** (pores, petites irrégularités, brillances) sont très réalistes
- Les **reflets dans les yeux** sont précis et naturels
- Les **cils et sourcils** ont une texture fine et irrégulière, typique d'une prise de vue réelle
- L'éclairage donne un rendu très proche de la photographie

💡 Cela dit, il y a une possibilité :

→ Ça pourrait être un **rendu numérique très réaliste (3D ou IA)**, car certains détails sont presque "trop parfaits".

👉 Conclusion :

**Très probablement une photo... ou une image générée ultra réaliste, mais pas une peinture classique.**



L'image présentée dans la capture d'écran ci-dessus, dont le statut même (photographie, peinture) demeure incertain, en constitue un exemple révélateur.

L'hésitation perceptuelle qu'elle suscite témoigne d'un seuil de crédibilité où l'image n'est plus immédiatement identifiable par sa technique, mais perçue comme une présence plausible.

L'échange avec une intelligence artificielle, bien qu'elle reste faillible, met en évidence cette zone de trouble : face à une image d'apparence hyperréaliste, même un système d'analyse pourtant entraîné à distinguer différents types d'images, peut se tromper.

Loin d'être anecdotique, cette confusion souligne la capacité de la peinture à produire une hyper-présence, dans laquelle les régimes de distinction entre image peinte et image photographique deviennent momentanément inopérants.

## I.c. La perfectibilité du geste et les limites de l'exactitude

La quête d'une représentation fidèle engage un processus de création absorbant, où la main cherche l'équilibre entre précision et interprétation.

Pour accentuer encore le réalisme, la facture est léchée voire invisibilisée. Les gestes seront lissés de la préparation du support jusqu'aux derniers glacis s'ils n'ont pas l'intention de signifier par leur présence, si les traces ne sont pas des prétextes symboliques. L'idée n'étant pas de montrer la manière, mais de mettre en place une confusion entre réel et suggéré.

Ainsi, le geste de l'artiste, l'expressivité de sa facture ne se dissimule pas pour le faire oublier (même s'il n'est pas toujours le sujet, le lien indéfectible entre son inspiration et sa représentation restera évident) mais pour donner un caractère acheiropoïète à son image.

On ne décèle pas non plus de signature gestuelle dans les peintures lissées de Gerard RICHTER qui se qualifie lui-même de « faiseur d'images » ; bien que l'on reconnaisse son œuvre, il n'y a dans ses peintures « ni gestuelle caractéristique, ni fioritures personnelles, ni signature. », « On peut prendre un détail d'un Richter et savoir qu'il s'agit d'un Richter à la façon dont la pâte repose sur la toile, même dans une peinture abstraite, mais on n'y trouve pas l'effet d'une touche typique. »<sup>21</sup>

L'expressivité du geste est tue et l'image devient alors sujet principal, et sa provenance matérielle n'est plus vraiment évidente.

Le spectateur est ainsi pris dans l'équivoque : « comment cela a-t-il été fait ? »

L'obtention d'un geste optimal pour un rendu le plus réaliste qu'il puisse être dépend d'une méthode de travail assez rigoureuse.

Cette retranscription minutieuse sous-entend une phase préparatoire chronophage, une étude intelligente de la composition qui se définirait par son recours à l'esquisse. Cependant, selon ma manière, l'esquisse est expéditive, sommaire, voire absente, car l'acrylique et sa rapidité de séchage me permet le repentir par recouvrement (voir annexe n°XXXVIII-XL). Il m'est difficile de me projeter en une forme réaliste à partir d'une construction synthétique. Je préfère procéder fragments par fragments entrecoupés d'étapes de prise de recul et de « corrections », reprises, avant l'achèvement, plutôt que de m'en remettre aux cernes d'une esquisse anticipée au point où elle restreindrait la liberté de mes erreurs, que j'estime constructives. La facture réaliste est une construction progressive, un agencement de corrections successives.

Certains artistes adoptent une démarche picturale plus protocolaire, Chuck Close utilise pour ses grands portraits hyperréalistes une technique de quadrillage proche de la mise au carreau. Gerard Richter passe par la projection des photographies qu'il peint pour en marquer les principaux cernes et que sa peinture soit la plus « technique lisse et parfaite »<sup>22</sup> possible.

---

<sup>21</sup> *Catalogue d'exposition Gerhard Richter*, Fondation Louis Vuitton, dir. Dieter Schwarz et Nicholas Serota, 2022, p.24.

<sup>22</sup> Gerhard Richter, « Notes 1964-1965 », dans « Gerhard Richter, *Textes 1962-1993*, notes et entretiens réunis par Hans Ulrich Obrist, trad. Catherine Métais Bürhendt, sous la dir. De Xavier Douroux, Dijon, Les Presses du réel, 2012, p.38.

Pour ma part, à la manière de certains modelleurs, c'est le repentir qui me permet la justesse des proportions. Je pense à Giacometti, souvent décrit comme un éternel insatisfait qui n'avait de cesse de retirer de la glaise pour arriver à des sculptures filiformes jugées recevables. Son geste pourrait-il faire écho à la façon dont beaucoup de femmes composent avec leur corps ?

Le repentir finit par trouver son achèvement. Pour moi, il nécessite l'approbation d'un regard extérieur. Mon œil, trop habitué à l'image en cours, se heurte à ses propres biais perceptifs ; la perception visuelle, parce qu'elle est subjective, demeure incertaine. Le regard extérieur est alors une preuve d'efficacité : l'achèvement se confirme dans l'instant où l'œuvre est vue par un autre, c'est alors je peux déterminer si l'effet escompté est atteint. Cette première réception est généralement virtuelle : la personne convaincue par l'image photographiée de l'image peinte me permet de croire en l'efficacité de l'œuvre, au pouvoir persuasif de son réalisme, malgré la distanciation médiatique.

La conception de mon geste plastique paraît paradoxale, une exigence dans les proportions finales mais une liberté permanente de redéfinition de leurs formes dans le processus. Les erreurs provisoires, nées des repentirs successifs, s'effacent à mesure qu'elles instruisent le geste, qu'elles aiguissent mon œil de plasticienne. Ces remaniements et repentirs ont-ils un impact dans la progression de l'image vers sa finalité ? Ou sur sa finalité ? Je ne pense pas, comme elles ne sont pas discernables.

Le repentir consiste à revenir sur une erreur observée pour la corriger, il est fait de dissimulation. Il est un processus cognitif qui reste secret et n'est donc pas visible dans la finalité de l'image.

Cependant, certaines erreurs significatives dérogent à mon œil ou échappent volontairement à leur correction.

La présence d'un léger écart, parfois, donne même vie au corps représenté. Car le geste mimétique, tout orienté vers l'exactitude comme une opération mécanique, met paradoxalement en lumière ses propres limites.

Dans un contexte où l'IA prend une place considérable dans la création (ou dans l'assistance à la création), où elle perfectionne et homogénéise les images (parfois au prix de leur incarnation) l'erreur humaine retrouve une valeur plastique. La machine exécute ce qu'on attend d'elle. Bien qu'étant améliorable par l'Homme, elle est en elle-même rien de moins que ce qu'elle a été programmée pour être. Elle est conçue pour être parfaitement ce qu'on attend qu'elle soit.

Tant que la machine n'a pas été dépassée par l'Homme, sa part de non maîtrise et les imprévus survenant dans la production dépend des omissions de ses concepteurs ou de ses programmeurs.



Le geste humain n'est pas soumis à une programmation algorithmique qui assurerait avec exactitude la suite des opérations. La mise en œuvre n'est pas si linéaire et constante que l'est l'exécution par la machine. Le geste humain, lui, est traversé par le vivant : variations infimes, tremblements, hésitations, fatigues. « Errare humanum est »<sup>23</sup> rappelle Sénèque : l'erreur n'est pas un défaut à effacer, mais la marque de ce qui échappe, de ce qui advient. Il poursuit, "*Errare humanum est, perseverare diabolicum*" « L'erreur est humaine, persévérer [dans son erreur] est diabolique » et nous pouvons alors penser que dans un contexte antique pré-technologique, la faute n'était pas envisagée comme expressive mais comme imperfection à effacer. Faire bien revenait à faire sans faille, sans qu'il soit possible de lire dans l'œuvre la singularité du geste, la présence du corps, ses aléas ou sa respiration.

À l'heure où l'IA « perfectionne » les images, bien qu'elle ne soit pas infaillible, les erreurs de proportions dans les images redeviennent signifiantes, parfois témoins de vérité du geste plastique. L'erreur devient alors la preuve d'un faire plutôt que simulation parfaite du vu.

Ainsi, les écarts et repentirs ne diminuent pas l'œuvre ; ils conditionnent la singularité de sa matérialisation.

Ce sont eux qui, dans l'effort pour atteindre la ressemblance, la font tendre vers une présence réelle. Car le réalisme ne reproduit parfaitement pas le visible, il l'invente à nouveau, le re présente pour mieux le faire croire.

Ce sont également eux qui, par la même, dirigent le regard du spectateur en lui faisant croire qu'ils ne cherchaient justement pas à l'attirer.

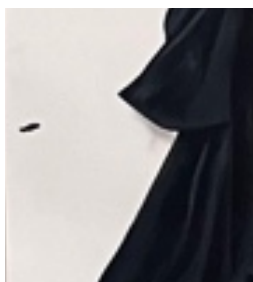
Victor Ieronim Stoichita, dans son ouvrage *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, montre que, entre 1522 et 1675, apparaît en Europe une « métapeinture » : l'image cesse d'être simplement un reflet du sacré ou du réel, pour devenir un objet capable de se penser comme image.

En retraçant l'histoire de l'autoréflexivité picturale, il montre comment la peinture est faite d'un accord entre illusion parfaite et dévoilement du dispositif : la peinture devient réflexive lorsqu'elle « exhibe sa propre condition d'image »<sup>24</sup>. Dans cette optique, le geste de l'artiste devient signifiant et le repentir, même effacé, appartient à la logique d'une image qui se sait image. Il n'est pas simple correction, mais mémoire interne de la production, participant à la conscience du médium.

---

<sup>23</sup> Att. à Sénèque, *Lettres à Lucilius*, Paris, Les Belles Lettres, 1962.

<sup>24</sup> Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Droz, Genève, 1999, p. 15.



Avec la tache de peinture noire qui contraste nettement sur le blanc du papier dans l'œuvre *Gisante*, et surtout avec le fait qu'elle demeure visible, non recouverte ni corrigée, la réflexion de Victor I. Stoichita résonne : c'est comme si la bavure venait affirmer la matérialité même de la peinture et exhiber le processus de sa fabrication. Cette tâche n'apparaît pourtant pas immédiatement au regard : de petite taille, elle exige une attention accrue pour se révéler.



Ce reste de geste organique rend perceptible ce qui, d'ordinaire, serait effacé au profit d'une surface conforme à l'idéal de perfection que la machine incarne. Ainsi, le maintien de la tache rend visible la défaillance inhérente à l'action humaine, perfectible par nature.

Détail de *Gisante II*, 2026,  
acrylique sur papier,  
238 x 74 cm.

Ces défaillances ponctuelles du geste, loin d'être de simples fautes, tracent ce que Deleuze nommerait un *pli* : un lieu où se courbent perception et matière, où l'œuvre se recompose au gré des reprises et des corrections. Le pli, c'est l'accident assumé, la déviation féconde, le point où le réel et son interprétation se frôlent sans jamais se confondre.

Dans *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Deleuze rappelle que « le pli n'est pas seulement une courbure de la forme, mais une manière de tenir ensemble le dedans et le dehors »<sup>25</sup>.

Dans *Gisante*, cette idée trouve une résonance concrète : le pli du papier, discret mais présent, unique accident du support situé en haut à gauche devient le point où l'image s'ouvre vers son propre dehors, où la surface représentée laisse affleurer ce qu'elle voudrait pourtant contenir. Il signale la matérialité du support, la fragilité du papier comme une intrusion du réel dans la fiction. À l'instar de la tâche, il introduit une zone de doute qui empêche l'image de se refermer totalement sur elle-même. Il fait de la surface un terrain de passage gestuel, comme si le corps pouvait encore bouger sous le drap, comme si la peinture retenait un souffle.

<sup>25</sup> Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 35.



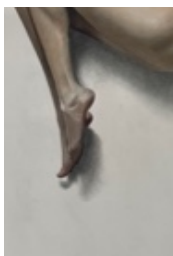
Série *Sauvage*,  
acrylique sur toile,  
73 x 60 cm, 2025.

Dans la série *Sauvage* (voir annexe n°XVIII et XIX), certaines déformations du corps sont préméditées et assumées comme telles : à l'inverse d'Ingres qui cherche à sublimer le corps de son *Odalisque* en lui ajoutant des vertèbres, il ne s'agit pas de séduire par l'idéalisation, les altérations anatomiques désacralisent plutôt la figure, l'ascétisent, l'éprouvent.

Les vertèbres accentuées dans accentuent ici l'effet émacié, décharné, bestial.

D'autres écarts naissent de maladresses ou de biais perceptifs et demeurent visibles car laissés sans repentir.

Dans *Gisante*, par exemple, la jambe semble à la fois de face et de profil : une incohérence anatomique légère, mais perturbante.



Détail de *Gisante I*,  
2026, acrylique sur  
papier, 238 x 74 cm.

Dans la seconde peinture de la série (voir annexe n°I), les pieds apparaissent trop petits, disproportion que je n'ai remarquée qu'une fois l'œuvre verticalisée. C'est la conséquence directe de ma position en surplomb durant l'exécution : de ce point de vue en contre-plongée, les pieds m'apparaissaient correctement dimensionnés. Je n'ai pas corrigé ce décalage, il devient la preuve d'un geste non programmé, humain, faillible, il montre ce quelque chose qui échappe à la maîtrise totale et qui, paradoxalement, lui donne sa force de présence.

Ces écarts ne ruinent pas l'illusion mais interrogent la frontière entre ressemblance et croyance en rappelant que le corps représenté est une fiction matérielle. Ils signalent la non-reproductibilité mécanique du tableau, sa singularité.

Ainsi, Jusqu'où une représentation peut-elle rendre croyable une réalité fictionnelle ? Autrement dit, à quel point une fiction visuelle peut-elle se faire passer pour vérité ?

## II. Dispositifs de re-présentation : supports, espaces et mise en scène du corps

### II.a. De la sémantique de la surface d'apparition aux scénographies du corps théâtralisé : supports, cadres et passages

Il devient nécessaire d'observer les conditions matérielles qui président à l'apparition du corps dans l'image. Le support (papier, toile, cadre) n'est pas neutre mais institue la possibilité même de l'apparition. Son épaisseur, son accrochage, sa forme, ses dimensions font glisser la figure du statut d'image vers celui de présence plausible. Le support bidimensionnel devient seuil, scène potentielle où le corps représenté cherche à rejoindre l'espace réel.

#### Dispositifs de re présentation : conditions spatiales de la perceptibilité

Le dispositif de représentation joue un rôle important dans la réception de l'image. Il concerne les moyens mis en œuvre et les conditions matérielles de la représentation comme le support, ses dimensions, les techniques et/ou médium... Il est généralement déterminé en amont du processus de création, parfois redéfini pendant.

Le dispositif de présentation s'adapte aussi au dispositif de représentation. Dans mes productions, il est presque toujours question de peinture acrylique, mais les supports s'adaptent aux sujets. Le papier est parfois privilégié pour sa planéité et sa souplesse. Bien que son grammage soit assez élevé pour supporter la peinture, sa finesse atténue le relief du support et l'intègre à son espace d'accrochage. S'il s'agit d'un mur, il s'en détache moins qu'un châssis, s'y fond davantage. La réserve blanche du papier intouché fusionne avec le mur sur lequel il est accroché, si l'on part du principe que les caractéristiques de l'espace qui l'accueille se rapprochent de celles d'un *White cube*.

Le dispositif de présentation, cette fois, concerne les moyens matériels mis en place pour l'exposition de l'œuvre. Ils sont prévus par l'artiste lors de l'anticipation mentale d'une réception optimale de son travail, une « anticipation imaginaire d'une globalité à venir. »<sup>26</sup> comme la nomme Serge Tisseron.

Il peut s'agir des modalités d'accrochage, de positionnement de ses productions les unes par rapport aux autres, de l'éclairage, de textes accompagnants [...] ; autant de facteurs pouvant soutenir, renforcer, définir ou dénaturer le sens d'une œuvre lors de sa réception.

Ces choix varient selon l'effet escompté : par exemple, la hauteur, l'éloignement d'une œuvre par rapport au spectateur, la distance entre les œuvres, dérivent de leur agencement dans l'espace, et dépend aussi de l'espace lui-même. L'œuvre sera évidemment reçue différemment selon sa disposition, sa proximité, l'intensité de son éclairage, etc. La perceptibilité du corps représenté s'en verra également modifiée.

Selon le dispositif de présentation déterminé par l'artiste, l'image du corps peut se crédibiliser encore et le corps paraître plus réel.

---

<sup>26</sup> Serge TISSERON, *Le bonheur dans l'image*, Synthélabo Groupe (Ed), 1996, p.26.



*Autoportrait*, acrylique sur papier photographiée, 2023.

Dans cet *Autoportrait*, les modalités de présentation sont nécessaires à l'illusion : la photographie imprimée est disposée contre le mur, reposant sur le sol.

Le spectateur se prête à l'illusion en adoptant la posture adéquate face au tableau positionné proche du sol, il est incité à se baisser pour pouvoir l'observer frontalement. Il adopte ainsi par sa position le relais de celle figurée dans le tableau.

Daniel ARASSE décrit la position de la servante peinte par Le Titien dans de *La Vénus d'Urbain* comme étant également le relais de celle du spectateur devant la Vénus en Odalisque<sup>27</sup>. Ce dialogue par la posture relie encore l'espace du spectateur à l'espace suggéré par la représentation.

Si cette relation de relais entre posture représentée et posture réelle participe à l'illusion, elle repose aussi sur les conditions matérielles de présentation de l'image. Parmi celles-ci, le cadre joue un rôle déterminant, en tant qu'interface entre l'œuvre et son espace d'apparition.



*Spécimen rare*, acrylique sur papier et peinture sur verre, cadre vitré, main en modelage, 70 x 60 cm, 2025.

Ici, le cadre, récupéré dans la rue, joue d'emblée un rôle narratif. Intégré retourné, il nous présente son verso habituellement invisible, chargé d'inscriptions cryptées, de traces d'usage. Ces marques sans signification immédiate suggèrent l'existence antérieure de l'objet. Le cadre porte sa propre biographie sans qu'elle nous soit accessible et sans qu'elle coïncide avec la narration figurée.

Dans ce portrait, le sujet n'est autre que mon compagnon actuel. Il apparaît comme coincé derrière la vitre comme dans un cabinet de curiosité où la chose se donne à voir, presque écrasé contre sa surface plane, à la lisière d'un monde qui n'est pas le nôtre. Le spectateur, placé face à lui, pourrait croire qu'il observe une fiction enfermée dans les limites de l'image ; mais la perspective s'inverse avec ce cadre retourné : et si c'était nous, en réalité, qui étions du côté de l'ombre ? Comme si lui, prisonnier en apparence, se trouvait en fait « du bon côté » tandis que nous demeurons dans la caverne platonicienne, fascinés par la surface des apparences.

Le tableau se pense alors comme allégorie de l'expérience du regard. Le cadre, retourné, devient une frontière poreuse entre deux régimes de réel. Celui qui semble captif est peut-être le plus clairvoyant tandis que celui qui regarde pourrait être induit en erreur. L'œuvre installe un trouble fertile : qui est observé ? qui observe ? qui désire rejoindre qui ? Qui désire franchir son cadre ?

<sup>27</sup> Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000, chapitre « La femme dans le coffre », p. 133-135.

La main qui surgit au-delà du cadre participe à cette ambivalence. En hors-cadre, elle agit comme l'illusion d'un témoin vivant de ce franchissement (voir annexe n°XXIII). Elle rattache l'image à un corps réel et rejoue ce désir de passer la frontière.

Le dispositif d'encadrement fait émerger l'œuvre comme un objet autonome, signalant que l'image appartient à un autre temps.

C'est déjà ce que l'on pouvait relever avec certaines œuvres précédemment citées comme le trompe l'œil de Ducordeau (voir p.14) où le cadre représenté sert à faire croire que l'intérieur du cadre (également fictif) appartiendrait à une autre temporalité et à un autre lieu, il permet de signaler le déplacement et d'attirer l'intérêt vers ce qu'il encadre : en l'occurrence un vide représenté, un « faux rien ». Il met alors en évidence la nature construite de toute représentation, révélant par la même que ce qui fait image n'est pas tant ce qui est représenté que les conditions mêmes de sa présentation.

Le cadre crée une césure entre la représentation et l'espace de sa réception pour souligner l'écart temporel entre les deux et renvoie alors au passé qui « a été » de l'image.



*Petite Lûna*, peinture acrylique sur papier encadrée, 30 x 40 cm, 2025.

Dans *Petite Lûna*, le double encadrement (cadre + marie-louise) renforce l'idée de distance temporelle. La présence de couches successives matérialise l'épaisseur du souvenir : chaque bordure ajoute un seuil, une séparation temporelle entre l'image et le présent. L'enfant devient figure du passé, réalité éloignée. Le spectateur accède à cette image comme à un vestige, tenue à distance. Le cadre et sa vitre agit ici comme un rituel de conservation à la manière qu'à une vitrine de mettre en exergue une relique.



*Autoportrait*, acrylique sur papier, cadre, env. 40 x 50 cm, 2024.

Dans cet autoportrait, le cadre est présent mais traversé, il ne clôt plus l'espace suggéré et pourrait ainsi symboliser un espace de pensée. Le visage absorbé évoque l'artiste en méditation. Cette excroissance du médium par la prolifération de traces picturales (qui sont en réalité des trompe l'œil graphiques de coup de spalter comme l'on retrouve dans certaines des œuvres de Richter) sont analogues à la pensée elle-même. Comme métaphore de ce qui excède de la forme, la peinture déborde, les traces expressives dépassent les limites comme le feraient immatériellement les idées qui sortent, les doutes qui s'échappent, la réflexion qui refuse d'être contenue dans les limites cartésiennes d'un cadre.

Le cadre, ici, n'enferme pas mais accuse la limite. Il est aussi le témoin d'une communication des temporalités comme si le portrait reflétait une présence encore actuelle, une présence en devenir. L'encadrement ne retient plus la figure, ce qui était isolé devient en train de se dérouler, se compléter.

Ces œuvres pourraient se lire comme trois positions du corps face au *parergon*<sup>28</sup> (le cadre borde l'œuvre sans en faire pleinement partie, mais en conditionne pourtant la réception) :

-**Le corps capturé** : le cadre qui retient, isole. L'image devient lieu de captivité, séparée de l'espace du spectateur.

-**Le corps pensant** : le cadre s'ouvre, ses frontières deviennent poreuses, il est un espace mental. La peinture déborde comme la pensée qui cherche une sortie pour son expansion.

-**Le corps traversant** (*Gisante*) : lorsque la robe sort littéralement du cadre pour chercher sa continuité dans le réel, le cadre devient passage, point de contact entre fiction et réel.

Le spectateur n'est plus observateur distant mais co-présent à l'œuvre.

Ces trois gestes successifs dessinent une transition entre : être enfermé, penser la limite puis la franchir.

L'encadrement n'est donc pas complètement extérieur à l'œuvre étant donné qu'il définit sa façon d'être vue et interprétée.

Cette idée rejoint également la réflexion attribuée à Gerhard Richter, pour qui le cadre est un élément constitutif de l'œuvre. Ainsi, l'image encadrée isole et signale, elle cesse d'être une fenêtre ouverte et devient un objet à interroger, comme dans un cabinet de curiosités.

On pourrait y associer une réflexion sur la nature de l'image : comment passe-t-on d'une surface contenue, circonscrite par ses limites, à une forme qui semble excéder son propre cadre ? Autrement dit, à partir de quel moment ce qui est représenté déborde-t-il les conditions de sa présentation ?

Cette question ne concerne pas uniquement le cadre, mais engage plus largement le support de l'image qui conditionne la manière dont l'image s'inscrit matériellement dans l'espace et qui tient alors un rôle primordial dans le dispositif.

