

Instituto Politécnico de Leiria  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E DESIGN DAS CALDAS DA RAINHA

# L'image de soi

Componente escrita da Tese  
Mestrado em Artes Plásticas

Nolwenn Léonard

**Caldas Da Rainha 2016**

# Table des matières

Mots-clés	03
Résumé	04
I. Introduction	05
II. L'image comme moyen d'identification	07
a) Les photographies	07
1. Prendre des photographies ou comment tenter de se définir par les images photographiques	07
2. Ranger les photographies et le problème de «fausseté»	09
3. Choisir les images ou comment une photo «me poigne»	12
4. Travailler les photographies	13
b) La recherche de l'essence à travers le traitement de l'autoportrait	15
III. Les séries	19
a. Les «images rémanentes»	19
1. Explication du processus	19
2. Le processus du dessin	23
b. Les «peintographies»	27
IV. Conclusion	30
V. Bibliographie	32
VI. Annexes	34

Autoportrait  
Images  
Photographies  
Fragments  
Présence - Absence  
Vestiges  
Dessin  
Rémanences

## Résumé

L'image de soi est cette image que nous avons de nous-même: image qui correspond à la fois à celle que nous voyons dans le miroir, sur les photographies mais aussi dans le regard des autres et surtout, le plus important pour moi, l'image que nous «sentons de nous-même».

Cette dissertation est une réflexion sur mes recherches artistiques se basant sur les photographies que je prends de moi-même: c'est en effet de la prise de photographies qu'est né mon questionnement sur l'image de soi.

J'y décris le processus de développement de ces images photographiques dans lesquelles je ne me reconnais pas et qui sont la base de mon travail: à la fois de par le fait d'en être le thème mais également parce qu'elles sont initiatrices de mes recherches.

Dans ce texte, j'analyse les deux séries principales réalisées cette année: les *images rémanentes* et les *peintographies*, la première série étant très fortement liée au processus de dessin et à l'idée de Mimésis, tandis que la seconde série est liée à l'idée de double photographique, par le processus de prise de photographies, différent du processus visant à prendre des photos de moi pour paraître.

## I. Introduction

«Dans ce cas, veuillez mettre à ma disposition  
quelques douzaines de vos figurines.  
— De mes ... ?  
— Des figurines dont se composait votre soi-disant  
personnalité. Elle s'est morcelée, vous l'avez vu, en  
fragments. Sans figurines, je ne puis.  
Il me tendit un miroir, j'y revis l'unité de ma  
personne morcelée en innombrables moi»<sup>1</sup>  
Hermann Hesse - Le Loup des Steppes

Cette citation tirée du *Loup des Steppes* illustre à merveille ma relation aux images photographiques: prises dans un but d'identification, elles finissent par morceler ce que je considère comme mon image identitaire.

Ce questionnement sur l'image de soi, qui a engendré mes recherches artistiques, est en relation avec les photographies sur lesquelles j'apparais. Il est initiateur de mon travail: ne me retrouvant pas dans les photographies que j'avais prises de moi-même - car posant pour paraître - j'ai peu à peu commencé à travailler à partir de ces clichés.

Le premier chapitre est consacré à la prise de ces photographies: j'y explique le déroulement du processus mais également l'archivage et la manière dont sont travaillées les photos, pour ensuite en venir à la relation de mon travail avec l'autoportrait. Perdue dans les photographies de moi-même, j'ai peu à peu effectué un travail similaire à celui de Roland Barthes, dont le livre *La Chambre Claire* m'a beaucoup intéressée: l'auteur, suite à la mort de sa mère, la recherche dans des photographies afin de la retrouver. Il ne sent la présence de sa mère que dans une seule photographie.

Quant à moi, lorsque je me regarde dans les photographies, j'ai souvent l'impression de n'y voir qu'une image superficielle de moi-même, parfois en complet décalage avec l'idée que j'ai de moi-même. Mon travail des photographies est alors de me retrouver dans cette image: cela se fait de par le processus de dessin, principalement.

Les photographies ont pour moi un caractère très emprisonnant: on peut vite se sentir enfermé dans une image, qui n'est pas forcément la plus juste. Il m'est arrivé très souvent de m'identifier

---

<sup>1</sup> HESSE Hermann, *Le Loup des Steppes*, Ed. Calmann-Lévy, Suhrkamp Verlag, 1927 p243

aux images que j'avais créées, ce qui donnait finalement lieu à une sorte d'aliénation: qui suis-je ? L'image que je vois de moi sur la photographie ou l'image que je «sens de moi».

Travailler ces photos est une manière de stopper cette aliénation: j'ai longtemps tenté de me rattacher à une image que je ne jugeais pas mienne et en travaillant ces photos, j'ai pu renouer peu à peu avec ce que j'appelle ma véritable image, celle qui me constitue le plus: l'image que je sens de moi.

Le chapitre suivant est consacré aux deux séries principales réalisées cette année: la série des *images rémanentes* et la série des *peintographies*. Je relie la série des *images rémanentes* au processus de dessin et à l'idée de Mimésis: le dessin est pour moi un médium qui a une place très importante dans ma pratique artistique. J'ai, depuis mes débuts en dessin, cette volonté de «copie du réel» pour en ré-ouvrir le monde des possibilités. J'ai également relié la série des *peintographies* à l'idée de double photographique, car même si les photos sont pour moi fausses, c'est-à-dire des images superficielles de moi-même, il y en a certaines dans lesquelles je retrouve un petit élément auquel je m'identifie. Ces rares photos dans lesquelles figure cet élément ont donc été choisies comme bases pour ce travail.

## II. L'image comme moyen d'identification

### A) Les photographies

#### ***Prendre des photographies ou comment tenter de se définir par les images photographiques***

Dès mes débuts à l'ordinateur, soit un peu avant mes 15 ans, j'ai commencé à avoir beaucoup d'intérêt pour les photographies sur lesquelles j'apparaissais et en même temps est né mon questionnement sur ma propre image, essentiellement photographique au départ. L'image de soi, titre de mon mémoire, est cette image que nous avons de nous-même, l'image à laquelle nous nous identifions: les photographies, l'image du miroir, le reflet, mais aussi l'image que l'on «sent» de nous. Cette préoccupation pour ces photographies est en lien direct avec le moment où j'ai débuté à avec un ordinateur ainsi qu'internet. A la même époque, j'ai commencé à prendre des clichés de moi-même, qu'on appellerait aujourd'hui *selfies*. Ces photographies ont très vite été destinées à être publiées sur internet (blog, en particulier). C'était, je pense, une manière inconsciente de tenter de m'identifier, de me définir et de comprendre qui j'étais. Cette identification se faisait à travers les images que je prenais: certes fausses car mises en scène, étudiées et sélectionnées, afin de me présenter sous mon meilleur aspect, mais je pense m'y être attachées ou identifiées comme si elles m'aidaient à me définir moi-même.

Jacques Lacan, mais également d'autres psychanalystes comme Françoise Dolto, ont développé un concept appelé «Le stade du miroir»: stade où l'enfant prend conscience qu'il possède une image. C'est une notion très importante dans la construction de notre être car l'enfant se rend compte qu'il n'est plus que ce qu'il se sentait être immédiatement, mais il est l'image que lui renvoie le miroir. Il prend alors conscience de l'unité de son corps et de son être. *«En ce sens, je suis arraché à moi-même, et l'image du miroir me prépare à une autre aliénation encore plus grave, qui sera l'aliénation par autrui. Car de moi-même justement les autres n'ont que cette image extérieure analogue*

à celle qu'on voit dans le miroir, et par conséquent autrui m'arrachera à l'intimité immédiate (...)  
»<sup>2</sup> Intimité immédiate que j'avais avec moi-même, et que le miroir a déjà arraché en partie.

À l'heure actuelle, et avec l'apparition de plus en plus fréquente des selfies, de nombreux psychologues et psychanalystes parlent du fait que, symboliquement, nous serions passés du stade du miroir au stade du selfie. Ce nouveau stade change complètement notre rapport au monde, aux autres et surtout notre propre rapport à nous-mêmes.

Ce concept de construction de soi à travers l'image a une grande relation avec mon travail. Lacan parle d'une «aliénation» qui surgirait de la prise de conscience de notre image: finalement, quelle est la véritable image ? Celle du miroir, celle que je «sentais être» ou l'image photographique ? En quoi «l'image de soi» était-elle importante dans la construction de son être ?

Harry Haller, personnage principal du livre «Le loup des Steppes», d'Hermann Hesse, déménage et s'installe dans une petite auberge bourgeoise, suite à sa rupture avec sa femme. C'est un homme qui se cherche, tiraillé entre son besoin d'isolement et son besoin d'être avec la société.

Ce déménagement, c'est une manière de tenter de comprendre qui il est: il choisit un lieu où s'établir, parce qu'il se cherche: avoir une maison, un endroit bien à lui pour récupérer son être, qui lui échappe; pour essayer de se définir.

Cette volonté de Harry Haller de rencontrer un lieu où s'établir afin de fixer son être, je la compare à ma propre volonté de prendre des photographies de moi, c'est-à-dire avec cet objectif inconscient de «fixer mon être», de me définir et de m'identifier, au travers des images.

