



U.F.R. ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART
MASTER 2 : ART ET CREATION INTERNATIONALE

SOUS LA DIRECTION DE YANN TOMA

**UNE REPRÉSENTATION POÉTIQUE-PHILOSOPHIQUE DE
L'AUTO PORTRAIT PAR LE BIAIS DE LA PARTICIPATION
DU SPECTATEUR**

TAVARES ARASI TIFFANY

INTRODUCTION

*« Dans le rétro de ma mémoire, ma vie file,
Approchant la Gorgone à reculons, non comme
Narcisse qui plongeait, avant que d'être un homme,
Ses yeux dans les siens, ce lac calme et stérile. [...]*

*[...] Je brise les miroirs pour refaire l'image,
Cherchant en la brisure où se niche l'histoire,
Préférant toute fable au réfléchi plumage !*

*Et si Dorian vécut en cachant son portrait,
Aveugle et possédé par la strie de ses traits,
C'est qu'il n'osa en cette source ciguë boire ! »¹*

Jacques Ichard-Maury

Autoportrait classique, autoportrait numérique, l'homme n'a cessé de vouloir figer et reproduire son image. Expérimenté et étudié depuis la nuit des temps, ce genre reste source d'intemporalité, d'infinité et de questionnements. Pourquoi l'autoportrait, reste-t-il aujourd'hui encore, une source d'expression pour l'homme et notamment pour l'artiste ?

Il ne faut pas se laisser prendre par l'apparence simpliste de l'autoportrait. En effet, celui-ci a l'avantage d'avoir toujours un modèle sous la main, cependant par l'intégration d'objets complexes tels que les miroirs, il met en jeu des techniques infiniment variées qui vont rendre sa signification de plus en plus perplexe. Nous tenterons de démontrer que l'autoportrait se base sur l'individualité pour exprimer un message social et collectif.

¹ Ichard-Maury Jacques, *Le portrait*, 2008.

Poème *Le portrait par Jim*, <https://lespoetes.net/poeme.php?id=2531&cat=tdm>, consulté le 19 juillet 2020.

Bien plus qu'une représentation à la surface de la toile, l'autoportrait témoigne du *moi* de l'artiste. Un *moi* à la fois hybride, mutant et en mouvance qui va donner lieu à diverses représentations. Hubert Auque affirme que, « *L'identité pour se révéler et s'analyser, a besoin de moments de crise, de mutation; c'est lorsqu'elle est défaillante qu'on cherche à la connaître; identité introduite par les deux formulations de la même question « qui suis-je » ou « qui sommes-nous ? ».* »²

L'autoportrait évolue toujours à partir d'un *moi* et va ainsi entretenir un lien de parenté avec l'égoïsme renvoyant au narcissisme. Nous ne pouvons-nous extraire de nos corps, pour nous observer ; en ce sens, oui, l'autoportrait est une pratique égoïste, cependant dans une perspective philosophique le narcissisme ne constitue pas un mal mais contribue à la construction identitaire de l'individu.

Positionnement narcissique ou questionnement de soi, l'autoportrait va perpétuellement évoluer et questionner ces deux postures. Un basculement d'autant plus pertinent que nous évoluons dans un monde où l'autoportrait n'est plus le monopole de l'art mais s'invite dans notre quotidien et devient source de généralité.

Roland Barthes nous dit, « [...] dès que je me sens regardé par l'objectif tout change : je me constitue en train de poser, je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation est active : je sens que la Photographie crée mon corps ou le mortifie, selon son bon plaisir. »³ Corps figuré, abstrait, absent, métamorphosé, grisé, modifié, l'autoportrait va s'établir par une mise à distance du corps.

Le *moi-corporelle* joue un rôle important dans la construction de notre identité. En effet, d'après le « stade du miroir » énoncé par Jacques Lacan, c'est à travers lui que l'enfant à la première image consciente du *moi* qu'il représente.

Notre corps marque notre ancrage dans le monde physique cependant celui-ci ne se laisse pas appréhender par notre regard et nécessite l'utilisation de miroirs.

² Auque Hubert, « Mutations identitaires », *Autres Temps*, 39-1, 1993, p. 86.

³ Barthes Roland, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p.25.

« Cette image bien réelle,
Mais pourtant bien irréaliste,
Ne nous renvoie qu'une copie
Devant nos yeux tant ébahis.
Ce n'est qu'un double assurément
Où, si le flou est dominant,
On y voit souvent une ébauche
Comme un dessin de la main gauche
Un trait sépare cette image
Que l'on y croit voir un mirage
Où se confond le vrai du faux,

Mais qu'on s'accorde à trouver beau. »⁴

Aussi tangible que l'intangible, le miroir est à l'origine de contre-vérités et se nourrit de la subjectivité de notre perception afin de nous tromper.

Assimilée à nos sens, notre perception est variable, fugace et évolutive. « *La détermination de la subjectivité par l'intériorité est reçue comme une évidence par la philosophie au moins depuis Descartes : la ligne de partage entre le subjectif et l'objectif correspond à la différence entre ce qui n'est accessible qu'à soi-même et ce qui se donne à tous, entre l'immanent et le transcendant. »⁵*

Cette vision immanente pour reprendre la locution de Renaud Barbaras, va contribuer à la fragmentation de notre perception entre le corps et l'âme... Le miroir va venir achever cette fragmentation en induisant une rupture par l'intégration de l'image d'un autre. « Je est un autre », nous dit Arthur Rimbaud dans sa lettre à Paul Demeny datée du 15 mai 1871.

Être un autre, et soi à la fois découle d'un paradoxe, cependant cette formule permet une mise en perspective de la dualité de l'être induisant l'individu et autrui, identité et altérité.

⁴ Legrès Luc G, *Reflets*, 2015.

Poème Reflets par Skywheeler, <https://lespoetes.net/poeme.php?id=15257&cat=tdm>, consulté le 20 juillet 2020.

⁵ Barbaras Renaud, « Subjectivité et intériorité », *Rue Descartes*, 43-1, 2004, p. 49.

Cet entre-deux va être exploité par les artistes afin de retranscrire à la fois l'attraction et la répulsion envers l'image. Par une filiation à la mise en scène, chaque artiste va tenter d'exprimer sous le trait de l'autoportrait, l'identité dans son sens le plus large qui ne couvre pas que l'homme, mais touche tous les espaces et toutes les choses.

Actuellement à la fin de mon Master 2 Art et création internationale, j'ai consacré mon année à la réalisation d'autoportraits qualifiés de portraits numériques. L'essentiel de mon travail, s'est ainsi orienté vers les problématiques liées à l'autoprésentation. Cependant d'une manière tout autre, j'ai cherché à expérimenter l'autoportrait du point de vue d'autrui en impliquant l'action du spectateur, ce qui a permis la création d'autoportraits interactifs, exclusifs et inclusifs.

Autoportrait ou portrait ? Comment suis-je arrivée à l'autoreprésentation ? Pourquoi induire de l'interaction au cœur de l'autoportrait ? Comment mon corps se transpose-t-il dans mes œuvres ? Si le sujet devient le spectateur que devient l'œuvre ?

Tant de questions, qu'il m'a fallu analyser et comprendre afin de parvenir à discerner quelle artiste de l'autoportrait, je représente.

Nous étudierons dans une partie consacrée à, L'AUTO PORTRAIT : DE L'IMAGE DE SOI AU REFLET DE L'AUTRE, d'une part l'indexation de l'autoportrait au monde de l'art et d'autre part les enjeux au cœur de l'image de soi. Cette première partie nous aidera à avoir une vision globale de l'autoportrait en dégageant ses composants.

La deuxième partie ENTRE REPRÉSENTATION POÉTIQUE-PHILOSOPHIQUE ET CRITIQUE, nous permettra de préciser notre propos à travers l'étude d'autoportraits impliquant une action du spectateur sur l'œuvre mais aussi à travers l'analyse d'œuvres reniant un *moi* sociétal. Ce thème qui se prête à différents axes d'analyses, allant de la posture de l'artiste, à l'action du spectateur, nous aidera à définir l'apport des uns et des autres dans le développement individuel et social, pouvant amener à une figure éclatée de l'individu.

Intitulé, UNE REPRÉSENTATION POÉTIQUE-PHILOSOPHIQUE DE L'AUTO PORTRAIT PAR LE BIAIS DE LA PARTICIPATION DU SPECTATEUR, ce mémoire tend à établir que l'autoportrait va aboutir à des questions dépassant le *moi* pour investir « la totalité-monde »⁶.

⁶ Concept de la pensée du romancier Édouard Glissant.
Glissant Édouard, *Tout-monde: roman*, Paris, Gallimard, 2011.

PREMIÈRE PARTIE :
L'AUTO PORTRAIT : DE L'IMAGE DE SOI AU REFLET DE
L'AUTRE

CHAPITRE 1 : AUTO PORTRAIT, CONNAISSANCE ET SAVOIR

Lorsque nous pensons autoportrait, instinctivement, nous viennent à l'esprit les images des œuvres de Van Gogh, Degas, Frida Kahlo, Malevitch, Matisse, Mondrian, Picasso, Vasarely et bien d'autres encore. L'ancrage plastique du terme dans les arts plastiques ne fait plus aucun doute, pourtant connaissons-nous réellement la profondeur de ce terme ou seulement son apparence plastique ? Existe-t-il plusieurs autoportraits ? De quelle façon l'autoportrait se distingue-t-il du portrait ? Qu'est-ce qu'un portrait ? Et finalement, qu'est-ce qu'un autoportrait ? Est-ce un état ou une conscience ?

Il est nécessaire de se détacher du rapport autoportrait/peinture qui nous vient spontanément à l'esprit afin de nous plonger plus librement dans le sens profond de la notion. Il s'agit ainsi, dans un premier temps de définir l'autoportrait.

Le CNRTL définit l'autoportrait comme « *un portrait d'un artiste peintre fait par lui-même* » mais aussi comme « *un portrait d'un artiste et notamment d'un écrivain fait par lui-même* »⁷. Deux éléments importants et essentiels, se détachent de ces deux définitions : le caractère polyvalent de l'autoportrait et son indexation au monde de l'art. Attardons-nous pour une première analyse, sur la polyvalence mise en avant à travers ces deux définitions.

Chacune des définitions met en exergue un art spécifique, l'art pictural d'un côté et l'art littéraire de l'autre. L'autoportrait n'est donc pas une notion propre à l'art pictural mais trouve aussi attache au cœur de la littérature. Cependant, nous pouvons nous demander, pourquoi le mot autoportrait, nous évoque spontanément des peintres plutôt que des écrivains ?

Afin de mieux comprendre les caractéristiques de l'autoportrait, il est essentiel d'en comprendre les différentes formes.

⁷ *Autoportrait : définition de autoportrait*, <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/autoportrait>, consulté le 12 juin 2020.

Souvent assimilé à l'autobiographie, l'autoportrait littéraire se distingue par son fondement non narratif, construit de manière non linéaire à la différence de l'autobiographie, qui suit le cours d'un récit. Nous pouvons résumer ce propos, en affirmant que l'autobiographie s'attarde à narrer « Comment suis-je devenue qui je suis ? » Tandis que l'autoportrait nous renvoie à la question du « Qui suis-je au moment où j'écris ? ».

Bien que similaire, une différence radicale existe entre l'autoportrait littéraire et l'autoportrait pictural : la représentation de l'image.

« À la différence du langage des mots ou de la musique, l'image ne dispose que de signes ; elle est donc plus un langage archaïque. L'adolescent trouve un intérêt à l'image car cela le projette dans un devenir mais le renvoie en même temps à son socle infantile et à son langage de l'archaïque. »⁸. S'entend ici par archaïque non pas son sens figuré, mais la représentation d'une époque ancienne antérieure aux époques classiques que nous pouvons définir comme les prémices.

Depuis notre plus tendre enfance, l'image et ses représentations participent à la construction de notre psychisme. En effet, ces dernières nous accompagnent dans notre quotidien, dans nos apprentissages, notre communication et le développement de soi. Souvenons-nous que l'image est ce qui nous permet d'élaborer le monde. Nos yeux sont à l'origine d'environ 80 % de notre perception. Notre matériel visuel imprègne notre mémoire et nos sens, à l'image du sensible et parvient ainsi à créer une interaction, une attraction avec l'image. Cette faculté à susciter, à éveiller des émotions, va conférer un « pouvoir » à l'image. Ce « pouvoir » va parvenir à faire naître une supériorité de l'image sur le texte. Ce rapport se fait notamment de plus en plus ressentir dans nos modes de communications actuels, qui par le biais des réseaux sociaux, incitent à une communication plus rapide, encourageant ainsi l'utilisation de signes, plus que du texte.

⁸ Le Fourn Jean-Yves, « L'image, son inquiétante étrangeté et son impact », *Enfances & Psy*, 26-1, 2005, p. 94.

À la différence de l'autoportrait pictural, l'autoportrait littéraire est invariablement métaphorique, il est donc plus difficile de l'illustrer comme le ferait la toile d'un peintre. « *Une image vaut mille mots* »⁹.

L'étude des différentes définitions de l'autoportrait, nous a permis de comprendre les enjeux au cœur de cette notion. Cependant son indexation à la littérature et à l'art pictural, n'est-elle pas quelque peu réductrice ?

HISTOIRE DE L'AUTO PORTRAIT

L'autoportrait attire, intrigue, manifeste, raconte, trace et cela depuis de nombreuses années. C'est un thème qui a su voyager et évoluer avec le temps pour s'émanciper des codes et devenir source d'intemporalité. Nombreux sont les artistes de toutes époques à avoir questionné l'idée même de représentation au cœur de la notion. C'est le cas, notamment de l'artiste Marcel Duchamp.

L'artiste, s'est lui aussi adonné à la pratique de l'autoportrait avec l'art et la manière qui le caractérise. L'intérêt d'une étude du travail de l'artiste ne réside non pas dans la plasticité de son œuvre mais dans sa capacité à permettre une nouvelle compréhension, appréhension et réflexion sur la notion d'art.

Dans son œuvre, *Autoportrait signature*, l'artiste confère à son travail un double sens, c'est-à-dire, une double réflexion, portée à la fois sur l'objet exposé : sa signature devenue modèle mais aussi, sur le statut de l'œuvre. À travers cette œuvre, Marcel Duchamp expose la signature comme élément à part entière. Celle-ci marque sa présence dans l'œuvre, à la fois légende du tableau et œuvre, ce qui participe à créer une substitution à la représentation picturale.

Dans la continuité de la réflexion de l'artiste, l'autoportrait d'aujourd'hui et cela depuis de nombreuses années, arbore de multiples visages et ne se résume plus essentiellement à l'art pictural. Alors pourquoi l'indexation à l'art pictural reste-t-elle prédominante dans notre vision de l'autoportrait ? Pourquoi et comment cette définition de l'autoportrait s'est-elle imposée à nous ?

⁹ Formule de Confucius, homme d'État et philosophe chinois dont la doctrine a peu à peu façonné l'Asie durant deux millénaires. Le confucianisme est un système philosophique humaniste, basé sur la modestie et la traite d'autrui avec prévenance.

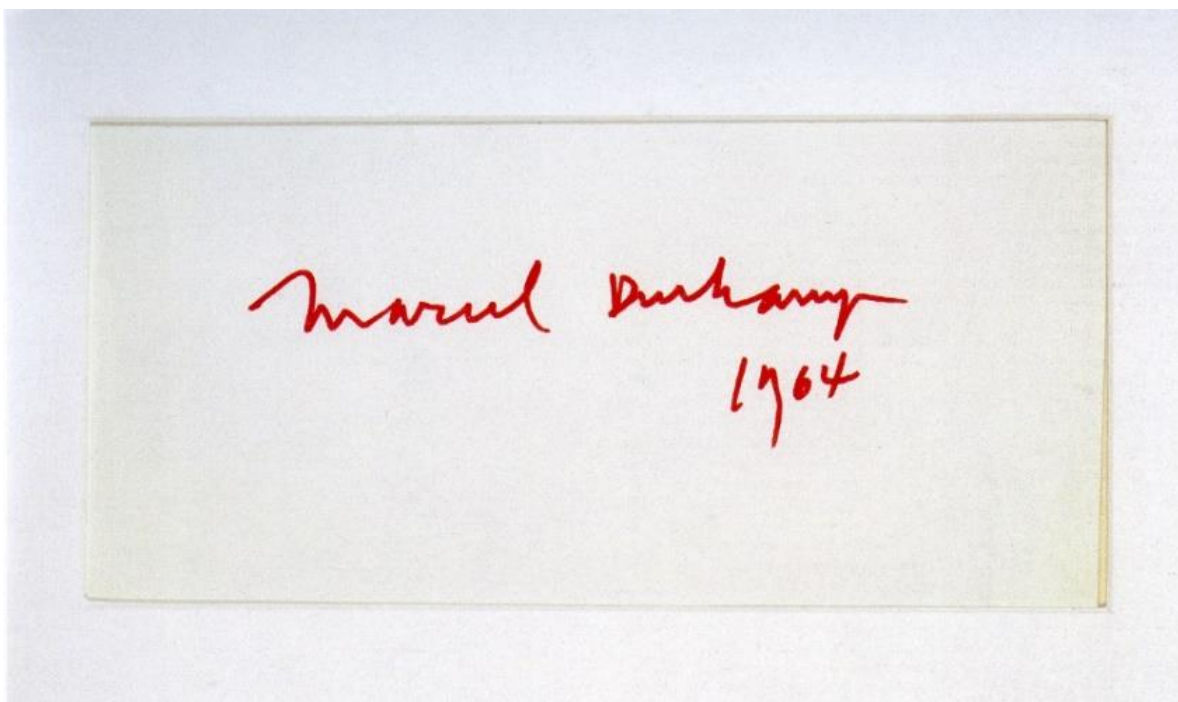


Figure 1 : Marcel Duchamp, *Autoportrait signature*, 1964,
Encre rouge sur papier, 36 x 44 cm.