---

<sup>28</sup> Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

Le *parergon*, tel que théorisé par Jacques Derrida à partir de Kant, désigne ce qui entoure l'œuvre sans lui appartenir entièrement, tout en participant à sa constitution. Le cadre, en ce sens, n'est ni purement extérieur ni pleinement intérieur à l'œuvre : il constitue un seuil qui conditionne son apparition et sa réception.



*Gisante II*, 2026,  
acrylique sur papier,  
238 x 74 cm.

Le papier est facilement déployable, et son déroulement peut être significatif. Comme un linceul étendu par des pinces, il est en train d'être déroulé jusqu'à nos pieds dans les œuvres de la série *Gisante*. Le papier, n'est pas neutre : il vit, se froisse, se déchire, se soulève.

Le papier réagit ici à sa propre matérialité, laissé libre de se retrourner en bas comme un kakemono. Cette dynamique du support rejoint également l'œuvre *Extases* d'Ernest Pignon-Ernest, où les figures de femmes mystiques apparaissent imprimées sur de hautes bandes de papier suspendues dans une chapelle. Les corps, presque grandeur nature, se déploient verticalement dans l'espace sacré. Les feuilles, légèrement arquées par leur propre poids, ondulent et se recourbent. Rien n'est plaqué : le papier est laissé libre, retenu seulement par des pinces et soumis à la gravité. Leur bas se soulève parfois, comme une robe, un linceul, un drapé vivant. Ces saintes, transfigurées, semblent à la fois présentes et absentes, en lévitation.

L'accrochage du papier de *Gisante I* génère une continuité spatiale entre espace littéral du support et espace du spectateur. L'un tend vers l'autre. Ce prolongement est initié par le déroulement et la représentation semble alors s'avancer vers la réalité. Légèrement réhaussé par rapport à la hauteur du regard du spectateur, le corps représenté en lévitation apparaît flottant au-dessus du sol sans suspensions.

Le corps représenté n'est pas seulement peint : il est mis en situation. L'installation participe ainsi à augmenter sa perceptibilité, en engageant le spectateur dans une relation corporelle avec l'œuvre. Merleau-Ponty rappelle que percevoir, c'est être engagé dans le monde avec son propre corps comme interface sensible : « Je ne vois pas le monde de loin, j'y suis plongé. ». Le dispositif d'installation fait circuler cette présence, puisque le spectateur ne regarde plus seulement un tableau : il partage un espace avec l'œuvre, la contourne, l'approche.

Ici, la présentation verticale transforme l'œuvre en face-à-face direct avec le spectateur dans un glissement du funéraire vers le profane. Le corps, présenté à échelle proche du 1:1, établit une relation physique avec le regardeur, dans un véritable corps à corps visuel. Présentée verticalement, la figure semble tomber, glisser, ou au contraire s'extraire du support en étant comme en apesanteur.

Le trouble produit par cette présence tient aussi au mode d'inscription de l'image dans l'espace. Le support, l'échelle, l'accrochage ou encore la relation physique instaurée avec le regardeur participent pleinement de la construction de l'œuvre. La peinture tend alors à déborder ses propres limites pour devenir une expérience spatiale.



## La spatialisation de la peinture

Ce déplacement s'inscrit dans une transformation plus large du statut de la peinture : d'une représentation plane accrochée au mur, elle tend vers une forme de bas-relief, voire vers une présence quasi sculpturale. Le support ne se limite plus à une surface bidimensionnelle, mais s'ouvre à une dimension volumétrique. Le déroulement du papier au sol dans *Gisante* amorce cette spatialisation : il introduit une rupture avec le dispositif traditionnel de la peinture en investissant l'espace réel.

La peinture ne se donne plus seulement à voir, elle commence à s'habiter. Elle engage le corps du spectateur dans un rapport physique à l'œuvre, tout en affirmant la présence du corps représenté comme une forme en expansion.

Cette extension de la peinture dans l'espace rejoint certaines analyses développées par Sandrine Morsillo dans son ouvrage *Habiter la peinture ; expositions, fictions avec Jean Le Gac*. L'œuvre ne se laisse alors plus saisir d'un seul point de vue : elle implique le déplacement du spectateur et une expérience perceptive progressive.

Dans cette perspective de démultiplication de points de vue initiée par les cubistes, l'espace de représentation tend à passer de surface à espace : elle quitte le mur pour investir l'espace réel du regardeur.

Comme l'écrit Morsillo à propos de Jessica Stockholder :  
« Ainsi la "peinture" devient-elle un événement scénique dans lequel nous sommes partie prenante en décidant de ce que nous croyons être le bon point de vue. »<sup>29</sup>

L'œuvre ne se réduit donc plus à une image fixe et frontale, mais devient une situation perceptive, une expérience. Le spectateur est à la fois devant l'œuvre et pris dans son dispositif.

Cette dissolution des limites traditionnelles de la peinture rejoint également certaines réflexions de Donald Judd, qui critique la frontalité du tableau traditionnel :  
« Le principal handicap de la peinture vient du fait qu'elle s'organise sur une surface rectangulaire posée à plat contre un mur. »<sup>30</sup>

À partir du moment où la peinture déborde sa stricte surface, elle peut être davantage éprouvée que simplement regardée. L'espace tridimensionnel devient alors un élément actif de l'œuvre, jusqu'à produire ce que Morsillo décrit comme une forme d'« atmosphère » :  
« Aucun élément pictural ne peut accrocher le regard : ni ligne, ni couleur ; rien que de la "sensibilité pure", "une atmosphère". »<sup>31</sup>

Le spectateur ne contemple plus seulement l'image ; il y est immergé, baigné dans une présence spatiale et perceptive qui excède les limites du tableau.

Dans cette perspective, l'œuvre ne se limite pas à sa matérialité immédiate, mais s'étend à son dispositif de présentation, à son environnement et aux relations qu'elle instaure avec le spectateur. L'image devient alors un lieu d'expérience, traversé par des circulations entre réel et fiction, présence et représentation.

---

<sup>29</sup> Sandrine Morsillo, *Habiter la peinture ; expositions, fictions avec Jean Le Gac*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 47.

<sup>30</sup> Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, Paris, Lelong Éditeur, 1991, p. 10.

<sup>31</sup> Sandrine Morsillo, *Ibid.*, p. 56.

Cette mise en espace de la peinture se prolonge à travers l'œuvre *Mamie*, où le support lui-même abandonne toute rigidité pour devenir matière souple et volumétrique.



*Mamie*, 2026, acrylique sur tissu en relief, tabouret, dimensions variables.

Je choisis un tissu libre, sur lequel une peinture très diluée viendrait imprégner l'image acheiropoïète de ma mamie. Tirée d'une photographie d'un temps qui avoisine l'époque de la guerre, les nouvelles dimensions de cette image lui rendent hommage en même temps qu'elles la réactualisent.

Dans une même décontraction, les plis du support sont adoptés de façon très naturelle lorsque cette production est écartée, jugée impertinente. C'est alors que sa dimension volumétrique semble incarner différemment la figure, elle n'est plus plaquée, figée mais relief, mouvement. Le corps paraît se personnifier dans la forme même du drapé plus que dans sa représentation proportionnée.

Ainsi, l'installation de ce tissu non tendu réinsère cette production évincée dans le circuit narratif. Elle introduit une forme d'incarnation du corps : celui-ci n'est plus seulement représenté, il semble se rejouer dans la matérialité même du support. La figure ne se réduit plus à son image, elle s'inscrit dans un volume.

Son installation sur un tabouret accentue encore cette idée : le support pictural quitte le mur pour investir l'espace au sol, modifiant la relation au spectateur.

Ainsi, *Mamie* prolonge et radicalise le mouvement amorcé dans les autres œuvres : la peinture ne se limite plus à une surface d'apparition, mais devient un espace à habiter, une matière à traverser, un dispositif où le corps s'incarne autrement.



*Brotherhood*, 2026, installation aux dimensions variables : peinture acrylique sur toile de 178 x 123 cm, couverture et carnet.

Cette œuvre est une peinture acrylique sur toile de grand format au caractère autobiographique : elle représente mon frère et moi, enfants. La facture volontairement léchée, plutôt délicate, participe à l'impression d'une atmosphère silencieuse de quiétude, suggérant une forme de fragilité juvénile. Le sommeil, l'abandon au repos commun devient le motif d'une confiance attendrissante.

La toile est préparée mais volontairement non tendue et non montée sur châssis, puis disposée à proximité du sol, légèrement réhaussée. Ce choix de présentation participe à la lecture de l'œuvre : le support libre entre en résonance avec les plis et ondulations du drapé représenté. Le corps peint et la toile sur laquelle il est peint semblent ainsi soumis à une même gravité.

La couverture disposée sur le support ainsi que le support lui-même prolonge le mouvement des draps et brouille la frontière entre ce qui est figuré et ce qui relève de la matérialité réelle de l'œuvre.

Les corps endormis se retrouvent plus naturellement à l'horizontale comme ils le seraient dans un lit. Enfin, la peinture ayant été faite sur le sol (comme à mon habitude), le point de vue du spectateur devient le relai du mien pendant la poïesis, tandis que la verticalisation s'avérerait proposer un point de vue déformant. La position au sol, légèrement réhaussée, est également pensée pour la cohérence du trompe-l'œil : les ombres portées de la feuille de papier peinte, posée dans l'angle inférieur de la composition, ne peuvent fonctionner que depuis un point de vue plongeant, en surplomb.

Le passage d'une peinture conçue comme surface plane à une peinture envisagée comme dispositif spatial engage ainsi une transformation de son statut. Le support n'est plus uniquement le lieu d'inscription de l'image, mais conditionne la perception, et ainsi la dimension sémantique de l'œuvre.

Qu'il s'agisse du débordement du cadre, du déploiement du support dans l'espace ou de sa mise en volume, ces facteurs participent à une reconfiguration des frontières de l'image avec le réel. La peinture ne se limite plus à représenter le corps : elle en propose une expérience située, où la présence se construit dans l'interaction entre œuvre, espace et spectateur.

Les conditions d'apparition de l'image ne relèvent plus uniquement de sa composition interne, mais de l'ensemble du dispositif qui la rend visible.

La question du regard s'impose alors comme centrale : non plus seulement comme faculté de voir, mais comme pratique située, orientée, structurée par des choix de présentation.

## II.b. Architectures relationnelles et spatialisation du regard : communication visuelle et dialogue non verbal

Si la matérialité du support conditionne la manière dont le corps apparaît, c'est dans l'espace d'exposition que cette apparition s'accomplit pleinement par le passage d'une image contenue à une expérience située. L'œuvre ne se limite plus à être vue : elle se relie, se partage. Le regard du spectateur n'est plus frontal et distant ; il devient trajectoire, déplacement, orientation. Le corps représenté se spatialise, investit l'architecture, tandis que l'espace lui-même devient condition de la réception de l'œuvre.

La disposition des œuvres entre elles dans un espace d'exposition est déterminante pour ne pas dénaturer l'œuvre et permettre la cohérence de sa réception, pour créer une harmonie visuelle ainsi que pour une lecture symbolique accompagnant l'interprétation. J'aime effectuer des associations chromatiques entre mes productions ou les adjoindre selon la proximité de leurs temporalités mais elles sont principalement liées par leur portée symbolique, parfois transversale.



Photographie d'exposition à la Serrurerie, Enghien-les-Bains.

Lors de cette exposition, un spectateur me fit part d'une remarque pertinente, il soulignait un sentiment de bienveillance maternelle qui se dégageait du portrait de ma mère dont le regard est tourné vers deux autoportraits. Le corps n'est pas forcément identifiable sur les peintures du pan de mur gauche, mais il paraît vulnérable, en souffrance.

Le dispositif de présentation crée une narration par l'entrecroisement des symboliques ainsi que par l'orchestration des œuvres dans l'espace et les jeux de regards qu'il génère (aussi bien les regards représentés que le regard du spectateur).



*Visages*, peinture acrylique et techniques graphiques sur carton plume, env. 20 x 30 cm chaque, 2025-2026, photographie d'exposition, Andresy.

Le dispositif de représentation joue un rôle important dans cette série de portraits fantomatiques : le carton plume noir dont la réserve suggère les ombres, allié à des outils graphiques et picturaux blancs permet de faire émerger la figure en rehaut, comme une apparition, comme des impressions rétinienne de visages capturés par la lumière.

Un même protocole est répété pour chacun des portraits : il s'agit des personnes de mon entourage que j'ai invitées à entrer dans mon appartement pour être photographiées dans mon cagibi, une salle qui peut rapidement être obstruée de toute lumière. Cette opération est, bien sûr, menée avec leur consentement. Ils reçoivent une instruction précise : regarder la lumière qu'ils choisissent de disposer à un endroit fixe autour de leur visage. Ils restent libres dans le choix de leur pose et de leur expression faciale, qui restent tout de même généralement ressemblantes (cette récurrence peut être justifiée par la concentration du sujet dans la tâche qui lui est confiée).

Cette sorte de neutralité de l'émotion, impassible, déshumanisé, en fait comme des masques-figures.

Pourtant, dans l'ombre totale du cagibi, la lumière paraît devenir un révélateur de soi. Sans l'avoir cherché, je les ai légèrement caricaturés comme si par une image fixe je proposais d'en extraire le caractère, mettre au jour ce que je perçois de l'autre, consciemment ou non. Le clair-obscur sculpte les reliefs et immerge les méplats, révélant une topographie sensible du visage modelé par la lumière. La source d'éclairage unique, que chaque modèle dispose et oriente, devient outil de mise en forme : elle désigne les zones de tension, fait apparaître les asymétries, expose les fragilités autant qu'elle amplifie les intensités expressives.

Il s'agit de documenter mon entourage : les présences qui vont, qui viennent, s'en vont, dont l'image marque plus ou moins mon esprit. Inscrits comme des apparitions dans le noir, ils semblent désincarnés, presque détachés du corps.



Gerhard RICHTER, *Acht Lernschwestern* (*Huit élèves infirmières*), série de huit peintures, 1966, huile sur toile, 95 x 70 cm chacune.

Cette dimension spectrale résonne avec la série de Gerhard Richter consacrée aux *huit élèves infirmières*, où les jeunes femmes, représentées d'après des photographies d'archives avant leur assassinat, apparaissent dans une neutralité presque glacée. Chez Richter, comme dans mon dispositif, les figures semblent à la fois présentes et absentes, prises dans un entre-deux troublant : l'image fixe ce qui déjà se retire.

Toutefois, là où Richter rejoue le drame de la disparition à travers la frontalité et la fixité photographique, mon installation cherche plutôt à produire une variabilité vibrante où les visages, modulés par la lumière et par l'accrochage, deviennent mobiles, vivants.

La suspension physique répond alors à la suspension psychique : des fragments d'individualités, des éclats intimes, visibles et pourtant insaisissables comme des spectres intemporels.

La légèreté du support m'octroie en effet une liberté supplémentaire dans les modalités d'accrochage ; c'est ainsi que le dispositif de présentation s'allie aux moyens plastiques engagés pour souligner la sémantique de l'œuvre. Légèrement détachés du mur, suspendus dans l'espace par du fil de pêche imperceptible, l'aspect spectral de ces portraits flottants est accentué.

Étant donné que chacun des figurants dirige ses yeux vers une lumière orientée différemment, leur disposition dans l'espace est pensée selon la circulation des regards et donc selon le placement de la lumière. Ils gravitent autour d'une unique source de lumière, symbolisée par le seul portrait qui regarde l'objectif, éclairé de face.

Ils sont installés sur différents plans, pour que leur échelonnement ajoute encore aux mouvements oculaires nécessaires à leur lecture. Leurs ombres portées les dédoublent en même temps qu'elles permettent d'évaluer leur distance. Il n'y a pas de hiérarchie entre les plans. Cette série ne sera jamais accrochée deux fois à l'identique. Tant de caractéristiques qui font ainsi paraître ces images transitoires et volatiles.

Le dispositif prend la forme d'une galaxie de visages, une constellation humaine comme un champ de présences fragiles suspendus dans l'espace dans lequel le spectateur est immergé. Chaque portrait est autonome, singulier, mais tous se répondent par résonances lumineuses et regards croisés. Aucune hiérarchie n'organise l'ensemble : il n'y pas de symétrie, pas de hiérarchie, pas de chronologie. L'œuvre tend alors vers l'idée d'un portrait collectif composé de fragments d'individualités.

Les figures semblent flottantes, comme en apesanteur, mais leurs ombres les ancrent dans le réel, affirmant leur inscription physique, la vérité des figurants. La présentation en trois dimensions, avec images flottantes à différents plans, active une circulation du regard dans l'espace. Le spectateur ne lit plus frontalement : son regard circule, contourne, se spatialise.

Les choses changent, les gens aussi ; l'œuvre s'articule autour cette impermanence, cet état instable entre présence et disparition. Ainsi, le dispositif répond lui-même à la sémantique de l'apparition : chaque image devient alors apparition plutôt que représentation, surgissement d'une présence qui n'est ni totalement là, ni totalement ailleurs. L'ensemble se construit comme une installation mémorielle : ce sont des survivances, des réminiscences d'êtres plus ou moins proches.



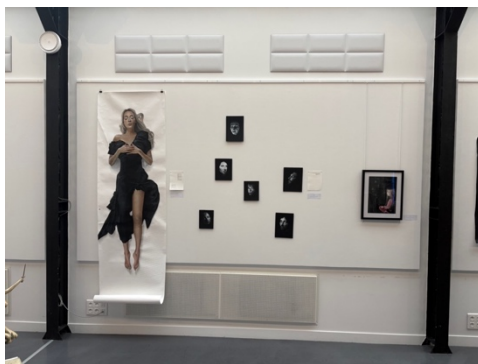
Gerhard RICHTER, *48 Portraits*, 1971-1972,  
huile sur toile, 48 panneaux, 70 x 55 cm  
chacun, présentée au Pavillon allemand de la  
36e Biennale de Venise, 1972

Cette logique d'accrochage/constellation résonne avec *48 Portraits* de Gerhard Richter, présentés au pavillon allemand de Venise en 1972 : une série d'hommes illustres du XX<sup>e</sup>s accrochés à hauteur surplombante dans un genre de galerie funéraire silencieuse comme dans un mausolée, vers lesquels notre regard se lève en hommage.

Là aussi, la multiplication des visages crée un ensemble solennel, une communauté posthume d'individualités rassemblées par la mémoire plus que par la vie. Le portrait se fait monument à ceux qui passent et laissent une trace lumineuse dans l'ombre.

Une recherche d'harmonie visuelle détermine les choix scénographiques du placement des productions les unes par rapport aux autres. L'orchestration des vides avec les pleins est réfléchie comme le ferait un architecte pour le placement des baies lors de la conception du rythme d'une façade.

Ce positionnement des œuvres entre elles prend aussi en compte la cohérence plastique avec une continuité ou une rupture entre les techniques, médium, supports... Enfin, elle induit un sens de circulation et donc une progression dans le cheminement interprétatif du spectateur, ce pourquoi la sémantique des œuvres conjointes se répond, se complète ou se contredit délibérément.



Photographie d'exposition à la Serrurerie, Enghien-les-Bains.

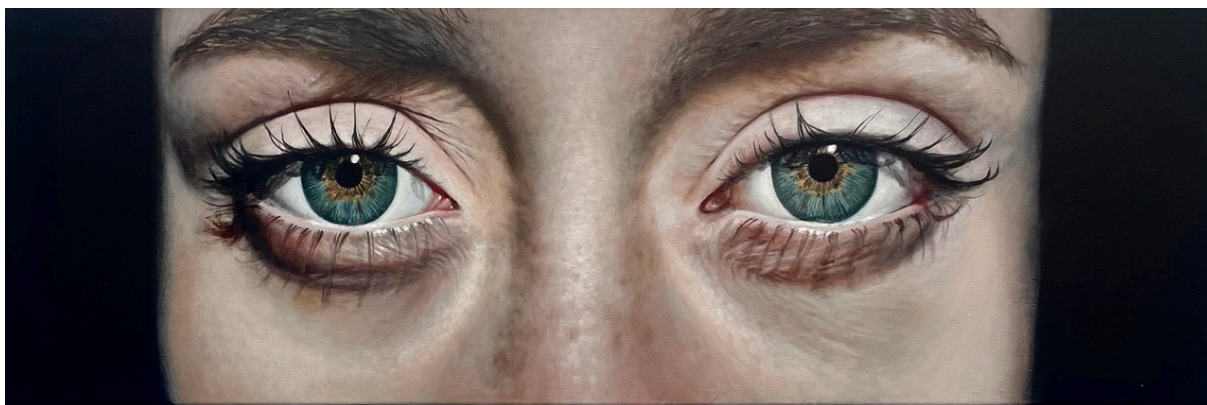
La salle de l'exposition à la Serrurerie à Enghien-les-Bains impose déjà un rythme visuel, les espaces d'accrochages sont scindés par des piliers qui soutiennent la structure. Sur ce même pan de mur, plusieurs productions s'avoisinent. Elles correspondent par chronologie aux recherches les plus récentes qui gravitent autour d'une thématique autofictionnelle.

La variété des formats agrandit les espaces de réserve qui permettent au spectateur un répit visuel comme mental dans sa progression de production en production, pour qu'une surinformation ne devienne pas indigeste et qu'il n'y ait pas d'amalgames.

Un seul pan de mur est réservé à l'observation du regard observant du tableau *Hypnose*.

Dans l'espace d'exposition le vide et la lumière sont les principaux facteurs de la mise en valeur d'une œuvre. La perceptibilité du corps est forcément impactée par les différents moyens de le mettre en valeur, le corps représenté peut tantôt se livrer ostentatoirement au spectateur sur un tableau centralisé et suréclairé, comme il peut également être relayé à la marge, dans un coin plus sombre, comme corps pudique ou discret qu'il faudrait aller chercher.





*Hypnose*, acrylique sur toile,  
119 x 39 cm, 2025.

Les yeux, peut-être la zone la plus vulnérable et sincère du corps humain, sont destinés ici à captiver le spectateur pour l'arrêter devant l'œuvre. Le cadrage serré exclusivement sur le regard traité par une facture réaliste crée une intensité immédiate : seulement les yeux et la zone périorbitaire ; renforcée par le format panoramique qui crée la sensation que les yeux suivent et enveloppent le spectateur.

C'est ce qui force le spectateur à se plonger dans l'expression intérieure du modèle (moi-même, en l'occurrence).

Sa présence forte dans l'espace lorsqu'un mur lui est entièrement consacré, jonché de zones de vide (voir annexe n°XI), renforce l'impression que la peinture observe tout autant qu'elle est observée.

Face à cette fixité troublante, le spectateur se trouve dans une position ambiguë, observé autant qu'observant (voir annexe n°X).

Le regard tient, il appelle, et peut-être retient-il celui qui le croise, comme si la rencontre des regards ouvrait un espace actif de réception. Une tension se noue ici : comment une représentation peut-elle retenir le spectateur ? Cette question engage l'histoire du regard.

Marina Abramović, dans *The Artist is Present*, installe un échange muet fondé entièrement sur la réciprocité des yeux. Rien ne bouge, mais tout circule. Le temps se dilate. L'immobilité devient événement. Dans une direction voisine, Michael Fried interroge la place du spectateur : ses notions d'absorption<sup>32</sup> décrivent ces figures picturales plongées dans leur action, qui ignorent celui qui les contemple. Ici, c'est l'inverse : *Hypnose* fait face, regarde, sollicite, rompt le régime de l'image absorbée pour proposer celui d'une confrontation directe.

Daniel Arasse rappelait que certaines peintures « nous arrêtent », littéralement, elles nous touchent avant que nous ayons le temps de comprendre pourquoi. Elles semblent

---

<sup>32</sup> Michael Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origine de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990. Voir particulièrement l'introduction et le chapitre « Absorption et théâtralité », où il expose la notion d'absorption comme situation dans laquelle les figures représentées semblent ignorer le spectateur, accentuant paradoxalement son engagement face à l'œuvre.

« parler sans mots »<sup>33</sup>. Ce que je cherche, c'est précisément ce moment d'arrêt ; un face-à-face où le spectateur n'est plus simple témoin mais interlocuteur, pris dans l'échange.

Le titre de la série *Hypnose* pourrait laisser penser à une volonté de captation, voire de manipulation du regard du spectateur. Pourtant, il s'agit moins de convaincre que de provoquer une rencontre. Certains spectateurs fuient ces regards frontaux, d'autres s'y confrontent, certains les ignorent, d'autres cherchent à les décrypter. La fixité de l'image pose alors une question centrale : est-il possible de faire circuler des émotions malgré l'immobilité de la représentation ?