Ce *Loup des Steppes* considère sa situation comme temporaire: il appelle la pension où il réside «ma fausse petite patrie» comme si cette situation pouvait changer à n'importe quel moment. Ce n'est pas réellement sa maison, mais il s'y raccroche tout de même un peu, comme s'il se raccrochait à une toute petite part de son identité: exactement comme je tentais et tente encore parfois de me raccrocher à ces images de moi-même: j'ai conscience qu'elles ne sont qu'images, superficielles encore plus puisque j'y prends la pose, qu'elles ne me définissent pas mais qu'elles me donnent un certain sentiment de sécurité, me fournissent un sentiment d'existence, même si ce ne sont finalement que des fragments de moi-même.

L'image photographique est, premièrement, une façon «d'attester que j'existe»: quoi de plus rassurant que de voir son image fixée dans une photographie. L'image que «je sens de moi» étant quelque chose de complètement flou et abstrait, les images photos sont l'exact contraire. «Fixer

---

<sup>2</sup> M. Merleau-Ponty, *Les relations à autrui chez l'enfant*, éd. Les cours de la Sorbonne, pp.55-57

son être de par les photographies», c'est la raison principale pour laquelle je collectionne les photos: elles me rassurent quant à mon existence. J'ai très souvent l'impression de n'être qu'un corps invisible, une personne sans identité et ses images sont devenues peu à peu des moyens d'identification.

## ***Ranger les photographies et le problème de «fausseté» dans mes photographies***

Lorsque je suis rentrée en première bachelier en dessin à l'académie des Beaux-Arts de Tournai, j'ai continué à prendre des photographies (comme je l'ai d'ailleurs fait toute mon adolescence). J'ai commencé à archiver ces clichés. J'en ai gardé très peu d'avant ma première année de bachelier car, parfois, dans une volonté de changer l'idée que j'avais de moi-même, je supprimais les images enregistrées sur mon disque dur. Je ne l'ai presque plus fait depuis que j'ai commencé à les archiver mais il est tout de même arrivé que je supprime des dossiers parce que mon image figurant sur la photo me donnait un sentiment d'une totale discordance entre «moi» et l'image photo. Certaines images supprimées ont probablement «perduré» car postées sur des réseaux sociaux où il n'est jamais réellement possible de tout supprimer, mais je ne possède plus les fichiers originaux, ce qui est d'ailleurs un sentiment très étrange, que celui de ne plus posséder sa propre image.

J'ai travaillé l'autoportrait dès ma première année de bachelier. Ces photographies sont archivées sur mon disque dur par dates, séries et par titres. Et parfois réunies dans le même dossier sans aucun tri.

La plupart des photographies qui composent cette archive sont soit des photographies «selfies», pour lesquelles je posais derrière l'appareil pour présenter une belle image de moi-même, soit des photographies prises selon certaines conditions, réalisées avec l'intention de les utiliser pour des projets sur l'autoportrait. Les conditions selon lesquelles je prenais ces photographies étaient l'orientation de la lumière, le contraste ou encore l'exposition.

Cette volonté de poser derrière l'appareil photo en tentant de présenter une belle image me fait penser au livre «La chambre claire» de Roland Barthes: il nous explique alors qu'il part à la recherche de photographies où il «retrouverait» sa mère décédée, il se rend compte que le noème de la photographie, c'est le «ça a été»: la photo est témoin de quelque chose qui a été et est passé. Il confie ne pas se retrouver dans les clichés qu'il a de lui: aucune ne révélerait son «moi intérieur». Quant aux photographies de sa mère, il n'en retrouve qu'une seule où il a le sentiment de la retrouver elle, dans sa simplicité.

Le fait de vouloir se retrouver dans les photographies est un point intéressant chez Barthes, et est en lien avec mon travail.

Je dirais que la difficulté de la photographie, c'est la durée du processus. Nous faisons des photographies à une vitesse incroyable sans vraiment regarder ce que l'on photographie et, de plus, aujourd'hui, à l'ère du numérique, les images sont omniprésentes et ne nous révèlent plus rien.

Barthes voudrait que la photo parvienne à capter l'essence de la personne. La photographie est, je trouve, un dispositif révolutionnaire. Cependant, pour l'art du portrait, principalement, et au vu de l'utilisation que nous en faisons, elle a accru ce «détournement» qui avait déjà commencé lors de l'expansion du portrait au XV<sup>e</sup> siècle: les portraits ont de plus en plus été réalisés, non plus pour présenter les absents, mais pour représenter quelqu'un selon sa richesse, ses attributs,... C'est-à-dire selon une certaine image que le sujet voulait présenter. Tout comme les photographies d'aujourd'hui sont réalisées dans ce sens: pour présenter une image. Les critères ne sont évidemment plus les mêmes: on présente beaucoup moins sa richesse ou son intelligence, mais très souvent une jolie image de nous sur laquelle on apparaît «cool», entre autre. C'est exactement ce que je faisais. Toutes ces représentations d'images de personnes riches ou intelligentes étaient forcément fausses puisque le portrait ne considérait par leur être, leur essence mais bien leur image. Même lorsque l'on parle de la période romantique où le portrait était réalisé dans le but de représenter des états d'âmes, des émotions: il s'agissait alors aussi d'images et non d'essence. L'intérêt n'était pas non plus la personne pour elle-même mais pour ce qu'elle représentait ou voulait représenter.

Aujourd'hui, à l'heure du numérique et de l'omniprésence des images, nous posons systématiquement derrière l'appareil photo. Barthes souligne dans son livre que les personnes photographiées tentent très souvent, lors de la prise de la photographie, de correspondre à une image:

*«L'une des marques de notre monde, c'est peut-être ce renversement nous vivons selon un imaginaire généralisé. Voyez les États-Unis tout s'y transforme en images il n'existe, ne se produit et ne se consomme que des images. Exemple extrême entrez dans une boîte porno de New York; vous n'y trouverez pas le vice, mais seulement ses tableaux vivants (dont Mapplethorpe a tiré lucidement certaines de ses photos); on dirait que l'individu anonyme (nullement un acteur) qui s'y fait enchaîner et flageller ne conçoit son plaisir que si ce plaisir rejoint l'image*

*stéréotypée (éculée) du sado—masochiste: la jouissance passe par l'image voilà la grande mutation.»<sup>3</sup>*

C'est-à-dire que face à l'appareil, nous jouons bien souvent un rôle: nous feignons d'être la personne que nous pensons être ou que nous voudrions être.

Je ne dirais pas que je pense impossible que la photo ne devienne ou redevienne, si jamais elle l'a été un jour, un véritable témoin de «ce qui a été», comme la définit Barthes mais le problème réside dans notre utilisation de la photographie, et principalement dans notre volonté de correspondre aux images - publicitaires, cinématographiques, entre autre - plus que d'être nous-même. Je pense que c'est un des «intérêts» de mon travail: dépasser ses clichés socio-culturels, particulièrement présents dans mes photographies, mais également dans ma vie, pour retrouver mon individualité.

L'artiste américaine Cindy Sherman, par exemple, a beaucoup travaillé sur les thèmes de la volonté de correspondre aux images, sur la perte d'identité et les stéréotypes.

Lors de ses tous premiers travaux, en 1980, elle réalise la série de photographie *Rair Screen Projections*<sup>4</sup> pour laquelle elle se met en scène en faisant référence aux stéréotypes culturels et sociaux, et à la façon dont ils existent à travers les différents modes de représentation: dans les publicités, cinéma ou encore les magazines. Son travail est une analyse de l'identité individuelle, en particulier celle de la femme.

En développant de plus en plus ce travail des images de moi-même, j'ai peu à peu changé ma manière d'utiliser l'appareil photo: celui-ci, à la place d'être un faiseur d'image devient une sorte de miroir. L'objectif dirigé vers moi-même me permet de plus en plus de me confronter à moi-même: plus de mise en scène, ni de tentative de paraître. L'appareil devient alors une sorte de regard que je pose sur moi. En tournant l'appareil vers moi-même, je me regarde moi.

Dans «La chambre claire» Barthes tente donc de retrouver sa mère à travers la photo, mais c'est, pour moi, un processus très difficile.

Premièrement, de par le fait que j'ai toujours joué un rôle derrière l'appareil photo et deuxièmement, parce que la durée du processus est pour moi quelque chose de fondamentale dans mon travail: le

---

<sup>3</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire: Notes sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p182

<sup>4</sup> Voir annexe 2

temps, l'observation, l'analyse, la contemplation doit faire partie intégrante du processus: c'est la raison pour laquelle tout le développement de mon travail se fait en dessin et non en photographie. Barthes semble vouloir qu'en prenant une photographie notre essence apparaisse «comme par magie»: cependant, pour que cette essence apparaisse, il faut être *vrai* lors du déclic de la machine, c'est-à-dire ne pas chercher à correspondre à une image ni à poser, mais à simplement «être soi». Poser devant l'appareil photo n'est pas vouloir «être beau et présentable»: cela peut signifier «jouer un rôle», c'est-à-dire vouloir correspondre à une image «type» voire à un cliché, prendre une certaine attitude... Comme nous le dit José Gil, philosophe et essayiste portugais: «*Há caras de função (de polícia, de professor, de esposa, de escravo, de consumidor, de fruidor de cultura de massas, etc), que não são apenas feitos, mas agem sobre outras caras (...)*»<sup>5</sup> Une photographie prise dans un contexte particulier change également la pose que nous prendrons sur la photo: un professeur voulant montrer son sérieux n'arborera pas un sourire charmeur sur une photographie de classe alors qu'il le fera peut-être pour une autre destinée à sa petite amie. Le contexte modèle également l'attitude sur la photo.