Afin de comprendre le lien entre la peinture et l'autoportrait, il est primordial d'en comprendre l'histoire. Si l'histoire est utile, c'est au sens général où elle nous donne une meilleure connaissance et une meilleure compréhension des liens qui se sont établis.

L'autoportrait existe depuis longtemps, car les peintres ont depuis toujours eu l'habitude de se représenter comme des personnages accessoires de leurs toiles et en retrait. C'est le cas, dans le tableau de l'artiste flamand Van Eyck, *Les époux Arnolfini*, où le peintre apparaît en bleu dans le miroir bombé pendu au fond de la pièce.

L'artiste est alors un individu parmi d'autres et seule une introspection dans l'œuvre permet de comprendre, qu'il en est le créateur.

Mais pourquoi se représenter comme spectateur de son œuvre ? Et non pas comme sujet de l'œuvre ?

Jusqu'à la fin du Moyen Âge, il était interdit aux artistes de s'autoreprésenter. Se comprend par artiste non pas le terme en vigueur, mais l'artisan. L'autoreprésentation était alors considérée comme un acte d'orgueil pouvant attiser la colère des dieux. C'est pourquoi, même les signatures se devaient d'apparaître discrètement sur les toiles.

Ce n'est qu'après avoir fait l'objet d'une lutte violente que l'artiste parvient à affirmer son statut et c'est cela, qui va conduire l'autoportrait à ne plus être considéré comme un genre marginal mais comme un genre à part entière.

L'histoire de l'autoportrait s'entremêle à l'histoire de la peinture dans les arts, ce qui explique la connexion qu'entretiennent ces deux notions. En partant de la réflexion que chaque nouvelle étude dresse un pan du passé, il est tout naturel de constater le nombre conséquent de recherches faisant écho à ce lien.

NARCISSISME OU QUESTIONNEMENT DU MOI

Composé du préfixe *AUTO* et de portrait, l'autoportrait est un genre du portrait appartenant à la fois aux arts de l'image et comme nous l'avons vu précédemment aux problématiques liées à la figuration de l'homme par lui-même.

Comment l'autoportrait se distingue-t-il du portrait ? Quelles similarités et quelles différences existent-ils entre ces deux notions ?



Figure 2 : Jan Van Eyck, *Les époux Arnolfini*, 1434, Huile sur toile, 60 x 82 cm, Nationale Galerie, Londres.

La notion d'autoportrait va rester au fil de son évolution marquée par l'histoire transgressive qui est la sienne. En effet, le sujet de l'autoportrait ne va cesser d'être au cœur d'une ambivalence, en perpétuelle tension. Lorsque pour certains, il est révélateur d'une quête identitaire de l'artiste, d'autres y voient la simple mise en lumière du narcissisme de l'artiste.

Mais qu'est-ce que le narcissisme ? D'où vient cette notion ? Pourquoi l'autoportrait est-il qualifié d'objet narcissique ?

Se dit, d'une personne, qu'elle est narcissique lorsque cette dernière est éprise de sa propre image. Cette interprétation fait écho au mythe de Narcisse illustré par *Les Métamorphoses*¹⁰ d'Ovide. Dans ces écrits, Narcisse est un jeune chasseur de la mythologie grecque, doté d'une grande beauté. Arrivé à l'âge adulte, il s'attira la colère des dieux en repoussant l'amour de la nymphe Écho et fut condamné à ne pouvoir voir son image.

Un jour, alors que Narcisse s'abreuvait au bord de la rivière, poussé par la soif, il surprit son reflet dans l'eau et tomba amoureux de sa propre image au point de se laisser mourir par administration de celle-ci. À l'endroit où il mourut poussa la fleur qui prit son nom.

Plusieurs versions du mythe existent, notamment celle du géographe Pausanias, postérieure à celle des *Métamorphoses* d'Ovide. Selon Pausanias, Narcisse aurait eu une sœur jumelle qui mourut à l'adolescence. Lorsque Narcisse surprit son reflet dans l'eau, il y vit non pas son visage, mais le visage de sa sœur défunte et c'est par désespoir de ne plus revoir ce visage, qu'il se laissa mourir. Dans cette version, Narcisse n'a pas conscience de sa propre image et assimile cette dernière à sa sœur. On retrouve dès les prémices de l'autoportrait l'ambivalence qui le caractérise.

Si, il y a un risque à vouloir s'approcher trop près de son image, pourquoi Narcisse n'a-t-il pu arrêter de s'admirer au point de mourir de désespoir de ne pouvoir saisir l'image qu'il voyait ?

La compréhension du narcissisme à partir de la fascination qu'exerçait sur Narcisse sa propre image, est pour la psychanalyse, l'une des représentations les plus importantes et essentielles à l'entendement de processus fondamentaux comme les rêves ou encore la névrose. C'est Freud, qui va introduire la notion en psychanalyse.

¹⁰ Naso Publius Ovidius, *Métamorphoses*, 1767.

Les *Métamorphoses* sont un long poème écrit par le poète latin Ovide au I^{er} siècle de notre ère. Cette œuvre majeure de la littérature latine raconte l'histoire mythique du monde depuis le chaos originel jusqu'à l'apothéose de Jules César à travers environ 250 mythes et légendes.

Le narcissisme selon Freud, constitue un stade de développement de la libido intermédiaire entre l'autoérotisme : l'intérieur et le choix de l'objet : l'extérieur.

Le CNRTL définit la libido comme une « *Énergie psychique vitale ayant sa source dans la sexualité au sens large, c'est-à-dire incluant génitalité et amour en général (de soi, des autres, des objets, des idées)* »¹¹. S'entend par libido non pas l'engagement dans un comportement sexuel mais la représentation des instincts de vie.

Chaque enfant passe par une étape narcissique qui va venir structurer sa personnalité et sa sexualité. Le psychanalyste, désigne deux types de narcissismes.

Il nomme narcissisme primaire l'étape durant laquelle l'enfant se suffit à lui-même car celui-ci n'est pas encore en capacité de faire une distinction entre le *soi* et le *non-soi*, entre lui-même et le monde extérieur. L'ensemble de ses actions tendent à servir son propre plaisir autour d'un autoérotisme. Il est important de différencier l'autoérotisme chez l'enfant de celui chez l'adulte. Le rapport à la sexualité n'est bien évidemment pas le même. L'autoérotisme chez l'enfant se caractérise comme un mode d'existence. Le corps n'existant pas, il se voit morcelé en fragments pulsionnaires.

Le narcissisme secondaire fait suite à l'autoérotisme et permet aux pulsions d'investir le *moi*, qui devient alors leur destinataire.

Il semble intéressant de redéfinir le *moi*. Souvent utilisé, celui-ci désigne la partie de notre personnalité la plus consciente et en perpétuel lien avec la réalité extérieure. C'est, ce qui nous pousse à nous rendre compte que nous sommes différents. Pour reprendre l'exemple de l'enfant, au stade de nourrisson, ce dernier n'a pas encore conscience de son corps et vit d'instinct à travers sa mère. Ce n'est que progressivement, par l'affirmation du *moi*, qu'il va prendre conscience de lui-même.

Cette deuxième étape du narcissisme, va passer par une quête d'identification de l'enfant, articulée autour de l'*idéal du moi*. À ne pas confondre avec le *moi idéal* qui renvoie non pas à une quête d'identification de l'individu mais à la représentation idéale d'une toute-puissance narcissique que l'on retrouve dans le narcissisme primaire. Lors du narcissisme secondaire, l'enfant va chercher des images et des représentations à travers lesquelles, il va pouvoir

¹¹ *Libido : Définition de Libido*, <https://www.cnrtl.fr/definition/Libido>, consulté le 13 juin 2020.

s'identifier. C'est ainsi, qu'il va entrer dans une phase de mimétisme avec le besoin de « faire comme » ou « être comme ».

Cette identification va permettre le façonnement de l'individu, avec l'intégration de caractéristiques positives ou négatives d'autres individus. Ainsi notre personnalité se construit tout au long de notre vie à partir des différentes identifications rencontrées. Se comprend ici non plus l'enfant mais l'individu car ce processus progresse jusqu'à l'âge adulte.

Attention, il ne s'agit pas de devenir l'autre véritablement mais d'une illusion d'être comme l'autre. L'identification est alors conçue comme une réalité psychique subjective.

Certains analystes vont avoir une pensée qui diverge de celle de Freud particulièrement sur l'existence du narcissisme primaire. Suivant leur pensée, l'activité psychique du bébé existe déjà dès la naissance ainsi le *moi* et l'objet sont perçus dès cet instant, ce qui ne permet pas le développement du narcissisme primaire énoncé par Freud.

S'appuyant sur la pensée de Freud, le passage du narcissisme primaire au secondaire permet à l'individu d'acquérir une estime de soi, se développant non pas uniquement sur sa propre personne mais aussi à partir de son environnement.

L'attraction de l'image de soi est au cœur même de notre développement, c'est pourquoi nous pouvons affirmer que les étapes du narcissisme apparaissent ainsi comme des étapes importantes au détachement de soi. Cela porte à croire que le narcissisme en tant qu'amour de soi, est une structure qui ne cesse d'agir sur l'individu.

« Il existe un lien entre le soi et l'égoïsme. Je ne peux m'abstraire du soi et me placer objectivement dehors de moi pour observer et pour comprendre »¹².

Il est essentiel de concevoir la charge symbolique de la représentation de soi ainsi que la posture égoïste du *moi* comme, les deux faces indissociables d'une même pièce.

LA CONNAISSANCE DE SOI

Nous avons tous commencé notre vie avec une conscience dénuée de soi. En effet, comme évoqué lors de l'étude du narcissisme primaire, ce n'est que progressivement que l'enfant prend connaissance et conscience de sa propre identité, l'amenant à se différencier des autres et de

¹² Tiry Gérard, *Du réel à la vie intérieure*, Paris, Ed. du Cygne, 2010, p. 63.

son environnement. Ce procédé va le conduire à construire un sentiment du *moi*, qu'il va confronter au monde extérieur. L'enfant acquit dès lors la certitude de sa propre identité. Comment avons-nous acquis la certitude de notre propre identité ? Qu'est-ce que la connaissance de soi ? Comment la connaissance de soi intervient-elle dans notre développement ?

L'injonction formulée par l'oracle de Delphes, stipule « *Connais-toi toi-même et tu connaîtras l'univers et les dieux* ». Dans cette perspective, l'injonction laisse entendre que l'homme ne se connaît pas réellement et que la connaissance de soi n'est pas inhérente à l'homme. Le choix des notions associées par l'oracle, apporte une pertinence dans la compréhension de l'injonction. En associant *dieu* et *l'univers* comme éléments résultants de la connaissance de soi, l'oracle énonce la possibilité que nous puissions nous reconnaître directement dans ces représentations.

L'astrophysicien Hubert Reeves va plus loin dans cette réflexion, en affirmant que l'homme est une poussière d'étoile. Physiquement parlant, les scientifiques ont prouvé que l'homme est le résultat d'un certain nombre d'atomes d'hydrogène fabriqués par des étoiles¹³. Ainsi, si l'homme est fait de la même matière que l'univers, nous pouvons induire que se centrer sur l'univers revient à se centrer sur soi. Cette pensée ne doit pas être comprise d'un point de vue métaphysique mais à travers l'idée de l'incommensurable.

La connaissance de soi est donc un apprentissage. Et pour parvenir à se complaire dans cet exercice complexe, il est nécessaire de se dessaisir de toute subjectivité à son égard pour voir l'intégralité de son être. Le médecin, psychiatre, psychologue et essayiste Carl Gustav Jung écrit : « *On ne se sent pas tout à fait à son aise, tant qu'on ne s'est pas rencontré et heurté avec soi-même. On demeure à sa propre surface. Lorsqu'un être entre en collision avec lui-même, il en éprouve, après coup, une impression salutaire qui lui procure du bien-être* »¹⁴. S'articule par surface, la surface du corps.

¹³ Thuan Trinh Xuan, *L'univers, hasard ou nécessité ?* Page 8, paru dans le Hors-série n°3 de la revue Acropolis, *Sciences et philosophie, notre existence-t-elle un sens ?*, septembre 2013.

¹⁴ Jung Carl Gustav et Cahen Dr Roland, *L'Homme à la découverte de son âme: Structure et fonctionnement de l'inconscient*, Albin Michel, 1994.

À la fois tributaire de notre nourriture sensorielle mais aussi porteur dans la façon dont ses données vont être traitées par notre cerveau, le schéma corporel contribue à la connaissance et au développement de soi.

Rappelons-nous que l'objectivation du corps passe essentiellement par l'organe de la vue. Cependant les informations que nous fournit cette dernière, ne sont pas complètes mais partielles. Que voyons-nous de notre corps ?

Seules les zones se situant à une certaine distance de nos yeux sont perçues intégralement comme nos mains ou encore nos pieds. L'observation du corps va donc se faire à travers l'intermédiaire d'un médium : le miroir.

CHAPITRE 2 : UNE RECONSTRUCTION PERCEPTIVO-REPRÉSENTATIVE DE LA RÉALITÉ À TRAVERS LE DÉDOUBLEMENT DU MIROIR

Le miroir est en psychologie le dispositif qui nous permet d'avoir la première image consciente de nous-mêmes, Jacques Lacan, parle du « stade du miroir ».

LE MIROIR, LIEU DE CONFRONTATION DU MOI, DU ÇA ET DU SURMOI

Qu'est-ce que le « stade du miroir » ? Ce concept a tout d'abord été développé dans la psychologie du développement par Henri Wallon, qui étudiait alors la subjectivation de l'image spéculaire. Sujet qui sera abordé ultérieurement dans cette étude. Lacan va par la suite introduire, la notion en psychanalyse afin d'illustrer le rapport de l'enfant à son image.

Pour le psychanalyste, le « stade du miroir » s'opère à un moment d'immaturité de l'enfant, alors que ses fonctions motrices et son système nerveux ne sont pas encore totalement développés, avant l'âge de 2 ans. L'enfant n'a ainsi pas encore conscience de l'intégralité de sa propre identité mais tend déjà à ressembler à ceux qui lui font du bien, ce qui représente pour le psychanalyste le premier stade de la connaissance de soi.

L'enfant va s'identifier à une image qui découle principalement de la forme que du reflet. On retrouve l'idée de la forme au cœur du reflet, cependant le reflet induit l'idée d'un objet ou d'un *moi*, or l'enfant n'a pas encore conscience du *moi* qu'il représente. On peut ainsi affirmer que cette identification correspond à une « captation spatial » plus qu'à une identification du corps par l'enfant.

Françoise Dolto va venir s'opposer au raisonnement de Lacan, affirmant que l'enfant se sait déjà autre et que le miroir vient achever la rupture préexistante.

Pour Jacques Lacan, le miroir marque un début, un commencement tandis que pour Françoise Dolto, le miroir est source de rupture. Quelle que soit la pensée, le stade du miroir s'impose toujours comme une phase déterminante dans le développement et dans la connaissance de soi.

Mais que représente l'image à travers le miroir ? Le miroir reflète-t-il le réel ? L'image peut-elle figurer l'irreprésentable ? L'irréel peut-il être ressenti plus réel que ce qui l'est ? Qui ou que reflète miroir ? Si notre image nous dit que nous existons, dit-elle pour autant qui nous sommes ?

Loin de leur visée initiale, les miroirs vont devenir des lieux d'émois, d'observations, de contraintes, mettant en avant le combat entre le *moi*, le *ça* et le *surmoi*. Dans son *Triple autoportrait*, Norman Rockwell¹⁵ met en perspective avec beaucoup d'autodérision le combat qui oppose ces trois instances constructrices de la personnalité. Afin de comprendre la corrélation entre ces notions et le travail de l'artiste, une étude poussée des trois plans composant son *Triple autoportrait*, est nécessaire.

On distingue au premier plan, l'artiste de dos, assis sur un tabouret se penchant sur la gauche afin d'observer son reflet dans le miroir. Sa main droite est levée, prête à peindre sur la toile, l'objet de son observation. Sa posture instable, donne un effet de mouvement à la toile et lui confère un caractère éphémère. Le spectateur apparaît comme un voyeur qui s'invite dans l'intimité de l'artiste. On retrouve ici, l'instance psychique du *moi*. Un *moi* visible mais qui ne se laisse pas appréhender par le regard du spectateur comme si, celui-ci n'était pas le sujet de la toile.

La toile sur laquelle l'artiste est en train de travailler apparaît au second plan de l'œuvre. Une série de célèbres autoportraits, est visible sur les rebords supérieurs de la toile. Si, l'on revient sur le visage en noir et blanc que l'artiste est en train de réaliser, on constate rapidement que celui-ci a été rajeuni. En effet, l'artiste l'a réalisé de la façon dont il voulait être perçu. Ici, s'exprime le *ça*. Le *ça* n'est pas régi par les conditions du réel mais obéit aux principes du plaisir. L'artiste par le *ça*, nous expose une image « idéale », « plaisante » de lui-même.

¹⁵ Artiste humoristique de l'hypperréalisme, Norman Rockwell imite la réalité comme pourrait le faire une photographie. Doté d'une multitude de casquettes, il a fourni un art pictural engagé notamment à propos de la ségrégation *The Problem We All Live With (Le Problème avec lequel nous vivons tous, 1964)*. Son *triple autoportrait*, fut la couverture du Saturday Evening Post du 13 février 1960.