Dans un contexte contemporain marqué par le port du masque sanitaire, la capacité à interpréter les émotions par le seul regard semble fragilisée. La lecture du visage, traditionnellement basée sur un ensemble de micro-expressions, se trouve partiellement entravée lorsque la moitié inférieure du visage est dissimulée et que le regard devient le principal vecteur d'expression émotionnelle.

Cette situation a mis en lumière, notamment dans le milieu scolaire, les difficultés accrues rencontrées par les enfants dans la reconnaissance et le décodage des émotions des autres. Plusieurs enseignants ont évoqué une altération de la communication non verbale, une baisse de l'empathie et une plus grande difficulté à entrer en relation, tant entre pairs qu'avec les adultes. Une étude a d'ailleurs démontré que les masques réduisent la précision de reconnaissance des émotions, en particulier pour les expressions de joie, de tristesse et de peur, par rapport à des visages non masqués, et que ces effets sont renforcés dans des contextes sociaux perturbés comme la pandémie de COVID-19 chez les enfants âgés de 7 à 12 ans.<sup>34</sup>

Le regard, isolé de l'ensemble du visage, ne suffit pas toujours à compenser l'absence des autres signaux corporels et faciaux habituellement mobilisés dans l'échange affectif. La médiatisation massive des images et leur prolifération numérique participe aussi à cette forme d'aveuglement qui s'installe. La saturation de visages souvent standardisées, filtrées, retouchées, n'exerce pas notre œil à en saisir la profondeur émotionnelle. Le regard devient un objet de consommation visuelle rapide, superficielle plutôt qu'un lieu de rencontre sensible, prolongée, empathique.

À rebours de cette anesthésie perceptive, je cherche à défendre un regard actif, mobilisé, incarné, tel qu'il pourrait se déployer dans l'expérience artistique.

Le regard peint, figé et silencieux, peut apparaître comme un espace de résistance qui impose un ralentissement, une suspension du flux visuel, et invite le spectateur à réapprendre à regarder. Réapprendre à regarder patiemment sans être dans l'attente, à contempler.

Lorsque l'on s'y arrête, l'observation de l'œuvre exige une interprétation, une projection, et par cette mise en relation, la représentation peut devenir un lieu privilégié de réactivation de l'empathie.

---

<sup>33</sup> Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, France Culture, « Matisse – La Danse », diffusion originale 2003, env. 4'50–7'15 : Arasse relate sa visite au MoMA et la manière dont *La Danse* de Matisse l'a « saisi » avant toute explication, soulignant qu'une peinture peut « toucher avant de se comprendre », c'est-à-dire « parler sans mots ».

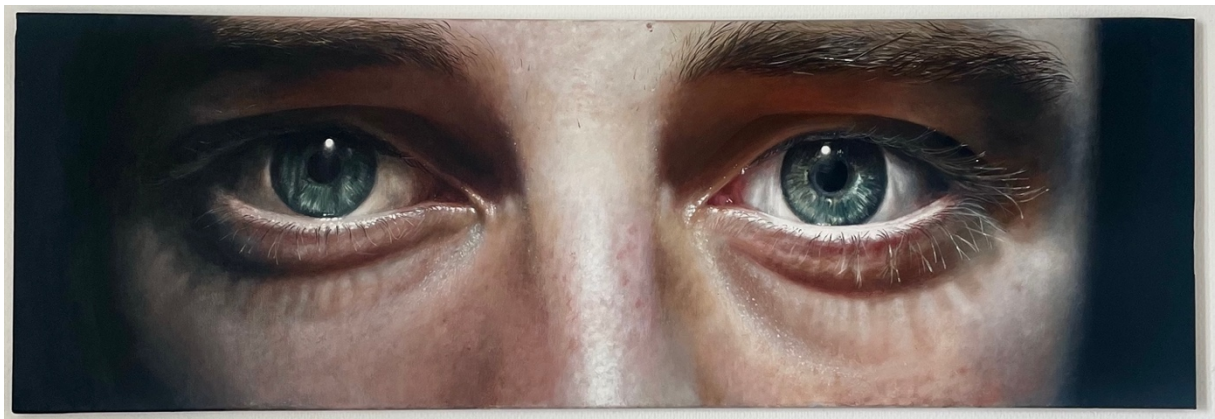
<sup>34</sup> Calbi, M., Langiulli, N., Ferroni, F., Montalti, M., Kolesnikov, A., Gallese, V., & Umiltà, M. A. (2022). *The consequences of COVID-19 on social interactions: An online study on face covering*. *Frontiers in Psychology*, 13, 815964. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.815964>

L'œil de l'artiste peut-il alors contribuer à éduquer le regard du spectateur ? À lui apprendre à voir autrement ? À mieux voir ?

Alors qu'il pourrait paraître aveuglé, Giuseppe Penone se représente en réalité comme clairvoyant, dans son autoportrait photographique *Rovesciare i propri occhi*. Les yeux, recouverts de lentilles miroirs, renvoient le monde extérieur tout en étant tournés vers l'intérieur de lui-même comme projection de la vision subjective et sensible de l'artiste. Contrairement à Penone, dans *Hypnose*, le regard semble moins introspectif, plutôt « extrospectif ». Il sollicite directement le spectateur et anticipe sa réception. L'image devient un espace de circulation énergétique, où l'émotion se transfère de l'artiste vers le regardeur, puis se transforme selon sa propre subjectivité. Ce n'est pas l'artiste qui se regarde dans le monde, c'est l'œuvre qui cherche à rencontrer un autre regard.

Ainsi, *Hypnose* devient un lieu de passage. L'image s'anime par celui qui la regarde, elle survit dans cette zone d'échange, dans cette transmission intangible, un corps-à-corps visuel, non plus entre deux corps physiques, mais entre un regard peint et un regard vivant.

Ce corps à corps physique est rejoué par le dispositif de présentation lorsque *Hypnose I* est installée juste en face de *Hypnose II*.



*Hypnose II*, acrylique sur toile,  
119 x 39 cm, 2025.

Le photoréalisme donne une impression de profondeur magnétique et d'humanité à ces yeux.

Bien que les interprétations émotionnelles soient subjectives :

Mon regard dans *Hypnose I* est plus doux, réceptif. Il semble à la fois contemplatif, déterminé et clairvoyant. Les yeux sont plus ouverts, lumineux, la ligne formée par les cils et les paupières est douce et suggère l'impression d'une sensibilité.

La peau sous les yeux est aussi marquée, mais différemment : plus fine, plus délicate.

Le regard de mon compagnon dans *Hypnose II* est plus direct, presque perçant mais pudique à la fois. Il semble chargé, apeuré, presque le reflet d'une sorte de désillusion, comme s'il dissimulait un combat intérieur, le poids du vécu.

Les yeux légèrement humides et les paupières un peu brunies, les cernes accentués par les ombres accentuent une impression de densité émotionnelle, de fatigue, de sensibilité, de vulnérabilité ainsi qu'une forme de gravité.

L'un plus clair, ouvert, l'autre plus sombre, renfermé ; une tension émerge comme un yin/yang émotionnel.



Simulation d'exposition des *Gisantes* et des *Hypnoses*.

La disposition des deux tableaux en face à face induit alors une mise en regard avec réciprocité. Un dialogue visuel s'établit, les peintures communiquent, se répondent sans arrêt. Les deux œuvres deviennent des protagonistes l'une de l'autre comme deux miroirs qui ne reflètent pas, mais révèlent. Un échange est figé dans le temps comme un dialogue immobile.

Ce dispositif expose un moment qui, dans la vie réelle, est réservé à l'intimité : le geste d'amour semble déplacé dans l'espace public. Cette connexion profonde par les regards intenses qui se font face incarne un lien fort, un échange compatissant, la compréhension de l'autre.

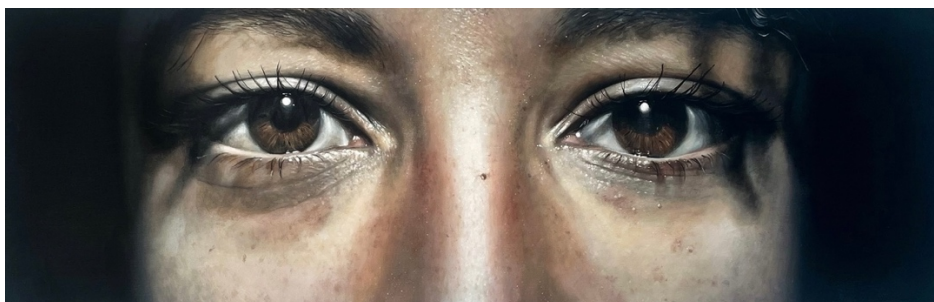
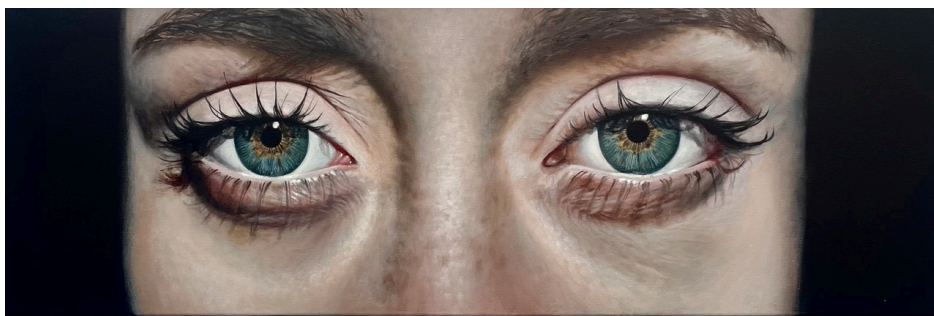
Ensemble, les tableaux racontent ainsi une histoire chargée émotionnellement ; celle d'une connexion, d'une confrontation, d'une réciprocité...

Les regards semblent se joindre à un point invisible qui les relie et qui nous relie à eux : un espace chargé, presque sacré, entre les deux tableaux, dans lequel le spectateur se retrouve.

Au milieu de cet échange visuel virtuel, de cette triangulation, il se sent soit observé, soit ignoré. A l'intersection de cette relation binaire : est-il médiateur ? Intermédiaire ? Interprète ?

Il devient l'entre-deux, le lien ou la rupture.

Involontairement témoin d'une forme de communication intime comme intrus et invité à la fois ; certains seront gênés de se sentir observés, d'autres auront l'impression d'être transparents, d'autres encore chercheront malgré eux à comprendre la relation qu'ils interrompent.



Série *Hypnose*, acrylique sur toile,  
119 x 39 cm, 2025-2026.

Cette série présente trois regards correspondant aux trois artistes exposant collectivement au 59 Rivoli. Le mien, ainsi que ceux des deux autres membres du Collectif Correspondances<sup>35</sup>. Chaque regard est disposé à proximité des œuvres de l'artiste qu'il représente, créant ainsi un dispositif de mise en relation directe entre le regard peint et la production artistique.

---

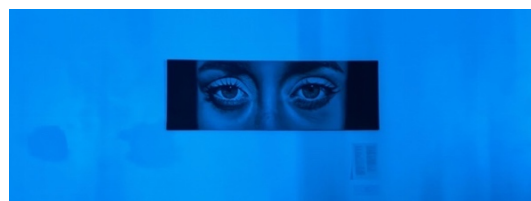
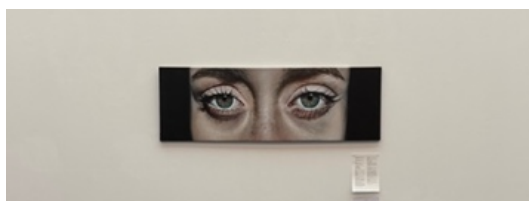
<sup>35</sup> Exposition « *Fragments d'Elles* », du 14 au 26 avril 2026, 59 rue de Rivoli, Paris.



## Re-présenter autrement = renouveler le regard

Cette expérience de réception différée révèle que la survivance d'une image ne tient pas uniquement à ce qu'elle représente, mais aux conditions dans lesquelles elle se donne à voir. La réactivation du passé n'est jamais stable : elle dépend du cadre, du moment, du regard qui s'y pose et des paramètres sensibles qui modulent la perception. L'image, en se re-présentant, ne se répète pas ; elle se transforme, se charge d'affects nouveaux, parfois contradictoires, et rejoue son pouvoir de réparation ou de trouble.

Cette instabilité perceptive est d'autant plus manifeste que les conditions de visibilité varient. On peut ainsi constater, en photographie comme dans l'espace d'exposition, que la perception d'une œuvre diffère radicalement d'un éclairage à l'autre. C'est ce que donne à voir le film *La déraison du Louvre*, dans lequel Ange Leccia parcourt le musée de nuit : dans le silence presque assourdissant et sous un éclairage intermittent, les sculptures se détachent de leur statut patrimonial pour acquérir une dimension mystique et troublante.



L'ambiance dans laquelle le spectateur est plongé influe directement sur ses perceptions sensorielles et, par conséquent, sur sa réception de l'œuvre et du corps représenté (voir annexe n°XI). L'espace d'exposition n'est jamais neutre : il conditionne l'expérience visuelle, affective et cognitive du regardeur. Une même œuvre, soumise à des variations chromatiques ou d'intensité d'éclairage, peut voir sa signification se déplacer.

Comme on peut l'observer à travers les photographies d'exposition ci-dessus, un éclairage blanc uniforme n'engage pas la même lecture qu'un éclairage coloré ou tamisé : le corps représenté semble parfois offert à une visibilité analytique, presque objectivée tandis qu'il est d'autres fois chargé d'une dimension plus énigmatique, presque spectrale.



Ces variations lumineuses (voir annexe n°V) ne modifient pas seulement la perception formelle de l'œuvre, mais affectent la manière dont elle est émotionnellement reçue par le spectateur. Le même espace transformé par la lumière peut produire des expériences de réception contradictoires. Le dispositif scénographique devient un opérateur narratif à part entière, influençant l'interprétation.

Plongé dans l'obscurité, le regard d'*Hypnose* pourrait être d'autant plus profond, crypté, presque porteur d'un message mystique tandis qu'il est plus perçant, intense, lisible de jour.

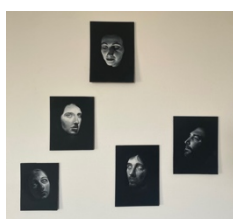
Les émotions devinées ou transmises à travers ces yeux seraient en outre influencées : ce camaïeu bleu est d'autant plus susceptible de suggérer une dimension mélancolique.

Par dispositif de « re-présentation », on entendra la manière dont une œuvre est présentée à nouveau, rejouée dans un autre contexte perceptif. La représentation est déjà, en soi, un geste de re-présentation : elle actualise un moment passé, un corps absent, une image déjà vue. Mais cette re-présentation peut elle-même être rejouée par le dispositif de présentation. Il devient alors possible de redécouvrir certaines images à partir d'une version antérieure d'elles-mêmes, ou de redécouvrir certaines personnes à travers une image nouvelle, produite depuis un point de vue inédit.

La représentation peut elle-même être de nouveau présentée différemment, et les évolutions de ses présentations racontent des histoires qui varient selon l'ordonnement des œuvres entre elles, selon l'espace en question et selon le contexte de réception (voir annexe n°V, n°XI, n°XII).



Les différentes présentations de cette série des *Visages* (voir annexe n°XXXI à n° XXXIV), tantôt installée à même le mur, tantôt répartie sur différents plans dans l'espace, influencent forcément la réception des corps figurés. Là où la suspension des visages en lévitation renforce une lecture plus libre et circulante, les visages les plus avancés se donnent premiers tandis que les plus reculés s'effacent partiellement selon l'angle de vision. Le déplacement du spectateur devient alors inhérent à la réception des portraits en tant qu'il détermine la disposition des visages entre eux : certains apparaissent tandis que d'autres se dissimulent les uns derrière les autres.



*Visages*, peinture acrylique et techniques graphiques sur carton plume, env. 20 x 30 cm chaque, 2025-2026, photographies d'exposition.

La bidimensionnalité de leur présentation frontale suscite une observation plus statique : les formats individuels sont assujettis à une structure fixe déjà déterminée, bien qu'il n'y ait ni chronologie, ni sens de lecture à proprement parler.

Ainsi, le passage d'un dispositif suspendu à un accrochage mural ne relève pas d'un simple choix formel, mais modifie en profondeur les conditions de réception de l'image. D'un côté, une spatialisation du regard qui introduit du mouvement, de la distance et une forme de démultiplication perceptive ; de l'autre, une présence plus condensée, où le face-à-face avec l'image intensifie l'expérience du regard.

Lorsque la *Gisante* n'est plus présentée seule mais jonchée par les deux autres œuvres de la série (voir annexe n°VII), par une lecture dextroverse, elle s'inscrit alors dans nouvelle sémantique, celle du cycle de la vie.

Lors d'une autre exposition collective (voir annexe n°XII), « Fragment d'Elles », les *Gisantes* et les *Hypnoses* sont désolidarisées et distribuées dans différents points de l'espace d'exposition. Cette dissociation rompt avec une lecture sérielle ou narrative au profit d'une appréhension fragmentaire. Les œuvres ne se répondent plus immédiatement dans une continuité visuelle, mais instaurent des échos à distance, obligeant le spectateur à recomposer lui-même les liens entre elles.

Cette dispersion transforme la réception en un processus actif de reconstruction, où les œuvres ponctuent le parcours du spectateur.

L'image n'est plus seulement re-présentée, elle est reconfigurée à travers les conditions mêmes de sa présentation.



### III. De la poïesis introspective à l'agentivité du portrait réaliste

#### III.a. Le geste absorbé : rituels et états modifiés de création

Quand la proximité de la forme peinte avec la forme réelle est recherchée, la poïesis (désignant ici le processus de création et ses modalités) est généralement chronophage. L'obtention d'un haut degré de réalisme de la figure n'est pas vraiment compatible avec la rapidité d'un geste spontané. Le mouvement est réfléchi, précis, méticuleux, répétitif.

Comme Sam JINKS qui tisse un à un les cheveux de sa sculptures hyperréaliste *Woman and Child* pendant 3 mois, ou Chuck CLOSE qui travaille d'une manière proche du pointillisme les rehauts de chaque pores de son propre visage dans son *Autoportrait*, chaque détail est scrupuleusement étudié puis reproduit pour que l'ensemble paraisse le plus net possible.

La répétition de gestes contrôlés me permet d'affiner progressivement chaque zone, pour tendre vers une netteté maximale et un corps représenté de plus en plus perceptible. Le sens de la vue est constamment suscité par une observation accrue par vas et viens entre le référent et l'œuvre mais malgré cette concentration visuelle et la maîtrise constante du geste, l'attention cognitive n'est pas toujours aussi uniforme.

Le temps semble se dilater pendant l'acte de création. Certaines heures paraissent s'effacer comme des ellipses dans la poïesis. Il y a quelque chose de l'ordre de la méditation : la posture prolongée, l'oubli de l'environnement immédiat, la mise à distance des préoccupations extérieures, la respiration ralentie... La répétitivité du geste et l'élaboration progressive de la forme laisse le temps à l'esprit de divaguer sans pour autant rompre avec l'acte du faire.

Serge Tisseron évoque ce phénomène à propos de l'écriture : « Il se trouve que ce travail de la main a d'abord, dans l'histoire de chaque sujet, un enjeu essentiel. C'est celui du *détachement*. En effet, le détachement physique du nouveau-né est assuré à la naissance par la sortie du corps maternel et la section du cordon ombilical. Mais le détachement psychique est beaucoup plus long et les premières activités d'inscription manuelle y participent grandement. »<sup>36</sup>

Lorsque qu'il évoque le « travail de la main » comme un enjeu fondamental du détachement psychique, il ne décrit pas uniquement une activité motrice mais le processus constructeur du sujet autonome. Selon lui, le détachement physique à la naissance ne suffit pas à constituer une individualité entière : le détachement psychique est un processus progressif, qui se construit notamment à travers des activités manuelles (écriture, dessin, modelage, peinture).

---

<sup>36</sup> Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, Synthélabo Groupe (Ed), 1996, p.21.

En inscrivant une trace dans la matière, le geste agit alors comme un médiateur entre le corps et la pensée et le sujet externalise une part de son monde interne (affects, images mentales).

Ce déplacement, du dedans vers le dehors, permet une mise à distance : l'objet produit devient un support transitionnel, au sens winnicottien<sup>37</sup>, situé entre l'expérience intime du sujet et sa représentation du monde.

Le geste devient parfois moins conscient, presque automatisé, tout en restant chargé d'une intensité psychique.

S'agit-il d'une simple rêverie ? La conscience ne s'éloigne pas tant, elle glisse vers le sujet et ses inspirations, vers les images mentales, vers la signification latente de la forme en train d'apparaître. La perception de l'image en train d'être construite acquiert déjà en partie sa fonction d'image de transporter ailleurs, permettant au sujet de se détacher tout en donnant forme à ce qui l'habite.

Daniel Arasse décrit un processus comparable lorsqu'il évoque son rapport aux œuvres à travers la photographie. Dans *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992), il explique comment un temps long de contemplation transforme le regard, jusqu'à ce qu'il devienne « flottant », cessant d'être « en quête d'informations à capter »<sup>38</sup>. Ce regard, libéré de la recherche immédiate de sens, permet une autre forme d'attention, plus sensible. Dans cet état, entre contrôle et abandon, se construit la charge perceptive de l'image.

Le geste répété, précis, parfois presque automatisé engage le corps dans une temporalité rythmée, qui favorise un apaisement des tensions internes. Le détachement ne signifie donc pas un effacement de l'affect, mais sa transformation.

La répétition contrôlée du geste pictural agit comme un processus d'appropriation progressive du corps représenté permettant de rendre visible ce qui, autrement, resterait informe ou enfoui.

La pratique du portrait engage un double mouvement : une identification (le corps représenté est porteur d'une charge autobiographique forte) et une mise à distance (il devient image, surface, objet regardé). C'est justement dans cette ambiguïté que se joue le détachement psychique décrit par Tisseron : le corps n'est plus seulement vécu, il est pensé, observé, transmis.

La recherche d'une facture réaliste c'est aussi prendre en compte le temps de la contemplation (l'observation accrue du référent dans l'optique de sa reproduction fidèle impose de scruter l'image dans ses moindres détails). On est donc imprégnés par la scène, l'atmosphère, si étudiée et conscientisée qu'elle devient presque familière.

---

<sup>37</sup> D. W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, trad. fr., Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1975 (éd. orig. 1971) Winnicott définit « l'espace transitionnel » comme une zone intermédiaire entre la réalité psychique interne et la réalité extérieure, dans laquelle le sujet peut jouer, créer et symboliser sans que l'expérience ne soit vécue comme intrusive. Cet espace, initialement investi par l'objet transitionnel, est fondamental dans les processus de création artistique, qui permettent de négocier la séparation, le détachement et la mise en forme symbolique de l'expérience vécue.

<sup>38</sup> Daniel Arasse, *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, op cit, p. 25–36.

Lors de reconnections conscientes ponctuelles, qui interviennent pendant une prise de recul visuel, la progression de la forme me surprend.

Comme si l'éloignement me permettait de voir se projeter l'avancée de la forme dans sa progression depuis l'image gardée en mémoire de la dernière prise de recul. Pour visualiser l'image, cette distance m'est nécessaire. Peignant ma toile à même le sol, il me suffit de me lever.

Mais c'est plutôt pendant le moment où je me détache du geste exécutif, quand je me lève vraiment pour prendre un peu de recul physique et regarder l'image *in process* qui déjà suggère la présence des corps figurés que la représentation me saisit émotionnellement.

La composition fait son effet, l'image m'apparaît existante. La représentation se révèle dans sa totalité tandis que dans l'acte de peindre j'étais focalisée sur des zones spécifiques. Je conscientise un bref instant le fait de mettre en image comme si je créais ou rejouais des souvenirs.

Parfois, c'est comme si je me projetais dans la vision spectatrice d'un moi qui n'aurait pas suivi le processus d'émergence progressif de l'image. Ce moi la découvre à cet instant. Inachevée mais déjà assez entamée pour s'en faire un aperçu significatif. Et pendant ce temps, je me mets à croire en l'image et elle me touche. Alors même qu'en étant son autrice, je suis consciente de son caractère fictif. Mais se plonger volontairement dans la fiction est agréable. Reconnecter avec de fausses réalités, ou de vraies réalités dont on n'était pas protagoniste.