Mon sentiment de fausseté des photographies que je prenais est ce qui a fait débiter mes recherches plastiques et c'est en travaillant que je parviens à rencontrer à nouveau mon individualité.

### ***Choisir les images ou comment une photo «me poigne»***

Les choix des images que je vais utiliser comme base pour construire mes dessins, ne sont pas faits selon des critères précis. Roland Barthes, dans son livre, en tentant de comprendre pourquoi une photographie le touche ou non, définit deux affects différents: Le *studium* et le *punctum*. Le premier ferait plutôt appel à notre conscience populaire, à notre éducation : par exemple, le fait que la famine en Afrique nous touche, alors que le second «*c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne)*»<sup>6</sup>. Les clichés que je choisis possèdent, pour moi, un *punctum*. C'est à dire un élément qui me pointe, me touche. C'est généralement un élément du visage, mais ça peut être n'importe quoi: un œil, une bouche déformée, un détail d'un gilet,... C'est d'ailleurs en général cet élément qui sera celui que je dessinerais en premier.

---

<sup>5</sup> GIL, José, *Metamorfoses do corpo*. Lisboa, Relógio de Água, 1997. Pag.171

<sup>6</sup> BARTHES Roland, *La chambre claire: Notes sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

Le choix des images est finalement la partie du processus la plus rapide: soit l'image «me point» et je la travaille, soit elle ne le fait pas et reste alors dans ma base de données.

Cependant, ce fait de «me poindre» ou non, peut changer à tout instant, c'est la raison pour laquelle je conserve ces «selfies». Mon idée - ou image - de moi-même est tellement changeante que ces photos peuvent subitement me révéler quelque chose. Je peux soudainement avoir l'impression de m'y retrouver, de m'y reconnaître, même si les photographies datent d'il y a plusieurs années.

### ***Travailler les photographies ou la recherche de l'essence à travers le traitement de l'autoportrait***

Ces photographies figurant sur mon ordinateur sont donc utilisées pour initier des projets. Certaines photos ont été travaillées tout de suite après avoir été prises tandis que d'autres sont sur mon disque dur, dans l'attente d'être peut-être un jour travaillées, manipulées et transformées car je n'utilise jamais les photos telles quelles.

Le travail des photographies signifie les utiliser comme base pour développer un projet: les découper, les déchirer, les assembler, les redessiner, peindre dessus, les perforer, les coller,... Il m'arrive parfois de les retoucher quelques peu avec Photoshop avant de les imprimer. Les modifications effectuées sont cependant très légères: contraste, exposition,...

C'est le travail de ces selfies qui est donc le point de départ de ma recherche artistique, processus inverse de celui de l'artiste portugaise Helena Almeida, puisque c'est son propre corps est la base de ses recherches: alors qu'elle dessine pour démarrer ses projets et que le dessin est la base même de son processus créatif, mes propres recherches se font en photographies puisque ce sont elles qui initient le travail plastique qui aura ensuite lieu. A la différence qu'Helena Almeida utilise son propre corps comme un matériau quelconque pour travailler alors que mon image, et donc également mon corps et mon visage sont à la fois matériaux de travail mais aussi sujet de mon travail.

Mon but n'est nullement d'embellir la photo, plutôt de tenter de m'y retrouver: moi, mon essence, mon être; c'est essayer d'y dégager l'élément essentiel qui y fait ma reconnaissance. Ces photos ne sont que des fragments de ce que je suis. Je ne m'y retrouve pas entièrement. C'est par le travail, la recherche, qui a pour point de départ ces images photos que je parviens à être. Je me

rencontre par la recherche. Ces recherches sont instauratrices d'une «relation à moi-même», d'une intimité avec moi-même.

Les recherches ne sont d'ailleurs pas réalisées dans n'importe quel endroit: les photographies ont toujours été prises dans des endroits connus et intime où je me sentais à l'aise: dans ma chambre et à l'atelier de l'école (mon «coin» se situe à l'étage et j'y ai presque toujours travaillé seule). De plus, à l'exception des quelques qui ont été prises par d'autres sous mes conditions, je les prends toujours seule. La solitude est très importante dans mon travail, tout comme le silence. Il m'est, en effet, difficile de produire avec du bruit, de la musique ou même du monde autour de moi.

Pour une raison d'intimité, mes dessins sont toujours travaillés à l'horizontal. Le vertical implique que ce soit déjà sur le mur, déjà en présentation. L'horizontal, quant à elle, permet d'établir une relation directe et immédiate entre la feuille de papier et soi-même.

Le dessin posé au vertical me donne une impression de regarder dans le miroir alors que l'horizontal de regarder mon reflet dans l'eau: celui-ci donne beaucoup plus accès à la rêverie et à l'imagination.

Gaston Bachelard dans «L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière» parle de l'opposition entre le reflet dans l'eau et celui dans le miroir: le premier possède une dimension beaucoup plus spéculative, de par la non-rigidité de la superficie, et suggère une idéalisation.

L'autoportrait est un moyen de me confronter à mon propre moi, à ma propre image et de tenter de m'y rencontrer. Je différencie mon travail de l'autoreprésentation parce que je trouve que l'autoportrait implique quelque chose de beaucoup plus intime. De plus, je ne tente pas de me représenter de quelque façon que ce soit: je me confronte à moi-même, et tente de me rencontrer. Seul compte le processus car seul compte cette intimité avec moi-même.

L'autoportrait me permet de travailler ma relation à moi-même de manière très directe: confrontée à ma propre image, je me regarde et me dessine; me recrée et me réinvente. Chaque nouvelle image travaillée est comme chaque porte qu'ouvre Harry Haller dans le loup des Steppes d'Hermann Hesse<sup>7</sup>. Chaque nouvelle salle dans laquelle il rentre lui permet de découvrir une nouvelle facette de sa personnalité, il est en effet à chaque fois confronté à une nouvelle partie de lui-même, tout comme pour chaque nouvel autoportrait, je suis confrontée à une partie de moi-même.

---

<sup>7</sup> HESSE Hermann, Le Loup des Steppes, Ed. Calmann-Lévy, Suhrkamp Verlag, 1927

## B) La recherche de l'essence à travers le traitement de l'autportrait

Un autoportrait est «*le portrait d'une personne fait par elle-même*»<sup>8</sup>. Le mot *portrait* vient du latin *protaho*: tirer, avec le préfixe pro-: c'est-à-dire tirer en avant, faire sortir de. Faire le portrait d'un individu, c'est «tirer en avant» ce qui fait la personne: son essence, son être. Le portrait est un genre très ancien: en effet, les grottes de Lascaux et d'Altamira étaient déjà ornées de portraits. De nombreux portraits ont également été retrouvés dans l'Égypte du II et IIIe siècle: ils étaient alors réalisés dans le but de commémorer les morts. On retrouve également des portraits dans les dessins des Sumériens, les sculptures grecques et la civilisation romaine. C'est cependant vers la fin du Moyen-âge puis à la Renaissance que le portrait prend une place majeure dans l'art, ce qui n'est pas sans lien avec l'intérêt de plus en plus porté à l'individualité. Les portraits étaient initialement réalisés, par exemple, pour garder une image d'une personne absente (décédée ou éloignée) ou glorifier les chefs.

Dans son «Histoire naturelle»<sup>9</sup>, Pline l'ancien en racontant l'invention du portrait, donne une idée assez juste de ce qu'est le portrait: le soir, avant d'aller rejoindre son régiment, un jeune soldat rend une dernière fois visite à sa fiancée, fille du potier Dibutadès de Sicyone établi à Corinthe. La lampe projette l'ombre du garçon sur le mur et la jeune fille trace sa silhouette sur la paroi pour conserver l'image de celui, qui, demain, sera loin d'elle. Son père appliqua alors de l'argile sur cette esquisse et en fit un relief modelé qu'il fit cuire avec ses poteries.

Le portrait a connu une expansion à partir du XV<sup>e</sup> siècle. C'est à cette époque que sa première fonction a été «détournée»: il a de plus en plus été réalisé pour représenter la personne dans le but de valoriser, entre autre, les riches, nobles ou encore les intellectuels, qui demandaient à ce qu'on fasse leur portrait pour montrer leur statut social: c'était au peintre de représenter la personne selon les désirs de celle-ci.

Ce phénomène de créer des jolies images s'est accentué avec l'apparition de la photographie: tout un chacun possède un appareil photo numérique qui lui permet de se photographier sous un angle avantageux. La manière dont j'ai personnellement utilisé l'appareil photo a créé une sorte de décalage entre mes images photographiques et l'image «que je sens de moi».

---

<sup>8</sup> Autoportrait. Dans Dictionnaire Larousse en ligne. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/autoportrait/6799>

<sup>9</sup> PLINE L'ancien – Histoire Naturelle. Livre XXXV. Traduzido e comentado por Jean-Michel CROISILLE.