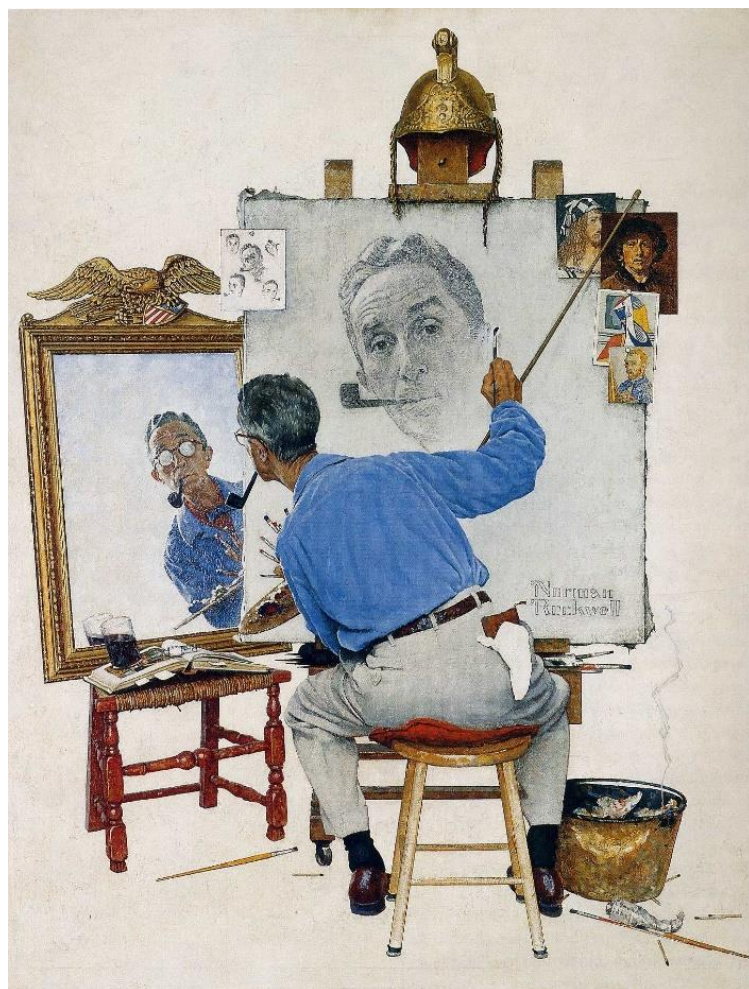


Figure 3 : Norman Rockwell, *Triple autoportrait*, 1960,
Huile sur toile, 113,5 x 87,5 cm, Musée Rockwell, Massachusetts, USA.

Le troisième plan est exclusivement composé du miroir, miroir à travers lequel l'artiste se regarde, s'observe, se déchiffre pour réaliser son œuvre.

Le reflet du miroir est bien moins flatteur que le portrait que l'artiste est en train de réaliser. Effectivement, il apparaît plus maigre, la pipe tombante, les épaules voûtées, etc. Le miroir est un outil de la représentation de soi et une source d'authenticité. Cependant, si celui-ci est source d'authenticité est-il pour autant source de vérité ? Le peintre invite par le biais de son œuvre, le spectateur à s'interroger sur l'authenticité de ses représentations. Ce troisième plan permet l'illustration du *surmoi*.

Le *Surmoi* permet à l'individu de s'auto-évaluer afin de correspondre à l'exigence parentale ou sociale. Une haute expression du *surmoi* peut amener l'individu à développer une faible représentation de soi. Toutes les critiques que l'artiste se porte à lui-même sont perceptibles à travers le miroir.

Lorsque nous, nous observons à travers un miroir, notre organisme ne reste pas passif mais bien au contraire agit activement sur notre perception.

Une partie subjective de notre individu intervient dans l'élaboration de nos images internes. Comme nous avons pu le voir lors de l'étude de l'autoportrait pictural, notre matériel visuel a la faculté d'éveiller nos émotions pour conférer une supériorité à l'image par rapport au texte. Cette faculté ne va pas simplement influencer sur des éléments extérieurs mais va directement imprégner notre perception.

Nelson Goodman dans le livre, *Langages de l'art*,¹⁶ expose son constat sur l'impossibilité de copier tous les aspects d'un objet. « *Il saisit et fabrique plutôt qu'il ne reflète (...) Rien n'est vu tout simplement, à nu.* »¹⁷ Nelson Goodman marque à travers cela, un point essentiel et inhérent à notre perception, sa subjectivité.

Comment se développe la subjectivité ? Où commence-t-elle ? Et finalement où s'achève-t-elle ?

¹⁶ Goodman Nelson, *Langages de l'art*, Hachette littératures. Paris, 1990.

¹⁷ Ibid., p. 37.

Le CRNTL définit le fait d'être objectif comme la *Qualité de ce qui existe en soi, indépendamment du sujet pensant*.¹⁸ Plus généralement, l'objectivité peut être comprise comme une réalité indépendante des consciences. À l'inverse, la subjectivité, renverra à ce *Qui est propre à un sujet déterminé, qui ne vaut que pour lui seul*¹⁹. De cette manière, le concept de subjectivité commence toujours à exister dans la réalité à partir d'un *moi*.

Notre perception est directement tributaire de notre réalité. En ce sens, nous pouvons nous demander : comment notre subjectivité intervient-elle sur notre perception et nos connaissances ?

La perception désigne la faculté sensorielle à prendre connaissance des choses. Celle-ci suppose un rapport entre le sujet percevant et le monde. Avant toute étude sur le lien qu'entretiennent la subjectivité et la perception, il est essentiel de parvenir à différencier la perception de la sensation.

La sensation représente la perception brute reçue de nos cinq sens. Elle se réfère aux sensations de chaud, de froid, des couleurs ou encore des sons. Attention, la sensation ne se rapporte pas à l'intensité de ce que l'on ressent qui renvoie à la perception, mais à la captation d'un stimulus. L'élaboration de la perception va se former autour de la sensation. En effet, l'individu va introduire un jugement à la sensation ressentie, trop chaud, trop froid etc. Pourquoi la perception induit-elle un jugement ?

Notre perception se base sur le monde sensible : les sens, cependant ces derniers sont sources d'illusions et d'erreurs. Prenons l'exemple des daltoniens.

Le daltonisme est une anomalie affectant la perception des couleurs (ce trouble de la vision des couleurs étant appelé dyschromatopsie). Vous pourriez ne pas remarquer en souffrir sans avoir fait l'objet d'un test de la vue et de la perception des couleurs. Nous devons garder à l'esprit que l'objet n'existe pas en dehors du sujet, de la même manière que l'image du miroir n'existe que pour le sujet.

La collaboration affective va ainsi dépendre de l'individu mais aussi des influences exercées par son milieu culturel. Les mêmes représentations, les mêmes événements peuvent ainsi

¹⁸ *Objectif : Définition de objectif*, <https://www.cnrtl.fr/definition/objectif>, consulté le 13 juin 2020.

¹⁹ *Subjectif : Définition de subjectif*, <https://www.cnrtl.fr/definition/subjectif>, consulté le 13 juin 2020.

engendrer chez plusieurs individus, des sentiments divers et variés. Il nous faut ainsi observer minutieusement cette participation subjective car celle-ci peut venir enrichir notre perception comme appauvrir cette dernière.

Quel impact cette participation subjective va-t-elle avoir sur la perception de soi ? Comment parvenir à objectiver son corps alors que l'homme est naturellement subjectif ?

Source d'imitation, nous ne devons pas oublier que l'image que nous renvoie le miroir est une image inversée. Et à trop s'identifier à celle-ci, on peut finir par y trouver une réalité certaine à l'image de Narcisse. Clément Rosset nous dit que « *le miroir est trompeur et constitue une « fausse évidence », c'est-à-dire l'illusion d'une voyance : il me montre non pas moi mais un inverse, un autre ; non pas mon corps mais une surface, un reflet.*²⁰ » Mais qui est donc cet autre que je vois à travers le miroir ? Que cache l'image du miroir ? Que nous offre l'image du miroir ?

« *[L]e miroir devient carrefour de miracles : le reflet peut y prendre une autonomie redoutable et le miroirécran présenter des tableaux animés du passé, du présent et de l'avenir ; permettant de savoir à distance, il se fait passage entre deux mondes.*²¹ ». Dans son travail plastique, Anish Kapoor va étudier l'aspect spéculaire du miroir ainsi que l'idée d'un monde double. Ses œuvres tentent d'échapper au monde qui les entoure en révélant une dimension cachée, transformée à la fois par notre perception mais aussi par le choix du miroir.

Avec ses *Miroirs inversés*, l'artiste joue sur une double subjectivité de la perception : la subjectivité inhérente à l'homme et la subjectivité induite par l'objet. Ces miroirs qui renvoient une vision double et inversée, explorent la perception comme matière et vont induire une confrontation entre l'espace et son reflet source d'infinité.

La subjectivité de notre perception va induire au cœur du miroir une transfiguration créant un contraste entre le réel et l'imaginaire, ce qui va avoir un impact direct sur la représentation qu'un individu a de lui-même et va créer un décalage entre le reflet et sa perception dans le psychisme.

La subjectivité va engendrer chez l'individu une confrontation entre ce qu'il perçoit et ce qu'il pense percevoir mais aussi entre ce qu'il est et ce qu'il aspire à être, ce qui va donner lieu à la dualité de l'être.

²⁰ Rosset Clément, *Le réel et son double: essai sur l'illusion* /Clément Rosset, Nouv. éd., Revue et Augmentée., Paris, Gallimard, 1984, p. 93.

²¹ Fabre Jean, *Le miroir de sorcière: essai sur la littérature fantastique*, Paris, J. Corti, 1992, p. 217.



Figure 4 : Anish Kapoor, *Mirror Glow (Pagan Gold)*, 2019, Acier inoxydable et laque, 145 × 145 × 19 cm, Galleria Continua, Rome.

René Major, psychanalyste Québécois raconte le cas d'une jeune dame ne se reconnaissant plus dans un miroir ordinaire. Brusquement, son face-à-main tomba par terre, brisé net et instantanément, elle s'identifia dans un éclat.

L'histoire relate ici un cas extrême d'écart entre l'image et sa perception, cependant l'exemple met de manière pertinente en perspective l'évaluation que l'homme s'impose à lui-même. La jeune dame ne se reconnaissait plus dans les miroirs ordinaires, car leurs images ne reflétaient plus l'image que celle-ci avait d'elle-même.

Certes double, l'image est spéculaire et instaure chez l'homme une relation à la fois édifiante et aliénante du corps. Une dualité va ainsi se créer à partir de l'idée d'un intérieur et d'un extérieur.

LE CORPS DANS LA DUALITÉ DE L'ÊTRE

Dans une conférence radiophonique enregistrée en 1966 sur France Culture sur « le corps utopique », Michel Foucault parle de la confrontation avec son image extérieure qui se répète chaque matin où il se regarde dans un miroir : *« tous les matins, même présence, même blessure ; sous mes yeux se dessine l'inévitable image qu'impose le miroir : visage maigre, épaules voûtées, regard myope, plus de cheveux, vraiment pas beau. Et c'est dans cette vilaine coquille de ma tête, dans cette cage que je n'aime pas, qu'il va falloir me montrer et me promener ; à travers cette grille qu'il faudra parler, regarder, être regardé ; sous cette peau, croupir. Mon corps, c'est le lieu sans recours auquel je suis condamné. Je pense, après tout, que c'est contre lui et pour l'effacer qu'on a fait naître toutes ces utopies »*²².

D'une part considérée comme la représentation de l'âme de l'individu et de l'autre perçu comme un objet façonnable, le corps va induire différents rapports chez l'homme. Une ambiguïté forte va s'établir que l'on nomme le dualisme.

Le dualisme qui s'oppose au monisme, s'appuie sur la coexistence de deux principes opposés, irréductibles et indépendants. Il existe de nombreuses formes de dualismes mais celui qui va nous intéresser est le dualisme ontologique qui soutient que la réalité est formée à partir de deux instances : matérielle avec le corps et spirituelle représentative de l'âme.

²² Foucault Michel, *Le corps utopique: Suivi de Les hétérotopies*, 2019, p. 10.

Bien que contraire, ces conceptions s'accordent sur le fait que notre corps nous connecte au monde physique. Nous dépendons directement de ses fonctionnalités et c'est, à travers lui que l'autre perçoit la personne que nous représentons.

Quels liens entretiennent le corps et l'âme ? Peut-on concevoir un corps sans âme ? L'âme peut-elle s'illustrer comme le fait le corps ?

Selon Descartes, nous pouvons avoir une connaissance claire et différente de l'une sans avoir besoin de concevoir l'autre. Marina Abramovic est selon moi l'artiste qui reflète au mieux l'expression du corps et de l'âme et les basculements possibles de l'un à l'autre. Figure emblématique du body art, elle se sert de son corps non pas pour s'exposer mais pour exposer.

En 1974, elle réalise une performance de 6 heures durant laquelle, elle se livre entièrement au public. Intitulée *Rhythm 0*, celle-ci se constituait d'une table sur laquelle étaient disposés 72 objets allant d'objets dits de plaisirs (de parfum, de pain, de fleurs etc.), et d'autres de destructions (couteaux, de ciseaux et même d'un pistolet avec une cartouche).

La performance va s'ouvrir à travers l'utilisation par le public, d'objets de plaisirs. Ce n'est qu'à partir de la troisième heure que les objets de destructions vont être utilisés. À partir de ce moment-là, la violence du public va s'intensifier envers l'artiste allant même jusqu'à la blesser physiquement et l'agresser sexuellement. Il est important de préciser que cela était le résultat d'un groupe de spectateurs et non de l'intégralité du public. Ces comportements ont par la suite et au moment même des faits engendrés des bagarres entre spectateurs.

L'artiste nous expose dans ce contexte, son corps comme objet. À la fin de l'expérience le public ne pouvait plus la regarder en face comme si cette dernière n'était plus objet mais par une réappropriation de son âme, était redevenue humaine.

Dans une performance inverse, *The artist is present*, l'artiste va proposer au public de toucher non plus son corps mais son âme. Cette dernière va rester assise pendant 3 mois, 8 heures par jour sans boire ni manger, sur une chaise.

Le public est invité à s'asseoir face à elle. Aucune communication physique ou verbale ne peut s'établir dans cette confrontation, seuls les yeux sont sources de communication. Même si la présence physique de l'artiste dans l'espace est incontestable, c'est son âme qui transparait.

Peu importe la place qu'occupent le corps et l'âme chez l'individu, ceux-ci apparaîtront inévitablement comme deux éléments indissociables et complémentaires.



Figure 5 : Marina Abramovic, *Rhythm 0*, 1974,
Image Youtube/Marina Abramovic Institute.



Figure 6 : Marina Abramovic, *The Artist is Present*, 2010,
Performance, MoMA, New York.

Née en 1907 à Coyoacan, un quartier de Mexico, Frida Kahlo nous apporte une grande compréhension de l'interconnexion qu'entretiennent le corps et l'âme. Ses œuvres marquées par ses origines familiales et les accidents graves de la vie qui brisèrent son corps, nous transposent la manière dont son âme parvient à imprégner sa plasticité.

Condamnée à être alitée, son lit a été aménagé spécialement avec un chevalet et un miroir afin de lui permettre de peindre. C'est dans cet univers, qu'elle va créer ses autoportraits, portraits et natures mortes. Son corps ne lui permettant plus de se connecter au monde, celle-ci utilise la peinture comme substitut de sa personne dans sa relation aux autres. « *Elle peint en même temps l'extérieur et l'intérieur d'elle-même et du monde* »²³.

L'artiste peint à la recherche de soi, comme pour mieux comprendre ce qui l'anime. Le miroir apparaît comme une nécessité à la reconquête de sa propre identité, spirituelle et physique. Ses œuvres qui questionnent le double qu'elle représente, lui permettent de compenser en devenant autre. Carl Gustav Jung va aller plus loin dans cette pensée en développant le concept de *persona*.

PERSONA ET MISE EN SCÈNE

Le mot *persona* vient du latin masque en référence aux masques que portaient les acteurs de théâtre. Dans le théâtre antique, ces masques permettaient aux spectateurs de connaître dès leur entrée en scène, les spécificités d'un personnage. Le penseur va reprendre ce terme en psychologie analytique afin de définir l'individu qui par son comportement, son attitude veut rentrer dans un moule social.

N'est-il pas vrai que notre attitude s'adapte d'un individu à l'autre ? Et que le statut de l'individu, nous incite à lui prêter certaines caractéristiques ?

L'idée de *persona* mise en avant à travers la pensée du psychanalyste, se voit d'autant plus actuelle, avec l'apparition des réseaux sociaux et l'utilisation du selfie.

Les réseaux sociaux représentent selon moi, une mise en abyme du *persona*. Ceux-ci, en plus d'offrir la possibilité de dissimuler notre identité, nous proposent d'arborer un ou plusieurs masques à travers la mise en place d'outils dédiés.

²³ Lhomelet-Chapellière Sophie, « Les doubles, le miroir et la création.: Frida Kahlo peintre : de l'enfance de l'art au passé recomposé », *Dialogue*, 189-3, 2010, p. 11.



Figure 7 : Frida Kahlo, *Les Deux Fridas*, 1939,
Huile sur toile, 173 x 173,5 cm, Musée d'Art moderne de Mexico, Mexique.

Le selfie est un néologisme d'origine anglaise qui a fait son entrée dans l'édition 2016 du dictionnaire Larousse. Il s'agit d'un autoportrait photographique réalisé à l'aide de tout appareil muni d'une caméra frontale. L'image est généralement par la suite mise en ligne.

Il se différencie de l'autoportrait dit « traditionnel » par son mode de diffusion. En effet, ce sont les réseaux sociaux qui ont donné un essor à ce mode d'autoportrait. En 2013, le terme « selfie » a été élu mot de l'année par le Oxford Dictionaries. Nombreux sont les artistes, vedettes et hommes politiques à se prêter à ce jeu.

On retrouve dans la nature du selfie toute l'ambivalence propre à l'autoportrait. En effet, certains voient en cette pratique, non pas la source d'un symbole identitaire mais un symptôme, un mal, propre à l'époque. Le selfie intervient dans un contexte où les adolescents sont saturés d'images et de représentations. Moyen de s'ancrer dans le temps et l'histoire, ce dernier permet à des générations noyées dans le « Tout-numérique »²⁴ et contradictoirement éloigné par ce même objet, de s'exprimer et de s'affirmer comme individu faisant partie d'un tout.