Cette expérience de la genèse de l'œuvre pourrait être analogue avec les phases du développement de l'enfant dans la prise de conscience de soi. De la même manière que l'enfant appréhende d'abord son corps de façon morcelée avant d'en anticiper imaginativement la globalité à travers son reflet, le processus de création repose sur une anticipation de la forme à venir.

Comme le souligne Serge Tisseron lorsqu'il explique la théorie du développement : « Enfin, dans un troisième temps, l'enfant appréhende imaginativement sa globalité corporelle grâce à la perception de lui-même dans le miroir avant d'en réaliser l'unité perceptive. A ce moment correspondrait, dans la genèse de l'œuvre, la façon dont l'écrivain anticipe imaginativement la globalité de son texte [...] anticipation imaginaire d'une globalité à venir. »<sup>39</sup>

Ce moment de recul devient ainsi un espace de projection, j'y anticipe la cohérence future de l'image ainsi que sa réception. L'émotion que je ressens face à l'image en train d'advenir fonctionne alors comme un premier test de sa puissance affective, une préfiguration de l'expérience du spectateur à venir.

Pendant le processus de création de *Papa et Maman*, j'ai ressenti cette émotion alors que j'avais déjà connaissance de la photo qui me servait de référent. J'avais aussi conscience du fait que mes parents auraient un jour été assis heureux côte à côte dans un train. Pour autant, lors de cette prise de recul, la re-présentation de la photographie a décuplé cette émotion, que j'exprimerai comme un sentiment de nostalgie pour un souvenir auquel je n'ai pas assisté.

L'artiste se projette-il dans sa l'image qu'il est en train de peindre ? Peindre ou repeindre lui ferait-il vivre ou revivre ce qui est peint ? Doit-il s'y projeter pour que l'image soit plus troublante ? Existe-t-il un instant pendant lequel il revit ou s' imagine vivre la situation fictive ou réelle représentée ?

---

<sup>39</sup> Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image, op cit*, p.26.

Pour ne pas trop me couper de ma transe picturale, l'observation de la peinture en cours à travers l'écran de mon smartphone me permet de m'y replonger plus rapidement. La numérisation de l'image à travers l'écran est proche de celle que j'ai en me levant, elle ouvre légèrement l'angle de vue et éloigne le sujet sans même qu'il soit nécessaire d'effectuer un zoom arrière.

Il m'est arrivé de peindre en même temps que d'observer ma peinture à travers l'appareil photo de mon smartphone, comme si j'avais adopté moi-même un langage numérique et qu'une traduction virtuelle par l'écran était nécessaire à ma perception. C'est un procédé qui peut sembler absurde puisque la réception de l'œuvre est destinée à l'œil humain. Je pense que ce qui fonctionne en photographie ne fait qu'acquérir un degré de réalité supplémentaire dans sa présentation non virtuelle.

J'ai le regret de constater que mon smartphone est devenu un outil presque indispensable à ma création artistique. Il me permet de consulter l'image référente, de visualiser avec recul la forme en progrès, et de m'immerger dans une atmosphère sonore propice à la création.

Le contexte de création déterminé selon l'espace et le temps influence mes idées : elles en proviennent, émergent et s'y matérialisent. Cet environnement est un espace-temps qui se particularise. Cet espace pourrait être rapproché de ce que Donald Winnicott nomme l'« espace transitionnel »<sup>40</sup>, situé entre le monde intérieur et la réalité extérieure, où le jeu, la symbolisation et la créativité peuvent advenir.

Chez l'enfant, cet espace correspond au passage progressif entre un monde perçu comme extension de soi et la reconnaissance d'une altérité objective. Dans le cadre de la pratique artistique, il ne s'agit toutefois pas d'un passage définitif de l'un vers l'autre, mais d'un va-et-vient permanent.

L'artiste n'abandonne jamais totalement ni le monde intérieur ni le monde extérieur : il transpose en son œuvre la partie de lui-même nourrie par le monde extérieur qui est déjà subjectivée par l'expérience sensible et affective. L'œuvre devient alors le lieu de cette articulation dynamique.

L'espace de création peut ainsi varier. S'il s'agit le plus souvent de l'atelier, lieu privilégié de concentration et de ritualisation, d'autres espaces viennent parfois s'y substituer. Le déplacement physique engendre un déplacement des images, des référents et des pensées. Lorsque j'écris dans le train, par exemple, le mouvement, le paysage défilant et l'entre-deux spatial produisent un état de disponibilité particulier.

Ce temps suspendu, ni entièrement productif ni totalement passif, favorise l'émergence de narrations fragmentaires. Si la facture picturale demeure constante, les sources d'inspiration s'élargissent, intégrant des stimuli sensoriels et contextuels nouveaux.

C'est un schéma également proposé à propos de l'écriture par Tisseron : « Le geste de la main qu'implique la réalisation d'une trace permet l'appropriation, en un temps et en un lieu privilégiés et reproductibles, d'impressions sensorielles diffuses. »<sup>41</sup> Celui-ci souligne

---

<sup>40</sup> Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, op cit.

<sup>41</sup> Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, op cit, p.22.

combien le geste de la main, inscrit dans un cadre spatio-temporel précis, participe à la structuration de la pensée et de l'expérience sensible.

Ma pratique s'inscrit enfin dans une temporalité ritualisée. Le rituel marque l'entrée et la sortie de l'espace transitionnel. Le début du travail est préparé par une mise en condition corporelle : m'agenouiller, prendre position, stabiliser le corps, ralentir la respiration. Penchée au-dessus du support, positionné sur le sol, je m'absorbe dans le façonnage d'une narration visuelle.

Ces gestes instinctifs préparent l'entrée dans un état de concentration particulier, proche d'une forme de transe picturale. À l'inverse, le rituel de fin : se relever, se laver les mains, marque une sortie, une réinscription dans le réel ordinaire. Ces seuils symboliques permettent de délimiter l'espace du jeu créatif, au sens winnicottien<sup>42</sup>, et d'en préserver la fécondité.

J'ai souvent remarqué qu'un certain contexte de création conditionne mon désir de peindre, et qu'il déterminait par la même ma façon de peindre. Ce contexte est souvent déterminé par mes états affectifs, dans un mouvement réciproque : parfois, l'humeur précède et incite l'acte de création ; d'autres fois, elle est transformée par la création. Je m'installe alors dans une atmosphère, réelle ou rejouée, où la musique et la lumière constituent des variables essentielles.

Quand la musique est agitée et que je me trouve dans un état de nervosité, bien que le geste demeure méticuleux, le sujet devient un espace de projection, un lieu où s'exprime ce dont je cherche à me délester. À l'inverse, une mélodie plus enveloppante, teintée d'un spleen baudelairien, infléchit mes choix iconographiques vers une tonalité mélancolique, où la lenteur et l'introspection prennent le pas. La pensée ne précède pas toujours l'image, elle se forme aussi avec le geste. En ce sens, je rejoins l'affirmation de Gerhard Richter selon laquelle « quand on peint, la pensée est peinture ». La réflexion n'est pas extérieure à l'acte, elle s'incorpore au déploiement même du faire.

Je ne peins pas de la même manière lorsque je me sens apaisée et épanouie. Cette énergie active favorise ma productivité : je m'attelle à des tâches déjà pensées, parfois différées. Au contraire, lorsque je suis préoccupée, les idées affluent davantage, et l'acte de peindre devient un lieu de retrait, presque un refuge, une forme de « safe place ». Il me permet de me recentrer, d'évaluer une sorte de température intérieure, que j'identifie comme mon énergie picturale.

La peinture est aussi un espace où la pensée se suspend. Il m'arrive de réfléchir aux raisons mêmes qui me poussent à peindre, jusqu'à éprouver une forme de saturation mentale. L'absorbement dans le travail pictural opère alors comme une coupure momentanée, une suspension du flux de pensées. Il m'aide à fixer mon attention sur une idée unique, sans dispersion, et à transformer ce trop-plein mental en une concentration opérante.

---

<sup>42</sup> Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, op cit.

### III.b. L'autoreprésentation et la fictionnalisation du vécu

L'autoportrait substitue son image aux mots qu'il manque pour parler de soi. Peindre celui qui peint, la mise en abyme du corps de l'artiste est évocatrice. Tandis qu'il s'invisibilise derrière certains sujets, ou certaines factures, l'artiste est alors projeté volontairement sur sa propre surface d'intervention.

Il fait des choix de ce qu'il montre de lui, de ce qu'il ne montre pas, et tandis qu'il choisit de ne pas les montrer, certaines parties de lui se révèlent inintentionnellement.

Les images prévisionnelles de mes autoportraits ne sont jamais similaires à leur matérialisation. Un métissage se crée entre l'image de soi qui n'est plus et le soi en train d'être.

L'artiste qui s'auto-représente construit-il une documentation de lui-même ?

Dresse-t-il un portrait objectif ou fictif de ce qu'il est ? Ou de ce qu'il fut ?

Cette double présence en image pourrait être comme un alter égo : une image alternative de soi construite de réalités partielles, ou de vraisemblables réalités parallèles. L'autoportrait nous en dit plus, tout comme il n'en dit pas suffisamment, étant le résultat d'une sélection inévitable : l'essence de chaque être demeure insaisissable. Peut-être est-ce précisément par cette partialité que l'autoportrait parvient à faire émerger quelque chose de juste.

Par son caractère évolutif, il constitue un champ d'exploration varié et inépuisable. Varié par la diversité des poses, des temps, des contextes, des ambiances, de genres (...) qu'il peut convoiter. Inépuisable, car celui qui peint pourra à priori toujours se peindre s'il en conserve les capacités, jouant sans cesse la question de son identité.

L'autoportrait fait irruption dans ma pratique au moment où je commence à me détourner des images de dédales oniriques qui m'inspiraient alors, pour m'ancrer à la réalité plus tangible de la représentation du corps.

C'est alors que je suis plus attentive au corps des autres ainsi qu'à leurs signes distinctifs. Certains corps se mettent à m'intéresser par l'esthétique de leur ingratitude ; de la beauté des disproportions des corps rétifs aux canons de beauté à la grâce perfectible. Il me semble alors que, malgré leur infinie variabilité, la lumière aura toujours le pouvoir de les sublimer ou de les désacraliser.

C'est alors que je suis également plus attentive à mon propre corps, qui m'est bien plus facilement accessible. Cette attention particulière qui lui est nouvellement portée révèle néanmoins une difficulté latente : je ne perçois jamais mon propre corps de façon pleinement objective.

Comment, alors, transmettre par sa représentation mes perceptions subjectives de lui ?

Dans un déroulement inversé, le corps n'est ainsi plus soumis au regard des autres qui dirige son auto-perception, mais donne au regard des autres toute sa profondeur, après que je l'ai déjà subjectivé, et paradoxalement désidentifié, me protégeant ainsi des jugements morphologiques superficiels.

Cette subjectivation de mon corps, modulable à mon grès par la picturalité, prend des formes qui s'adaptent en fonction des impressions véhiculées.

« Corporéifier » l'esprit et spiritualiser le corps par la peinture devient un moyen de traverser certains états de vide ponctuels, d'anhédonies.

Cette fonction transformatrice de la peinture rejoint l'intuition formulée par le peintre André Marfaing :

« La peinture est une des aventures qui permettent à l'homme de sortir du chaos... La peinture, on l'a trop oublié, est aussi poésie. »<sup>43</sup>

L'autoreprésentation permet une mise à distance et une circulation des affects et peut alors avoir un effet cathartique : le chaos intérieur peut être exprimé sans être ni nié, ni totalement dévoilé.

Par le corps peint, ce qui ne parvient pas à se dire trouve une possibilité d'inscription sensible. La peinture ouvre alors un espace de réparation symbolique, un lieu où ce qui est douloureux peut se reconfigurer, se « picturaliser » et ainsi s'extérioriser.

Ma pratique de l'autoportrait s'intensifie à des moments où mon inspiration est la plus concomitante avec mon vécu. Lorsque mes repères identitaires vacillent, le besoin de matérialiser des images de moi-même devient plus présent. Ces figures ne sont pourtant pas des prolongements directs de mon être : elles s'en détachent, résistent à toute tentative de coïncidence.



*Autoportrait, acrylique sur toile,  
73 x 60 cm, 2024.*

Lors d'un moment marqué par une quête de sens, mes autoportraits prennent la forme d'une présence plus subtile (voir annexe n°XIV et XV), désincarnée par la translucidité ; comme étant ni tout à fait là, ni complètement ailleurs. Le corps n'est plus un ancrage, mais une enveloppe fragile, traversée par la lumière et la couleur.

Leur allure spectrale traduit un sentiment d'être perdue entre la réalité du monde et celle de l'image. Les allers-retours entre l'absurdité du monde et ses certitudes sont symbolisés par la cohabitation entre le réalisme du corps et son immatérialité.

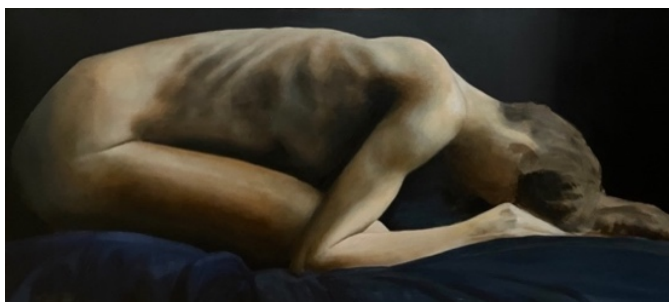
L'autoportrait ne documente ni ce que je suis pleinement, ni ce que j'ai été, mais cristallise une identité transitoire, une présence déjà menacée de disparition au moment même où elle est rendue visible.

Celle que je peins s'inspire de moi, mais elle s'en distingue toujours. Celle que je peins n'est déjà plus celle que je suis, elle est déjà autre. Peut-être parce que le sujet de l'autoportrait est par essence instable, mouvant ; peut-être aussi parce qu'entre le moment où je décide de me photographier et celui où la peinture s'achève, j'ai déjà changé.

---

<sup>43</sup> Marfaing, Dreifuss (E.), « Die psychotherapeutische Bedeutung der Kunstpsychotherapie in der Behandlung von Keebspatienten », *Revue suisse Praxis de médecine*, num 24, p.1095-1102, 1981, p.98-99.

L'image peinte conserve la trace d'un état révolu tout en étant produite par un sujet déjà transformé. L'autoportrait n'est alors pas une affirmation de soi intangible mais le témoin d'états transitionnels, comme l'aveu d'une variation temporelle de ma perception de mon propre corps.



Série *Sauvage*, acrylique sur toile,  
120 x 50 cm, 2024.

Les autoportraits de la série *Sauvage* (voir annexe n°XVIII et n°XIX) relèvent ainsi d'une forme d'autobiographie intime. Ils ne racontent pas des événements précis, mais des sensations internes. La posture des corps y joue un rôle central. De l'intime à son dévoilement vers un public, le poids du corps, sa proximité avec le sol évoquent une sorte de fatigue existentielle tandis que certaines positions (recroquevillement, prosternation) suggèrent une forme de dysmorphophobie ou, plus largement, un malaise dans l'habitation de son propre corps.



Série *Sauvage*, acrylique sur toile,  
73 x 60 cm, 2024.

La posture reflète ici un état intérieur : les bras croisés, les jambes repliées, le dos courbé, le regard évité ou dissimulé sont comme des signes de retrait, de fuite. Se cacher le visage, c'est à la fois s'empêcher de voir et s'empêcher d'être vue ; c'est chercher l'anonymat tout en exposant paradoxalement sa vulnérabilité.

La translucidité renforce cette ambiguïté : la présence n'est pas affirmée, comme si le corps n'était qu'un voile charnel recouvrant un esprit en tension.

La dramatisation de l'éclairage par les forts contrastes lumineux rappelle une esthétique proche du clair-obscur caravagesque. Dans l'obscurité du fond dans lequel le corps s'est retiré, une lumière crue, frontale vient l'exposer alors qu'il paraît chercher se soustraire au regard. La lumière agit comme un dispositif de mise à nu où le spectateur devient regardeur intrusif.

Comme dans la peinture caravagesque où la douleur des figures martyrisées est élevée au rang de sujet spirituel, la contrainte du regard devient ici un vecteur de sublimation.



Le corps souffrant n'est pas montré dans l'excès de l'expression, mais dans une retenue qui confine à l'ascèse<sup>44</sup>.

Plus que de représenter la souffrance, il s'agit alors de lui conférer une dignité plastique et symbolique. La lumière révèle le corps tout en révélant la violence de sa révélation.

Dans cette même série *Sauvage*, le genre du corps représenté reste volontairement ambigu (Homme, Femme, hermaphrodite, asexuée ?).

L'androgynie, voire l'indétermination sexuelle, élargit l'autoportrait au-delà de l'identité individuelle pour devenir un lieu de résonance collective.

La photographie référente n'est qu'un point de départ : l'image peinte s'en émancipe pour devenir une figure plus universelle, dans laquelle chacun pourrait projeter sa propre part d'animalité tapie dans l'ombre. L'évidence de l'autoportrait se perd alors lorsque mon propre corps, dénué d'attributs devient un lieu commun.

L'indétermination du corps représenté fragilise ainsi l'idée même d'un autoportrait conçu comme restitution fidèle du sujet. Plus l'image s'éloigne de l'identification immédiate, plus elle semble susceptible de révéler des dimensions latentes ou involontaires de celui qui la produit.

Quelque chose de l'artiste qu'il ne maîtrise pas entièrement est-il dévoilé par la façon dont il se représente ? Ce quelque chose qui échappe à son discours, mais se trahit dans la forme ? Peut-on finir par croire en l'autoportrait plus qu'en la réalité ?

L'image peut-elle en ce sens remettre en question notre connaissance de l'autre ?

Peut-être cherchons-nous moins, dans l'autoportrait, une stricte ressemblance entre l'artiste réel et l'artiste peint que l'écart entre celui que l'on croit connaître et l'image qu'il donne de lui-même. Lorsque l'autoportrait cesse de ressembler au modèle présent, il raconte par ses différences mêmes ce que l'artiste n'est plus.

---

<sup>44</sup> L'ascétisme, dans son sens philosophique et spirituel, est une pratique de discipline du corps et des affects visant la maîtrise de soi, la retenue, voire le renoncement aux plaisirs ou aux expressions excessives, afin d'accéder à une forme de vérité intérieure, de purification ou d'élévation. Il correspond donc par définition à une forme d'idéal de la privation, qui peut être analogue à l'esthétisation d'une douleur contenue, intériorisée, sublimée par la mise en lumière et la composition dans mes peintures.



*Autoportrait*,  
acrylique sur  
papier, cadre,  
env. 40 x 50 cm  
2024.



*Petite Lûna*,  
peinture acrylique sur  
papier, cadre,  
30 x 40 cm, 2025.

Ces deux autoportraits (voir annexe n°XXI et n°XXIV) correspondent à des moments de vie séparés en temporalités, mais comparables par l'inexpressivité des visages. Une même impression se dégage de ces regards perdus, comme désabusés, les yeux sont rivés vers l'extérieur du cadre. Les yeux ne rencontrent ni le spectateur ni le champ pictural ; ils se dirigent vers un hors-champ, suggérant une pensée tournée vers ailleurs. Cette fixité distante installe une sensation de demi-présence, reflet d'un état diffus où plusieurs affects semblent coexister.

Dans les deux cas, le caractère pictural de la représentation s'affirme plus qu'il ne se dissimule : les traces graphiques semblent s'échapper du cadre dans le premier tableau de même que les coulures picturales viennent contredire le réalisme photographique de *Petite Lûna*.

En effet, dans le premier autoportrait, le corps est traité de façon réaliste mais les traces graphiques qui l'envahissent et débordent du cadre trahissent sa vraisemblance. Ces éléments parasites (des gestes picturaux rejoués graphiquement, comme le fait Richter dans certaines de ses peintures plus abstraites) semblent s'échapper de la surface picturale, comme si l'image ne parvenait pas à contenir ce qu'elle cherche à dire. Le corps paraît traversé par une agitation intérieure que la figuration ne stabilise pas entièrement.

À l'inverse, dans *Petite Lûna*, le réalisme photographique du corps est volontairement contredit par des coulures verticales qui le décontextualisent. Comme derrière un voile entre le sujet et le monde, le corps est retenu dans un entre-deux : ni totalement incarné, ni complètement dissous. Le sujet semble alors en quête de repères, pris entre le désir d'ancrage dans le réel et la tentation du retrait.

Deux temporalités distinctes s'unissent également lors de la présentation de l'autoportrait *Gisante II*.



Photographie d'exposition, présence performée aux côtés de *Gisante II*, serrurerie, annexe du Centre des Arts, Enghien-les-Bains.

La robe peinte déborde du cadre et vient chercher son double vivant, son pendant dans la réalité. Vêtue de la même robe, présente physiquement à ses côtés lors de l'exposition mais tenue cette fois debout, les yeux ouverts, je complète l'œuvre par mon propre corps en même temps que je la contredis (voir annexe n°IV). La lecture de la peinture n'est alors optimale que dans cette co-présence : image, texte et corps réel.

Ces trois versions constituent ensemble ce que je considère comme l'autoportrait composite plus juste. Le parallèle avec *Une et trois chaises* de Joseph Kosuth s'impose : aucune forme ne suffit seule à épouser le réel, c'est leur coexistence qui fait sens : la 4<sup>ème</sup> chaise, la véritable chaise, ne peut exister que par la combinaison des trois autres chaises, l'une représentée par sa photographie, l'autre présentée comme objet, et enfin la chaise tautologique définie.

La représentation de *Gisante*, comme endormie, survient à un moment où le manque de sommeil devient une de mes préoccupations principales.

Peindre un corps allongé, abandonné au repos, semble être à la fois le reflet de la projection d'un désir inaccessible et la tentative symbolique de l'apprivoiser. Comme si la croyance presque superstitieuse selon laquelle l'image pourrait agir sur le réel venait légitimer le processus de création.

En peignant le sommeil, je n'en produis pas l'équivalent réel, mais j'en rends l'idée tolérable. La représentation n'agit pas comme une promesse mais comme une méditation consciente.

La *Gisante* considérée pour morte plutôt qu'endormie dans sa posture proche de l'iconographie funéraire, devient une manière d'apprivoiser la peur de la mort, non par sa négation, mais par sa mise en forme figurative. Il ne s'agit pas de représenter la mort comme fin radicale, mais de suggérer un état de paisibilité ambiguë, où l'archétype de la mort consisterait en sa réconciliation avec la vie.

Dans cette coïncidence paradoxale, ce qui relève du tabou, la mort et la finitude du corps, prend une allure recevable. La douceur du traitement pictural, la lumière enveloppante, la posture close mais non violente transforment l'angoisse en image contemplable.

C'est une allusion directe au titre de l'ouvrage de François Cheng : *Cinq méditations sur la mort, autrement dit sur la vie*, où la pensée de la mort ne s'oppose pas à la vie mais en devient une condition d'intensification et de sens.

Peindre un corps dans sa condition mortelle tout en lui conférant une forme de permanence, revient à rejoindre paradoxalement la disparition et la persistance. La peinture devient ainsi un moyen de transcender le binaire (vie/mort, présence/absence) pour en proposer une lecture plus nuancée.



Photographie d'exposition du triptyque *Gisante*, 59 rue de Rivoli, Paris.

Présentées sous la forme d'un triptyque à échelle une, les *Gisantes* en série construisent par leurs différentes postures une reconfiguration symbolique du vécu. Par une mise en fiction du soi, dans laquelle le corps devient le lieu de projection d'états intérieurs, la série évoque le cycle de la vie.

Bien que les trois papiers soient accrochés selon des modalités similaires (deux pinces les maintiennent à la manière dont on suspend un linge), ils se déroulent plus ou moins vers le sol, vers le spectateur. Le support de *Gisante II* (la *Gisante* centrale) est légèrement plus long que les autres et se déploie davantage et renforce la proximité avec le spectateur. La figure centrale semble alors partager la même temporalité que le spectateur : celle d'un présent incarné.



Veronica MECCHIA, *Hold infinity in the palm of your hand*, photographie argentique noir et blanc, date inconnue.