Paris, Les Belles Lettres, 1985. Pag. 101

La photographie est une machine mécanique qui, en captant la lumière, imprime l'image: si, lors de la prise de la photographie je jouais un rôle ou je prenais une attitude qui n'était pas mienne ce sera cette image fautive qui sera imprimée sur le papier. Je me vois alors enfermée dans une image qui peut être en désaccord complet avec l'image que je «sens» de moi c'est-à-dire l'image que j'ai l'impression d'avoir mais aussi celle qui correspond à ce que je vois de moi et à ce que je ressens dans mon corps.

Dans «La Chambre Claire» Roland Barthes nous dit que la photographie possède un pouvoir particulier: celui d'attester de la réalité: impossible de douter que «ça ait été» ou non. Même si à l'aide de nombreux moyens, il est toujours possible de manipuler ces photos (Photoshop, ...) celles que j'ai prises de moi possèdent toutes cette espèce de terreur de la réalité, puisque les photographies en elles-mêmes n'étaient jamais modifiées, mais également parce que je sais très bien comment elles ont été prises: elles attestent d'une réalité, je ne peux en douter, mais je ne les trouve pourtant pas «vraies», parce qu'elles sont en désaccord avec l'image «que je sens de moi». La photo me témoigne cependant que pendant un fragment de seconde, j'ai été comme cela.

*«J'ai été photographié mille fois; mais si ces mille photographes ont chacun «raté» mon air (et peut-être, après tout, n'en ai-je pas ?), mon effigie perpétuera (le temps, au reste limité, que dure le papier) mon identité, non ma valeur. Appliqué qui à on aime, ce risque est déchirant: je puis être frustré à vie de l'image vraie».*<sup>10</sup>

De par le fait que la photographie m'atteste d'une réalité, parfois en totale discordance avec la vérité de qui je me sens, peut naître alors une sorte d'aliénation.

La photo atteste que pendant un instant j'ai eu cette image même si je ne m'y reconnais pas ou plutôt même si je n'y retrouve pas «mon être» (c'est-à-dire que j'y retrouve certaines de mes caractéristiques physiques mais pas mon «air» comme dirait Barthes<sup>11</sup>). Je me vois alors enfermée dans une image «extérieure» que je ne «juge» pas mienne mais que je sais en même temps être mienne puisque la photo l'atteste.

---

<sup>10</sup> BARTHES Roland, La chambre claire: Notes sur la photographie, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p169

<sup>11</sup> L'air est ainsi l'ombre lumineuse qui accompagne le corps; et si la photo n'arrive pas montrer cet air, alors le corps va sans ombre, et cette ombre une fois coupée, comme dans le mythe de la Femme sans Ombre, il ne reste plus qu'un corps stérile. P169

L'artiste américaine Francesca Woodman<sup>12</sup> a, par exemple, utilisé la photographie d'une manière complètement différente de la mienne: Alors que la photographie est pour moi un moyen d'attester de mon existence, elle semble, dans son travail, être témoin de sa disparition.

Pour Luc Lang, *«Le portrait en peinture concrétise le miracle de la similitude alors qu'en photographie, il suscite la surprise de la non similitude, (...) la photographie donne toujours la sensation d'embellir ou d'enlaidir, l'image captée ne prétend pas à la durée perceptible de notre apparence, elle est juste un vestige trop fugace de cette apparence.»*<sup>13</sup>

Je ne considère pas les photographies que je prends de moi-même comme des autoportraits: elles ne sont que des images de moi-même, de plus, superficielles. Je ne montre pas les photographies utilisées: elles ne sont que les points de départ de mes travaux. Les autoportraits sont les dessins que je réalise à partir de ces images photographiques. Le travail de ces photographies est une façon de recréer ces images de moi-même: les réinventer et les renouveler mais également de m'en détacher.

Selon Jean-Luc Nancy, dans son livre *«Le Regard du Portrait»*, le portrait est une *«représentation d'une personne considérée pour elle-même. (...) non pour ses attributs ou ses attributions, ni pour ses actes ni pour les rapports où elle s'est engagée. L'objet du portrait est au sens strict le sujet absolu: détaché de tout ce qui n'est pas lui, retiré de toute extériorité.»*<sup>14</sup> Il précise ensuite qu'il faut alors savoir définir ce qu'est *«la personne»* et encore plus précisément, ce qu'est la personne *«pour elle-même»*: *«c'est-à-dire ni comme personnage, ni comme personnalité, mais pour soi sans extension ni restriction.»*<sup>15</sup> C'est une définition qui correspond à ce que je tente de faire de par mes recherches: me rencontrer, me retrouver dans le sens de retrouver mon individualité.

Les photographies sont des images superficielles, mais elles sont tout de même la base de mon travail. Contrairement à ce que fait le miroir où mon reflet dans l'eau, par exemple, les photographies me montrent une image de moi-même figée, et c'est cette fixité qui m'interpelle. L'image *«arrêtée»* est, comme le dit Margarida Medeiros, *«toujours perturbante: elle nie le mouvement, la mobilité et la plasticité du moi, la possibilité du repentir et du remords, elle nie*

---

<sup>12</sup> Voir annexe 2

<sup>13</sup> LANG Luc, *«Cindy Sherman : un visage pour signature»*, Artstudio, n°21, été 1991, p. 116.

<sup>14</sup> NANCY Jean-Luc, *«Le regard du portrait»*, Paris: Galilée, cop. 2000, p11-12

<sup>15</sup> NANCY Jean-Luc, *«Le regard du portrait»*, Paris: Galilée, cop. 2000, p12

*surtout l'affirmation de la vie, parce qu'elle nous transforme en choses.»*<sup>16</sup> C'est en cela que je ressens la nécessité de les travailler.

Jean-Luc Nancy écrit également: *«tout autoportrait est d'abord un portrait. La circonstance, en effet, qui met le peintre lui-même en position de modèle (circonstance qui peut-être de pure commodité, bien qu'on ne puisse jamais se contenter de cette explication), ne change rien d'essentiel à l'entreprise du portrait en tant que tel. Celui-ci n'est pas la représentation d'un sujet: il est chaque fois l'exécution de la subjectivité ou de l'être soi en tant que tel. Son autonomie doit se comprendre, au-delà du sens technique du terme, comme la mise en œuvre de l'auto ou de soi, de l'être-à-soi (...) si tout portrait est, par conséquent, un autoportrait, c'est avant tout dans la mesure où il accomplit le trait de l'auto: le rapport à soi, ou le rapport à (un) moi.»*<sup>17</sup> Il parle d'un rapport à un soi, d'un rapport à (un) moi et c'est le fondement de ma pratique: engendrer et entretenir ce rapport à moi-même. C'est la grande spécificité du portrait: instaurer une relation à un soi, et dans le cas de l'autoportrait, un rapport à un moi.

Aujourd'hui, ce rapport à moi-même s'engendre beaucoup plus directement lorsque je me photographie. Je feins moins derrière la machine et ce, grâce à la pratique constante et quotidienne de ces dernières années. Mon intimité avec moi-même est donc plus directe et immédiate quand je me saisis de l'appareil photo. Avant, lors de la prise de photo, je prenais une certaine attitude et je sentais donc un gros décalage entre moi-même et la photographie prise. C'est d'ailleurs de cette impression de décalage qu'est naît mon questionnement sur ma propre image.

Les yeux sont très souvent l'élément central des photographies car le regard est fondamental: il instaure de manière directe un rapport avec soi-même: je me confronte à mon propre regard, figé, de par la photographie et donc plus incommode que celui dans le miroir.

Les photographies utilisées pour mes recherches sont présentes tout au long du processus: durant le temps de travail, je regarde cette image qui me rend mon propre regard.

Il y a toutefois une grande différence avec mes dessins, c'est que le regard n'y apparaît presque plus. Il m'intéresse, dans la photographie, parce qu'il me confronte à moi-même mais les moyens

---

<sup>16</sup> MEDEIROS Margarida, *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*, Lisboa: Assírio & Alvim, cop. 2000, p50

<sup>17</sup> NANCY Jean-Luc, *«Le regard du portrait»*, Paris: Galilée, cop. 2000, p33-35

d'identifications tels que le regard ou le visage disparaissent peu à peu lors du processus, comme si je me détachais peu à peu du regard que je porte sur moi-même et de mon image pour simplement être «ce que je sens».

### III. Les séries

#### A. Les «images rémanentes»

##### *Explication du processus*

Ma première série d'autoportraits, réalisée en début de bachelier, a été faite de la manière suivante : j'ai, premièrement, pris des photographies et «joué» avec l'appareil photo, c'est-à-dire que je l'utilisais pour voir et analyser les déformations de mon visage: ses détails, selon des angles peu habituels (contre-plongée,...). Est ensuite venue l'étape d'impression de ces clichés puis celle de la manipulation: moment de «jeu» où je déchirais, collais, photocopiais pour ensuite coller ou assembler et parfois re-photocopier jusqu'à l'obtention d'une image que je trouvais intéressante, au niveau des éléments qui apparaissaient suite aux diverses manipulations ou encore des contrastes. En dernier lieu, je sélectionnais certaines images obtenues et les redessinais.

Après cette série, j'en ai réalisé une autre pour laquelle le moment de «jeu» s'est déroulé lors de la prise de photographie: je m'étais enroulée le visage de papier collant et je prenais les photos sous différents angles de vue, en jouant notamment avec les reflets de la lumière sur le papier collant, pour ensuite redessiner l'image.