En jouant avec la possibilité qu'offrent les arts, d'apparaître sous l'aspect Docteur Jekyll et Mister Hyde, les artistes de l'autoportrait vont se saisir du genre afin de réaliser des autoportraits qui interrogent le *persona*, tantôt en se rapprochant du concept, tantôt en agrandissent l'écart perceptible par le biais de métamorphoses. À cette image, Gillian Wearing, qui à travers son œuvre *Self-portrait* réalisée en 2000, parvient à transposer la figure du *perona* à travers une subtile métamorphose mêlant à l'expression de la vie à la mort.

Comme un portrait « classique » rappelant les photos d'identité, l'artiste apparaît de face portant un pull vert. Ce choix vestimentaire permet de créer un contraste entre la couleur chair du visage et celle du fond utilisé, attirant ainsi spontanément le regard du spectateur sur le visage de l'artiste. Un sentiment de malaise émane de ce portrait, au regard de la rigidité mortuaire du visage. Le cartel nous confirme, que nous sommes bien face à une autoreprésentation de l'artiste. En effet, certains traits du visage permettent de l'identifier, de la reconnaître, et pourtant ce n'est pas le vrai visage de l'artiste qui s'offre à nous mais un masque dont seuls les contours des yeux nous permettent d'en comprendre la supercherie.

²⁴ Hillaire Norbert, L'art dans le tout numérique: une brève histoire des arts numériques à partir de trois numéros de la revue Art Press, Paris, Manucius, 2015.

L'artiste se joue de la perception du spectateur. En effet, les éléments qui permettent d'attester de l'existence même de l'artiste et de sa présence dans l'œuvre, nous renvoient de la même manière à sa non-existence.

D'une manière tout autre, Markus Raetz va étudier la subjectivité au cœur de la perception, en confrontant le reflet de l'homme à la métamorphose du miroir. Dans son œuvre *Métamorphose II*, est installé sur une structure en bois, un buste d'homme portant un chapeau, se regardant dans le miroir. Dans ce dernier, apparaît le reflet d'un lapin.

Est-ce l'homme qui se veut lapin ? Où le lapin qui se veut homme ? L'artiste pose ici les bases de la subjectivité du miroir et du reflet. À quoi devons-nous, nous référer, l'homme ou son reflet ? Tout n'est qu'une question de point de vue, de mise en scène.

Les différentes mutations identitaires au cœur de notre société qui ont inévitablement mené à l'éclatement de la figure de l'individu, vont devenir support du « Je et de l'autre ». À travers des formes diverses d'autofictions, les artistes de l'autoportrait vont construire des représentations individuelles dans un discours à la fois collectif et social.



Figure 8 : Gillian Wearing, *Self Portrait*, 2000, Photographie, 172 × 172 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen.



Figure 9 : Markus Raetz, *Métamorphose II*, Beuys/Hase, 1992, Sculpture et photographie, Musée Rodin 2016.

CHAPITRE 3 : L'AUTO PORTRAIT COMME INSTALLATION PERFORMATIVE

Le présupposé exprimé lors des premiers chapitres de cette étude, était qu'il y avait dans les questionnements de l'autoportrait quelque chose de plus complexe que le *moi*. « *Il faut faire une place à part à l'autoportrait où l'artiste se représente lui-même. Il présente l'avantage pratique qu'on a toujours sous la main son modèle et qu'on ne dépend pas ainsi des autres ; il a l'inconvénient pratique qu'à se voir dans un miroir on a de soi une image inversée ; il a la difficulté psychique qu'on y est trop directement intéressé pour se voir facilement de manière impartiale. L'autoportrait, surtout quand il est fréquent chez un artiste, est un témoignage du genre d'intérêt qu'on se porte à soi-même. Mais qu'on fasse son propre portrait ou celui d'un autre, le portrait marque toujours qu'on attribue une importance à l'haecceité du moi, à l'identité personnelle.* » ²⁵

Cette définition d'Etienne Souriau illustre parfaitement toute la complexité et la profondeur de l'autoportrait, étudié précédemment. Il ne peut y avoir d'autoportrait sans sujet. En effet, l'autoportrait, qu'il soit figuratif comme Norman Rockwell ou non figuratif comme Marcel Duchamp, découle toujours d'un *moi* et reflète toujours la vision que l'artiste a de lui-même et de son environnement.

Mais qu'en est-il de la place du spectateur ? Est-il possible de réaliser l'autoportrait d'un sujet externe au *moi* ? Est-il possible pour l'artiste de transposer les problématiques relatives à l'autoportrait au cœur de la posture spectatorielle ? Est-il possible de réaliser l'autoportrait du spectateur où l'œuvre réalisée se rattachera toujours au portrait ? Comment concevoir des autoportraits avec l'implication physique des spectateurs ?

²⁵ Souriau Etienne et Souriau Anne, *Vocabulaire d'esthétique*, 1. éd., Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 1161-1162.

Membre éminent de l'Arte Povera, Michelangelo Pistoletto est l'auteur d'œuvres traversées par des questions touchant au réel et à la représentation.

L'auteur va se saisir du miroir comme médium d'expérimentation, en introduisant au cœur de celui-ci, une double expression du lieu. À travers ses *Quadri specchianti* (Tableaux miroirs) l'artiste mêle tangible et intangible, reflet et corps.

La silhouette d'un personnage est obtenue par report photographique sur une surface d'acier brillante, qui sera par la suite remplacée dans le travail de l'artiste par l'utilisation du miroir. L'utilisation d'une surface réfléchissante permet une pénétration du spectateur dans l'œuvre et dans l'espace. Mais que sommes-nous face à cette œuvre ? Sommes-nous face à une fenêtre ou à un miroir ?

L'artiste use de l'illusion pour flouter les limites du réel et de l'imaginaire. Le spectateur est face à un reflet qui n'est pas le sien mais qui se veut autre. L'œuvre de Pistoletto ne se résume pas exclusivement à la présence du spectateur mais aussi à travers l'expression du lieu. S'entend par expression du lieu, l'espace qui a sa propre autonomie, qui ne s'exprime plus par la présence de l'homme mais qui découle de l'imaginaire, du fantasme. L'espace, son occupation et le vide qu'il peut représenter, deviennent des lieux de transformation et de passage.

Le miroir apparaît ici comme une solution afin de permettre une pénétration visuelle, spatiale du spectateur dans l'œuvre. Cependant, qu'en est-il de l'interaction physique du spectateur sur l'œuvre ? Est-il possible de concevoir un autoportrait dont l'alimentation première serait l'action du spectateur ?

« Il ne s'agit certes pas de revenir à l'objet et à son statut de sujet en soi, mais plus certainement de poser de nouvelles formes d'interrogation du réel, pris dans la richesse des formes qu'il génère. L'interaction devient alors un élément privilégié dans l'exploration des dimensions relationnelles et temporelles de la réalité physique de notre environnement. Conséquence de cette évolution des pratiques, les nouveaux enjeux se portent aujourd'hui sur la matière elle-même et la capacité que nous avons de la manipuler. »²⁶

²⁶ Mugnier Patrice et Yu Ho Kuei, *Design interactif*, 2012, p. 109.



Figure 10 : Michelangelo Pistoletto, *Girl taking a Picture*, 1962-2007, Sérigraphie sur acier inoxydable poli, 250 x 125 cm, Fondazione Pistoletto, Biella.

L'œuvre interactive va permettre une rencontre entre la création et le spectateur. Celle-ci va s'établir autour d'un processus en trois temps, l'action qui émane de la reconfiguration du spectateur, le retour d'action et enfin la réaction du dispositif.

L'ensemble du dispositif va intégralement évoluer autour de l'action du spectateur, faisant de ce dernier un élément central de l'œuvre. Le processus en trois temps inhérent au procédé va créer une fragmentation de l'œuvre.

« L'œuvre interactive doit être perçue comme un puzzle se composant de trois fragments principaux :

L'œuvre conçue qui est le dispositif de l'artiste,

L'œuvre perceptible, la mise en forme de l'information qui est l'interface,

*L'œuvre perçue, la mise en forme par le public. »*²⁷

L'action du spectateur va permettre le basculement d'un ensemble à l'autre. Nous pouvons transposer cette pensée à travers les notions, d'avant, pendant et après l'action du spectateur.

*« L'artiste va avoir le rôle crucial de parvenir à capter cette attitude afin de faire « participer le spectateur. Pour cela, il doit donner dans ses créations, une orientation à la relation œuvre/spectateur. [...] L'art interactif et participatif ont cet avantage d'inclure le spectateur. Son implication directe est un atout incontestable. Nous sommes plus enclins à nous intéresser à un élément lorsque nous sommes impliqués, il en est de même pour les œuvres d'art. »*²⁸

Pour pouvoir se connecter à l'œuvre, le spectateur doit être confronté à des interfaces simples et ludiques à l'image du miroir de Pistoletto. L'action doit pouvoir s'insérer dans son schéma comportemental. *« Nous avons dès notre enfance emmagasiné un certain savoir sur l'utilisation des objets qui nous entourent comme : le comment utiliser une fourchette ou encore le comment faire du vélo. C'est grâce à ces connaissances que le spectateur est directement interpellé par la manivelle. Utiliser certaines habitudes naturelles du spectateur favorise son rapprochement avec l'œuvre. »*²⁹

Née en 1937 à San Sebastián, Esther Ferrer est une figure majeure de l'art des cinquante dernières années. L'artiste s'est dans un premier temps illustrée à travers la performance, puis

²⁷ Tavares Arasi Tiffany, *Mise en scène d'un art éphémère par le biais de la participation du spectateur* [Mémoire non publié], mémoire d'arts plastiques, Université Paris 1, 2017, p. 37.

²⁸ Ibid., p. 41.

²⁹ Ibid.

par l'installation. Une part importante de son travail va induire son corps dans une économie de moyen. Même si l'autoportrait semble être au cœur de sa pratique, son propos dépasse le fond pour expérimenter la forme. Ses réflexions portent à introduire une vision extérieure à l'autoportrait en déplaçant l'objet du *moi* au regardeur, faisant des spectateurs, des acteurs performant dans l'œuvre.

Dans son œuvre, *Autoportrait Aléatoire*, l'artiste parvient à fusionner autoportrait et interaction, en permettant aux spectateurs d'avoir un impact direct sur l'œuvre. Un portrait en noir et blanc de l'artiste est imprimé sur des bâtons modulaires qui sont par la suite disposés dans un cadre, de manière à reconstituer le visage de l'artiste. Une simple pression du doigt permet au spectateur d'influer sur l'œuvre et de modifier le visage représenté. Les multiples manipulations possibles permettent une démultiplication du motif du visage. Le spectateur prend ici place comme acteur de l'œuvre, ce qui permet un partage du sujet de l'œuvre entre l'extérieur : le spectateur et l'intérieur : l'artiste. Esther Ferrer sollicite avec son œuvre, une manipulation qui a déjà été intégrée dans notre mémoire, l'action d'appuyer. « *Quand un artiste utilise une méthode modulaire multiple, il choisit en général une forme simple et aisément accessible.* »³⁰

De la même manière que l'artiste, je cherche à induire au cœur de mon travail, un sujet du regardeur et une action de ce dernier.

MES PORTRAITS NUMÉRIQUES

Je suis arrivée à l'autoportrait à travers l'installation car c'était le seul moyen que j'utilisais alors pour m'exprimer. Dans cette transition, j'ai conservé le même rapport au spectateur. « *Je développe depuis ma première année de licence d'arts plastiques des œuvres interactives et participatives s'appuyant sur le temps, le temps présent mais aussi le temps passé. À l'image de l'artiste Dan Graham, j'ai cultivé un rapport particulier avec la temporalité qui m'a permis de faire évoluer ma pratique. Je cherche à créer une relation, une communication entre les spectateurs présents mais aussi entre les spectateurs et moi-même.* »³¹

Il est drôle de constater que depuis 2016, date à laquelle, j'ai écrit ces lignes introductrices à mon premier mémoire de Master 2, j'ai conservé le même rapport interactif à la plasticité. Je réalise maintenant depuis 2019, des autoportraits que je nomme portrait numérique.

³⁰ LeWitt Sol, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, juin 1967.

³¹ Tavares Arasi Tiffany, *Op.cit.*, p. 4.



Figure 11 : Esther Ferrer, *Autoportrait Aléatoire*, 1971-2014,
Photographie noir et blanc montée sur bâtons mobiles, 45 × 52,5 cm, Galería Visor,
Valence.

Mes portraits numériques s'articulent autour de la femme Noire et de ma relation à la féminité.

J'expérimente à travers cela l'interaction entre la couleur, la culture et l'identité, mais aussi entre le temps, l'espace et la présence du spectateur.

Un squelette apparaît blanc en contraste avec un fond toujours coloré et fleuri. Des feuilles blanches sont mises à la disposition des spectateurs, qui souhaitent habiller les toiles qui se trouvent être des tableaux.

Dès lors le portrait d'une femme apparaît.

La femme représentée ne se laisse pas directement appréhender par le regard du spectateur, seul son squelette le peut, identique et semblable d'un être humain à l'autre.

Par le biais de leur action, les spectateurs donnent vie à ma représentation qui, s'éloignant progressivement du squelette, prend forme comme être.

J'utilise le terme de portrait pour définir mes œuvres car je me sens comme étrangère à celle que je représente. L'autoportrait peut-il être source d'anonymat pour l'artiste ? Est-ce que toute personne qui utilise son corps dans l'œuvre réalise nécessairement un autoportrait ?

La question peut sembler comme paradoxale à première vue, mais partant du principe que l'autoportrait mêle à la fois expression du *Je* et de l'*Autre*, il est totalement concevable de ne plus parvenir à déceler le *Je* et ne voir que l'expression de l'*Autre*.

Nombreux sont les artistes à mettre une distanciation avec leurs créations, notamment quand celles-ci impliquent l'utilisation du *moi*, à travers le schéma corporel, le *moi-corporelle*.

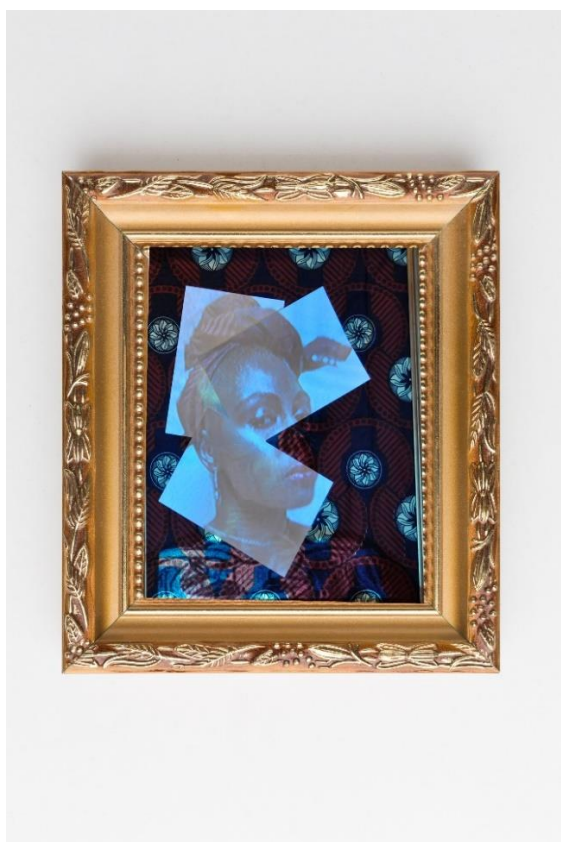


Figure 12 : Arasi Tiffany Tavares, *Fanny*, 2019,
Installation vidéo, cadre, feuilles blanches et tissu, 82 x 65,5 cm.

La commissaire et critique d'art, Cristina Ricupero, nous apporte une bonne compréhension de cette mise à distance à travers l'étude du travail de Bruce Nauman. « *Même si habituellement Bruce Nauman utilise son propre corps comme sujet et objet de ses films et vidéos, son travail n'est pas autobiographique. Il manipule son propre corps, le plie et le déplie, pour transformer la subjectivité intime en une démonstration objective. Il est à la fois artiste et matériau, celui qui perçoit et celui qui est perçu, surface externe et interne. Cette attitude qui consiste à utiliser son propre corps de manière extrêmement distanciée rend son identité à la fois anonyme et infiniment flexible.* »³². Si le récit de soi paraît immédiat dans l'autoportrait, il n'est pas exclusif. En effet, si le point de départ reste le corps de l'artiste, son propos dépasse le champ de sa propre image pour interroger des conceptions plus générales.

Je n'ai pas choisi l'autoportrait comme sujet plastique. Ce mode d'expression s'est imposé à moi, malgré moi. « *Est-ce que toutes les images présentées dans cette exposition sont des autoportraits d'Esther Ferrer ? Curieusement, pour l'auteur — moi —, non ! Je n'ai jamais pensé faire des autoportraits. J'avais besoin d'un visage pour travailler le temps j'ai choisi le mien. Mais je peux dire que toutes les photographies de cette exposition sont des autoportraits malgré moi* », explique Esther Ferrer dans l'introduction à l'exposition intitulée « Face B. Image/Autoportrait ».

Portrait numérique ? Comment le numérique intervient-il dans mon travail ? Comment l'interaction se manifeste-t-elle dans mes travaux ?

LE NUMÉRIQUE COMME SOURCE D'INTERACTION

Je mêle dans mon travail plastique, médias traditionnels, le tableau et les nouveaux médias. Il s'agit de réintroduire par le biais du numérique, un art et une pensée de la matière et du corps.

Il est important de souligner que le terme numérique appliqué à l'art ne fait pas l'unanimité. Certains préféreront les termes « multimédia » ou encore « art médiatique » pour n'en citer que quelques-uns. J'utiliserai ici, le terme numérique en référence à la domination exercée par cette appellation dans notre société actuelle.