La première figure, repliée en position fœtale, donne à voir un corps contracté, refermé sur lui-même, comme absorbé dans sa propre intériorité. Le corps adulte replié, comprimé contre un bord invisible, suggère un mouvement de renaissance ou de régression.

C'est une position qu'adopte régulièrement Veronica Mecchia dans son travail photographique quand elle pose elle-même dans la nature, pour symboliser l'idée du cycle naissance–mort–renaissance...

Cette posture, qui évoque autant l'origine que le retrait est suivie par une figure redressée qui s'offre frontalement au regard.

Au centre, la *Gisante II*, allongée, a pourtant les yeux clos. Ils maintiennent ainsi une distance : le corps est visible, mais la subjectivité semble absente ou déplacée. Cette dissociation introduit une ambiguïté fondamentale de l'autoreprésentation : il ne s'agit pas de se montrer tel que l'on est, mais de construire une présence qui traduit un rapport altéré à soi-même, comme une existence vécue en décalage avec l'instant présent.

Si ces trois autoportraits peuvent être envisagés comme relevant de temporalités distinctes (passé, présent, futur), la figure centrale, les yeux fermés, semble précisément suspendue hors du temps. Elle incarne un présent désynchronisé, comme si le sujet habitait un autre espace-temps, étranger à l'instant dans lequel son corps est pourtant inscrit.

Enfin, la troisième figure, entièrement recouverte d'un drapé sombre, marque une forme d'effacement du sujet. Le corps disparaît en tant qu'identité reconnaissable pour devenir volume, surface en relief, presque matière. Ce recouvrement, dont la difficulté technique rappelle celle des drapés mouillés taillés dans le marbre, renvoie également à l'image du linceul : il suggère la disparition d'un soi, comme si cette figure incarnait une projection posthume de l'artiste elle-même.



Ernest PIGNON-ERNEST, *Les Linceuls*, 2012, sérigraphies marouflées in situ, ancienne prison Saint-Paul, Lyon.

Ce motif du corps voilé entre en écho avec les interventions de Ernest Pignon-Ernest, notamment dans ses figures de corps enveloppés ou recouverts disposés, où le drapé agit comme un linceul qui révèle les reliefs du corps recouvert tout en inscrivant la figure dans un registre funéraire. Le corps devient trace, empreinte d'une existence passée, plutôt qu'individu identifiable.

Chez Pignon-Ernest, cette dimension est souvent renforcée par le contexte d'installation dans l'espace public, sur des murs marqués par l'histoire où l'image agit comme une apparition presque spectrale.

De manière analogue, avec *Gisante*, le passage du corps identifiable au corps voilé introduit une ambiguïté : l'effacement devient condition d'apparition, et le linceul, comme signe de finitude, agit comme mémoire du corps.

Ainsi, l'autoreprésentation ne vise pas ici une restitution strictement autobiographique, mais engage un processus de projection dans des temporalités reconfigurées, y compris dans un futur hypothétique.

En ce sens, elle s'associe à une forme d'autofiction : le vécu y est moins raconté que transformé, mis en scène et réinventé dans une construction où le réel et le fictif deviennent indissociables.

L'autoportrait se fige ainsi en récit. Il devient une façon de partager ma propre histoire, d'en construire une nouvelle, mais aussi de chercher à la faire communiquer avec celle du regardeur.

Avec *Les Gisantes* et le travail à l'échelle une, la confrontation corporelle engage directement le spectateur, tandis que le regard insistant des *Hypnoses* l'interpelle frontalement. Le regardeur se trouve dès lors regardé, concerné, et la figure du narrateur devient ambiguë.

Dans quelle mesure l'expérience de l'artiste peut-elle entrer en résonance avec celle du spectateur ? Jusqu'où leurs récits respectifs peuvent-ils se rencontrer, se superposer ou se transformer mutuellement ?

## Histoire d'une auto-réalité : fictionnaliser le vécu

Suivre la chronologie de son existence par la peinture peut s'avérer être une façon de délivrer la singularité de son histoire au spectateur. Mais à mesure de la peindre, elle se réinvente. L'histoire racontée rejoue-t-elle l'histoire réelle, ou crée-t-elle une histoire chimérique ?

Dans cette distance immuable entre expérience vécue et image produite s'érige la possibilité d'une auto-réalité réinventée.

La mise en image de mon vécu implique nécessairement une part de fiction, de construction, de déplacement narratif.

L'auto-réalité (partiellement fictive) alors relatée pourrait permettre une forme d'introspection. En cherchant à retranscrire la réalité en partie romancée de son environnement, l'artiste travaille plus ou moins consciemment comme sujet principal : lui-même, l'expérience de son propre corps devient sa matière première.

Faire un travail sur soi nécessite de s'observer plus attentivement, d'approfondir les recherches sur soi et autour de soi. Le processus de création serait un approfondissement introspectif qui dégrossirait encore la quête de sens de l'œuvre.

C'est alors que se pose la question suivante : comment le vécu intime, une fois transposé en image, se transforme-t-il en fiction ? Et comment cette fiction peut-elle, à son tour, produire une forme de vérité sensible ?

Étant donné que l'artiste soit le vecteur d'observations objectives ou de retranscriptions subjectives, toute forme d'art n'est-elle pas une sorte d'autofiction ? Les plus objectives de ses observations seront toujours influencées par sa propre vision. Selon une approche non phénoménologique, Il observe depuis son point de vue, avec les prismes accumulés par ses expériences.

La poétique autofictionnelle revient à fabriquer son propre réel. Par un processus de subjectivation des faits, l'expérience vécue est retravaillée par la mémoire qui ne restitue jamais une version neutre ou universellement partageable des événements.

À cette première interprétation s'ajoutent les choix opérés sur les images à montrer qui nécessite d'en exclure d'autre et d'orienter le regard, ce qui revient à fragmenter encore cette retranscription.

La façon dont cette pré-sélection mentale est ensuite mise en image participe encore à une filtration du réel : la composition, la lumière, la facture ou le cadrage contribuent à la production de sens. La tentative de retranscription de sa propre réalité, son « auto-réalité » est alors forcément romantisée, consciemment ou non.

L'auto-réalité est une forme d'autofiction : bien que l'on pense la traduire de la façon la plus vraie, bien que l'impulsion première soit biographique, elle peut toujours paraître être une mise à distance poétique, notamment pour quelqu'un qui aurait également vécu cette part de vécu mise en image.

Ne conviendrait-il pas de parler moins d'« auto-réalité » que de « réel fictionné » ? Car le réel, une fois transposé dans l'image, subit ainsi inévitablement une transformation par l'écart, même infime, entre l'expérience vécue et sa restitution a posteriori.

Cet écart tient notamment à la dissociation des temporalités : le vécu appartient au passé, tandis que sa mise en image relève d'un présent de reconstruction. L'image devient alors le lieu de réactivation de ce qui n'est plus, une tentative de rendre visible une trace.

Si les médiums comme la photographie ou la vidéo peuvent être envisagés comme des enregistrements du réel, la peinture, quant à elle, opère un redoublement : elle est une interprétation du vécu, mais aussi, dans certains cas, une réinterprétation d'images préexistantes. Elle accentue ainsi la distance entre le réel et sa représentation, comme précédemment évoqué (Cf partie I).

Ce redoublement interprétatif peut également se prolonger dans l'intégration d'éléments textuels ou d'indices matériels venant perturber la continuité temporelle de l'image par une superposition de temporalités hétérogènes.



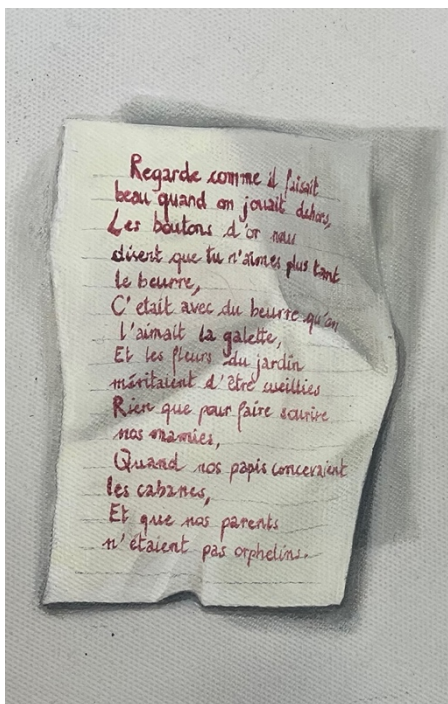
*Brotherhood*, 2026, installation aux dimensions variables : peinture acrylique sur toile de 178 x 123 cm, couverture et carnet.

Dans *Brotherhood*, Cette feuille détachée d'un carnet, représentée avec précision, agit comme un indice narratif discret. Elle porte un texte poétique manuscrit. Sa présence introduit un anachronisme volontaire : deux temporalités distinctes coexistent dans l'image : celle de l'enfance et celle, actuelle, de l'écriture.

Ce dispositif inscrit ma production dans une réflexion proche de celle de Jean Le Gac, dont la pratique articulait peinture, photographie et écriture dans une forme de narration fragmentaire. Il prolonge sa pensée de l'œuvre comme récit plastique ouvert, où ces médiums se répondent sans hiérarchie.

L'image ne se suffit pas à elle-même : elle appelle un hors-champ narratif, un prolongement mental.





Détail de *Brotherhood*, 2026.

Comme de nombreux textes chez Jean Le Gac, celui-ci ne cherche pas l'effet littéraire, il ne décrit pas la scène mais la charge affective latente qu'elle contient. Il s'agirait d'une tension entre l'enfance paisible représentée et la possibilité de sa perte.

Chez lui, l'écriture n'est jamais illustrative : elle est une sorte de commentaire intérieur qui ne coïncide ni tout à fait avec l'image ni avec le temps qu'elle représente. De la même manière, l'écriture dans ma pratique personnelle qui s'associe à la peinture de diverses manières n'est jamais simplement illustrative mais introduit une temporalité seconde, une clef de lecture sans pour autant clore les interprétations. Le texte n'est pas suffisamment précis pour guider le récit et laisse tout de même le spectateur recomposer sa propre narration.

Disposer ensuite un carnet ouvert à proximité de la peinture et recouvrir partiellement la toile par un drapé, notamment dans sa partie basse laissée volontairement inachevée, s'inscrit dans ce même principe de communication entre l'œuvre et son environnement, entre l'image et la réalité.



série *Intempor-iels*, 2026, fusain sur papier, 114 x 70 cm.

Comme pour les précédentes productions, c'est un référent photographique qui sert d'influence initiale de ces images à caractère autobiographique.

Ici, certains membres de ma famille tels qu'ils ne pourront physiquement plus jamais l'être. Ce sont des sortes d'images/hommages, de nostalgies plastiques qui redonnent une forme à des souvenirs qui semble émerger tout en étant déjà en train d'être partiellement effacés.

L'image qui prend appui sur une photographie ancienne actualise le souvenir par sa transposition picturale et son dispositif de présentation. La peinture devient un lieu de superposition des temps, où l'enfance représentée est maintenue dans un état intermédiaire entre passé et présent.

L'œuvre n'est pas simplement autobiographique mais s'inscrit dans une démarche d'autofiction, où l'intime est mise en scène et déplacé vers une forme partageable. Le spectateur n'est pas convié à reconnaître une histoire précise, mais à éprouver une atmosphère nostalgique de l'entremêlement des temporalités.

Les concepts d'autofiction et d'autobiographie nécessitent tout de même d'être définis afin de mieux cerner les enjeux de la relation entre réel et fiction dans la pratique de l'autoreprésentation.

L'autobiographie se définit classiquement comme un récit rétrospectif qu'une personne réelle fait de sa propre existence, en mettant l'accent sur la véracité des faits et la coïncidence entre l'auteur, le narrateur et le personnage<sup>45</sup>.

À l'inverse, l'autofiction introduit une part assumée de fiction dans le récit de soi. Le terme, forgé par Serge Doubrovsky, désigne une écriture où l'expérience personnelle est retravaillée, transformée, voire réinventée. Dans son roman *Fils* dans lequel il raconte sa propre histoire romancée, il la définit comme une « fiction d'événements et de faits strictement réels »<sup>46</sup>.

Cette opposition de deux termes contradictoires, un peu comme un oxymore, affirme que le réel ne peut jamais être restitué tel quel dès lors qu'il est mis en forme. L'écriture (et, par extension, l'image) introduit nécessairement une sélection et une interprétation subjective. L'autofiction ne nie pas le réel, elle en assume la transformation, c'est alors aussi une question de parti pris.

Ma pratique picturale de l'autoreprésentation oscille justement entre ces deux notions. Lorsque l'image cherche à restituer une apparence fidèle du corps à un moment donné, elle se rapproche d'une démarche autobiographique, comme avec *Petite Lûna*. En revanche, dès lors qu'elle met en scène de façon plus évidente, projette ou anticipe des états du sujet, comme dans certaines figures des *Gisantes*, elle s'inscrit davantage dans une logique autofictionnelle, où le vécu devient matériau de transformation.

La pratique de Jean Le Gac, mettant en scène une figure de l'artiste à partir d'éléments biographiques recomposés, peut être rapprochée de l'autofiction, sans qu'il en revendique explicitement le terme. À travers un dispositif mêlant texte et image (dessins, peintures, photographies), il élabore un récit fragmentaire produisant une identité narrative.

À partir des années 2000, la notion d'autofiction fait l'objet de nombreuses réflexions théoriques, notamment dans des colloques et publications qui soulignent son caractère interdisciplinaire, à la croisée de la littérature, de la performance et des arts visuels.

---

<sup>45</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 14.

<sup>46</sup> Serge Doubrovsky *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

Cette mise en tension entre mémoire subjective et fiction peut être rapprochée du travail de Christian Boltanski, notamment dans *Les Archives de C.B. 1965–1988*.

À travers des dispositifs sous forme d'archives qui présentent des photographies, des documents et des objets, l'artiste élabore une mémoire autobiographique ambiguë : certaines images renvoient à des fragments biographiques de l'artiste, d'autres sont anonymes ou entièrement reconstruites. À travers cette fiction de mémoire, ni vraiment personnelle, ni complètement collective, le vrai et le fictif deviennent indiscernables.

De manière comparable, ma pratique produit une forme de mémoire recomposée, où l'image est issue du mélange entre une vérité partiellement construite, et une réalité reconstruite, certainement romancée, et où le rapport entre les faits objectifs et leur représentation subjectivée est confus. C'est justement cette ambiguïté qui confère leur puissance aux images hyperréalistes : en apparaissant comme intensément réelles, elles accentuent paradoxalement le doute quant à leur statut.

## L'écriture comme prolongement de l'image

Ce principe autofictionnel se prolonge avec le dialogue entre image et écriture, deux régimes symboliques distincts mais complémentaires. Ils impliquent tous deux un déplacement de l'expérience du corps vers une surface de réception (picturale ou scripturale). Les maux trouvent ainsi dans les mots une possibilité de figuration.

Entre image et écriture, le réel se trouve re-signifié. L'écriture elle-même peut alors être pensée comme une image. Tisseron rappelle en effet que :

Non seulement l'écriture est une forme d'image, mais cette image possède un style, visuel et graphique, propre à chacun. Traiter de l'écriture comme image nous introduira aux pouvoirs de symbolisation des images. Elles sont la forme première de représentation d'expériences qui n'ont reçu jusque-là qu'une symbolisation sensori-affectivo-motrice. Elles constituent en cela un domaine essentiel d'appropriation symbolique du monde. <sup>47</sup>

En tant qu'image écrite, elle permet d'extérioriser des expériences par la symbolisation. L'image peinte fait de même mais quand la facture est réaliste, elle pourrait être moins spontanée, plus lente et méditative. L'écriture et la peinture coexistent ainsi comme deux modalités distinctes de retranscription et interprétation symbolique du vécu ; sans le travestir pour autant, elles transcrivent le réel dans une forme symbolique pour une possible relecture.

L'image et le texte infléchissent leur interprétation respective. Le titre, en particulier, peut orienter la lecture de l'image en y ajoutant une inscription mentale, tandis qu'un texte apporterait des indices contextuels qui prolongerait l'expérience visuelle.

---

<sup>47</sup> Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image, op cit*, p.15.

L'écrit est parfois utile voire nécessaire au prolongement sémantique, pour que l'image mentale qu'il inspire se superpose à l'image figurée en l'étayant de subjectivité.

Cette articulation rappelle les stratégies de Joan Fontcuberta, de faux documents et indices en guise de preuves pour produire une illusion de réalité documentaire. De la même manière, l'association de l'image et du texte peut renforcer la crédibilité d'une « auto-réalité » pourtant fictionnelle, en donnant à croire qu'elle documente le réel alors qu'elle en propose une reconfiguration subjective.

L'écriture a récemment pris une dimension supplémentaire dans ma pratique artistique, bien que le rapport intime que j'entretiens avec ne soit pas si récent. La pratique de l'écriture fait donc réellement irruption assez tardivement, où elle prend désormais place dans l'espace d'exposition. Ce n'est pas une écriture typographique dont l'esthétisme est signifiant mais un texte, mise en regard dans son plus simple appareil avec les œuvres qu'il étaye de sa sémantique. Malgré qu'il n'ait aucune visée illustrative, il apporte une dimension supplémentaire à l'image. Les textes ne sont pas réalisés de façon protocolaire, pendant, précédant ou suivant la production des peintures ; ils sont simplement sélectionnés et mis en correspondances avec elles par entrecroisements symboliques. Textes et images ne sont ainsi pas générés de pair, mais il y a tout de même des communications de temporalités, ne serait-ce parce qu'ils sont tous deux influencés par les occurrences de ma vie et expériences vécues plus ou moins actuelles.

Avant que les mots ne viennent l'affirmer, l'élégie de la peinture peut être visuellement pressentie. Le texte arrive alors en second quand il juxtapose le cartel, pour que l'interprétation du spectateur précède cet éclairage subjectif.



*Gisante II*, 2026,  
acrylique sur papier,  
238 x 74 cm.

*« La cadence de mes pas, lente, Quand je  
me traîne sur le sol.  
Contre le bitume qui n'est plus ni chaud,  
ni froid.  
Je me brûlerai sous la douche en  
rentrant.*

*Une côte exponentielle, je ne suis qu'au  
bout de mes peines. Du mauvais bout,  
l'extrémité du début.  
Comme les heures passent lentement.  
J'aime quand le soir arrive vite.  
Comme je m'inquiète de le voir arriver.  
J'aimerai n'avoir de cesse que de dormir.  
Ne plus manger, parler, bouger, aimer,  
forcer, ressentir.  
Quelque chose me force à rester là,  
éveillée, à contempler cette fade  
existence.  
D'où vient l'effervescence des autres ?  
L'éveil comme la pire des souffrances.  
Laissez-moi me rendormir, juste une  
fois. Ou pour toujours.  
Et réveillez-moi seulement par le baiser  
du prince charmant. »*



Photographie de la peinture *Hypnose* accompagnée d'une page de texte.

Voir annexe n°XLII à XLV pour retrouver d'autres exemplaires écrits.



Photographie du livre *Alors, j'écris dans le train* exposé sur un socle, 59 Rivoli, 2026.

Ce rapport entre texte et image s'est notamment incarné avec mon livre *Alors, j'écris dans le train*, présenté lors de mon exposition au 59 Rivoli. Certaines pages en étaient extraites et disséminées dans l'espace, mises en relation avec les œuvres sans jamais en proposer une lecture explicative, tandis que le livre restait accessible sur un socle, invitant à une manipulation plus intime.



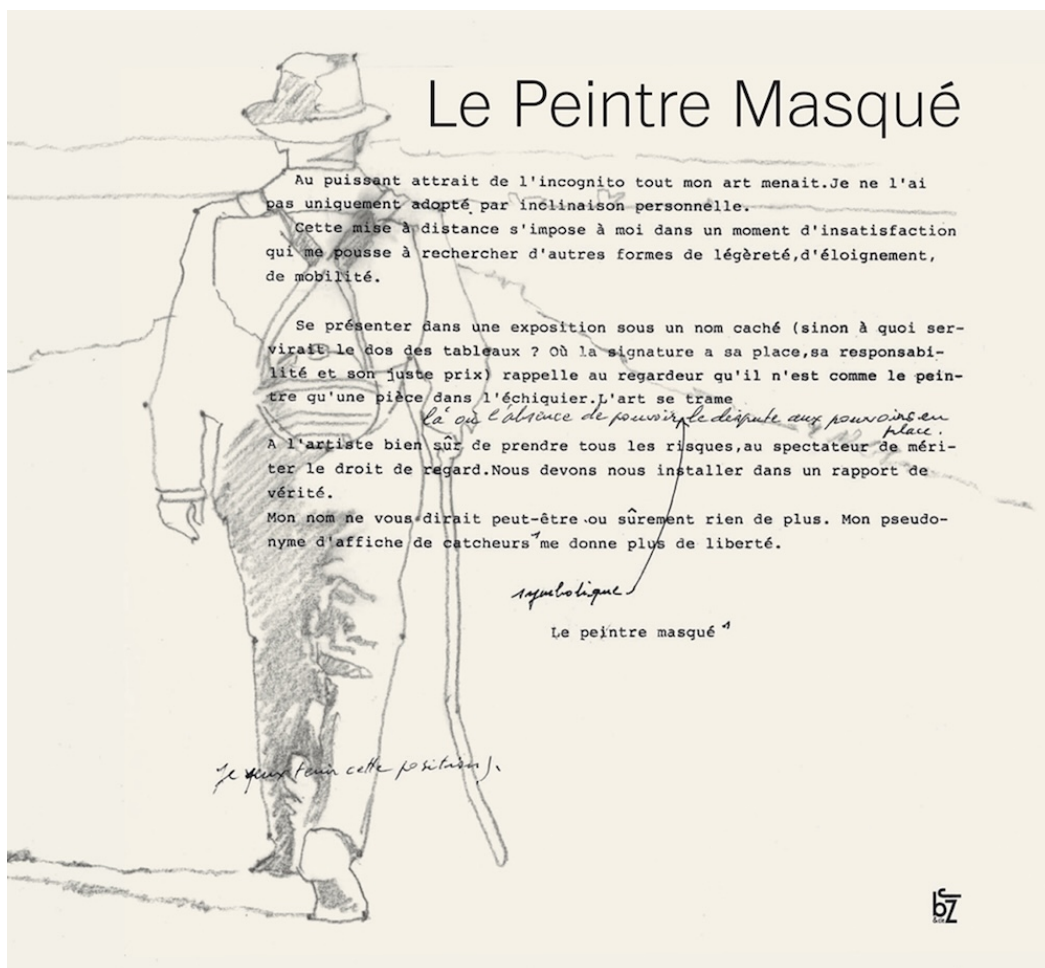
La mise en image bidisciplinaire du vécu dans ma pratique, peut être éclairée par une correspondance avec les démarches de Sophie Calle et Jean Le Gac, dont certaines œuvres interrogent de façon particulièrement analogue les frontières entre réel, mémoire et fiction.



Chez Sophie Calle, notamment dans *Douleur exquise*, l'expérience intime est rejouée à travers un dispositif narratif qui en transforme la portée. Par la répétition, la mise à distance et la confrontation à d'autres récits, l'événement vécu cesse d'être strictement autobiographique pour devenir une construction partageable.

L'intime y est exposé, mais toujours médiatisé, retravaillé, déplacé vers une forme d'autofiction où la vérité ne réside pas dans l'exactitude des faits, mais dans leur mise en récit.

Sophie CALLE, *Douleur Exquise*, 1984-2003, photographies et textes, installation, dimensions variables.



Jean LE GAC, *Le Peintre Masqué*, vers 1974-1976, dessin et texte manuscrit sur papier, dimensions variables selon les variantes.

Chez Jean Le Gac, notamment dans *Le Peintre raconté*, l'autoreprésentation passe par une hybridation du texte et de l'image. L'artiste s'y met en scène comme personnage (« le peintre »), construisant une identité narrative fragmentaire qui brouille les repères entre biographie et fiction. Le récit n'y vise pas la restitution fidèle de son vécu, mais la fabrication d'un « soi » narratif, que l'on rencontre mentalement à travers diverses œuvres.

Dans ma pratique, à partir de référents photographiques autobiographiques, l'image ne documente pas un passé, mais en propose une reconfiguration sensible. L'écriture vient s'y articuler et prolonge cette reconstruction narrative.