Pour ces deux séries, l'image n'a jamais été redessinée en entier. Une sélection «inconsciente» s'effectuait alors des éléments qui allaient apparaître sur le dessin: le point de départ était l'élément qui me «pointait» le plus: un œil, un détail du visage,...

Je continuais ensuite à dessiner jusqu'à ce que j'arrive à un moment dans le dessin où je ne sentais plus la nécessité de continuer.

Un grand changement a ensuite eu lieu dans mon processus: En 2014, je suis venue étudier au Portugal, dans l'école ESAD de Caldas Da Rainha et j'ai ensuite décidé d'y rester afin d'y terminer mon master. Lorsque je suis rentrée en Belgique durant les vacances d'été 2015, j'ai voulu commencer un nouveau projet et ai alors pris des photos de moi. Une de ses photos m'a

particulièrement intéressée mais je n'ai fait que l'imprimer, la tête pleine d'idées, pour finalement ne pas y toucher. De retour au Portugal, j'avais toujours cette photo avec moi. Je savais que je voulais en faire quelque chose, mais je ne savais pas quoi. J'ai alors commencé à la redessiner pour vite me rendre compte que ça ne me convenait pas: il ne se passait rien quand je dessinais. J'avais l'impression de bêtement recopier une image.

Je souhaitais ouvrir l'image, la faire respirer. Je me voyais enfermée dans cette image et voulais en sortir. Prise en photo, mon image ne m'appartient plus: mes recherches peuvent être vues comme des tentatives de réappropriation d'images.

En voyant une pointe sèche sur mon bureau, je me suis mise à l'utiliser pour dessiner. Je perforais les lignes principales du dessin, les zones d'ombres,... Cette expérience a été initiatrice du processus utilisé pour les séries suivantes. J'ai alors commencé par perforer une image de format A4, pour ensuite mettre une feuille de papier blanc en-dessous de cette feuille perforée et y mettre du fusain. Sur cette feuille blanche qui était en-dessous de la feuille perforée est apparu un dessin.

La photographie initiatrice du dessin *L'absence autoportrait I*<sup>18</sup> a été prise peu après mon retour à Caldas Da Rainha. J'ai effectué quelques réglages sur Photoshop (entre autres le contraste et la luminosité) puis imprimé l'image. Au lieu de perforer directement la photographie, j'ai placé au-dessus d'elle une feuille d'acétate, pour la perforer. Cela me permettait d'avoir un support moins fragile que le papier et donc de pouvoir plus facilement faire des expériences.

Je ne perfore pas l'image dans son entièreté: Je sélectionne les éléments à perforer. Je commence le dessin par le *punctum* de la photo, soit l'élément qui m'attire le plus. Enfermée dans une image, le *punctum* est en quelque sorte, à mes yeux, le «point d'ouverture de cette image». J'avance ensuite dans ma perforation, qui est faite en fonction des zones d'ombre: celles-ci sont plus perforées que les zones plus claires. Lorsque j'arrête la perforation, c'est quand je juge que j'ai «retiré» les éléments qui m'intéressaient de l'image: le reste est, pour moi, superficiel et ne m'intéresse pas. Je tente de tirer l'essentiel de la photographie.

Après cette étape «d'ouverture de l'image», je frotte alors du fusain sur cette feuille d'acétate perforée. J'ai expérimenté différents media comme le graphite, l'encre de chine et la peinture mais le fusain est, pour le moment, le medium qui me convient le mieux, de par sa texture volatile, principalement. Je réalise plusieurs fois le processus de passer du fusain sur la feuille d'acétate, parfois sur la même feuille mais également sur des feuilles différentes en laissant le surplus de fusain, par exemple, et ce, jusqu'à l'obtention du dessin qui me convient.

---

<sup>18</sup> Figura 1 : voir en annexe

Pour le dessin, *L'absence Autoportrait IV*<sup>19</sup> je me suis basée sur la même photographie que celle utilisée pour le dessin *L'absence autoportrait II*<sup>20</sup>. J'avais trouvé ce premier dessin intéressant mais il me semblait qu'il pouvait l'être beaucoup plus en changeant de dimension: je suis donc passée de 45 x 34 cm à 148 x 110 cm (format obtenu suite à l'agrandissement de la photographie). N'ayant pas trouvé de feuille d'acétate suffisamment grande, j'ai acheté une bâche plastique que j'ai alors également superposée sur la photo pour la trouser. C'est le dessin qui m'a pris le plus de temps. La perforation devient facilement un geste mécanique, et ce dessin est devenu par moment un véritable combat, de par le fait que je devais souvent me reconcentrer pour ne pas tomber dans le geste mécanique. Je pense que c'est en réalisant cette perforation que j'ai vraiment compris l'importance du processus. L'important n'était pas d'aboutir à quelque chose mais était de faire ce que je faisais avec concentration et plaisir, de rester concentrée sur les éléments que je perforais.

Le dessin *L'absence autoportrait V*<sup>21</sup> a surgi de la même bâche plastique perforée que celle utilisée pour *L'absence autoportrait IV*, en tentant de faire apparaître des dessins après la perforation avec le fusain. J'ai retourné la bâche pour passer le fusain et après quelques expérimentations, je suis arrivée à ce dessin.

Les dessins obtenus avec ces différentes matrices (celle d'acétate et la bâche plastique) n'étaient pas prémédités. Lorsque je commence à travailler, je n'ai aucune idée d'où je vais arriver. Cela se construit doucement. C'est parfois un petit accident comme le glissement de la bâche de plastique sur le dessin au fusain qui va complètement transformer le dessin.

Le dessin *Espelho*<sup>22</sup> fut la première tentative à taille humaine.

Le titre *Espelho* est en relation à sa taille humaine: il est une sorte de miroir dessiné, imaginé. Un miroir qui ouvre aux rêves et ne confronte pas à la réalité ou plutôt il ne me renvoie pas à une image enfermante de moi-même. Le miroir me paraît plutôt affirmer une image, et par le dessin, je remets en doute toutes ces affirmations de moi-même, toutes ces identités arrêtées par les photographies et le reflet dans le miroir. Gaston Bachelard<sup>23</sup> dans «L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière», parle de l'opposition entre le reflet dans l'eau et celui dans le miroir:

---

<sup>19</sup> Figura 3 : voir en annexe 1

<sup>20</sup> Figura 2 : voir en annexe 1

<sup>21</sup> Figura 4 : voir en annexe 1

<sup>22</sup> Figura 5 : Voir en annexe 1

<sup>23</sup> Gaston Bachelard (1884-1962) philosophe français des Sciences de la poésie.

le premier possède une dimension beaucoup plus spéculative, de par la non-rigidité de la superficie, et suggère une idéalisation. Il permettrait également une imagination plus ouverte.

*«Pour un grand rêveur, voir dans l'eau, c'est voir dans l'âme et le monde extérieur n'est bientôt plus que ce qu'il a rêvé. Cette fois, le réel n'est plus que le reflet de l'imaginé.»<sup>24</sup>*

Le miroir, en dessin m'évoque un monde imaginé qui peut surgir de derrière le reflet. Quand je me regarde dans le miroir, c'est mon image que je vois au premier plan; cependant, si je parviens à m'en détacher- ce qui se fait par le dessin - je parviens à voir «au-delà» et c'est alors tout un imaginaire qui s'ouvre.

Dans «Alice: De l'autre côté du miroir», c'est lorsqu'Alice se met à rêver qu'elle passe de l'autre côté, dans le monde «inversé». Le rêve permet de se détacher de la réalité, tout comme le dessin: se détacher de l'image du miroir et également des images photographiques. En m'autorisant au rêve, je me détache de l'image enfermante que j'ai de moi-même, et cela ouvre alors à toutes les possibilités «d'être». C'est en s'enfermant dans la définition de lui-même comme *Loup des Steppes* qu'Harry Haller ne se rendait pas compte de toutes les facettes de sa personnalité et c'est en acceptant de sortir de cette unité de lui-même qu'il se rencontra peu à peu.