³² Ricupero Cristina, « Bruce Nauman - Introduction à l'œuvre », sur le site de l'Encyclopédie Nouveaux médias, www.newmedia-art.org

L'art numérique va s'établir au cœur de ce que certains nomment, l'art des nouveaux médias. Ce dernier regroupe l'ensemble des œuvres utilisant des pratiques reposant sur les médias technologiques que ce soit à travers la communication, l'électronique, les techniques scientifiques ou encore le numérique. L'idée d'art des nouveaux médias est un concept récent. J'emploierai ce concept en opposition aux arts des Beaux-Arts dits classiques, que je qualifie de médias traditionnels.

J'ai choisi de jouer de la symbolique du tableau, de la toile, la rendant accessible au public. Souvenez-vous comme, il était difficile de ne pouvoir toucher la matière de la toile, lors de visite d'exposition et de ne pouvoir pénétrer l'espace de l'œuvre, limité par cette ligne imaginaire.

Je travaille le tableau, non pas le tableau d'exposition mais le tableau du point de vue du panneau d'affichage : le tableau en liège. Connus de tous, le tableau en liège est généralement utilisé dans les bureaux, les universités ou encore les habitats. C'est un outil simple d'utilisation qui permet une compréhension rapide et ludique du spectateur.

L'implication du numérique dans mes portraits permet une émancipation du genre, en permettant à la matière de prendre vie. On retrouve notamment cette idée de l'œuvre d'art vivante qu'il faut sentir, au cœur du dispositif de l'Atelier des Lumières. Situé entre Bastille et nation dans une ancienne fonderie, l'Atelier des Lumières propose des expériences numériques immersives et monumentales. Le lieu réinvesti des œuvres d'artistes comme Van Gogh ou encore Monet. Ce centre d'art témoigne d'un besoin de vivre la matière autrement, notamment la peinture. De la même façon, on observe un engouement de vidéos sur les réseaux sociaux permettant aux spectateurs d'observer la réalisation de l'ensemble des facettes d'une œuvre, que ce soit un dessin, une peinture ou une sculpture. La matière de l'œuvre n'est plus figée et s'observe maintenant sous plusieurs angles.

« L'œuvre est de moins en moins l'assomption ou l'ajustement d'une forme et d'une fonction dans un objet. Elle coïncide de moins en moins avec un objet, un matériau ou une technique unique. Elle est de plus en plus une source, un modèle, une partition, une matrice susceptible de se décliner, en formes, formats, épreuves, infiniment divers. »³³

³³ Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*. Paris : Points, 1965, p. 17.

DEUXIÈME PARTIE :
ENTRE REPRÉSENTATION POÉTIQUE-PHILOSOPHIQUE ET
CRITIQUE

CHAPITRE 1 : AUTO PORTRAIT PROTÉIFORME

J'élabore mes portraits à partir d'un réseau complexe d'intercorrélations, qui ont une double incidence puisqu'elles fournissent l'arrière-plan esthétique de la création mais aussi les outils d'un retour critique sur l'homme. « *Saisir une image de soi à un temps donné – instant présent qui devient immédiatement passé – montre le temps qui passe et qui conduit vers la mort. En ce sens, tout autoportrait reflète la mortalité du sujet.* »³⁴

Mes portraits numériques viennent interroger l'extrémité de la vie que représente la mort en oscillant à travers plusieurs représentations de la vanité.

La vanité se voit souvent rattachée au mot latin *vanitas*, lui-même issu du latin *vanus*, qui désigne une action vaine. Dans un prolongement de cette première définition, le dictionnaire Larousse décrit la vanité comme la « *Satisfaction de soi-même, sentiment d'orgueil : Satisfaire la vanité de quelqu'un.* » mais aussi comme le « *Caractère de ce qui est vain, futile, vide de sens* ». ³⁵ Le mot vanité renferme en lui plusieurs sens et va donner lieu à l'expression de multiples vanités. Se retrouveront ainsi représenter, la mort, ce qu'elle engendre et ce qu'elle rappelle à travers la fuite du temps, la brièveté de la vie, les effets du temps, la mort prochaine, les plaisirs de la vie etc...

Ce qui m'intéresse dans l'idée de vanité, c'est l'illustration du caractère transitoire de la vie.

« *[L']existence ne doit pas nier cette mort qu'elle porte en son cœur, mais la vouloir ; elle doit s'affirmer comme absolue dans sa finitude même ; c'est au sein du transitoire que l'homme s'accomplit, ou jamais* ». ³⁶ Le transitoire prend forme dans mon travail à travers une triple représentation de la vanité, fusionnant les concepts de trilogie et triade au cœur d'un même procédé.

³⁴ Korff-Sausse Simone, « Selfies : narcissisme ou autoportrait ? », *Adolescence*, 2016/3 (T.34 n° 3), p. 631.

³⁵ Éditions Larousse, *Définitions : vanité - Dictionnaire de français*

Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vanit%C3%A9/81048>, consulté le 17 juin 2020.

³⁶ De Beauvoir Simone, *Pour une morale de l'ambiguïté: suivi de Pyrrhus et Cinéas*, Paris, Gallimard, 2003, p. 183-184.

Le CNRTL définit la trilogie comme un « *Ensemble de trois réalités ou de trois entités inséparables* »³⁷ et la triade comme un « *Ensemble de trois personnes ou de trois choses étroitement unies* »³⁸. Il n'est pas rare de voir ces deux notions utilisées comme synonyme, mais si on les observe minutieusement, on constate un élément de différenciation : l'interaction.

Alors que la trilogie se base sur l'idée de trois unités inséparables, la triade renvoie au lien interactionnel entre les 3 unités. Outre le fait d'être inséparables, mes trois représentations ne vont avoir de cesse de communiquer entre elles à travers le processus en trois temps intrinsèque à l'interactivité de l'œuvre.

L'élaboration de ce chapitre, s'appuiera dans un premier temps sur une étude de l'œuvre conçue, intitulée, *L'œuvre conçue : une vanité universelle, naïve et fantasmée*. Puis portera sur l'approfondissement de l'implication du spectateur dans l'œuvre à travers, *L'œuvre perceptible : l'entre-deux, apparition/disparition, virtuel/actuel*, amenant à la création d'une forme hybride. Avant de conclure sur l'expression du temps dans l'œuvre.

L'œuvre perçue quant à elle, sera abordée dans le chapitre suivant autour d'une analyse poussée des concepts fondateurs de l'œuvre finale.

L'ŒUVRE CONÇUE : UNE VANITÉ UNIVERSELLE, NAÏVE ET FANTASMÉE

Image centrale et prépondérante au cœur des vanités, le squelette représente la marque la plus tangible entre la vie et la mort. Je ne cherche pas une représentation fidèle et réaliste du squelette à l'instar de l'imagerie médicale, mais une image simplifiée voire naïve. J'élabore le squelette non plus comme un volume mais comme un aplat de couleurs, une trace, ce qui fait écho à la représentation du crâne dans l'œuvre *Skulls*, de l'artiste Andy Warhol.

L'œuvre étudiée est une sérigraphie rectangulaire composée de six toiles, représentant chacune un crâne. Chacune des six toiles de l'artiste est soumise aux mêmes règles de composition. De cette manière on retrouvera à chaque fois représenté, un crâne placé de trois quarts vers la gauche, disposé sur ce qui semble être une table. Ces toiles sont similaires mais différentes de par leurs couleurs. En effet, l'artiste va se saisir de la couleur pour créer une séparation entre chaque toile.

³⁷ *Trilogie : Définition de Trilogie*, <https://www.cnrtl.fr/definition/Trilogie>, consulté le 17 juillet 2020.

³⁸ *Triade : Définition de Triade*, <https://www.cnrtl.fr/definition/triade>, consulté le 17 juillet 2020.

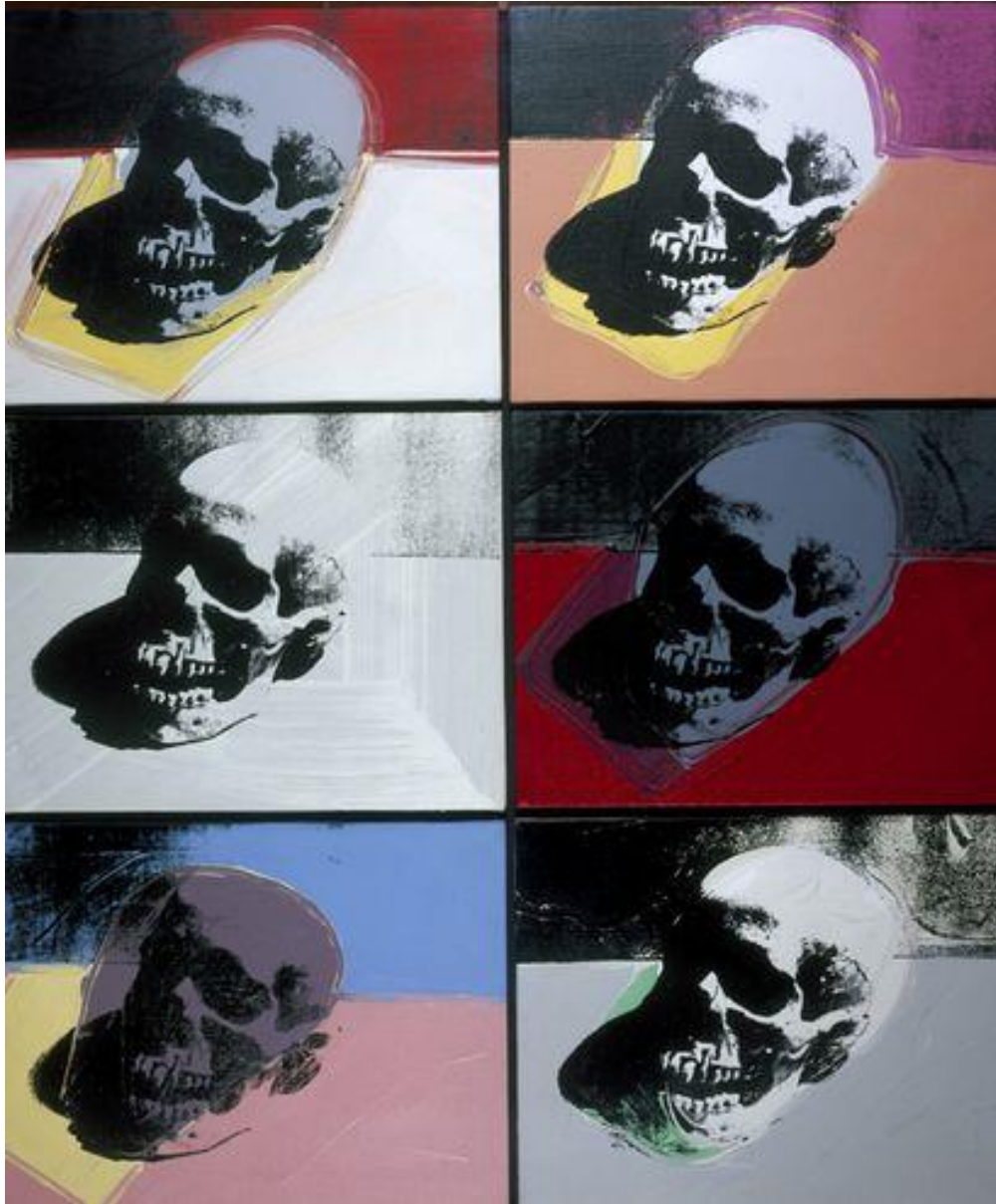


Figure 13 : Andy Warhol, *Skulls*, 1928–1987,
Peinture acrylique et sérigraphie sur 6 toiles, 38,3 × 48,3 × 1,8 cm, National Galleries,
Scotland.

Seule une toile, celle disposée au milieu à gauche, semble échapper à cette règle et reste en noir et blanc, comme si cette dernière représentait l'image source, l'image à partir de laquelle les autres ont été créés. À travers l'utilisation de la sérigraphie, l'artiste nous rappelle que la mort est un sujet de masse qui touche toute chose et tout homme. Ce qui m'a attiré dans ce travail, c'est le lien interactionnel que l'artiste entretient dans l'œuvre avec la couleur. Il est intéressant de constater de quelle façon l'utilisation de couleur attirante, contraste avec l'idée de mort évoquée.

La fusion du crâne et de la couleur parvient à flouter les limites de l'espace, ne permettant plus à nous, spectateur de délimiter l'espace de fond et la forme, particulièrement sur la toile en bas à gauche où on obtient une fusion parfaite entre le crâne et la table, de telle sorte que les deux espaces n'en forment plus qu'un.

Tout comme l'artiste, je tente de créer une interaction, une fusion entre la couleur de mon support et le squelette représenté. J'applique pour se faire la technique du pochoir sur tissu, en prenant le soin de toujours sélectionner des tissus fleuris et/ou à motifs. Ce choix va avoir une double incidence, une double implication dans mon travail, à la fois sur l'œuvre conçue mais aussi sur l'œuvre perceptible.

La technique du pochoir me permet d'agir sur l'intensité colorimétrique du squelette à l'instar de la sérigraphie. J'ai choisi de jouer sur une transparence du squelette afin de permettre un ancrage de celui-ci dans le support et non une superposition. Ainsi, lorsque nous regardons le squelette, nous regardons en même temps le fond, ce qui donne l'impression que le squelette disparaît progressivement, pour se fondre dans le support. On retrouve ici, une mise en abyme de la mort, à la fois par la présence de squelette et par sa transparence qui évoque, la disparition.

On distingue singulièrement ce positionnement dans les œuvres de l'artiste Kehinde Wiley, qui à travers ses portraits parvient à fusionner le fond avec la forme, de sorte qu'il n'y a plus de fond dans l'œuvre mais uniquement des formes. L'artiste utilise généralement dans son travail des fonds à motifs bariolé, d'inspirations baroques et/ou africaines.

En 2018, il réalise le portrait du président Barack Obama. Le portrait illustre, le président Barack Obama assis sur une chaise plongée dans un fond végétal. On observe une transposition de motif du fond sur le sujet représenté. En effet, de nombreuses feuilles sont visibles sur la chaise, la veste et les jambes du président. Cette transposition donne l'illusion d'une séance photo qui se déroulerait dans un jardin sauvage où la nature tenterait de reprendre le dessus sur l'homme. La juxtaposition du fond et de la forme induit de la mouvance dans la composition.

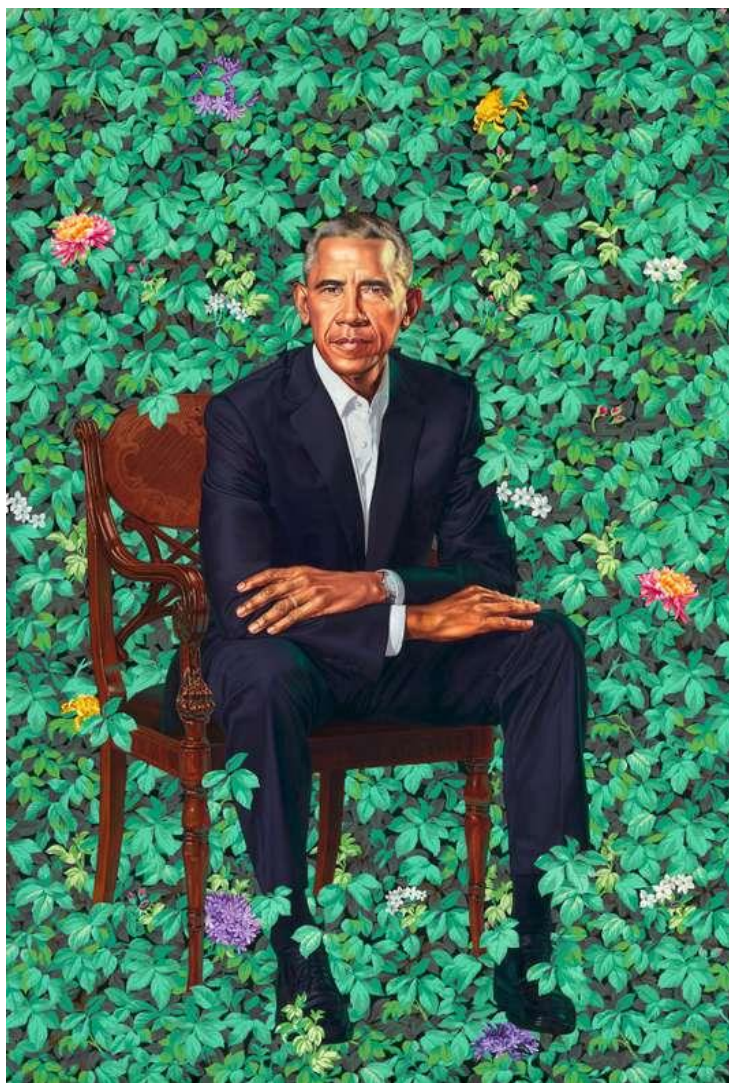


Figure 14 : Kehinde Wiley, *President Barack Obama*, 2018,
Huile sur toile, 213,7 × 147 × 3,2 cm, National Portrait Gallery, Washington.

L'expression de cette première vanité me permet de transposer la mort à travers la vie. Je joue avec la représentation universelle que représente le squelette, semblable et identique d'un être à l'autre, que je viens contraster avec un univers vivant, coloré et puissant. L'idée n'étant pas d'exprimer la finitude de l'homme mais le passage, le mouvement d'un état à l'autre.

L'ŒUVRE PERCEPTIBLE : L'ENTRE-DEUX, APPARITION/DISPARITION, VIRTUEL/ACTUEL

Dès que le spectateur fixe la première feuille sur le tableau, la composition ne s'établit plus comme œuvre conçue mais comme œuvre perceptible. Cette première action tend à conduire à l'œuvre intégrale, illustre, ce que je nomme un entre-deux.