Comme chez Sophie Calle et Jean Le Gac, le vécu y est ainsi réinterprété et l'image devient le lieu d'une « auto-réalité » construite, où le réel ne subsiste que sous forme de trace, encore traduite par le regard du spectateur.

### III.c. L'image agissante : identification somatique et réception affective

L'image produite qui traduit une expérience intime engage également celui qui la reçoit. Le passage du vécu à l'image se prolonge de l'image vers le spectateur. Ce déplacement génère une dimension perceptive dans laquelle le corps propre du regardeur est impliqué dans son expérience.

Il ne s'agit plus alors d'interroger seulement ce que l'image représente, mais ce qu'elle produit. Le portrait réaliste peut ainsi être envisagé comme une image agissante, capable de susciter des formes d'identification et d'engagement affectif.

#### Présence vacante

Comme précédemment développé, ce qui demeure de réel en l'image n'est que l'image elle-même, en tant qu'objet spatio-temporel. Dans l'image, tout est fiction. La matière de l'image essentiellement constituée de son support (son espace littéral) existe dans notre réalité. Son contenu, aussi lié à une vision du réel qu'il puisse l'être, se déplace vers le fictif dès lors qu'il y a figuration. Le contenu réel fait figure. Il rejoue quelque chose d'une réalité passée, par la fiction.

Cette chose feint d'être tandis qu'elle n'est plus et que s'est substituée à elle son image, comme le défend Roland Barthes avec sa fameuse locution du « ça a été »<sup>48</sup>. Le « ça a été » est inhérent à la pratique photographique, comme le sujet est forcément mis en présence dans une réalité passée lui permettant de faire figure en image dans le présent.

Son corps feint alors d'être, dans cette nouvelle réalité, qui n'est que le simulacre de la réalité passée, dans laquelle il était vrai. Les limites du réel sont plus poreuses avec les représentations graphiques ou picturales, où s'installe une forme de confusion. On pourrait considérer cette confusion absurde étant donné que le caractère fictif de la peinture ou du dessin soit bien établi dans les esprits.

C'est alors l'ambivalence des médiums qui pourra réinterroger nos présupposés. Déstabilisés par la nature des images, le corps figuré est supposé corps figurant, image capturée d'un corps ayant figuré.

Même s'il s'agit d'une reproduction hyperréaliste, l'image peinte rejoue une scène qui n'a jamais été dans sa réalité matérielle. Elle ne reproduit pas mais re présente. D'après un référent photographique qui reproduit un instant, elle re présente une partie ou le tout de cet instant. Elle re présente forcément différemment puisque la reproduction parfaite de la représentation serait obtenue selon les mêmes modalités, au même moment.

Le corps représenté est forcément fictif, bien qu'il puisse sembler plus ou moins réel. Même s'il est fidèle à son référent photographique et même si la facture n'est pas ostentatoire, son image peinte l'introduit d'emblée dans une fiction.

---

<sup>48</sup> Dans *La Chambre claire*, il écrit : « la photographie répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement ». Ce qu'elle montre n'est pas seulement un visage, mais la survivance d'un être absent. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard/Seuil, 1980, p.20.



Si le médium de l'œuvre est suffisamment évident, alors le pourcentage de ce qui est inspiré d'un corps réel, d'un corps vivant, d'un corps vécu deviendra questionnant.

Selon ce rapport, l'image devient de façon plus ou moins flagrante, le témoin imagé d'un corps ayant figuré. Le corps n'est plus figurant derrière l'objectif, sa représentation est représentée.

Le spectateur se questionne naturellement sur la probabilité de l'existence du corps représenté. Sa remise en question entraîne-t-elle une perte de crédibilité ? Ou invite-t-elle à déterminer les raisons et la portée de la figuration d'une inexistence de ce corps dans le réel ?

La présence sensible du corps représenté ne dépend pas seulement de sa ressemblance avec le réel, mais de sa capacité à convoquer une perception incarnée. La réalité picturale devient une réalité alternative, un espace où le corps fictif devient un corps possible, perceptible.

Le corps représenté semblerait activer une présence vacante (le corps est comme absent à lui-même) : il occupe un espace, sans l'habiter vraiment. Cette présence incomplète laisse place à une projection du spectateur.

L'indistinction entre figure et fond de certains de mes autoportraits (voir annexe n°XIV et n°XV) appuie cette ambiguïté : le visage n'est plus un sujet représenté mais l'apparition d'une présence presque dissolue. Par cette translucidité, la peau laisse voir la picturalité. Le corps peint n'occupe pas le tableau, il y circule, comme s'il était de passage

Comme l'aborde Didi-Huberman, « ce qui apparaît n'est jamais que ce qui risque de disparaître »<sup>49</sup>.

Dans *Phasmes*, il explique que toute apparition visuelle porte en elle sa propre fragilité, que voir, c'est toujours voir quelque chose qui pourrait ne pas être là.



Série *Visages*, 2026,  
acrylique et techniques  
graphiques sur carton  
plume, dimensions variables.

Cette forme d'apparition menacée est suggérée par la présence spectrale des portraits de la série *Visages* : le visage est là mais détaché du reste du corps, blanc, irradié, mais représenté dans l'obscurité, sans regard qui nous soutienne, sans couleurs qui le ravivent, sans nom qui l'identifie. C'est une tête décontextualisée, une effigie, à l'image d'un masque mortuaire. La figure devient trace, survivance, écho d'un être, pourtant belle et bien existant dans la réalité non picturale.

L'image semble valoir pour ce qui s'y montre tout en se retirant. C'est « l'émanation du référent »<sup>50</sup>, presque funèbre, que décrivait Roland Barthes. L'autoportrait révèle une trace de présence, sur le seuil de l'effacement.

<sup>49</sup> Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, p. 14.

<sup>50</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard/Seuil, 1980, *op cit*.



*Maman*, 2025, acrylique sur toile, 73 x 60 cm.

Ce mécanisme se rejoue avec le portrait de ma mère. La figuration en retient les traits, mais c'est la distance qui domine. Le visage, absorbé dans un fond neutre et brumeux, semble émerger tandis que le buste est en train de se retirer, de se dissoudre. Comme s'il n'était pas un portrait de mémoire vraiment fidèle, mais une apparition mentale qui persisterait malgré l'oubli.

Ainsi, ces portraits ne suggèrent pas « je suis », mais plutôt « je passe ». L'effacement nous renvoie à une réalité plus cartésienne, celle du destin charnel et de notre propre éphémérité.



*Mamie*, 2026, acrylique sur tissu en relief, tabouret, dimensions variables.

Dans l'œuvre *Mamie*, cette logique de la disparition s'incarne dans la matérialité même du support : la figure, peinte de manière partiellement effacée sur un tissu posé au sol, semble prise dans un processus d'altération de l'image. Le support souple, accentue cette instabilité : l'image, ni plane, ni fixe, se présente comme une apparition fragile, susceptible de se plier, de se froisser.

Cette matérialité mouvante entraîne une ambiguïté perceptive : l'image est-elle en train de s'effacer, comme un souvenir qui se délite ? Ou n'en est-elle déjà qu'un fragment ?

L'œuvre ne représente plus un corps dans sa totalité, mais presque une trace de corps, une survivance partielle.



Série *Intempor-iels*, 2026, fusain sur papier, 114 x 70 cm.

Dans les portraits de famille réalisés au fusain, les corps ne se donnent également qu'à demi-présents. Le médium lui-même, par sa nature volatile, participe de cette esthétique de l'instabilité : la matière poudreuse, susceptible de se disperser, inscrit dans l'image la possibilité de son effacement. Les zones laissées en réserve, les contours inachevés ou les figures partiellement émergentes renforcent cette impression d'une présence en devenir ou en retrait.

L'image rejoue la fragilité du souvenir, sans présence stable, mais par une présence vacante, que le regard du spectateur est invité à compléter. On pourrait parler, avec Belting, d'une image habitée. Pour lui, l'image n'existe pas seule, elle n'est image que parce qu'une présence l'anime, elle est relation et existe seulement grâce au regard que nous lui accordons : « l'image vit de l'animation que nous lui prêtons »<sup>51</sup>. Cet inachèvement demande alors à être complété mentalement par celui qui la regarde.

Ainsi, qu'il s'agisse du flou pictural, de l'effacement partiel ou de la fragilité du médium, la représentation invoque un corps qui apparaît autant qu'il s'efface. Le spectateur ne reçoit pas une identité, mais la possibilité d'une présence à laquelle il choisit de croire, ou non.

## Corps à corps sensible

La relation entre image et spectateur peut être envisagée comme un véritable corps à corps sensible, une communion entre corps figuré et réel, presque une anastomose. Le regard devient une expérience incarnée, dans laquelle le spectateur se sent à la fois regardant et regardé. Comme l'a abordé Serge Tisseron à propos des photographies de Richard Avedon concernant le portrait photographique frontal, le face-à-face avec une image peut générer l'impression troublante d'être soi-même observé :

« Face à toute photographie d'un visage qui me regarde je ne peux m'empêcher de me demander comment il me voit. Cette question crée entre toute photographie et son spectateur un espace d'illusion susceptible de basculer à tout moment dans la certitude d'un contact fusionnel privilégié avec le personnage photographié. »<sup>52</sup>

Cette réversibilité du regard intensifie l'expérience perceptive et participe de l'agentivité de l'image.

Dans la série des *Gisantes*, cette tension est particulièrement opérante : le spectateur, pris dans un face-à-face (renforcé par l'échelle du corps représenté) se trouve impliqué dans une relation presque symétrique, où l'image semble adresser une présence. C'est également le cas avec la série des *Hypnose*, où, par l'échange visuel qui semblerait spéculaire, le spectateur devient lui-même objet d'une attention supposée.

Comme le souligne Gerhard Richter, « ce qui fait vivre les tableaux, c'est le désir d'y reconnaître quelque chose ». Ainsi, la représentation du corps réaliste ne se limite pas à reproduire le réel : elle agit sur lui en activant des projections et en engageant le spectateur dans une expérience relationnelle.

Il poursuit son analyse des tableaux : « Ils offrent à chaque instant des ressemblances avec des phénomènes réels auxquels ils opposent ensuite une forme de démenti. »<sup>53</sup> Quand le

---

<sup>51</sup> Hans Belting, *Anthropologie de l'image*, trad. J. Torrent, Paris, Gallimard, 2004, p. 85.

<sup>52</sup> Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, Synthélabo Groupe (Ed), 1996, p.51.

<sup>53</sup> Dieter Honish, « Zu den Arbeiten Gerhard Richters », in *Gerhard Richter, op cit*, p.5.

regard du spectateur se pose sur une image illusoire, il identifie des éléments familiers et se fie dans un premier temps à ces ressemblances au réel.

Un transfert émotionnel peut ainsi se créer : du « faux » corps observé au « vrai » corps observant. Le fait d'envisager son corps vécu remplacer le corps vu, et ainsi s'imaginer vivre ce qui est vu, peut permettre, par identification, d'accéder à de nouvelles interprétations. Le degré d'empathie du spectateur, sa capacité à se projeter hors de son propre corps, son niveau d'allocentrisme pourraient être des paramètres déterminants.

## Agentivité du portrait réaliste

L'agentivité désigne la capacité d'un sujet (ou, dans une perspective élargie, d'un objet) à produire des effets, à agir sur son environnement ou sur autrui. Elle peut être envisagée selon trois dimensions : une dimension subjective, comme sentiment d'être à l'origine de ses actes ; une dimension opératoire, comme capacité effective à produire un changement ; et une dimension relationnelle, dans la mesure où toute action s'inscrit dans un contexte qui la rend possible et la conditionne<sup>54</sup>.

Dans une approche anthropologique de l'art, Alfred Gell attribue précisément aux objets artistiques une forme d'agentivité. Les œuvres ne sont plus de simples supports passifs de signification, mais des « agents »<sup>55</sup> capables de produire des effets dans leur environnement, d'orienter les comportements, de susciter des réactions et de transformer les relations entre les individus.

Quel est alors le potentiel d'agentivité de la représentation réaliste du corps ? Dans quelle mesure une image peut-elle agir sur celui qui la regarde ? Le corps représenté peut-il, au-delà de sa fonction mimétique, devenir opérateur d'expérience, voire acteur du réel ?

La réception d'une image corporelle engage inévitablement un processus d'interprétation. En plus de voir, le spectateur peut être amené à projeter, comparer, transposer.

Plus le degré de réalisme est élevé, plus cette projection tend à s'ancrer. La précision anatomique, la facture, les effets de matière, de lumière ou de profondeur participent à suspendre momentanément la conscience du caractère fictif de l'image. Le corps représenté peut être appréhendé comme un corps substituable au sien.

Le réalisme du corps représenté devient alors un vecteur de transfert ; il active des souvenirs, des sensations, des affects qui excèdent l'image elle-même.

---

<sup>54</sup> Albert Bandura, "Human agency in social cognitive theory.", *American Psychologist*, vol 44, n°9, 1989, p.1175-1184.

<sup>55</sup> Gell Alfred, « La théorie du réseau de l'art », *L'art et ses agents – Une théorie anthropologique*, Les Presses du Réel, Dijon, 2009, p.19-30.

L'interprétation de la représentation du corps est inévitable, que le sujet soit familier ou étranger. Selon son degré de réalisme, elle pourra ainsi être transférable à des occurrences vécues dans la vie réelle par celui qui interprète.

Ce phénomène peut être compris comme une forme d'identification somatique. Le spectateur peut ainsi, plus ou moins consciemment, substituer son propre corps à celui qu'il perçoit, éprouvant par projection des états qui ne lui appartiendraient pas directement.

Le corps vu parle au corps voyant comme les mots parlent au lecteur, et derrière l'un comme l'autre, l'auteur-artiste n'est pas seul souverain des ficelles qu'il tire. Certaines ficelles lui échappent lors de la réception de sa représentation : des visions troublantes aux connotations élucubrées ; des impressions inexplicables, imperceptibles, imprévisibles se dégagent du corps-image. D'un va-et-vient entre le corps vivant et l'image vivante du corps émergent des décryptages, des révélations, des sidérations, des extrapolations, des mésinterprétations, aussi variées que l'est la diversité des corps subjectifs qui les reçoivent.

L'artiste, ainsi, ne maîtrise plus entièrement les effets de son œuvre. Une part de son agentivité lui échappe au profit de celle du spectateur, qui participe activement à l'élaboration du sens.

Selon une approche winnicottienne<sup>56</sup>, l'image peut être envisagée comme un espace transitionnel : un lieu intermédiaire entre réalité intérieure et réalité extérieure. L'artiste y dépose une part de son vécu sans forcément l'exposer explicitement, tandis que le spectateur peut à son tour y investir sa propre subjectivité. La peinture devient ainsi un espace de médiation, où s'opèrent des processus de projection, de transformation et parfois de réparation psychique.

Dans ma pratique, la peinture réaliste et le temps long de sa poïesis instaurent cet espace transitionnel : l'image produite n'est ni le vécu lui-même, ni une représentation à vocation purement documentaire, mais un lieu de passage où se rejouent la mémoire, la reconstruction et la réactivation du passé.

Comme l'a montré Serge Tisseron, le geste créateur participe d'un processus d'externalisation des affects. Le geste de la main opère un détachement psychique chez celui qui le produit par l'extériorisation de sentiments internes.

L'image générée par ce geste, une fois exposée, devient le lieu d'un nouveau détachement, cette fois du côté du spectateur.

Le geste pictural est à l'origine d'un transfert du vécu intime de l'artiste vers l'image, puis de l'image vers l'expérience sensible et psychique du regardeur.

Le corps représenté, chargé de symbolique par la subjectivisation qu'impose les choix de représentation, adresse à celui qui regarde un support de projection.

Le spectateur peut alors lui-même être amené à extérioriser, lors de la réception et compréhension subjective de l'image, une intimité émotionnelle.

---

<sup>56</sup> Donald W. Winnicott, « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels », 1951, dans *De la pédiatrie à la psychanalyse*, trad. J.-B. Pontalis, Paris, Payot, 1969.

Comme le souligne Annie Boyer-Labrousche, cette implication du regardeur est constitutive de l'œuvre elle-même : « Chacun apporte, chacun participe, y compris celui qui regarde. Le regard de l'autre est inclus dans la réalisation de l'œuvre : elle est faite pour être vue. »<sup>57</sup>

L'œuvre agit ainsi comme un relais affectif. Ce processus presque thérapeutique permet une forme de reconnaissance (je ne suis pas seul) et ouvre à une mise à distance des affects.

Cette dimension consolatrice de l'image a également été soulignée dans le champ de l'art-thérapie : « Oui dans la mesure où un tableau réconcilie avec la vie, où il conduit à trouver un meilleur rapport avec le monde, ou simplement comme le dit Van Gogh, où un bon tableau est quelque chose de consolant. »<sup>58</sup>

## L'affect par la figure

Ainsi, le corps rendu perceptible par son traitement dans l'image rejoue ou invente une présence.

Quand la perceptibilité du corps peint le fait se confondre avec un corps photographié, le sujet peint paraît vrai. Un sujet qui paraît vrai renvoie à la même réalité d'existence que celle du spectateur. Des échos et correspondances s'établissent alors.

La peinture se limite-t-elle à imiter, ou peut-elle saisir quelque chose de véritable ? Que retient-elle de son sujet, au-delà de son apparence ? En fixant le corps, ne risque-t-elle pas d'en neutraliser le vivant, ou peut-elle au contraire en révéler une dimension plus profonde ?

Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, le peintre Frenhofer incarne la figure de l'artiste démiurge, animé par l'ambition de donner vie à son œuvre. Porté par une forme d'inspiration quasi divine, il cherche à dépasser la simple imitation pour atteindre une présence véritable. Pourtant, le dénouement de la nouvelle révèle l'échec de cette entreprise : la vie que l'artiste croyait insuffler à son œuvre relève en réalité du simulacre.

Ce fantasme trouve un précédent dans le mythe de Pygmalion et Galatée, où la sculpture prend vie sous l'effet d'une intervention divine. Mais là où le mythe accorde à l'artiste un pouvoir de création réelle, la peinture, dans sa réalité matérielle, se heurte à une limite inévitable en ne pouvant produire qu'une apparence de vie.

La peinture ne donnerait pas vie au corps, mais en rejouerait seulement les conditions d'apparition, en donnant au corps l'illusion d'un principe interne de vie.

---

<sup>57</sup> Annie Boyer-Labrousche, *Manuel d'art-thérapie*, Paris, Dunod, 2017, p. 33.

<sup>58</sup> Vincent Van Gogh cité par Jacques Germain Dreifuss (E.), « Die psychotherapeutische Bedeutung der Kunstpsychotherapie in der Behandlung von Keepspatienten », Revue suisse *Praxis de médecine*, num 24, p.1095-1102, 1981. p.94.

Comme le suggère cette réflexion :

« L'œuvre n'est pourtant pas un équivalent statique de la peau de l'artiste [...] mais elle en est un équivalent dynamique [...] »<sup>59</sup>

L'image ne reproduit pas seulement une surface mais rejoue des processus. L'analogie entre la peau (surface sensible traversée de flux) et l'œuvre (surface construite par des gestes, des couches, des transformations) permet d'envisager la peinture comme un lieu de dynamisme plutôt que de fixation.

Par cette analogie, on comprend que la figuration du corps représenterait quelque chose de plus que la simple apparence des chairs, quelque chose de plus vivant par son processus même. Ce dynamisme est observable quand on met en comparaison le référent initial photographique de la reproduction picturale du sujet. Il y a un écart entre les deux, la peinture s'éloigne légèrement de la photographie, mais ce n'est pas pour autant qu'elle s'éloigne de la réalité photographiée. Elle pourrait même s'en rapprocher. Le sujet représenté pourrait paraître renaître réincarné.

Malgré son statisme apparent par l'effacement de la main de l'artiste, la fixité de la peinture réaliste est moins évidente que celle de l'image photographiée.

Balzac refusait de se faire photographier, croyant en la superstition selon laquelle la photographie capturerait une partie du sujet photographié. Les facteurs de soutien de cette croyance sont l'exactitude de la ressemblance, ainsi que l'instantanée obtention de l'image photographique.

L'idée d'un vol de l'âme par la photographie qui emprisonnerait quelque chose de son existence révèle une conception implicite de l'agentivité de l'image : sa capacité à agir sur ce qu'elle représente, voire à en prélever quelque chose.

La peinture, bien qu'elle ne procède pas d'une capture instantanée mais d'une élaboration progressive, peut-elle, elle aussi, saisir une forme d'essence ?

Honoré de Balzac était persuadé d'une autre chose, que le portrait rendait compte du caractère de son modèle à travers son physique :

Il y a des physionomies prophétiques. S'il était possible, et cette statistique vivante importe à la Société, d'avoir un portrait exact de ceux qui périssent sur l'échafaud, la science de Lavater et celle de Gall prouveraient invinciblement qu'il y avait dans la tête de tous ces gens, même chez les innocents, des signes étranges.<sup>60</sup>

Le portrait ne serait alors pas seulement représentation, mais révélation.

Mes portraits peints retranscrivent des modèles quelque chose de plus que leur image photographiée, certains traits singuliers sont volontairement intensifiés par la transposition picturale. La photographie servant de référent étant déjà une sorte de mise en scène, elle est dictée d'emblée par les choix optiques effectués : un tel fond, un tel éloignement, une telle position éclairée d'une telle manière pour de tels contrastes. Ces choix sont des variantes adaptées en fonction du modèle et de ce qui me semble intéressant d'en dégager,

---

<sup>59</sup> Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, Synthélabo Groupe (Ed), 1996, p.24.

<sup>60</sup> Honoré de Balzac, *Une ténébreuse affaire*, Paris, Hachette, coll. « Le Livre de poche classique », 1963, p.16-17.

sentimentalement comme symboliquement ; ils sont quelque fois modifiées, accentuées ou diminuées lors de la transposition picturale.

Dans *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, le portrait devient le lieu d'inscription de ce que le corps réel dissimule. Le portrait ne se contente pas de représenter l'apparence mais enregistre les transformations du modèle, absorbe les effets du temps et des actions, agit comme un double actif du corps réel. L'image devient ainsi opératrice, acquiert une véritable agentivité en étant capable de transformer la relation entre le sujet et sa représentation.

Bien que ce roman relève de la fiction, il met en lumière un enjeu réel de la représentation picturale : la transposition picturale semble révéler des dimensions latentes du sujet représenté, voire fixer et intensifier certains aspects du visage.

À mesure que le portrait commence à se transformer, enregistrant ses fautes, ses excès, sa corruption morale, Dorian refuse de s'y reconnaître car il matérialise ce qu'il refuse de voir.

L'aversion de ma mère pour cette peinture que j'ai peinte d'elle, focalisée sur certains traits qu'elle perçoit comme des défauts déjà présents dans certaines photographies, témoigne d'une forme de réussite de la peinture : le fait que la photogénie puisse s'y appliquer. Comme le souligne son pendant textuel (voir annexe n°XLIV), l'image de ma mère rend compte de la subjectivité de ma perception d'elle. Certains soulignent une forme de mélancolie par la posture et les choix chromatiques, comparables à un portrait mortuaire. L'idée de la disparition et de l'effacement est symboliquement renforcée par les coulures, qui ramènent de plus belle à la planéité fictive du support pictural.

La présence en portrait est ainsi travaillée par le regard qui la produit autant que par celui qui la reçoit et cette réception conditionne l'affect, entendu d'abord comme forme d'attachement à l'image.

Ce phénomène ne se limite pas à la réception externe de l'image : il engage également celui qui la produit, l'artiste lui-même, dont l'expérience de création devient le premier lieu d'activation affective de l'image.

Être affectée par sa propre production, malgré la pleine conscience de son caractère fictif, révèle le pouvoir actif de l'image qui ne se contente pas de faire figure. Cette capacité de l'image à me toucher devient un indicateur de sa force de présence et de la possibilité qu'elle puisse émouvoir autrui.

Cette expérience s'est révélée avec puissance lorsque j'entrepris une première fois de peindre des visages appartenant à la génération de ma grand-mère, à partir de photographies anciennes, de souvenirs dont je ne faisais pas partie, que je n'ai pas vécus.

Au cours du processus de création, à mesure que les visages de personnes défuntées devenaient reconnaissables, une émotion réelle surgissait, face à une fiction visuelle. C'était comme une résonance affective produite par l'image elle-même. La reconnaissance progressive des traits semblait faire advenir une présence, comme si quelque chose passait



de l'informe au vivant. Fictive, certes, mais capable de susciter une nostalgie authentique, détachée de l'expérience personnelle.