Comme le souligne Margarida Medeiros dans «Fotografia e Narcisismo: o Auto-retrato Contemporâneo: *«Le miroir est également instrument des incertitudes à propos de sa beauté»<sup>25</sup>*. Elle donne l'exemple de la marraine de Blanche-Neige, qui demandait tous les jours à son miroir si elle était bien la plus belle: une réponse affirmative l'apaisait. *«Ce qui signifie que la diminution de l'angoisse narcissique était dépendante de la fabrication d'un double extérieur, fixe (l'image), auquel le sujet peut objectivement se référer, mais sous la condition de ne pas admettre comme étant la même: la reine parle avec le miroir comme s'il était autre.»<sup>26</sup>*

Dans le miroir, c'est ma propre image qui se reflète, mais le miroir donne cette impression d'un «autre»: il est le spectacle que j'offre aux autres. Pour Merleau-Ponty, le regard dans le miroir est l'emblème du peintre: *«Le miroir apparaît parce que je suis voyant-visible, parce qu'il y a une réflexivité du sensible, il la traduit et la redouble. Par lui, mon dehors se complète, tout ce que j'ai de plus secret passe dans ce visage, cet être plat et ferme que déjà me faisait soupçonner mon*

---

<sup>24</sup> BACHELARD Gaston, *La Poétique de la Rêverie*, Paris : Les Presses universitaires de France, 4e édition, 1968, 185 pp. Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine. 1ère édition, 1960., p 208

<sup>25</sup> MEDEIROS Margarida, *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*, Lisboa: Assírio & Alvim, cop. 2000, p64

<sup>26</sup> MEDEIROS Margarida, *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*, Lisboa: Assírio & Alvim, cop. 2000, p64

*reflet dans l'eau. (...) Le fantôme du miroir traîne dehors ma chair, et du même coup tout l'invisible de mon corps peut investir les autres corps que je vois. (...) Quant au miroir il est l'instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacles, les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi. Les peintres ont souvent rêvé sur les miroirs parce que, sous ce « truc mécanique » comme sous celui de la perspective, ils reconnaissaient la métamorphose du voyant et du visible, qui est la définition de notre chair et celle de leur vocation»<sup>27</sup>.*

## **Le processus du dessin**

Le dessin est mon médium principal. J'aime particulièrement son caractère immédiat et direct : Quoi de plus simple que de prendre un crayon et d'ensuite dessiner. Même pas forcément besoin d'une feuille blanche, parfois les murs ou les tables conviennent très bien. Ma grand-mère était artiste et très vite, elle nous a fait dessiner, mon frère et moi. Nous passions beaucoup de temps chez elle et j'y passais beaucoup de temps à dessiner, principalement aux crayons. Je dessinais également énormément à la maison. Je réalisais des dessins imaginaires et complètement inventés. Mon intérêt particulier était de redessiner ce que je voyais: des personnages vus, entre autres, à la télévision et dans les livres tout comme des éléments du quotidien tels que des fourchettes, des pommes de terre,... Je leur inventais alors une vie imaginaire, leur donnais une autre fonction : un coussin pouvait soudainement se transformer en super-héros ou une cuillère en hélicoptère.

Dans *Le Plaisir au Dessin*, Jean-Luc Nancy écrit: «*Le dessin est l'ouverture de la forme. Il l'est en deux sens: l'ouverture en tant que début, départ, origine, envoi, élan ou levée, et l'ouverture en tant que disponibilité ou capacité propre*»<sup>28</sup>. Je retrouve dans cette citation mon «processus de dessin»: dans le sens où dessiner m'a toujours permis «d'ouvrir» mon regard sur les choses. Un simple objet du quotidien peut tout à coup avoir beaucoup plus de fonctions qu'il n'en avait avant que je le dessine. Selon Valéry, «*Il y a une immense différence entre voir une chose sans le crayon dans la main, et la voir en la dessinant.*»<sup>29</sup> Cette «ouverture de la forme» c'est également quelque chose de présent dans mes autoportraits: j'ouvre mon regard sur moi-même et me donne alors à moi-même non pas beaucoup plus de fonctions comme je le faisais pour les objets, mais

---

<sup>27</sup> Merleau-Ponty, «L'œil et l'esprit» Paris : Les Éditions Gallimard, 1964, p33

<sup>28</sup> NANCY Jean-Luc, *Le plaisir au dessin: Carte Blanche à Jean-Luc Nancy*, Hazan. Paris, 2007. P13

<sup>29</sup> VALÉRY Paul, *Degas Danse Dessin*, Editions Gallimard, Paris, 1998, p77

plus de possibilités d'être. Ouvrir la forme, en la dessinant, cela signifie lui permettre d'être plus que ce que je la pensais être.

Edgar Degas disait également que *«le dessin n'est pas la forme, mais la manière de voir la forme»*: cela rejoint tout à fait la définition de Nancy. Le dessin est ce qui permet d'élargir notre regard sur toutes les possibilités de la forme. Enfermé dans sa forme comme on pourrait l'être dans la définition que l'on a de soi-même: le dessin donne la possibilité d'élargir cette définition de nous-même tout comme il permet d'élargir notre vision de l'objet dessiné: *«Même l'objet le plus familier à nos yeux devient tout autre si l'on s'applique à le dessiner : on s'aperçoit qu'on l'ignorait, qu'on ne l'avait jamais véritablement vu. (...) Je ne puis préciser ma perception d'une chose sans la dessiner virtuellement, et je ne puis dessiner cette chose sans une attention volontaire qui transforme remarquablement ce que d'abord j'avais cru percevoir et bien connaître.»*<sup>30</sup>

Si dessiner est apprendre à voir, c'est parce que cela implique de regarder, d'observer attentivement ce que l'on dessine. Toute ma concentration est dirigée vers l'objet, vers ce qui le forme. C'est en dessinant que je permets à la forme de s'ouvrir, de renaître et de se recréer. Pour mon travail, les dessins doivent être faits sur des feuilles blanches, pour permettre cette naissance de la forme: ils doivent naître du «vide».

Alberto Giacometti déclarait sans arrêt: *«tout doit venir du dessin (...) le dessin est la base de tout»*<sup>31</sup>. Le dessin est base de tout parce qu'il est également dessein, soit projet.

*«Tout ce qui nous entoure a d'abord était dessin et aussi un dessein, c'est-à-dire un projet.»*<sup>32</sup>

Tout ce qui nous entoure mais également nous-même. Nous avons, je pense, tendance à enfermer les choses. J'ai tendance à m'enfermer moi-même dans une définition: le processus de dessin me permet de ré-ouvrir cette définition enfermante de moi-même. Une définition de moi-même cela signifie à la fois, avoir une idée bien précise de moi-même, m'empêchant de faire certaines choses car ne correspondant pas à cette idée, mais c'est également la définition de moi-même par les images photographiques, qui font que, finalement, je tente plus de correspondre à ces photos qu'à ce que je suis réellement.

---

<sup>30</sup> VALÉRY Paul, *Degas Danse Dessin*, Editions Gallimard, Paris, 1998, p77

<sup>31</sup> MAUBERT Franck, *L'homme qui marche*, Fayard, Paris, 2016

<sup>32</sup> CONTE Richard, *Le dessin hors papier*, Broché, 2009 p10

J'utilise donc le dessin pour recréer, ce qui signifie créer à nouveau ce qui existe déjà. Ce sont des sortes de copies de ce que je vois, mais des copies permettant à l'objet déjà existant d'être plus que ce qu'il n'est au premier coup d'œil. Cette idée de «copie du réel» soit des objets du quotidien lorsque j'étais enfant ou, par la suite, les photographies de moi-même rejoint l'idée de *Mimésis*. *Mimésis* signifie en effet «*action de reproduire ou de figurer et d'imaginer les choses*». Cette notion de copie du réel est présente dès le début de l'humanité: au paléolithique en Afrique saharienne, dans les peintures sur les parois des grottes de Lascaux...

Pour Aristote, dans *La Poétique*, la *mimésis*, l'imitation, est un moyen de mieux connaître et de mieux comprendre le réel. Selon Jean-Luc Nancy, «*la mimésis n'est pas la copie, ni l'imitation reproductrice. Elle re-produit dans le sens où elle produit à nouveau, c'est-à-dire à neuf, la forme, c'est-à-dire l'idée ou la vérité de la chose - ce qui veut dire aussi indissociablement, l'émotion par laquelle cette vérité non seulement se signale mais se marque et s'effectue.*»<sup>33</sup> mais encore «*L'art mimétique qu'il soit «imitatif» ou «représentatif», «réaliste» ou «abstrait» - est la technique qui met au jour ce que le donné, en tant que donné ne se manifeste pas: par conséquent, sa donation même, sa venue au jour ou au monde, la naissance de sa forme et donc, identiquement, la forme de sa naissance.*»<sup>34</sup> Cela correspond tout à fait à la manière dont je vois mon travail: en me basant sur des images photographiques de moi-même, je reproduis ou réinvente ces images. Mais je ne les reproduis pas de n'importe quelle façon: je redessine l'image en sélectionnant certains éléments, j'utilise une matrice d'acétate,... C'est dans ce processus de «copie» que tout se joue et que tout se recrée.

Pour Derrida, l'acte d'imitation serait de référer mais également de composer et de transformer. La particularité de la *mimésis* réside dans le fait d'à la fois, être et ne pas être la chose.<sup>35</sup> C'est une définition intéressante car lorsque je dessine, j'utilise une photographie comme base: c'est à partir de celle-ci que je vais commencer mon dessin. C'est mon fil conducteur. Il y a une relation entre la photographie et le dessin obtenu qui n'est pas forcément visible au premier regard, mais c'est dans cette relation que tout se joue, c'est-à-dire que c'est dans cette relation que se recrée et se réinvente ces images.

---

<sup>33</sup> NANCY Jean-Luc, *Le plaisir au dessin: Carte Blanche à Jean-Luc Nancy*, Hazan. Paris, 2007. P18

<sup>34</sup> NANCY Jean-Luc, *Le plaisir au dessin: Carte Blanche à Jean-Luc Nancy*, Hazan. Paris, 2007. P30

<sup>35</sup> DERRIDA Jacques, *La mythologie blanche, Poétique*, 1976, Paris, p26

Je ne retrouve pas cette notion de mimésis dans les photos de moi-même parce que mes photos ne sont pas des «renaissances» de moi-même. Nancy parle de reproduction dans le sens nouvelle naissance de la forme: à travers la mimésis, la forme se reforme et s'ouvre à nouveau.