Cette transformation va induire l'idée d'une révélation. *Balançoires Musicales* est une installation interactive qui nous offre une mise en abyme de cette idée de révélation propre à l'œuvre interactive. Réalisée en 2011 par Daily tous les jours, pour le Quartier des spectacles de Montréal, cette œuvre a rencontré un franc succès et a été utilisée plus de 8 500 fois. Celle-ci a été imaginée comme une expérience collective autour de la musique et d'instruments géants s'illustrant par des balançoires.

Des balançoires sont installées dans l'espace public, jouant chacune les notes d'un instrument de musique classique tel que le piano, la guitare ou encore le vibraphone. Afin de les différencier chacune a été dotée d'une couleur. Les instruments de musique au cœur des balançoires ne se font entendre aux spectateurs que lorsque les spectateurs se balancent sur celles-ci. Ce premier stade qui implique une découverte, révèle directement de la révélation.

L'expérience va plus loin sur ce concept en impliquant une seconde révélation. En effet, lorsque plusieurs personnes se balancent harmonieusement sur l'ensemble des balançoires, celles-ci produisent et révèlent une composition musicale unique. « *L'étonnement, la révélation naissent pour moi de la rencontre de deux regards sur le même objet.* »³⁹

La révélation dans ma plasticité va s'établir autour du concept d'apparition/disparition.

³⁹ Thibon Gustave, *Vous serez comme des dieux*, Paris, Fayard, 1988, p.37.

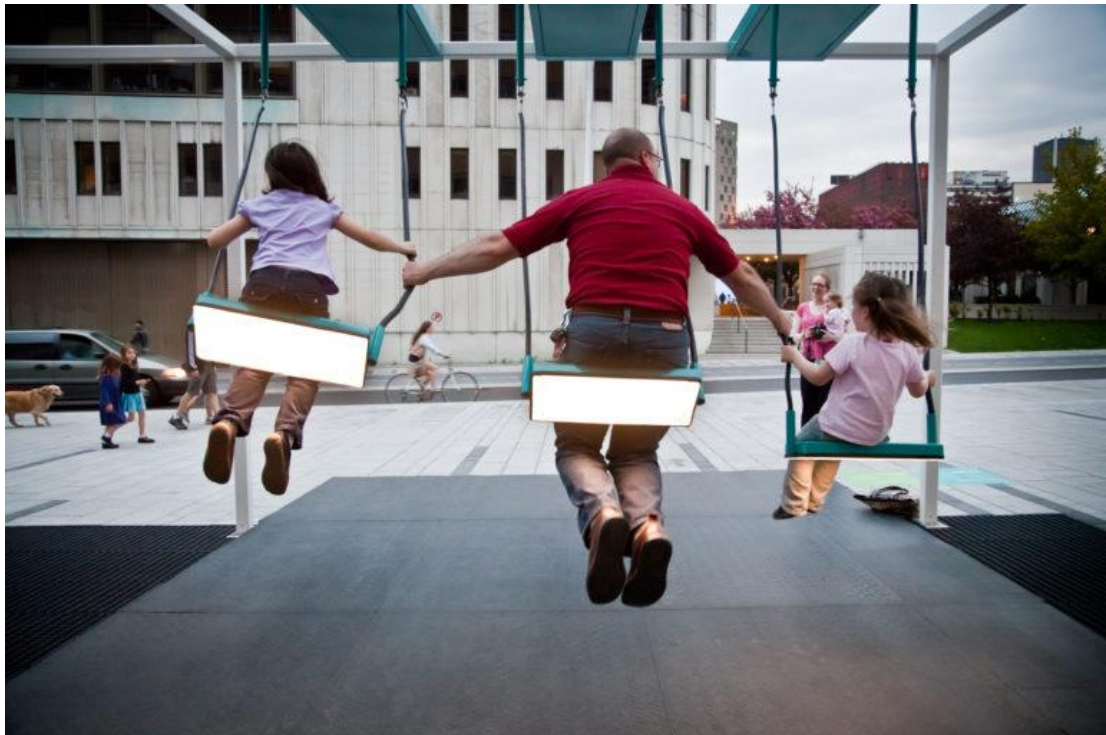


Figure 15 : Daily tous les jours, 21 *Balançoires*, 2011,
Installation de balançoires dans l'espace public, Montréal, Canada.

Afin de mieux comprendre les enjeux au cœur du concept d'apparition/disparition, attardons-nous sur le dispositif de l'œuvre, *He Weeps for You*, de l'artiste Bill Viola. « *Toc... toc... On entend d'abord avant de voir. L'installation se signale de l'extérieur par un bruit permanent. Après s'être habitué à l'obscurité, on voit, d'un côté, un grand écran présentant, en gros plan, une image de goutte d'eau ; de l'autre, un robinet d'où tombent des gouttes d'eau. Très lentement, elles grossissent, s'allongent puis vont s'écraser sur un tambour au sol, toc, toc. Et dans cette goutte, le visiteur se voit : son visage est reflété, déformé. Une caméra filme la goutte/visage (infiniment petit) : les autres visiteurs voient ce visage/goutte (infiniment grand) sur l'écran. Mais pas lui. Pour voir l'effet d'agrandissement (sur un autre), il lui faut quitter le robinet, aller vers l'écran. Les visiteurs de *He Weeps for You* ont le choix de vivre, sous deux formes différentes, alternativement, la même expérience de l'effet du temps sur la conscience de soi. Le sens à déchiffrer s'écrit dans le grand écart entre deux images non perceptibles d'un seul regard : une minuscule et l'autre immense. L'une qui me contient, l'autre qui me représente par l'intermédiaire d'un Autre.* »⁴⁰

Comme souvent, les œuvres de Bill Viola, se découvrent dans l'obscurité. *He Weeps for You*, nous offre une subtile vision de la décomposition du vivant à travers l'expression de la vanité. Le dispositif chasse, encercle, traque le spectateur qui attiré par le son produit par l'œuvre, se retrouve intégré à celle-ci sans même s'en rendre compte.

Afin de pouvoir observer l'intégralité du dispositif préétabli par l'artiste et de cette façon la réaction du dispositif, le spectateur doit nécessairement se mouvoir dans l'espace et changer sa posture de regardeur. Par un basculement de posture et un subtil jeu perceptible, l'artiste parvient à créer une interconnexion entre l'idée d'apparition/disparition, les déplacements des spectateurs dans l'espace et la goutte/reflet qui s'écoule.

L'œuvre de l'artiste nous rappelle que l'être humain est double et possède une double existence, intérieure et extérieure, la goutte d'eau représentant l'extérieur et le reflet du spectateur l'intérieur.

⁴⁰ Fargier Jean-Paul, Germa François et Pierson Mickaël, *Bill Viola*, Futuroscope, Canopé éditions, 2016, p.34.



Figure 16 : Bill Viola, *He Weeps for You*, 1976,
Vidéo/installation sonore. Goutte d'eau provenant d'un tuyau en cuivre, caméra couleur en
direct avec objectif macro, bruit de tambour amplifié, projection vidéo dans une salle noire,
Taille de l'image projetée : 230 x 310 cm, Dimensions de la salle : 3,7 x 6,1 x 7,9 m.

J'ai choisi d'étudier cette œuvre de l'artiste, car elle nous apporte d'importants reliefs et contrastes sur l'agencement nécessaire à la mise en place d'un dispositif d'apparition/disparition. Bien que s'appuyant sur une allégorie simple, l'œuvre découle d'un complexe équilibre entre le son et la perception. En effet, chaque élément de l'œuvre est calibré et réfléchi afin d'entrer en résonance les uns avec les autres. Le son doit être suffisamment audible pour attirer le spectateur à l'intérieure de la pièce mais pas trop fort, pour permettre à ce dernier de parcourir l'installation. Il en est de même pour la lumière, une profonde obscurité permet au son de s'exprimer avant l'image de l'écran. Ce n'est que progressivement, lorsque la perception du spectateur s'accommodera de l'obscurité qu'il découvrira la provenance du bruit. Je visualise cette œuvre comme une symphonie, se composant de plusieurs mouvements, construite sur le plan d'une sonate (le son et la perception) et exécutée par un nombre important d'instrumentistes : les spectateurs. D'une façon analogue à cette œuvre, il m'a fallu étudier plusieurs possibilités d'apparition/disparition afin d'établir le dispositif le plus harmonieux à mettre en place.

J'ai commencé à expérimenter le concept d'apparition/disparition après avoir découvert le travail de l'artiste Insane 51.

Insane 51 est un muraliste grec qui élabore ses œuvres à partir du concept de la 3D anaglyphe. Comme son nom l'indique la 3D anaglyphe permet de créer une image en 3D en jouant sur la superposition de deux images constituées de deux couleurs dominantes, représentées par le cyan et le rouge. La superposition doit être légèrement décalée l'une de l'autre. L'image positionnée à droite doit être filtrée par la couleur cyan et celle de gauche par le filtre rouge. Le système de la 3D anaglyphe s'appuie sur la synthèse soustractive et additive des couleurs. Il est possible d'utiliser les associations jaune/bleu ou rouge/vert comme substitution à la combinaison rouge/cyan, cependant cette dernière est celle qui est la plus utilisée car elle offre le plus de contraste et de relief à notre perception.

Afin de pouvoir visualiser une image 3D anaglyphe, il nous suffit de porter une paire de lunettes constituée d'un filtre cyan pour l'œil droit et un rouge pour l'œil gauche. L'emploi de filtres sur les lunettes, de la même couleur que ceux utilisés sur l'image, permet d'en éliminer les couleurs. Chaque filtre va permettre d'éliminer la couleur adjacente créant un contraste et c'est, ce contraste qui va permettre une visualisation 3D de l'image.



Figure 17 : Insane 51, *Connection*, 2019,
Œuvre murale insitu, Aruba.

Lorsque nous superposons plusieurs lumières colorées, notre cerveau en perçoit une nouvelle, c'est ce qu'on appelle la synthèse additive. Face à la superposition parfaite du cyan et du rouge dans une image, notre cerveau va percevoir une nouvelle couleur, le blanc.

L'artiste utilise l'anaglyphe dans son travail afin de créer une œuvre avec trois angles de perception, qu'il qualifie de *Double Exposure 3D*.

Insane 51 va encore plus loin dans la pratique de l'anaglyphe, en cachant de nouvelles images sous l'image initiale. Ces œuvres, souvent associées à l'utilisation du squelette et du corps donnent l'illusion de pouvoir scanner la composition et de pouvoir poétiquement disséquer l'enveloppe corporelle.

Ce qui m'anime dans le travail de l'artiste, c'est son style particulier qui induit au cœur d'une œuvre de street art, l'implication du spectateur par le biais de sa participation. Une nouvelle fois, la posture de « spectateur », se voit questionner.

Très attirée par cette utilisation de l'anaglyphe mais surtout par l'idée d'insuffler une notion de révélation dans l'œuvre, je me suis tournée vers l'expérimentation du concept d'apparition/disparition à partir de l'utilisation du vidéoprojecteur. J'ai rapidement été confrontée à plusieurs problématiques ? Comment dissimuler une image projetée ? Comment parvenir à révéler une projection ? Quels supports utiliser ? Quoi projeter ? Est-il possible d'utiliser des images en couleurs ou en niveau de gris ? Tant de questions, que j'ai été amenée à étudier.

J'ai tout d'abord expérimenté des projections à partir de supports que j'avais à ma disposition comme du plexiglas, du verre et du plastique. Je me suis instinctivement tournée vers des surfaces réfléchissantes car celles-ci permettent naturellement une dispersion de la lumière et je me suis rapidement arrêtée sur le verre. Omniprésent dans notre quotidien, on en trouve de toutes formes et de toutes tailles, une maniabilité qui offre de multiples possibilités. Cette expérimentation autour du verre a donné lieu à une série d'installations, intitulée *Nature morte*.

Chacune des installations est fondée sur le même dispositif. Une image est projetée à la surface d'un récipient en verre qui par la suite va être rempli d'un liquide blanc opaque. Un fond noir est disposé derrière chaque récipient. L'emploi de verre crée une dispersion de l'image dans l'espace et trouble la compréhension de celle-ci. L'association du verre à un fond noir permet d'atténuer les derniers résidus de lumière visible.



Figure 18 : Arasi Tiffany Tavares, *Nature morte : Crâne*, 2019, Installation vidéo, aquarium en verre, roses séchées, chandelier.

Le remplissage des récipients à l'aide d'un liquide blanc opaque permet de stopper la dispersion de l'image et de révéler cette dernière, le liquide prenant place comme écran. Je réalise alors déjà mes premières vanités.

Bien que satisfaisant, je n'étais pas encore totalement comblée du résultat obtenu. En effet, le support noir me permettait d'atténuer et non de gommer les quelques résidus d'images encore visibles avant le remplissage des récipients. Je me suis alors dirigée vers l'utilisation du tissu, élément que j'avais déjà adopté dans mon installation, *Spot*.

« Réalisée au cours de ma deuxième année de licence d'arts plastiques, cette œuvre mettait en scène une vidéo projection diffusant les images d'un train en marche du point de vue du conducteur, dissimulée par deux spots de lumières. Afin de découvrir ce qui se cachait, les spectateurs devaient se placer au centre des lumières afin que leurs corps prennent place comme écrans. Très peu, voire personne n'a accepté de participer à l'expérience. Le dispositif trop agressif a repoussé le spectateur. Peu appréciant le fait d'être sous les feux des projecteurs. »⁴¹

Je ne cherchais alors pas à étudier les notions d'apparition/disparition mais ce qui pouvait pousser ou non le spectateur à participer à une œuvre interactive. Mon interface comportait deux problèmes : les spots trop agressifs repoussaient le spectateur et le type de vêtement porté par le spectateur influait sur la visibilité de l'image. En effet, j'ai constaté que les vêtements colorés ainsi que les vêtements à motifs rendaient l'image imperceptible.

C'est en ce sens, que j'ai orienté mes tests suivants, ce qui a donné lieu à une étude de l'expressivité du support, concept inhérent à la plasticité de Pierre Soulages. On ressent au cœur du travail de l'artiste toute l'importance et toute la puissance du support. Maître incontesté de la peinture noire, l'artiste va faire de la lumière, une matière. Il radicalise l'usage de la couleur noire à la fin des années 1970. L'artiste invite le spectateur à observer la toile au-delà du noir afin de découvrir ce qu'il nomme *l'Outrenoir*. L'art de Soulages puise sa force dans l'interaction entre le support et la lumière.

De la même manière que l'artiste, j'expérimente la lumière comme nouvelle matière. Cette étude va m'amener à la réalisation de trois performances intitulées, *Corps*, oscillant entre la projection d'images et la vidéo mapping.

⁴¹ Tavares Arasi Tiffany, Op.cit., p. 61.



Figure 19 : Arasi Tiffany Tavares, *Spot*, 2013,
Installation vidéo, spots de lumière.



Figure 20 : Pierre Soulages, *Sans titre*, 2019,
Peinture acrylique sur toile, 390 x 130 cm, Musée Soulages, France.

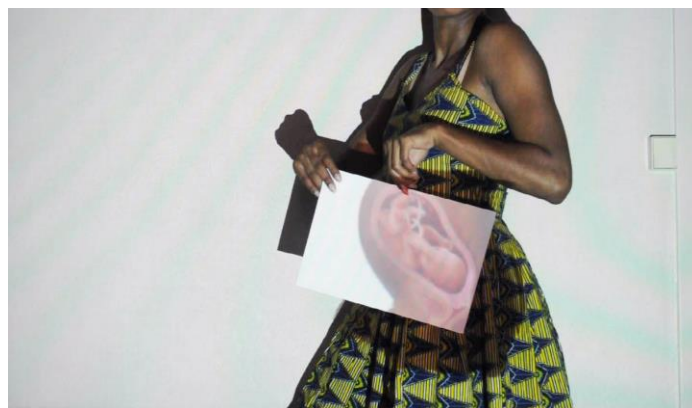


Figure 21 : Arasi Tiffany Tavares, *Corps*, 2019,
Série d'installations vidéo, performance, projection sur corps.

Le mapping se voit ici détourner pour venir se fondre dans la surface et fusionner avec elle pour se camoufler. De la même façon que pour mes installations, j'ai utilisé le même dispositif pour chacune des œuvres de la série.

Assise face à la caméra, je me munis d'un support blanc et utilise ce dernier pour scanner mon corps à l'image des lunettes dans l'œuvre d'Insane 51. Apparaît alors une projection relevant de l'imagerie médicale, un fœtus qui grandit, un cœur qui bat ou encore un squelette. Je porte alors des vêtements à motifs et/ou colorés qui permettent de dissimuler l'image. On retrouve à travers ces performances l'idée de voir à travers le corps, de voir ce qui est habituellement caché et qui ne se laisse pas appréhender par le regard. Je m'amuse de la complexité habituellement nécessaire à l'observation du corps humain en utilisant ici une simple feuille blanche.

J'ai lors de ces performances, expérimenté trois dispositifs, la projection d'une image sur un fond de même couleur, la projection d'une image blanche sur un tissu à motifs et enfin la projection d'une image colorée sur un tissu à motifs. La première et la dernière réalisation étaient révélées par une feuille blanche tandis que la seconde par une feuille noire.

Il ressort qu'un tissu coloré doit s'accompagner de motifs pour une parfaite dissimulation de l'image, qu'un support noir n'apporte pas un rendu optimal de l'image sauf dans l'obscurité et enfin qu'il est possible de conserver une lumière ambiante optimale si d'une part le tissu est coloré et à motif et en adaptant la luminosité du vidéoprojecteur.

Ces études m'ont permis de définir que pour une parfaite expressivité du support, un équilibre entre la lumière ambiante, celle de la projection mais aussi le motif du tissu, était nécessaire. C'est, dans ce contexte qu'est née l'interface perceptible de mes portraits numériques cependant ce n'est plus moi qui performe mais le spectateur. En effet, le spectateur apparaît comme la clé de l'intrigue du dispositif, qui ne révèle son scénario qu'une fois celui-ci éprouvé par ce dernier.