J'avais déjà éprouvé ce ressenti avec le modelage, dans cette impression troublante de façonner un être. La matière demeure inerte, mais l'image qui en émerge semble accéder à une autre forme d'existence, palpable.

Cette communication entre fiction et affect confirme que l'image ne vaut pas seulement comme trace ou comme récit documentaire, mais comme lieu d'apparition d'une présence sensible, susceptible de générer une réaction émotionnelle.

Il convient ici de distinguer l'affection, entendue comme une forme d'attachement durable, du fait d'être affecté, qui relève d'une expérience plus transformatrice. Être affecté par une image, c'est être touché, modifié, traversé par elle, dans une dimension à la fois émotionnelle, perceptive et psychique.

L'agentivité du portrait ne repose pas seulement sur la capacité à susciter de l'appréciation, mais sur son pouvoir de produire chez le spectateur une transformation, même infime, de son état sensible ou de son rapport au monde.

## L'intime dévoilé et sa réception affective

Cette capacité de l'image à produire une résonance affective ne se limite pas à l'expérience de l'artiste : elle se prolonge dans celle du spectateur. Il n'est pas rare que certaines œuvres suscitent des réactions émotionnelles intenses, parfois jusqu'aux larmes, sans que celles-ci puissent être immédiatement expliquées.

Daniel Arasse évoque d'ailleurs sa propre émotion face à *La Danse* de Matisse, soulignant le pouvoir de la couleur à produire un effet sensible direct, indépendamment de toute narration ou identification explicite<sup>61</sup>.

L'image agit alors comme un déclencheur, mettant en relation une expérience figurée et des strates plus profondes de la mémoire du spectateur. Des éléments visuels (une posture, un regard) peuvent entrer en résonance avec des vécus personnels, parfois de manière inconsciente. C'est un phénomène observable par les retours subjectifs d'expériences sensibles de certains visiteurs d'expositions, comme la spectatrice qui a pu se sentir profondément émue face à la peinture *Brotherhood* (voir annexe n°XXXV), ayant elle-même un frère aîné.

L'image semble ouvrir un espace d'appropriation où l'affect provient de la rencontre entre ce qui est représenté et celui qui la regarde.

On peut alors envisager ces réactions comme des formes de survivances affectives : des fragments d'expériences passées, réactivés au contact de l'image.

L'image devient un lieu d'émergence, où se croisent l'intention de l'artiste, la matérialité de l'œuvre et l'histoire intime du spectateur.

L'image constitue, comme précédemment amorcé, une réactualisation du passé. Le « ça a été »<sup>62</sup> convoqué est transfiguré dans le présent par son exposition, substitué par un « ça n'est plus ». La survivance des instants capturés par l'image vient, certaines fois, interroger par écho le spectateur susceptible d'identifier au corps représenté ses projections. D'autres fois, elle vient susciter sa curiosité interprétative : à partir d'une narration visuelle fragmentée ou délibérément lacunaire, il est amené à reconstruire une narration sémantique teintée de sa propre subjectivité. L'artiste parle par l'image mais son inaudibilité génère inévitablement une compréhension partielle de son intention initiale. Des ellipses dans la transmission directe de son message, loin d'appauvrir l'œuvre, épaississent au contraire sa valeur sémantique par l'adjonction d'interprétations variées.

Le corps représenté en image se présente à nouveau, il est toujours relié à sa temporalité tout en étant intemporellement figé par l'image. Le fait même que son histoire nous questionne participe à sa réactualisation. Qui est-il, d'où vient-il, que cherche-t-il, que ressent-il, que transporte-il d'histoire avec lui, que nous donne-t-il et que nous donne-t-il pas à percevoir ?

Lorsque les sources référentielles sont autobiographiques, l'intime de l'artiste se propulse dans la sphère publique. Renouvelé par son partage, l'intime voué à devenir sujet commun, se retrouve inévitablement soumis à un processus d'épaississement interprétatif.

---

<sup>61</sup> Daniel Arasse, « Le tableau préféré », épisode 1/25, *Histoires de peintures*, France Culture.

<sup>62</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire*, op cit., p.120.

La retranscription visuelle subjectivée par le geste de l'artiste, aussi dissimulé qu'il soit, vient remuer la temporalité présente.

Il est alors intéressant d'interroger le pouvoir transformateur de la communication d'une temporalité passée, activée par sa présentation actuelle.

La réception de l'image, de ce fragment de souvenir, quand elle ne s'impose pas comme écart représentatif flagrant avec un moment réellement vécu, est prise en compte par l'artiste en amont comme en aval de la réalisation de l'œuvre.

Certes, la réception par le spectateur peut être en partie préméditée. Mais la continuité de ce qui se jouera et se transformera encore depuis la première présentation demeure fondamentalement imprévisible.



*Papa et Maman*, 2025, peinture à l'huile sur papier encadrée, vitre brisée derrière vitre pleine, 39 x 29 cm (peinture), 53 x 42,5 cm (avec cadre)

*« Mais quand je l'entends, mon père, je comprends son aigreur et quand je l'écoute ma mère, je comprends sa rancœur. »*

L'idée motivant la réalisation de la peinture de mes parents, *Papa et Maman*, réside avant tout dans la projection des réceptions respectives de l'image par ses propres protagonistes. À partir d'une photographie désactualisée, oubliée, mise à l'écart (comme s'est tu le souvenir qu'elle invoque), je choisis cette fois une transposition à l'huile, une technique qui renvoie elle-même à une autre temporalité.

Par le geste pictural, cette histoire est assimilée, reconstruite, encadrée et distribuée.

Sans consultation ni consentement préalable, cette mise en circulation constitue un geste subversif, comme une violation de leur sphère privée, devenue la mienne par filiation.

Questionner l'appartenance et la privatisation des images à l'heure où leur virtualisation les rend circulantes, désincarnées et collectives se présentait comme une piste intéressante.

Cette œuvre constitue un geste de réparation, une restauration symbolique du passé : faire revivre, par l'image, quelque chose qui n'est plus.

La photographie agit ici comme une preuve matérielle irréductible et objective, résistante aux récits subjectifs qui l'altèrent. Elle remonte le temps, contredit partiellement les narrations reconstruites, et rend possible l'évocation d'un moment où mes parents semblaient encore heureux ensemble.

La vitre brisée, conservée, devient la matérialisation de la faille, de la rupture, au sens propre comme figuré.



Gerard RICHTER, série *S. mit Kind*, 1995, huile sur toile, dimensions variables, collection privée.

Présentée à la Fondation Louis Vuitton, exposition *Gerhard Richter*, 2022.

Dans *S. mit Kind*, série de huit peintures (représentant sa nouvelle épouse, Sabine, allaitant leur enfant), Richter réactive un thème classique de l'histoire de l'art, la mère et l'enfant, en le confrontant à une iconographie autobiographique, intime et donc contemporaine.

Le flou caractéristique de sa facture agit ici comme un geste d'effacement. Il ne détruit pas l'image, mais en amoindrit la lisibilité, comme si le souvenir était déjà en train de se dissoudre.

La scène semble appartenir à un temps suspendu, celui de la mémoire en train de se former ou de se perdre.

Ce geste entre en parallèle la vitre brisée du portrait de mes parents. Là aussi, un filtre, la vitre avec ses reflets et ses brisures, vient perturber l'accès direct au corps représenté. La transparence est altérée, elle empêche une lecture unifiée. Le dispositif avec cette vitre fonctionne alors comme une métaphore : un souvenir fissuré, fragmenté, qui n'est plus pleinement d'actualité.

Cette brisure matérialise l'écart entre ce qui a été et ce qui subsiste dans ma perception. Le souvenir parental comme une image presque irréelle, dont la cohérence s'est rompue par leur séparation.

La peinture à l'huile sur papier, dans ce cadre noir sobre et contemporain, crée un anachronisme assumé : le passé affleure dans le présent.

Le contexte de la scène photographiée, le train, renforce encore cette idée de déplacement temporel, comme une forme de voyage.

Les réactions différenciées de mes parents témoignent de la puissance réactivante de l'image réaliste. Bien évidemment, leurs réceptions respectives ne furent pas organisées simultanément, mais séparées par une distance temporelle et géographique volontairement préservée.

La première réception de cette peinture fut celle de ma mère, la seconde phase concerne la réception de mon père, en partie préméditée.

## **Phase 1 : La découverte par ma mère**

Invitée chez moi, elle découvre la peinture alors qu'elle n'est encore qu'un prototype, non encadré. Je sais déjà que cette peinture n'est pas la définitive car ses dimensions ne correspondent finalement pas au cadre prévu. Mais je veux déjà mesurer l'impact des effets de l'image, de cette image, sur l'un de ses protagonistes.

C'est ma mère elle-même qui a fini par me montrer cette photographie, après de nombreuses sollicitations. Je voulais les voir ensemble de mes propres yeux. Je n'avais pas anticipé que la redécouverte picturale, cumulée à la réactivation récente du souvenir photographique, puisse l'émouvoir autant.

Lorsque j'évoque avec elle l'inadéquation des dimensions de la peinture avec le cadre prévu, elle me suggère spontanément de la « couper au cadre », comme une solution adaptée, sans qu'elle ne l'envisage vraiment. Je feins d'adhérer à cette option. Mais très rapidement elle se reprend, hésite et se ravise. L'image, déjà, a commencé à agir ; elle est désormais le vecteur d'un souvenir rendu à nouveau présent. Comme un médiateur affectif, elle devient surtout le lieu d'une rencontre différée, et la possibilité que mon père puisse, à son tour, les revoir ensemble tels qu'ils ont été. L'attachement à l'image s'est installé et ma mère ne peut alors plus soutenir l'idée de la mutilation de cette représentation.

L'image redevient intouchable dès lors qu'elle réactive une mémoire affective.

Ce moment est manifeste de la puissance de l'image réaliste qui ne se contente pas de montrer mais ravive ce qui semblait relégué, devient mémoire incarnée.

## **Phase 2 : La découverte par mon père**

La seconde réception a lieu lors du vernissage.

Je ne sais pas si mon père se souvient précisément de la photographie référente. J'anticipe une émotion contenue, rendue plus complexe encore par le contexte public qui impose une forme de retenue. D'autant plus connaissant son naturel fier. Je souhaite néanmoins qu'il perçoive ce geste comme un hommage : une ode à leur amour passé, une forme de remerciement.

Lors de l'installation des œuvres, mon père m'aide sans savoir que cette peinture le concerne directement. Elle est alors recouverte d'une feuille blanche, l'empêchant d'en découvrir le contenu en amont. Quand il m'interroge à propos de cette dissimulation, je reste volontairement évasive : « tu verras ».

Au moment du vernissage, mon père s'attarde longuement devant cette peinture. Lorsqu'il s'y reconnaît, la réaction que j'avais anticipée se confirme. Son émotion ne s'exprime pas verbalement : elle affleure dans des gestes maladroits, dans un regard qui se trouble, dans cette retenue propre à celui qui ne s'autorise pas à se montrer vulnérable en public.

Mon compagnon m'aidera par la suite à prendre conscience d'un détail révélateur : tout au long de l'exposition, mon père s'est montré particulièrement attentif aux visiteurs qui

s'approchaient de cette production. Comme s'il en surveillait la réception, comme s'il veillait sur cette image. À travers ce regard porté sur les autres regardant, la peinture devenait un objet partagé, chargée d'une mémoire qui, désormais, ne lui appartenait plus entièrement.

Ainsi, il apparaît que l'image, en plus de restituer un fragment du réel, agit réellement. En jouant des traces du passé dans le présent de sa réception, elle suscite des réactions témoignant de la réactivation des affects, du déplacement des souvenirs.

L'exemple de la peinture de mes parents en témoigne particulièrement : en réactivant une image passée, l'œuvre devient un lieu de rencontre différée et fait advenir une expérience présente.

Ainsi, l'image conserve une trace du passé mais peut aussi prétendre le reconfigurer en en proposant une version active, capable d'affecter. Et en ce sens, la peinture du corps peut être considérée comme un acte relationnel dont les effets peuvent se propager au-delà de l'image elle-même.

## CONCLUSION

Il est apparu que la peinture du corps ne se limite évidemment pas à une intention mimétique visant à reproduire fidèlement le visible, mais qu'elle constitue un véritable dispositif de transformation du réel. En articulant illusion figurative, mise en espace et implication du spectateur, l'image peinte devient un lieu d'apparition où le corps, bien que représenté, accède à une forme de présence agissante.

Le corps peint, entre apparition et effacement, se donne comme une « présence vacante » : il occupe l'espace de l'image tout en laissant place à la projection du regardeur.

Les dispositifs de « re-présentation » (supports, cadres, scénographies) contribuent à cette activation. En sortant du seul plan de la surface pour investir l'espace réel, l'image engage le corps du spectateur dans une relation physique et perceptive.

Le regard devient mouvement, la réception devient expérience et le corps figuré entre en dialogue avec le corps regardant.

Par ailleurs, la dimension introspective de ma pratique, notamment à travers l'autoreprésentation, révèle que la peinture agit également comme un espace transitionnel. Ce passage du vécu à l'image, puis de l'image à la réception, instaure une circulation des affects où l'œuvre devient médiatrice.

L'agentivité du portrait réaliste se révèle par les effets réels produits sur le spectateur à sa réception. Par identification, projection ou transfert émotionnel, le corps représenté agit : il suscite des résonances, des interprétations, parfois des émotions plus profondes.

L'hyperréalisme accentue particulièrement cette puissance d'activation. Parce que le corps représenté paraît vraisemblablement réel, parce qu'il semble partager avec le spectateur une même condition d'existence, l'image favorise une forme d'identification somatique. Le regardeur peut éprouver le sentiment troublant d'être confronté à une présence crédible, presque tangible, plus qu'à une simple représentation. La précision figurative renforce alors la capacité de l'image à réactualiser des souvenirs, à faire émerger des correspondances intimes entre l'expérience représentée et l'expérience vécue.

L'image peinte semble être du registre de la survivance : ce qu'elle représente n'est plus là mais quelque chose continue d'y apparaître assez intensément pour affecter celui qui regarde. Le souvenir représenté pourrait devenir plus présent que le souvenir réel lui-même en étant réactivé par l'image et rejoué dans le présent de son exposition. La peinture conserve une trace subjectivée de mémoire et remet ainsi en circulation des présences et des temporalités.

Lorsqu'un souvenir personnel trouve un écho dans l'expérience d'autrui, l'image peut alors devenir un espace de reconnaissance partagé ; elle peut être une raison de rassemblement comme un facteur de distance. Certains souvenirs demeurent partiellement inaccessibles, inévitablement liés à l'histoire singulière de celui qui les porte.

La peinture du corps transforme le vécu en présence perceptible, réactive des mémoires individuelles et collectives, et fait de l'image un espace où le corps continue d'agir au-delà même de son absence.

Ainsi, la peinture révèle que la réalité du corps ne réside pas uniquement dans sa matérialité, mais aussi dans la manière dont il est perçu, ressenti et imaginé.

En investissant l'espace d'exposition par de nouveaux dispositifs de présentation, la peinture tend à dépasser la surface bidimensionnelle pour s'ouvrir à une forme de spatialisation. Le corps figuré ne demeure plus strictement contenu dans l'image : il s'immisce dans l'espace du spectateur, se met en scène, établissant ainsi avec lui une relation perceptive renouvelée.

Cette extension de la peinture dans l'espace accentue l'effet de présence du corps représenté. Par son échelle, sa disposition ou sa proximité avec le regardeur, l'image engage davantage le corps propre du spectateur dans l'expérience de réception.

Cette réflexion pourrait alors être prolongée vers le champ sculptural : lorsqu'il quitte définitivement l'espace illusionniste de l'image pour partager l'espace réel du spectateur, le corps représenté produit-il une forme d'agentivité différente ? La sculpture, par sa matérialité immédiate et sa présence tridimensionnelle, renouvelle-t-elle encore notre rapport perceptif et affectif au corps représenté ?



# BIBLIOGRAPHIE

## I. Ouvrages théoriques et critiques

ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël / France Culture, 2004.

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

BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, trad. Jean Torrent, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2004.

BOYER-LABROUCHE, Annie, *Manuel d'art-thérapie*, Paris, Dunod, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

GELL, Alfred, *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*, trad. Sophie et Olivier Renaut, Dijon, Les presses du réel, 2009.

GOMBRICH, Ernst Hans, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Londres, Phaidon Press, 1960.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964.

MORSILLO, Sandrine, *Habiter la peinture ; expositions, fictions avec Jean Le Gac*, Paris, L'Harmattan, 2015.

RICHTER, Gerhard, *Écrits 1961-2007*, trad. Jean Torrent, Dijon, Les presses du réel, 2010.

TISSERON, Serge, *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, Aubier, 1999.

TISSERON, Serge, *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, trad. Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1975.

## II. Ouvrages littéraires

BALZAC, Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1831.

WILDE, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, trad. Jean Gattégno, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992 [1890].

## III. Catalogues d'exposition et monographies

CALLE, Sophie, *Douleur exquise*, Arles, Actes Sud, 2003.

LE GAC, Jean, *Le Peintre raconté*, Paris, Gallimard / Réunion des Musées Nationaux, 1983.

PIGNON-ERNEST, Ernest, *Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2000.

RICHTER, Gerhard, *Gerhard Richter. Panorama*, Paris, Centre Pompidou, 2012.

RICHTER, Gerhard, *48 Portraits*, catalogue d'exposition, Pavillon allemand, Biennale de Venise, 1972.

## IV. Articles et contributions scientifiques

DREIFUSS, Jacques, « Die psychotherapeutische Bedeutung der Kunstpsychotherapie in der Behandlung von Krebspatienten », *Revue suisse Praxis de médecine*, n°24, 1981, p. 1095-1102.

FONTCUBERTA, Joan, *Le Baiser de Judas. Photographie et vérité*, Arles, Actes Sud, 1996.

JUDD, Donald, *Écrits 1963-1990*, trad. Fabrice Hergott, Paris, Lelong Éditeur, 1991.

## V. Ressources audio et audiovisuelles

ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, série radiophonique, France Culture, 2003.

ARASSE, Daniel, « La Danse de Matisse », dans *Histoires de peintures*, podcast audio, France Culture, 2003.

France Culture, archives de l'émission *Histoires de peintures* de Daniel Arasse, en ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture>

# Index rerum

|                                  |                |
|----------------------------------|----------------|
| Agentivité .....                 | p. 79-86       |
| Autobiographie .....             | p. 56-57       |
| Autofiction .....                | p. 52-63       |
| Auto-réalité .....               | p. 52-63       |
| Autoportrait .....               | p. 49-50, 74   |
| <br>                             |                |
| Corps figuré .....               | passim         |
| Corps représenté .....           | passim         |
| Corps propre .....               | p. 64, 73-82   |
| Corps vécu .....                 | p. 52-53       |
| <br>                             |                |
| Dispositif de présentation ..... | p. 27-45       |
| <br>                             |                |
| Espace transitionnel .....       | p. 84-85       |
| <br>                             |                |
| Fiction .....                    | passim         |
| <br>                             |                |
| Hyperréalisme .....              | p. 8-24        |
| <br>                             |                |
| Identification somatique .....   | p. 79-83       |
| <br>                             |                |
| Mimesis .....                    | p. 8-10        |
| <br>                             |                |
| Perceptibilité .....             | p. 8-24, 33-45 |
| Présence vacante .....           | p. 73-76       |
| Projection .....                 | p. 79-85       |
| <br>                             |                |
| Réalisme .....                   | p. 8-24        |
| Réception affective .....        | p. 73-90       |
| Représentation .....             | passim         |
| Ressemblance .....               | p. 8-24        |
| <br>                             |                |
| Simulacre .....                  | p. 8-15        |
| Spatialisation .....             | p. 33-45       |
| Subjectivité .....               | passim         |
| Survivance .....                 | p. 74-75       |
| <br>                             |                |
| Temporalité .....                | p. 52-63       |
| Texte / image .....              | p. 63-71       |
| Trace .....                      | p. 74-76       |

# Index nominum

|                                |               |
|--------------------------------|---------------|
| ARASSE, Daniel .....           | p. 10, 14, 46 |
| ARISTOTE .....                 | p. 8          |
| BALZAC, Honoré de .....        | p. 13, 18, 19 |
| BARTHES, Roland .....          | p. 18         |
| BAUDRILLARD, Jean .....        | p. 10         |
| BAYARD, Hippolyte .....        | p. 20         |
| BELL, Charles .....            | p. 9, 14      |
| CALLE, Sophie .....            | p. 63-71      |
| CELLINI, Benvenuto .....       | p. 20         |
| CELANT, Germano .....          | p. 11         |
| CHALUMEAU, Jean-Luc .....      | p. 9          |
| CLOSE, Chuck .....             | p. 17, 23     |
| CRIVELLI, Carlo .....          | p. 15         |
| DELEUZE, Gilles .....          | p. 26         |
| DUCORDEAU, Pierre .....        | p. 14-15      |
| Fontcuberta, Joan .....        | p. 68         |
| FRENHOFER .....                | p. 13, 18     |
| GIACOMETTI, Alberto .....      | p. 24         |
| GOMBRICH, Ernst .....          | p. 10         |
| GOODMAN, Nelson .....          | p. 8          |
| HABERLE, John .....            | p. 12         |
| HOLT, Nancy .....              | p. 9          |
| JINKS, Sam .....               | p. 17, 20-21  |
| JUDD, Donald .....             | p. 33         |
| LE GAC, Jean .....             | p. 63-71      |
| LEJEUNE, Philippe .....        | p. 54         |
| MANTEGNA, Andrea .....         | p. 18         |
| MARFAING, André .....          | p. 50         |
| MERLEAU-PONTY, Maurice .....   | p. 25         |
| MORSILLO, Sandrine .....       | p. 33-35      |
| ONIMUS, Jean .....             | p. 9          |
| PISTOLETTO, Michelangelo ..... | p. 11         |
| PLATON .....                   | p. 8, 11      |
| RICHTER, Gerhard .....         | p. 8, 16, 23  |
| RICHTIER, Ligier .....         | p. 20         |
| SÉNÈQUE .....                  | p. 25         |
| STOICHITA, Victor I. ....      | p. 25-26      |
| TISSERON, Serge .....          | p. 67         |

# ANNEXES



*Gisante I*, 2026, acrylique sur papier, 238 x 74 cm.



*Gisante II*, 2026, acrylique sur papier, 238 x 74 cm.



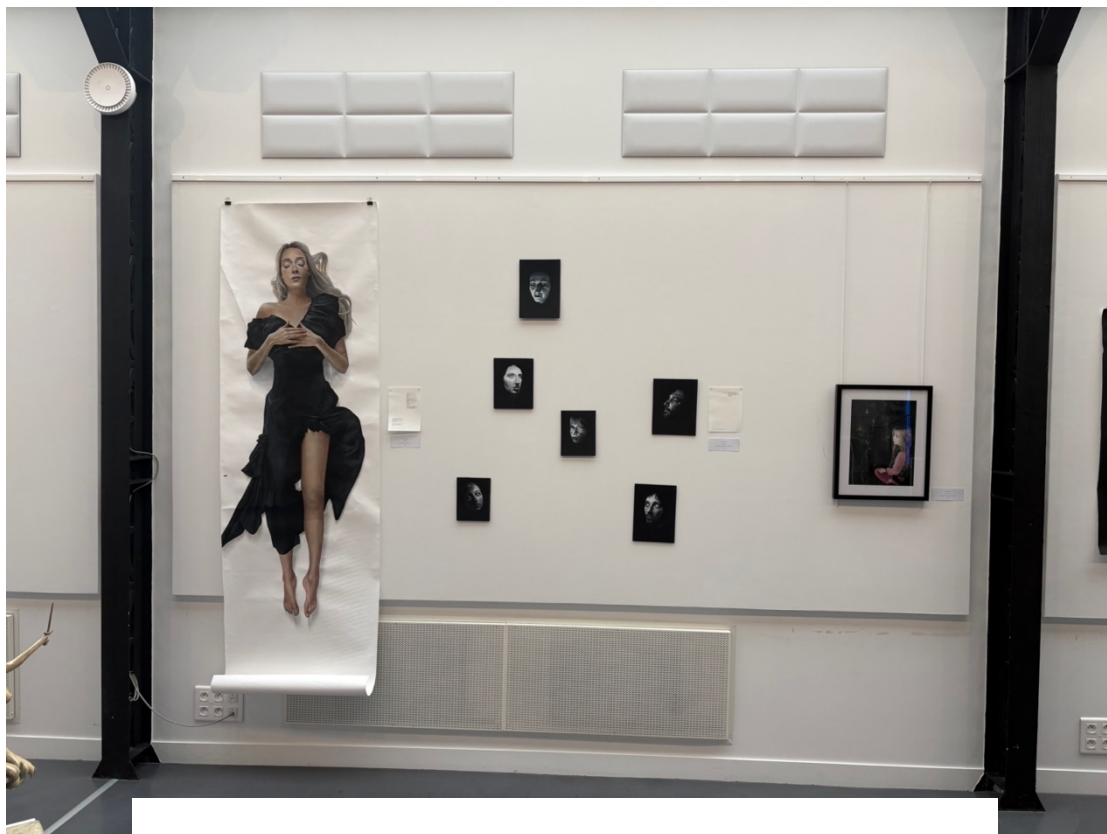


*Gisante III*, 2026, acrylique sur papier, 238 x 74 cm.