Dans mes photos, il ne se passe rien dans la prise de photographie, c'est-à-dire que les photos sont des copies de l'image que je renvoie (parce que je pose derrière l'appareil) mais qui sont plus enfermantes qu'autre chose : elles peuvent me dédoubler, m'enfermer dans une image mais ne me fait pas renaître, c'est plutôt le contraire: elle fige mon image et fige donc à la fois mon idée de moi-même, l'image que je sens de moi.

Nancy écrit également qu'«*Il n'y a pas d'art sans plaisir: cela ne signifie pas que l'art soit étranger ni à l'effort, ni à l'inquiétude, ni à la peine en toutes les valeurs du mot. Mais cela signifie que l'art procède toujours d'une tension qui se recherche, qui se plaît à se tendre, non pour atteindre au but d'une détente, mais pour renouveler cette tension à l'infini*».<sup>36</sup> J'aime beaucoup ce passage parce qu'il m'évoque la tension, peut-être pas exactement comme Nancy l'évoquait, mais cela me renvoie à cette tension que je ressens quand je dessine.

En premier lieu, pour la série des *images rémanentes*, il y avait une certaine tension liée, entre autre, à la lenteur du processus due au fait que je perfore durant des heures et des heures sans avoir aucune idée de ce qui va résulter de la matrice, ou même s'il va surgir quelque chose. La durée a toujours été un facteur très important dans mon travail de dessin: il est lié à ma concentration et à mon investissement dans le dessin. Si cette tension n'apparaît pas dans le processus, c'est qu'il ne se passe rien, parce qu'elle en est partie intégrante. Elle est plaisir et déplaisir mais aussi excitation, désir, concentration, confiance ou non confiance. Pour la série des peintographies, cette tension était différente: la durée de réalisation n'était pas la même. La tension n'était pas dans l'acte même de mettre la peinture. La tension arrivait lorsque je commençais à préparer les images que j'allais travailler sur le sol ou sur ma table. Et dans cette tension, soudainement et en très peu de temps (en comparaison au temps habituel de réalisation de mes travaux), je «réalisais une action»: C'est-à-dire que je regardais l'image, sentant cette tension, puis arrivait un instant où apparaissait la nécessité d'agir: découper, coller, mettre de la peinture, jeter de la poudre à lessiver,... La période où j'ai réalisé les peintographies était une période où j'étais vraiment très nerveuse, en lien je pense avec ce processus.

Une fois le dessin «terminé» la tension disparaît complètement: il ne me reste alors qu'un sentiment de plaisir de ce qui a pu se passer durant le processus.

---

<sup>36</sup> NANCY Jean-Luc, *Le plaisir au dessin: Carte Blanche à Jean-Luc Nancy*, Hazan. Paris, 2007. 239pages

## B) Les «peintographies»

Le terme «*Peintographies*» est un terme inventé. C'est un mélange entre «peinture» et «photographie»: elles ne sont ni tout à fait peintures ni tout à fait photographies. J'aurais pu dire «dessin» mais je ne trouvais pas non plus le terme approprié : il implique pour moi de commencer à zéro, c'est-à-dire de partir d'une feuille blanche et de construire peu à peu ce qui sera le dessin alors que ce n'est pas le cas pour cette série puisque j'ai directement travaillé sur les images imprimées- Cette série se base donc sur des photographies. J'ai utilisé la photocopieuse, en jouant avec ses réglages (contraste et brillance, entre autre). J'ai travaillé avec différents matériaux que j'avais à portée de main comme de la peinture, de la colle, de la poudre à laver ou encore des ciseaux. Les photographies-bases de ces images datent toutes d'il y a quelques années, à la seule exception de la toute première, qui fait la transition entre le processus de la série des *images rémanentes* et celle des *peintographies*.

J'ai divisé cette série de peintographies en deux «sous-séries»: *Noir*, qui correspond à la première série réalisée, et *Azul*, la deuxième dans laquelle j'ai introduit la couleur bleue.

La première *peintographie*<sup>37</sup> fait le lien entre ma première série des images rémanentes et la série des *peintographies*: lorsque je perfore ma bâche de plastique, je pose en-dessous d'elle une photographie que je souhaite travailler. La photographie est alors elle aussi perforée. J'ai pris une photo d'une de ces image trouée, et c'est ce premier pas qui a donné naissance aux *peintographies*: c'est, en effet, en imprimant la photographie de l'image perforée qu'a surgit l'idée de les travailler d'une autre forme. J'ai commencé à y rajouter ce que j'avais à portée de main: peinture blanche, puis noir, et puis par un heureux accident, de la peinture bleue claire (arrivée «par hasard» dans un pot de peinture blanche que j'ai emprunté).

L'artiste Bracha Ettinger<sup>38</sup>, peintre et photographe israélienne, a également beaucoup utilisé la photocopieuse: elle la détourne de sa fonction première qui est celle de copier et de reproduire, et fait de chaque image un travail unique. Elle utilise également des matériaux comme la peinture et l'encre de chine sur ces photocopies. Notre processus est similaire dans le sens où il y a cette notion d'impression de photocopies et de travail sur ces reproductions.

---

<sup>37</sup> Voir annexe 1 : Figura 6

<sup>38</sup> Voir annexe 2

Je considère ces images comme faisant parties de moi-même mais n'étant pas totalement moi: Tandis que les *images rémanentes* sont plutôt des sortes de «traces» de moi-même, dans le sens des restes, des rémanences qui surgissent du processus de dessin et donc du processus d'essence, les *peintographies* me renvoient à cette idée de double: Je ne me reconnais pas dans les photographies de moi mais je ne peux nier que c'est mon corps qui y apparaît. Les considérer comme des doubles et les travailler une à une comme des éléments différentes aura été une manière de m'éloigner de ces diverses images photographiques. J'ai toujours sentis un décalage entre les photos que je voyais de moi-même et l'image que je sentais de moi. Je ressentais ce décalage parce que je ne pouvais nier que c'était bien moi figurant sur les photos. Dire que ce sont des doubles est à la fois dire qu'elles sont comme moi mais qu'elles sont en même temps différentes.

Margarida Medeiros développe un point de vue intéressant: *«si le double prend des caractéristiques persécutrices, il assure l'existence d'une âme qui résiste à la dégradation et à la mort et dont l'immatérialité lui assure l'incorruptibilité». Elle dit également que la stratégie dupliquante du sujet, soit le fait de créer des sortes de double de soi-même permet une décentralisation de soi, «un mouvement pour dehors qui, de manière agonisante, cherche à dénier/résoudre une division interne».*<sup>39</sup>

L'aspect de duplication, s'est, selon elle, accentué avec l'apparition de la photographie: celle-ci permet une *«duplication presque immédiate, rapide»*<sup>40</sup>. Le double naît des photographies de moi-même: je les crée par besoin d'identification à des images de moi-même, mais je ne veux pas me perdre dans la contemplation de ces images de moi-même: les photographies sont «fausses», à mes yeux, elles me révèlent plus ce que je parais que ce que je suis. Le travail de ses photographies, c'est une tentative de ne pas m'y noyer comme a pu le faire Narcisse qui *«se perd dans le fait qu'il n'ose pas entrer dans le jeu symbolique de la représentation, parce qu'il n'est pas capable de reconnaître l'image de lui-même comme métaphore, il n'est pas capable de dire «cela, c'est moi». Pour cela, il est condamné à la prison de la méconnaissance et incapable d'une quelconque mobilité.»*<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> MEDEIROS Margarida, *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*, Lisboa: Assírio & Alvim, cop. 2000.

<sup>40</sup> MEDEIROS Margarida, *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*, Lisboa: Assírio & Alvim, cop. 2000.

<sup>41</sup> MEDEIROS Margarida, *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*, Lisboa: Assírio & Alvim, cop. 2000.

L'artiste Jorge Molder a beaucoup travaillé sur le thème du double; cependant, il effectue un travail fort différent puisqu'il construit des personnages à partir de l'utilisation de son propre corps. Ce ne sont pas des autoportraits mais il utilise son propre corps pour donner vie à des personnages. C'est un travail différent du mien puisque je ne construis pas des personnages, je regarde mes photographies et constate qu'elles ne sont que des sortes de doubles de moi-même puisque le corps qui y apparaît est le mien mais qu'il ne reflète pas mon essence ni mon individualité. Les doubles de Molder sont très souvent en lien avec des références littéraires ou encore cinématographiques, comme par exemple la série «Pinocchio»<sup>42</sup>.

L'utilisation du corps comme support est également ce que fait Helena Almeida, par exemple: mais pour elle, l'utilisation de son corps dans son œuvre est simplement ce qu'elle juge être le moyen le plus facile pour travailler, ce qui est assez différent de mon travail puisque j'ai un réel intérêt à travailler avec mon corps, mon visage, mon image parce que c'est ce qui me permet de développer ma relation à moi-même. J'utilise plutôt mon image photographique pour construire mon travail parce que c'est elle qui me confronte à moi-même et parce que c'est elle qui a engendré mon questionnement sur mon essence (ou plutôt qui a engendré cette aliénation de ne plus savoir la différence entre ce que je parais et ce que je suis/je sens).

Je ne crée pas non plus de personnages mais j'ai l'impression d'y voir des personnages fictionnels, comme je ne m'y reconnais pas.