ACTUEL/VIRTUEL

Le spectateur permet le passage entre deux instances, deux mondes : actuel et virtuel. « *Il faut voir que la juxtaposition des mondes réels et virtuels produit un nouvel espace-temps. Cela permet d'explorer une dimension inédite de « l'être au monde » des individus et des objets.* »⁴²

⁴² Wachter Serge, « Promesses et impasses de l'architecture numérique ». *Flux*, vol. n° 78, n° 4, 2009, p. 25.

Avant de comprendre le sens profond de cette citation, il est important d'en comprendre les notions clés.

Il est courant de voir s'opposer le virtuel au réel. À travers une pensée collective, s'est véhiculée l'image d'un virtuel, immatériel, irréel qui s'opposerait au réel. Cependant, le virtuel s'oppose non pas au réel mais à l'actuel. À travers son recueil, *Qu'est-ce que le virtuel ?*⁴³, Pierre Levy nous apporte une explication de cette opposition. « *Le mot virtuel vient du latin médiéval virtualis, lui-même issu de virtus, force, puissance. Dans la philosophie scolastique, est virtuel ce qui existe en puissance et non en acte. Le virtuel tend à s'actualiser, sans être passé cependant à la concrétisation effective ou formelle. L'arbre est virtuellement présent dans la graine. En toute rigueur philosophique, le virtuel ne s'oppose pas au réel mais à l'actuel : virtualité et actualité sont seulement deux manières d'être différentes* ».⁴⁴

Dans la continuité de la définition de l'auteur, le virtuel existe sans se manifester en opposition à l'actuel qui lui désigne, ce qui existe au moment présent. Le virtuel et l'actuel apparaissent ici comme deux états d'être. Gilles Deleuze va aller plus loin en affirmant que « *Le virtuel ne s'oppose pas au réel, mais seulement à l'actuel. Le virtuel possède une pleine réalité, en tant que virtuel... Le virtuel doit même être défini comme une stricte partie de l'objet réel (...).* »⁴⁵

Le CNRTL définit le réel « *comme ce qui existe d'une manière autonome, qui n'est pas un produit de la pensée* »⁴⁶. Le virtuel possédant une pleine réalité celui-ci existe d'une manière autonome, en ce sens nous pouvons affirmer que le virtuel et l'actuel sont deux états, deux phases du réel. Attention, bien qu'opposé, le passage de l'un à l'autre ne va pas induire une suppression mais une transformation. Il est intéressant d'étudier le passage de l'actuel au virtuel : "la virtualisation et du virtuel à l'actuel : l'actualisation, car ceux-ci s'expriment dans mon travail. Il me semble plus aisé de définir, d'illustrer en premier lieu, l'actualisation. En effet, nous avons vu que le virtuel tend à s'actualiser, de cette manière le passage à l'actuel va permettre la mise en place d'une concrétisation effective et formelle.

Cependant que se passe-t-il lors de la virtualisation ? Est-ce que le passage de l'actuel au virtuel vise à supprimer la réalité concrète de l'actuel ?

⁴³ Lévy Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel?*, La Découverte, 1995.

⁴⁴ Ibid., p 13.

⁴⁵ Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, Ed. P.U.F., 1968, p. 269.

⁴⁶ Réel : Définition de Réel, <https://cnrtl.fr/definition/r%C3%A9el>, consulté le 18 juillet 2020.

« La virtualisation peut se définir comme le mouvement inverse de l'actualisation. Elle consiste en un passage de l'actuel au virtuel, en une « élévation à la puissance » de l'entité considérée. La virtualisation n'est pas une déréalisation (la transformation d'une réalité en un ensemble de possibles), mais une mutation d'identité, un déplacement du centre de gravité ontologique de l'objet considéré : au lieu de se définir principalement par son actualité (une « solution »), l'entité trouve désormais sa consistance essentielle dans un champ problématique »⁴⁷

Pour Pierre Lévy, la virtualisation induit une transformation et non une suppression. L'auteur va considérer cette notion comme un axe prédominant de la poursuite de l'hominisation qui se caractérise par l'ensemble des processus évolutifs qui mènent au passage du primate à l'homme.

Dans ce diaporama, le virtuel et l'actuel apparaissent très significatifs dans mon œuvre. Le squelette de par ce qu'il représente, marque l'actuel. En effet, son image est dans mon œuvre, ce qui existe au moment présent. À l'inverse, l'apparence en devenir du portrait tend à s'actualiser. L'action du spectateur sur l'œuvre induit un mouvement allant de la virtualisation à l'actualisation et de l'actualisation à la virtualisation, animant un être en perpétuel devenir. Dans cette continuité l'entre-deux qui sépare et fusionne à la fois actuel et virtuel, constitue un territoire identitaire variable et évolutif.

Joseph Nechvatal est un artiste qui réalise des peintures assistées par ordinateur. Son travail se divise en plusieurs parties, un travail préliminaire de composition, suivie de la mise en forme de celle-ci par l'ordinateur et enfin l'injection d'un virus informatique.

Ces compositions qui découlent d'un recoupement d'images de corps, sont envoyées par fichiers à un robot qui exécute la peinture. L'artiste va intégrer à cette étape de conception, un virus informatique qui va se développer, se reproduire et se propager dans l'espace pictural. La fusion entre la peinture et les nouvelles technologies tend à créer un espace mutant, en mutation, hybride, qu'il nomme « viractuel ».

⁴⁷ Lévy Pierre, Op.cit., p. 16.



Figure 22 : Joseph Nechvatal, *Orgiastic abattOir*, 2003,
Acrylique sur toile assistée par ordinateur-robotique, 112 x 168 cm, Nationale Gallery,
Londres.

« Toute création ou appréhension viractuelle soumet ses signes à une sémiosis interchangeable et infinie – c'est-à-dire que les signes peuvent être changés en d'autres signes. Il est ici possible, bien entendu, de trouver des résonances et des ressemblances entre deux opposés formels et conceptuels. D'où ma volonté de considérer les termes et le concept de viractuel, tout comme celui de viractualisme et de viractualité, comme pouvant nous aider dans notre tentative pour définir ce troisième type de réalité issu de cette fusion interspaciale ; une réalité fruit de la rencontre du virtuel et de l'actuel. »⁴⁸

La rencontre de l'actuel et du virtuel dans mes portraits va permettre la construction d'une nouvelle réalité donnant vie à un être à l'identité hybride. On observe cette idée d'être fragmentaire, incomplet, en construction dans l'installation interactive, *Cent visages*, du collectif Scenocosme.

Cette installation interactive propose de toucher un tissu sur lequel est visible un visage. En explorant la surface qui prend place comme surface épidermique, apparaît alors des fragments d'autres visages. Plus le contact est important et plus les traits de visages sont mouvants, évolutifs et fusionnent entre eux. Ce visage pluriel et évolutif renvoie à l'idée d'une identité composite. Dans cette continuité, je tends à produire un être hybride oscillant entre la mort et la vie comme a pu le faire Van Gogh avec son œuvre, *Head of a Skeleton with a Burning Cigarette*, (*Crâne de squelette fumant une cigarette*.)

L'artiste a créé un malaise avec cette œuvre, car comme son titre l'indique, le peintre a représenté un squelette en train de fumer. En mêlant une action du vivant à la mort qu'incarne le squelette, l'artiste parvient à créer un être qui s'émancipe de la mort mais aussi de la vie.

Dans un prolongement d'idée, l'œuvre perceptible transpose la mouvance de la vie mais cette fois-ci à travers l'action de transiter. « *Il n'y a ni victoire ni défaite dans le cycle de la nature : il y a du mouvement.* »⁴⁹

⁴⁸ Émergence du nouveau paradigme : le viractuel Le Cube, <http://lecube.com/revue/empathie/emergence-du-nouveau-paradigme-le-viractuel>, consulté le 17 juillet 2020.

⁴⁹ Coelho Paulo, *Le manuscrit retrouvé*, Flammarion, 2013.



Figure 23 : Scenocosme, *Cent visages*, 2017,
Installation interactive visuelle / morphing interactif.



Figure 24 : Vincent van Gogh, *Head of a Skeleton with a Burning Cigarette*, 1886,
Huile sur toile, 32 x 24,5 cm, Musée Van Gogh d'Amsterdam.

L'EXPRESSION DU TEMPS

La goutte qui traverse perpétuellement le robinet tend continuellement à apparaître et disparaître. D'une manière semblable, l'action du spectateur dans mes œuvres, tend à créer un recommencement, au cœur d'une boucle temporelle. En effet, lorsque le spectateur aura terminé de fixer l'ensemble des feuilles, celles-ci seront alors retirées par un autre spectateur puis remises par un troisième, et ainsi de suite.

À la différence de l'œuvre, *He Weeps for You*, mon dispositif ne s'établit pas à travers l'idée d'une boucle en deux temps apparition/disparition mais à travers un processus en trois temps impliquant l'apparition, la disparition et l'entre-deux.

Le portrait composé qui correspond à l'œuvre intégrale, ne peut être perçu que grâce à la disparition de l'œuvre conçue et par l'expression de l'œuvre perceptible étape intermédiaire. Se retrouve ainsi illustré à travers ce processus, le cycle perpétuel de la vie : naissance, existence, mort.

Le temps apparaît comme la dimension qui régit l'ensemble de mes portraits. Les œuvres d'art ont leur propre temporalité, cette dernière peut s'établir par le biais de divers procédés : l'instant présent, la durée, le temps accéléré, l'étirement du temps, l'épreuve du temps, le temps qu'il reste, les marques du temps, l'infinité etc... L'œuvre de Roman Opalka nous apporte une réponse plastique à la notion de celui-ci et à ses multiples formes.

La temporalité est un concept qui va prendre forme comme matière plastique dans les représentations de l'artiste, qui va y consacrer notamment une série de tableaux et d'autoportraits. Les *Détails* de Romane Opalka, sont des tableaux constitués de nombres allant de 1 000 à 5 607 249, peints en blanc. Ces tableaux qui ont été réalisés pendant plus de 40 ans entre 1965 et 2011, ont pris fin à sa mort en 2011.

Au fil de ses créations l'artiste ajoutait progressivement dans son fond initialement noir, un peu plus de blanc ce qui tendait à rendre les chiffres imperceptibles et va plus loin qu'une simple mise en abyme du temps en basant l'intégralité de l'existence de son œuvre sur une construction complexe du temps.

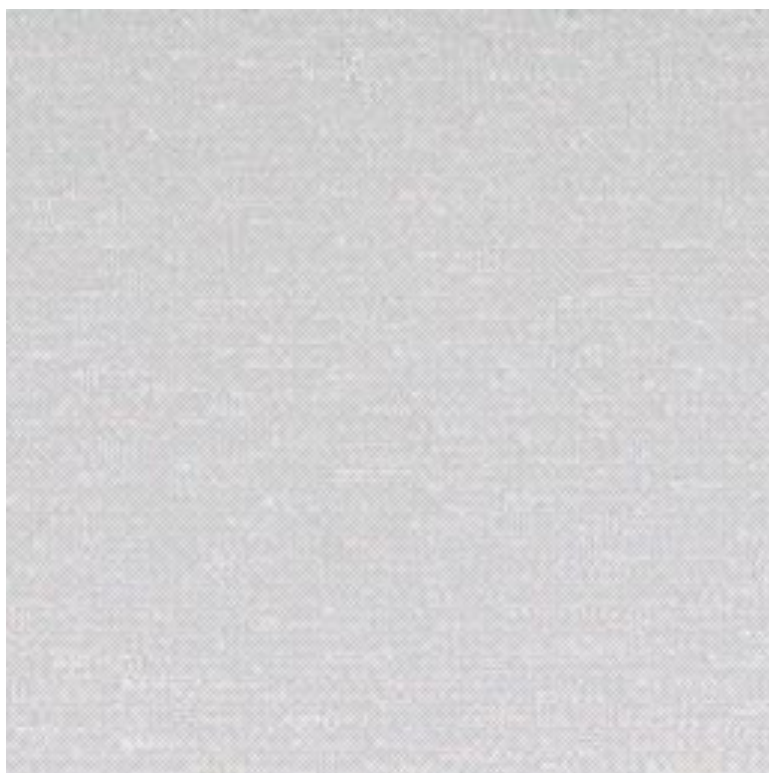


Figure 25 : Roman Opalka, *Opalka 1965/1 à l'infini, détail 3324388-3339185*, 1931-2011, Peinture acrylique sur toile de coton, 196 x 135 cm, Musée national d'art moderne.

À travers cette œuvre, Roman Opalka nous propose un voyage dans le temps au sens où celui-ci définit une source de richesse. On retrouve au cœur de sa création, le temps de la création qui inclut l'idée du corps face au temps, l'infinité à travers son œuvre monumentale mais aussi par le choix de ses titres *OPALKA 1965/1 – ∞ Détail 1-35327* (comprendre « *OPALKA 1965/1 à l'infini* »), le passage du temps à travers la succession de chiffres, l'irréversibilité du temps par l'utilisation du blanc, le temps indomptable que seul la mort parvient à stopper, pour n'en citer que quelques instances de temps. L'artiste nous expose ici le temps dans sa forme la plus protéiforme. À travers un acte qui peut sembler simple, l'artiste expose toute la complexité et l'envergure de la temporalité.

D'une manière moins complexe et moins riche que l'artiste, la notion de temps apparaît sous les traits de trois instances dans mes œuvres, le temps accéléré de l'œuvre, le temps continue de l'environnement et enfin le temps modifié résultat de l'action du spectateur.

Cette déstructuration du temps en 3 instances fait notamment écho à l'œuvre de Dan Graham, *Present Continuous Past(s)*.

Cette œuvre fait partie d'une série d'installations dénommées génériquement « Time Delay Room » regroupées autour de divers dispositifs proposant des images enregistrées en direct puis rediffusées sur des moniteurs avec un léger décalage. « *Les miroirs reflètent le temps présent. La caméra vidéo enregistre ce qui se passe immédiatement devant elle et tout ce qui est reflété dans le mur-miroir opposé. L'image vue par la caméra (reflétant toute la pièce) apparaît huit secondes plus tard dans le moniteur vidéo. Si le corps d'un spectateur n'obstrue pas directement la vision que l'objectif a du miroir d'en face, la caméra enregistre le reflet de la pièce et l'image reflétée du moniteur (qui montre l'instant enregistré huit secondes auparavant). Une personne regardant le moniteur voit sa propre image huit secondes avant et le reflet du moniteur dans le miroir encore huit secondes plus tôt, ce qui fait seize secondes dans le passé. [...] Une infinie régression de continuums temporels à l'intérieur de continuums temporels (toujours séparés par des intervalles de 8 secondes) à l'intérieur de continuums temporels est ainsi créée.* »⁵⁰

Dans cette œuvre, l'artiste par un jeu habile alliant miroir, caméra et moniteur parvient à créer la rencontre de trois espaces-temps, le temps présent continu, le temps passé diffusé à travers le moniteur et le temps passé et continue dans la réflexion du miroir retranscrit, lui aussi dans le moniteur au côté du temps passé.

⁵⁰ Dan Graham, *Video-Architecture-Television*, Halifax/New York, The Press of the Nova Scotia College of Art & Design / New York University Press, 1979, p. 7.



Figure 26 : Dan Graham, *Present Continuous Past(s) (Présent passé(S) continu(S))*, 1974, Installation vidéo circuit fermé 1 caméra noir et blanc, 1 moniteur noir et blanc, 2 miroirs, 1 microprocesseur, Collection Centre Georges Pompidou, Paris.

Par le biais du miroir comme médium, l'artiste parvient à une fusion parfaite entre-temps continue et temps passé créant ainsi un espace composite, modifié sans devenir et en devenir.

Ce qui va marquer une différence entre le travail de l'artiste et mon expérimentation du temps, réside dans la notion de temps passé. En effet, dans mes portraits, le temps passé ne s'articule pas comme instance à part entière mais comme partie fragmentaire du temps accéléré.

Le temps accéléré en opposition au temps continue va se définir comme ce qui ne dure qu'un moment. Je prends à contre-pied l'idée du cycle naturel de la vie imprévisible et indomptable. Dans l'œuvre, le cycle de la vie s'illustre de manière accélérée à travers une mutation réfléchie et prévisible. L'œuvre permet une visibilité d'un phénomène naturel qui échappe en partie à l'observation de l'homme. Cette accélération permet de figurer le temps qui passe et qui ne s'arrête pas à l'image des séries d'autoportraits numérotés de Romane Opalka.

Chaque jour l'artiste se photographie et tente de reproduire des conditions identiques pour chaque mise en scène, pas de changement de posture, même éclairage, même lumière, même prise de vue. D'un autoportrait à l'autre, les marques de temps apparaissent : ses cheveux blanchissent, ses joues se creusent. Similaires et différents à la fois, ses autoportraits témoignent du temps qui passe. La visualisation de l'ensemble de ses autoportraits, du premier au dernier, nous expose un temps accéléré. De la même manière que pour ses *Détails*, l'artiste semble progressivement disparaître dans le fond blanc à travers la progression de ses cheveux blancs et la couleur de sa chemise.

Les marques du temps visible sur le corps de l'artiste illustrent un temps qui nous touche tous, un temps partagé, un temps qui nous modifie tous de la même manière. Le temps ne peut être une détermination, celui-ci n'appartient ni à une figure, ni à un ensemble, ni à une position.

Les différentes juxtapositions des temporalités esthétiques dans mon œuvre ainsi que le présent de l'image auquel va s'ajouter son propre devenir et ses propres interrogations vont permettre de poser la question de la symbolique de l'œuvre perçue.



Figure 27 : Romane Opalka, 1965 1- ¥, *détails* 2075998, 2081397, 2083115, 4368225, 4513817, 4826550, 5135439 et 5341636, 1965, Photographie noir blanc sur papier, 24x 30,50 cm.