Photographie d'exposition, présence performée aux côtés de *Gisante II*, serrurerie, annexe du Centre des Arts, Enghien-les-Bains.



Photographie d'exposition à la Serrurerie, Enghien-les-Bains.



Photographie nocturne de l'exposition à la Serrurerie, Enghien-les-Bains.





Simulation d'exposition des *Gisantes* et des  
*Hypnoses*.



---

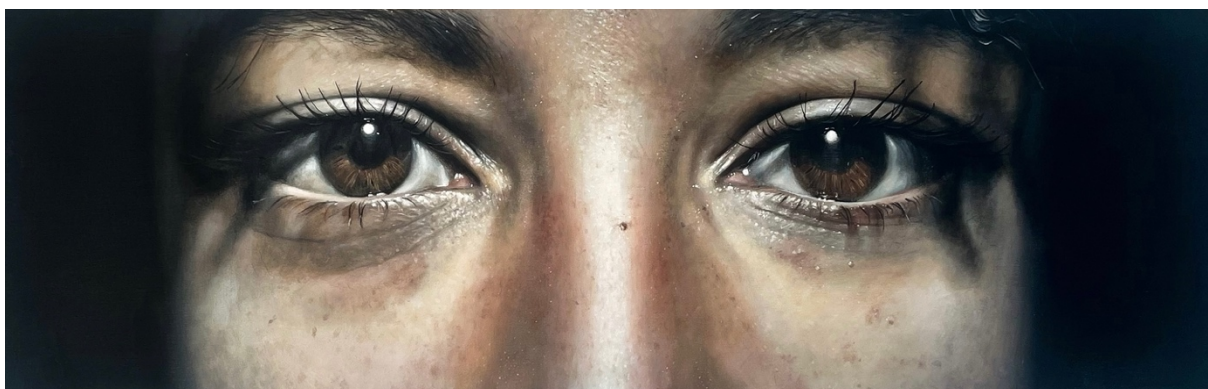
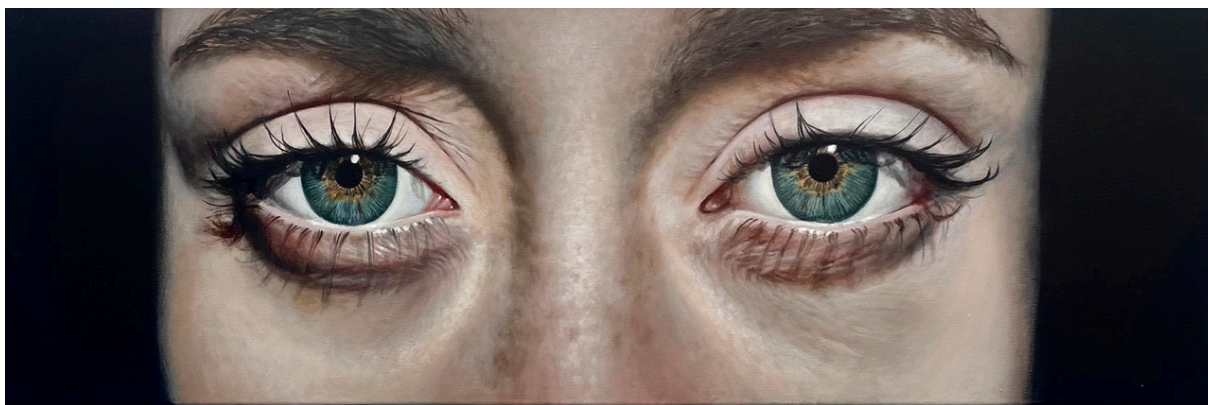
Photographie d'exposition au 59 Rivoli.





Photographie d'exposition au 59 rue de  
Rivoli, Paris.





---

Série *Hypnose*, acrylique sur toile,  
119 x 39 cm, 2025-2026.



Photographie d'exposition, *festival Jeune Création*, Nogent-sur-Marne.

ChatGPT ▾



photo ou peinture ?



Ça ressemble beaucoup plus à **une photo (ou un rendu photo réaliste)** qu'à une peinture.

👉 Indices qui vont dans ce sens :

- Les **détails de la peau** (pores, petites irrégularités, brillances) sont très réalistes
- Les **reflets dans les yeux** sont précis et naturels
- Les **cils et sourcils** ont une texture fine et irrégulière, typique d'une prise de vue réelle
- L'éclairage donne un rendu très proche de la photographie

💡 Cela dit, il y a une possibilité :

→ Ça pourrait être un **rendu numérique très réaliste (3D ou IA)**, car certains détails sont presque "trop parfaits".

👉 Conclusion :

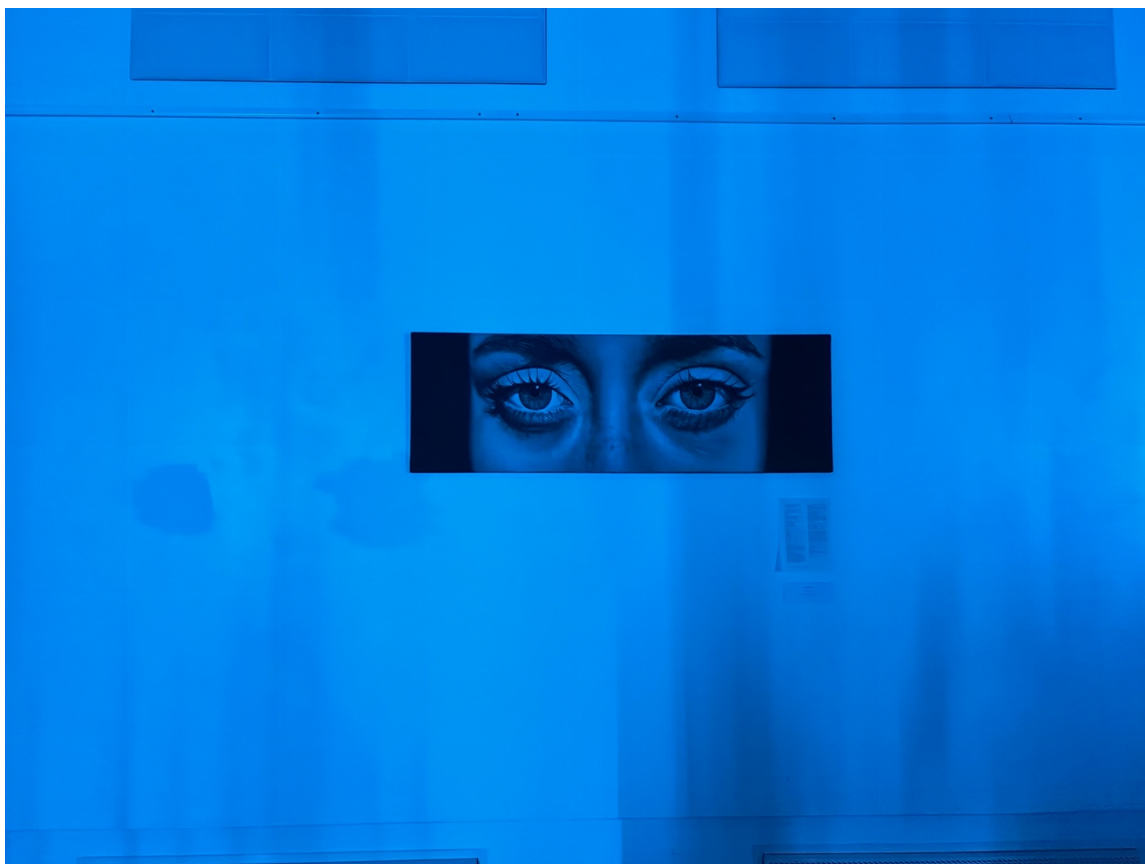
**Très probablement une photo... ou une image générée ultra réaliste, mais pas une peinture classique.**







Photographie d'exposition à la Serrurerie, Enghien-les-Bains.



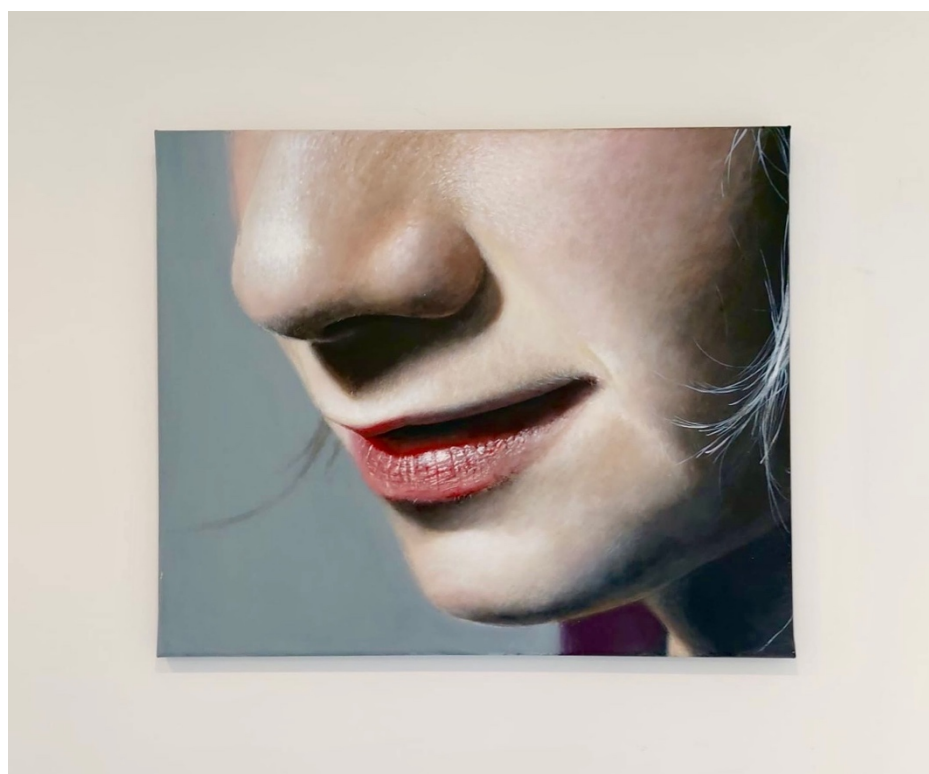
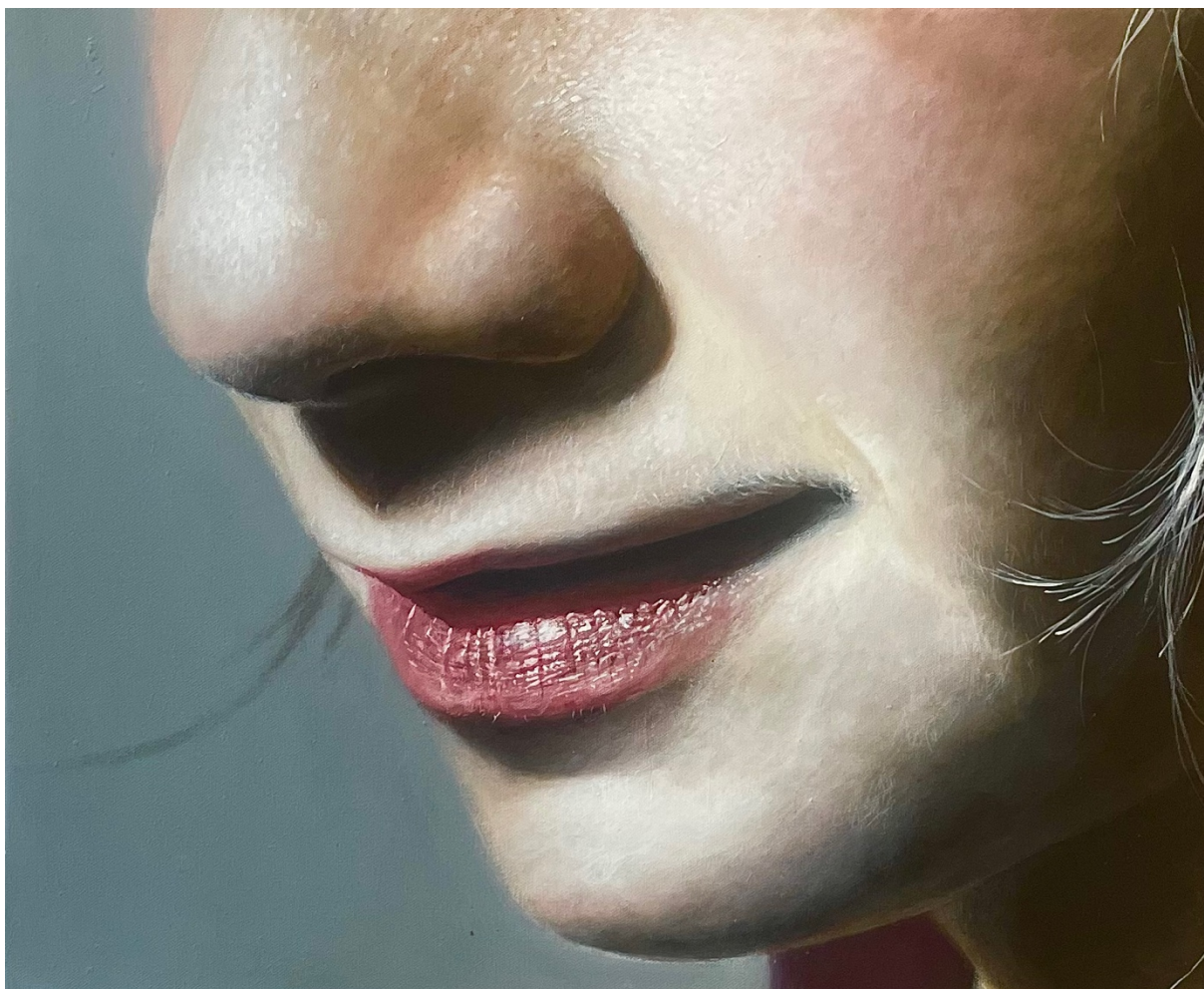
Photographie nocturne de l'exposition à la Serrurerie, Enghien-les-Bains.





Photographie d'exposition au 59 rue de Rivoli, Paris.





---

*Sans titre (autoportrait), acrylique sur toile,  
60 x 50 cm, 2026.*





---

*Autoportrait, acrylique sur toile,  
73 x 60 cm, 2024.*





---

*Autoportrait, acrylique sur toile,*  
70 x 60 cm, 2025.





---

*Maman*, acrylique sur toile,  
70 x 60 cm, 2025.



Photographie d'exposition à la Serrurerie, Enghien-les-Bains.





---

Série *Sauvage*, acrylique sur toile,  
73 x 60 cm, 120 x 50 cm, 2024-2025.





---

Série *Sauvage*, acrylique sur toile,  
80 x 65 cm, 65 x 54 cm, 2024-2025.



*Autoportrait, acrylique sur papier photographiée,  
2023.*





*Autoportrait*, acrylique sur papier, cadre, env. 40 x 50 cm  
2024.





*Spécimen rare, acrylique sur papier et peinture sur verre, cadre  
vitré, main en modelage, 70 x 60 cm  
2025.*





Détails de *Spécimen rare*, acrylique sur papier et peinture sur verre, cadre vitré, main en modelage, 70 x 60 cm  
2025.





*Petite Lūna*, peinture acrylique sur papier encadrée,  
30 x 40 cm, 2025.





*Papa et Maman*, peinture à l'huile sur papier, cadre et  
vitre brisée, 30 x 40 cm, 2025.



---

*Mamie*, peinture acrylique sur tissu, dimensions  
variables, 2026.





Série *Intempor-iels*, fusain sur papier, 75 x 106 cm, 2026.



Série *Intempor-iels*, fusain sur papier, 75 x 106 cm, 2026.





---

Série *Intempor-iels*, fusain sur papier, 75 x 106 cm, 2026.





---

Série *Intempor-iels*, fusain sur papier, 75 x 106 cm, 2026.



*Visages*, peinture acrylique et techniques graphiques sur carton  
plume, env. 20 x 30 cm chaque, 2025-2026.



*Visages*, peinture acrylique et techniques graphiques sur carton  
plume, env. 20 x 30 cm chaque, 2025-2026, photographie  
d'exposition, Andresy.





---

*Visages*, peinture acrylique et techniques graphiques sur carton  
plume, env. 20 x 30 cm chaque, 2025-2026, photographie  
d'exposition, Enghien-les-Bains.



*Visages*, peinture acrylique et techniques graphiques sur carton  
plume, env. 20 x 30 cm chaque, 2025-2026, photographie  
d'exposition, 59 rue de Rivoli, Paris..



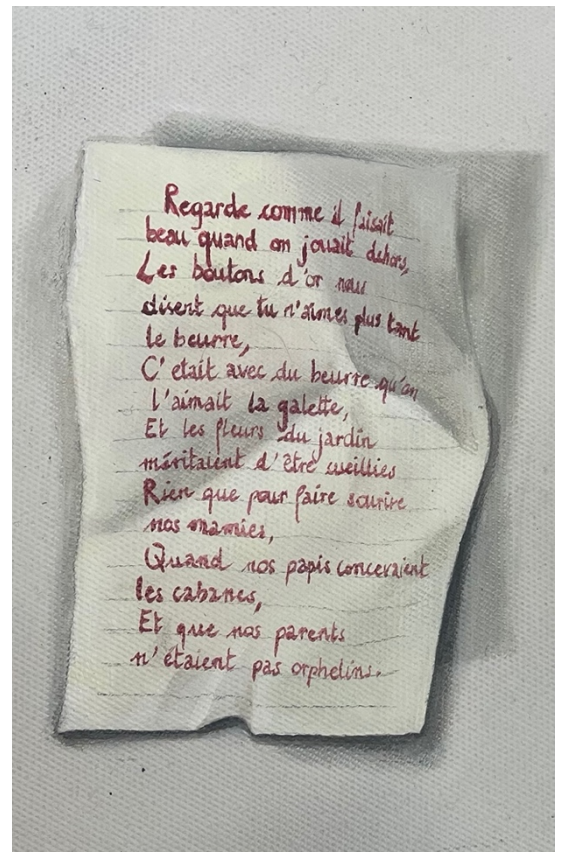


*Brotherhood*, acrylique sur toile avec une couverture et un carnet, 209 x 186 cm, 2026.





*Brotherhood*, acrylique sur toile avec une couverture et un carnet, 209 x 186 cm, 2026.





Photographie d'exposition au 59 rue de Rivoli, Paris.





Processus pictural en cours d'élaboration de la peinture *Hypnose*.



Processus pictural en cours d'élaboration de la peinture *Hypnose*.





Processus pictural en cours d'élaboration de la peinture *Hypnose*.



Photographie de la peinture *Hypnose* accompagnée de sa page de texte.

Je me suis retrouvée seule avec elle,  
elle me terrifie.

L'autre jour, j'ai observé son visage,  
longtemps.  
J'avais l'impression de ne pas  
vraiment la connaître.  
Son regard m'intimidait, pourtant  
c'est le mien.  
On se regarde souvent sans se voir.  
Aveuglés par les reflets.

Avec ces coups d'œil chroniques, on  
visualise une vue d'ensemble de  
nous en imaginant qu'elle soit  
ressemblante à l'image que l'on se  
fait du soi qui n'existe justement  
que sous forme d'image.

On regarde nos visages comme des  
appareils.

Est-ce qu'il y en a qui cherchent à  
sonder leur profondeur à travers  
leur iris ?  
Je me surprends à scruter les  
miens, en conscience.  
Je me concentre, ce n'est pas si  
facile que tu crois.

Je m'abandonne dans mes yeux et  
il semble que mon âme s'engage  
dans ce portail oculaire entrouvert  
entre mes yeux regardants et mes  
yeux regardés.

Elles vacillent.

Laquelle des deux moi suis-je donc  
? Suis-je en l'image de moi plutôt  
qu'en moi-même ?  
Ou bien perdue entre les deux ?

Ce souvenir de moi m'inquiète plus  
qu'il ne me rassure.  
Elle n'est pas si laide, mais est-elle  
aussi puissante qu'elle veut en  
avoir l'air ?  
Quand je l'ai vraiment regardée,  
j'avais peur.  
Peur qu'elle ne soit pas si spéciale.

Je me demande si elle mérite que je  
me lève. Que je m'habille. Que je  
sorte. Que je peigne. Que je la  
peigne.

Elle sera heureuse quand elle ne  
souhaitera plus rien de mal.  
Elle rayonnera.  
Pour l'instant, je détourne le regard  
parce que je le vois bien dans ses  
yeux.

Qu'elle est mauvaise.

- 11 -

Comme les heures passent  
lentement.  
J'aime quand le soir arrive vite.  
Comme je m'inquiète de le voir  
arriver.  
J'aimerai n'avoir de cesse que de  
dormir.  
Ne plus manger, parler, bouger,  
aimer, forcer, ressentir.  
Quelque chose me force à rester là,  
éveillée, à contempler cette fade  
existence.  
D'où vient l'effervescence des  
autres ?  
L'éveil comme la pire des  
souffrances.

Laissez-moi me rendormir, juste  
une fois. Ou pour toujours.  
Et réveillez-moi seulement par le  
baiser du prince charmant.

La cadence de mes pas, lente,  
Quand je me traîne sur le sol.  
Contre le bitume qui n'est plus ni  
chaud, ni froid.  
Je me brûlerai sous la douche en  
rentrant.

Une côte exponentielle, je ne suis  
qu'au bout de mes peines.  
Du mauvais bout, l'extrémité du  
début.

Lûna Bruyant | ALORS, J'ÉCRIS DANS LE TRAIN.



Je la trouve belle.  
La mienne, c'est la plus belle à mes  
yeux.  
Elle est plus mignonne qu'élégante,  
je dirai.  
Mais c'est vraiment un  
compliment.  
Ce n'est pas qu'elle n'est pas  
élégante, c'est qu'elle est trop  
mignonne.

C'est elle qui m'a faite.  
Elle a fait un être humain.  
Deux même.  
Moi je produis des peintures et  
elle, des peintures parfois et des  
êtres humains.  
Je ne le ferai sans doute pas aussi  
bien.  
Moi je peins mieux.  
On se ressemble.

Lüna Bruyant | DU COUP, J'ÉCRIS DANS LE TRAIN.



*Maman* est présentée  
à proximité de cette  
page de texte.

J'en viens même à douter de ma propre mère. Est-elle fondamentalement ce qu'elle raconte être ?  
À douter de moi-même. Ne suis-je pas fatalement ce qu'ils disent que je suis ?  
À douter de ma clairvoyance.

Mes intuitions ne sont pas si bonnes.  
Ma mère n'est peut-être pas si bonne, à en croire mon père. Mais mon père n'est pas si bon, est-il bon de le croire ?

Plus je vis, moins les choses m'enthousiasment. Je croyais pourtant ne pas devenir aigrie comme lui.  
Colérique comme elle.

Mais quand je l'entends, mon père, je comprends son aigreur et quand je l'écoute, ma mère, je comprends sa rancœur.

La petite Lûna croit en eux.

Lûna Bruyant | DU COUP, J'ÉCRIS DANS LE TRAIN.



*Papa et Maman est présentée à proximité de cette page de texte.*