Les peintographies sont un peu comme cet «*autre*»<sup>43</sup> que rencontre Borges, assis sur un banc au bord du fleuve Charles, son double, à Cambridge. Ce n'est personne d'autre que lui il ya des dizaines d'années, encore étudiant à Genève. Chacun pense qu'il est en train de rêver l'autre et ils se quitteront rapidement en se donnant rendez-vous le lendemain ; rendez-vous auquel ni l'un ni l'autre n'ira ... La création de double permet une certaine prise de distance avec soi-même, et c'est en prenant cette distance que l'on peut alors se recréer. Finalement, je crée des doubles de moi-même de manière assez involontaire, ils surgissent des photographies prises mais me permettent, en les travaillant, de m'en éloigner et m'en rapprocher tout à la fois. Ils me permettent de relativiser cette image de moi-même. C'est beaucoup plus facile de les penser comme des doubles: J'accepte que nous ayons un lien mais en même temps je m'autorise à penser qu'ils ne sont pas moi.

---

<sup>42</sup> Voir annexe 2

<sup>43</sup> BORGES Jorge Luis, *Le Livre de Sable*, Gallimard: Paris, 1983

## IV. Conclusion

Si Harry Haller déménage pour s'installer dans une petite pension bourgeoise, afin de tenter de se retrouver, c'est également ce qu'aura été mon expérience de ces deux années au Portugal.

Rilke disait: « *Une seule chose est nécessaire : la solitude. La grande solitude intérieure. Aller en soi-même, et ne rencontrer durant des heures personne, c'est à cela qu'il faut parvenir.* »<sup>44</sup> Cette solitude rencontrée en m'installant au Portugal m'aura permis de me retrouver. Premièrement, de par le fait de changer complètement mes habitudes, ma manière de vivre mais surtout parce que je me suis retrouvée seule, face à moi-même.

Cette solitude dont parle Rilke est, je pense, le fondement même de la création.

Ces deux années au Portugal m'auront permis de me rendre compte des choses qui me sont essentielles et qui le sont donc également à ma pratique artistique. Un des premiers éléments que je retiens sera le besoin de solitude, sans laquelle, finalement, rien n'est possible.

Si la période durant laquelle j'ai travaillé les *peintographies* a été beaucoup plus difficile, de par le fait que l'atelier était très souvent bruyant et remplis de gens, la période des *images rémanentes* aura été une période très enrichissante. Toute ma pratique artistique s'oriente vers la recherche de l'être: c'est-à-dire que mon processus me permet d'entrer dans une relation intime avec moi-même. Cette relation a commencé à se détruire peu à peu quand j'ai commencé à prendre des photographies de moi pour m'identifier et de me définir. Mon investissement dans mon travail sur l'autoportrait avec pour base ses images photographiques aura été une sorte d'ouverture de ces images me définissant et m'enfermant. D'ailleurs, chose qui aurait été complètement impensable il y a encore 2 ans, je commence à sentir le besoin de montrer certaines photographies.

Mon intimité avec moi-même se renforce de par mes recherches artistiques, et cela étant, les photographies que je prends de moi-même, et que je trouvais en désaccord avec l'image que je sens de moi, commencent à devenir, comme Roland Barthes le dit si bien, des témoins de «ce qui a été»: je cesse peu à peu de poser derrière l'appareil photo pour simplement «être».

Cette thèse et ces deux dernières années m'auront aidée à mieux cerner les éléments importants dans mon processus artistique à l'intérieur mais également à l'extérieur de l'atelier: à l'intérieur, c'est-à-dire de mieux comprendre ma relation aux photographies de moi-même, principalement, et à l'extérieur parce qu'elle m'aura fait comprendre à quel point des éléments comme la

---

<sup>44</sup> RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, trad. Bernard Grasset et Rainer Biemel, p.62, Grasset/Les Cahiers Rouges, 1937

littérature mais également la nature, les promenades,... Étaient fondamentales pour moi, même s'ils n'interviennent qu'indirectement dans mes recherches plastiques.

Vivre dans un pays inconnu et donc y être une étrangère, dans le regard des gens et donc également dans mon propre regard sur moi-même, puisque les deux sont toujours en lien, a été et est encore très enrichissant. Si les images photographiques ont toujours eu cette capacité de m'enfermer dans une image de moi-même de laquelle j'ai ensuite beaucoup de difficulté de me détacher, le regard des gens, les habitudes, les comportements préétablis sont tous des éléments qui me renferment également. M'installer dans un pays étranger a été une remise en question de tout cela. Je parle de mes *peintographies* comme des tentatives de dégager l'essentiel et de tirer le superficiel, c'est ce qu'aura été en très grande partie mon séjour.

Harry Haller, le *Loup Des Steppes*, est condamné à «écouter la T.S.F. de la vie» il n'a pas appris à rire, il n'est pas parvenu à se détacher de la réalité. Mozart, un des personnages du livre, conseille à Harry d'apprendre «à prendre au sérieux ce qui en vaut la peine, et à rire du reste»<sup>45</sup> Mon travail des images photographiques m'aura donc permis ceci: non pas rire de mes images, mais tout au moins de ne les considérer que comme des images, et non pas comme mes identités figées auxquelles je tente en vain de m'identifier.

---

<sup>45</sup> HESSE Hermann, «Le Loup des Steppes»

## v. Bibliographie

- BACHELARD Gaston, «A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria», tradução de Antônio De Pádua Danesi, São Paulo: Martins Fontes, 1997
- BACHELARD Gaston, «La Poétique de la Rêverie», Paris : Les Presses universitaires de France, 4e édition, 1968, 185 pp. Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine. 1ère édition, 1960
- BARTHES Roland, *La chambre claire: Notes sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980
- CONTE Richard, *Le dessin hors papier*, Broché, 2009
- DERRIDA Jacques, *La mythologie blanche, Poétique*, 1976, Paris
- GIL, José, «Metamorfoses do corpo». Lisboa, Relógio de Água, 1997.
- HEIDEGGER Martin, « De l'origine de l'œuvre d'art », version de 1931-32, Texte allemand et traduction française par Nicolas Riolland, Édition bilingue numérique [[pilefacebis.com/sollers/IMG/pdf/heidegger\\_de\\_l\\_origine\\_de\\_l\\_oeuvre\\_d\\_art.pdf](http://pilefacebis.com/sollers/IMG/pdf/heidegger_de_l_origine_de_l_oeuvre_d_art.pdf)]
- HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*. Gallimard, Paris, 1986, 461pages
- HESSE Hermann, *Le Loup des Steppes*, Ed. Calmann-Lévy, Suhrkamp Verlag, 1927
- LANG Luc, « Cindy Sherman : un visage pour signature », *Artstudio*, n°21, été 1991
- MAUBERT Franck, *L'homme qui marche*, Fayard, Paris, 2016
- MEDEIROS Margarida, *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*, Lisboa: Assírio & Alvim, cop. 2000
- MERLEAU-PONTY, «L'oeil et l'esprit» Paris : Les Éditions Gallimard, 1964
- NANCY Jean-Luc, *Le plaisir au dessin: Carte Blanche à Jean-Luc Nancy*, Hazan. Paris, 2007.
- NANCY Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris: Galilée, cop. 2000.
- PLINE L'Ancien – *Histoire Naturelle*. Livre XXXV. Traduzido e comentado por Jean-Michel CROISILLE. Paris, Les Belles Lettres, 1985.
- RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, trad. Bernard Grasset et Rainer Biemel, p.62, Grasset/Les Cahiers Rouges, 1937
- VALÉRY Paul, *Degas Danse Dessin*, Editions Gallimard, Paris, 1998
- VERSCHAFFEL Bart, *Petite théorie du portrait*, dans *Moi ou un autre: autoportraits d'artistes belges*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, Collection Dexia Banque, 2002

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013,  
<http://www.priberam.pt/dlpo/auto-retrato> [consultado em 22-08-2016].

Dicionário informal [em linha], <http://www.dicionarioinformal.com.br/mim%C3%A9sis/>  
[consultado em 22-08-2016]

## Anexo 1

### As «Images Rémanentes»



Figura 1: «L'absence autoportrait I», Série de 5 desenhos. Carvão sobre papel. 21x29.7cm, 2015



Figura 2: «L'absence autoportrait II», Série de 5 desenhos. Carvão sobre papel. 45x34 cm, 2015



Figura 3: «L'absence autoportrait IV», Série de 5 desenhos, Carvão sobre papel, 148 x 110 cm,



Figura 4: «L'absence autoportrait V», Série de 5 desenhos. Carvão sobre papel, 123 x 102 cm, 2016



Figura 5: «Espelho», Série de 3 desenhos. Carvão sobre papel, 70 x 172.5,

## As «Peintographies»



Figura 6: «Noir», Série de 4 desenhos. Fotografia e ponta seca. 29.7 x 42 cm. 2016

## Anexo 2

Cindy Sherman, «Rear Screen Projection», 1980



Francesca Woodman, «Space2», 1975 - 1978



Bracha L. Ettinger, «Eurydice n°10», 1996



Bracha L. Ettinger, «Eurydice n°37», 2001



Jorge Molder, «Pinocchio», 2006 – 2009



Helena Almeida, «Pinturas Habitadas», 1975