CHAPITRE 2 : ŒUVRE PERÇUE : UN TABLEAU VIVANT

« Cette femme fardée est un tableau vivant, un autoportrait constamment en train de se faire ou de se défaire. »⁵¹ Jean de Palacio

La même femme toujours représentée, mais qui sur chaque nouvelle représentation semble différente, à l'image d'une nouvelle naissance ou d'une renaissance. Je démystifie les représentations dont elle est victime, en illustrant la manière dont elle se perçoit et dont elle veut que les autres la perçoivent.

Ma série de portraits, les *Fanny(s)*, est née d'un ras-le-bol, le ras-le-bol de devoir me justifier sur qui je suis, sur la femme noire que je représente et sur ce que les autres nomment « mes différences » ou « mes stigmates ».

Mes œuvres mettent en image une femme noire au croisement de plusieurs réalités. Une réalité virtuelle qui contraste avec l'actuelle, une réalité biculturelle et enfin une réalité contemporaine par l'ancrage temporel de l'œuvre. En adjoignant, ces différentes dimensions dans la même image, j'illustre toute la complexité au sein de la représentation de la femme noire et les difficultés à parvenir à jongler avec les différentes composantes de celle-ci.

Entre projections et interrogations sur ma propre identité, je cherche à interroger la femme noire et ses représentations dans la société. « *Il faut prendre l'image comme un acte culturel en soi et la mettre au travail de l'étude et de son histoire, effectuer un véritable « travail de l'image »* »⁵².

Le point de départ de ma réflexion plastique est ma propre vie, mon propre ressenti. Je puise dans mes propres expériences une matière visuelle qui me sert de problématique.

⁵¹ De Palacio Jean , *Figures et formes de la décadence. deuxième série*. Séguier, 2000, p. 52.

⁵² Le Fourn Jean-Yves, « L'image, son inquiétante étrangeté et son impact », *Enfances & Psy*, 2005/1 (n°26), p. 94.

« Est-ce que tu me vois ?

Je sais que tu vois ma peau.

Est-ce que tu me vois ?

Je sais que tu vois mes cheveux.

Est-ce que tu me vois ?

Je sais que tu vois mes seins et mes fesses.

Est-ce que tu me vois ?

Je sais que tu vois mes bourrelets et ma cellulite.

Est-ce que tu me vois, moi ?

Est-ce que tu me vois, la personne, la personnalité, l'esprit, les rêves, les sentiments, l'égo, l'amour de soi, la joie, le bonheur aussi ? Les larmes, et le chagrin, la douleur, et la tristesse ?

La conscience et l'intelligence, la réflexion et la colère ? Les besoins de reconnaissance aussi, les besoins de chaleur ?

Non, tu ne vois rien. Ma peau noire magnifique te trouble et subitement, je ne suis plus rien, je suis autre. Je ne suis plus rien, je suis une bête : capable de force, et de rage mais jamais construite. Je ne suis plus rien, je suis un divertissement, un ya bon banania qui rit tout le temps et qui sait remuer des hanches parce que c'est vulgaire.

Ma peau noire scintillante t'aveugle et subitement, tu as peur, je ne suis plus humaine, je suis imprévisible et je suis comme un feu qu'il faut maîtriser, contrôler, éteindre. Éteindre à tous prix »⁵³

⁵³ Kiyémis. « Regards. » *Les bavardages de Kiyémis.*, 14 mars 2015, <https://lesbavardagesdekiyemis.wordpress.com/2015/03/14/gaze/>.

Kiyémis est une bloggeuse, autrice et militante afroféministe, engagée contre le sexisme, le racisme et la grossophobie. Elle est considérée comme une figure de l'afroféminisme français.

J'ai découvert ce texte à travers le podcast de Charlotte Bienaimé, enregistré en mars 2019 et mis en ligne le 4 avril 2018, intitulé *Femmes noires et flamboyantes*⁵⁴. Dans cet épisode, Charlotte Bienaimé, nous propose d'aborder des questions relatives à la femme noire, qu'il s'agisse de normes de beauté, de représentations ou encore de travail. Celle-ci, nous propose un tour d'horizon avec des témoignages allant du black féminisme à l'afroféminisme français.

Ce texte puissant, excelle dans la manière d'induire l'idée d'une invisibilité dans une visibilité et l'impuissance face à cela. Le ressenti d'être regardé mais de ne pas être vu, conduisant à un entre-deux, entre présence et absence, visibilité et invisibilité. Mais comment expliquer cet état, cet entre-deux ? Comment peut-on être dedans et dehors à la fois ? Là, mais finalement absent ?

Le sociologue Didier Lapeyronnie⁵⁵ explique ceci par la figure de « l'immigré colonisé » ou de « la minorité ». Celui-ci distingue deux figures de l'immigré dans les pays d'Europe occidentale : « l'immigré étranger » et « l'immigré colonisé » appelé aussi « la minorité ». Il identifie et définit dans un premier temps « l'immigré étranger », qui caractérise un individu qui a quitté son pays et qui doit apprendre à adopter une nouvelle culture afin de s'adapter à son lieu d'accueil. Je rattache cette première posture à la figure de ma mère. La deuxième figure de l'immigré est celle de « la minorité » ou de « l'immigré colonisé ».

À la différence de « l'immigré étranger », « l'immigré colonisé » ne va pas avoir besoin de s'adapter au pays d'accueil car il possède déjà en lui toutes ces spécificités. *« Bien que né dans la société d'accueil ou y étant déjà installé depuis longtemps, l'individu minoritaire n'en a pas moins pour spécificité de posséder un « stigmat », c'est-à-dire, comme le définit Erving Goffman, « un attribut qui le rend différent des autres »⁵⁶. Placé au cœur d'une contradiction structurelle, il « est à la fois comme tout le monde sans être manifestement comme tout le monde [parce qu'il] continue de porter le signe d'une "différence" non-intégrable par la majorité de la population. [...] Il est défini par le "regard" des autres, les dominants, et par l'intériorisation de ce regard. [...] Son identité est aussi construite et fabriquée par la société majoritaire à partir du signe de la "différence" qu'il continue de porter : un nom, une religion, une couleur de peau, une histoire, une appartenance ethnique... Il existe une image qui*

⁵⁴ Un podcast à soi | ARTE

Radio, https://www.arteradio.com/son/61659873/femmes_noires_et_flamboyantes_7, consulté le 18 juillet 2020

⁵⁵ Les thématiques abordées dans ses travaux sont liées aux marginalités, aux villes, aux banlieues et aux migrations.

⁵⁶ Goffman Erving, *Stigmat. Les usages sociaux des handicaps*, Les Éditions de minuit, Paris, 1975 (1re édition en 1963), p. 12.

*s'impose à lui et sur laquelle il a peu de prise*⁵⁷ ». *L'emploi du terme de minorité pour désigner ces individus renvoie alors moins à leur infériorité numérique qu'à la domination sociale et politique qu'ils subissent et qui commence par celle de ne pas détenir le contrôle de leur image dans l'espace public.* »⁵⁸

L'artiste Rebecca Arthur, boursière américaine en 2019-2020, a tenté au cours de son voyage en France, d'étudier et de comprendre les enjeux autour de l'identité noire française et d'en apporter une réponse plastique : une exposition.

L'exposition autour de ses photographies a eu lieu à la Fondation des États-Unis en février 2020 et s'est tenue dans le cadre de la Black History Month, qui est une commémoration annuelle de l'histoire de la diaspora africaine inaugurée en 1976. Cet événement est célébré depuis 1995, chaque février aux États-Unis et au Canada et en octobre au Royaume-Uni depuis 1987. Intitulée, *Reimagining the Black Identity*, son exposition, nous faisait découvrir les visages et les histoires de modèles issus de « la minorité noire française ». J'ai eu l'honneur de faire partie des modèles exposés et de raconter mon histoire. J'ai rencontré Rebecca par l'intermédiaire de l'artiste Hope Curran, elle aussi artiste à la Fondation des États-Unis, qui a directement fait une corrélation entre le travail de l'artiste et mes portraits. Fraîchement arrivée en France, Rebecca voulait améliorer son français et je cherchais alors à perfectionner mon anglais. Toutes les conditions, nous poussaient donc à nous rencontrer.

Lors de notre première rencontre, notre discussion s'est directement tournée vers la question de nos identités et la manière dont nous avons évolué à travers celles-ci. Plusieurs points de nos discours ont rapidement coïncidé. Il était intéressant de constater, que d'un pays à l'autre, certains ressenties, certaines expériences ne changeaient pas mais étaient simplement vécues de manières différentes et à des étapes de vie qui divergent. C'est à la suite de cette discussion, que Rebecca m'a demandé d'intégrer son dispositif.

J'utilise le terme dispositif pour définir la pratique photographique de Rebecca car le médium photographique ne représente pas la fin en soi de son projet mais l'intermédiaire lui permettant de rendre compte de son processus de création.

⁵⁷ Lapeyronnie Didier, « Les deux figures de l'immigré », Michel Wieviorka éd., *Une société fragmentée ? Le multiculturalisme en débat*. La Découverte, 1997, p. 260-262

⁵⁸ Malonga Marie-France, « Les stratégies identitaires des minorités noires face à la télévision française », dans : Tristan Mattelart éd., *Médias, migrations et cultures transnationales*. Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Médias-Recherches », 2007, p. 58.



Figure 28 : Rebecca Arthur, *Reimagining the Black Identity*, 2020, Photographie d'exposition, Fondation des États-Unis, Paris.

L'artiste élabore tout un travail d'immersion autour des modèles qu'elle photographie et ce n'est qu'après avoir créé un lien avec son modèle, que celle-ci le photographie. Créer un lien, une interaction permet de pénétrer l'intimité et d'inhiber toute trace de pudeur et/ou de gêne, ce qui permet de favoriser un effet naturel et non posé du modèle. *« J'ai rencontré plusieurs personnes qui ont eu le même ressenti que moi vis-à-vis de leurs identités diasporiques, et qui m'ont ouvert leurs portes afin que je puisse écouter leurs histoires de Noirs en France. Ces photographies montrent ceux avec qui j'ai interagi, aux côtés d'autoportraits qui reflètent la formation de mon identité au fur et à mesure que je découvre le rôle que ma couleur de peau joue en dehors des États-Unis et au sein d'une nouvelle structure de perception. »*⁵⁹

Il ressort de cette expérience que les problématiques liées à l'identité noire, fluctuent d'une personne à l'autre mais parviennent à chaque fois à induire une dualité de l'être et la sensation d'un entre-deux chez l'individu. Comment expliquer que d'un pays à l'autre, l'identité noire se retrouve fragmentée, morcelée ?

IDENTITÉ ET SOCIALISATION

Rappelons que la construction de l'identité abordée lors du narcissisme secondaire faisait état d'un besoin d'identification de l'enfant. La non-intégration de « stigmates » dans la société ne va pas permettre au dispositif d'identification de s'établir et va générer une socialisation incomplète de l'enfant. *« La socialisation dans les sociétés les plus traditionnelles peut créer des identités socialement définies à l'avance ; bien au contraire, dans les sociétés complexes, les processus de socialisation transforment en labyrinthe les trajectoires individuelles parmi lesquelles nous prétendons appréhender la réalité sociale [...] »*⁶⁰.

Commençons dans un premier temps par définir la socialisation et déterminer quel rôle, joue-t-elle dans la construction de l'identité.

La socialisation se définit comme le processus par lequel les individus intériorisent les normes et les valeurs de la société, dans laquelle il évolue. Comparable à l'apprentissage, celle-ci se

⁵⁹ Extrait de l'interview réalisée dans le cadre de l'ouverture de son exposition. L'intégralité de l'interview est disponible sur le site de la Fondation des États-Unis : <http://fr.feusa.org/>.

⁶⁰ Molina-Luque Fidel, « Entre l'identité et l'identification : un problème complexe de la recherche sociologique dans le domaine de l'interculturalité », *Sociétés*, 2002/2 (n° 76), p. 59.

fonde sur l'interaction, notamment l'interaction induisant à adopter un comportement conforme aux attentes d'autrui.

La socialisation se traduit par deux processus importants, la socialisation primaire et la secondaire. S'entend par socialisation primaire, la socialisation qui a lieu dès la naissance et qui se prolonge durant notre enfance. La socialisation secondaire va quant à elle, intervenir à la suite de la socialisation primaire et contribue au parcours social de l'individu.

La socialisation primaire est la plus déterminante dans la structuration de l'identité de l'enfant car celle-ci détermine ses premiers repères sociaux, qui par la suite, l'influenceront durant toute son existence. Les expériences vécues ultérieures seront directement référencées à ces premiers repères.

Pourquoi la socialisation primaire apparaît-elle comme la plus structurante de notre identité ?

Dans la société moderne, l'éducation n'est plus le monopole de la sphère familiale et se voit partagée entre l'école et toutes les pratiques sociales qui interviennent que ce soit le sport, la musique, les loisirs mais aussi et surtout les médias. Le rôle des médias va jouer un rôle important dans le processus de socialisation car ils vont véhiculer sur les individus notamment les jeunes enfants et les adolescents, une influence à travers l'expression de normes sociales.

Attardons-nous plus en profondeur sur les normes véhiculées par les médias notamment par la télévision.

L'étude s'appuyant uniquement sur la télévision, il me semble important de préciser que la télévision ne représente pas le seul facteur d'influence mais nous permet d'illustrer un contexte.

Avant le déploiement des nouveaux médias incluant internet, la télévision était le média de référence. J'ai moi-même construit une bonne partie de mon identité à travers les images véhiculées par la télévision. J'ai choisi de fonder mes réflexions sur l'article de Marie-France Malonga, intitulé, *Les stratégies identitaires des minorités noires face à la télévision française*.⁶¹

À travers plusieurs études et enquêtes, l'auteure cherche à analyser de manière méthodique, le contexte de la représentation des « Noires », « Arabes » et « Asiatique » dans la société française par le biais du médium de la télévision. J'axerai principalement ma recherche sur l'étude menée pour le Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA) s'appuyant sur l'analyse d'une

⁶¹ Malonga Marie-France, Op.cit., p. 58-71.

semaine de programmes télévisés du 11 au 17 octobre 1999 et sur les recherches ultérieures de Marie-France Malonga, portant sur l'étude de 80 documents (fictions, reportages et magazines) diffusés entre 2000 et 2004. Ces deux études ont immédiatement attiré mon attention, de par le sujet qui questionne ma position de « minorité », le pays d'étude choisi : la France qui est celui dans lequel j'évolue et enfin les périodes étudiées qui correspondent à mon enfance, période la plus déterminante dans la socialisation.

Le choix de ces analyses me permet de mettre en lien, de confronter les recherches exprimées dans l'étude à ma propre expérience personnelle.

Il ressort de l'enquête que le « monde de la télévision » donne une image quasi inexistante, stéréotypée et dévalorisante des personnes issues des « minorités » notamment noires. Et que celles-ci, ont une place minime que ce soit comme professionnels de la télévision, comme invité ou encore comme membre du public.

J'ai effectivement souffert d'un manque de diversité et d'éléments d'identification hors de mon contexte familial, durant mon enfance. Un manque de diversité que j'ai ressenti jusque dans les jeux avec lesquels je jouais et les livres que je lisais. Les générations actuelles jouissent d'une importante évolution dans ce domaine. Durant mon enfance nous n'avions pas de livres tels que, *Mumablue* qui permet une personnification du héros à l'image de son enfant, créant ainsi un système inclusif, ou encore des Barbies qui représentaient réellement toute la diversité de la peau noire et toute l'amplitude des cheveux crépus. À l'époque, nous n'avions que des jouets stéréotypés à l'image de Kirikou ou encore des Barbies noires aux cheveux lisses. Il aura fallu attendre 2009 pour que Disney se décide enfin à créer une figure noire dans ses dessins animés.

Amin Maloof rappelle dans son livre, *Las identitats que maten*⁶², en français, *Les Identités assassinent*, que l'imposition d'une identité exclusive par voie de « réduction » ou d'« élection » a des conséquences importantes voire dramatiques pour une communauté ainsi identifiée. En effet, comment parvenir à structurer son identité si aucun système d'identification n'est possible ?

Ces représentations stéréotypées ne peuvent pas rester sans conséquences. Le sentiment d'exclusion et de non - reconnaissance symbolique, vont pousser les personnes concernées à trouver un système d'adaptation, nommé « stratégie identitaire ».

⁶² Maalouf Amin, *Les identitats que maten. Per una mundialització que respecti la diversitat*. Barcelona: Edicions La Campana, 1999.

*« Les stratégies identitaires apparaissent comme le résultat de l'élaboration individuelle et collective et elles apparaissent dans les ajustements opérés en fonction de la variation des situations et des finalités exprimées par les acteurs. Trois éléments sont nécessaires : les acteurs, la situation dans laquelle ils sont impliqués et les finalités poursuivies par les acteurs ».*⁶³

Il existe plusieurs stratégies identitaires. Certains vont se tourner vers un communautarisme, d'autres vers d'autres cultures comme la culture américaine qui est plus encline à exposer des figures noires dominantes mais l'élément prédominant va s'élaborer autour d'un besoin d'intégration que l'on nomme la stratégie d'assimilation.

Cette stratégie s'élabore sur l'objectif de ressembler le plus possible à la majorité à travers un conformisme culturel qui s'exprime notamment par des changements physiques. Il s'agit dans ce cas de réduire consciemment ou inconsciemment l'écart entre l'identité de soi pour autrui afin d'éviter ou de diminuer une souffrance probable. On observe ainsi des personnes qui se sentent obligés de changer de prénom pour pouvoir être intégrés dans la société surtout dans le monde du travail. Être ou devenir porteur d'un stigmate dans la société produit une réaction pouvant aller de l'intégration au rejet.

*« [...] En particulier dans les « deuxièmes générations », les immigrants répondent aux pressions excluantes de la majorité avec un effort de « superintégration (impossible) » qui les pousse à oublier leurs origines, voire à les mépriser. »*⁶⁴

Comment peut-on parvenir à mépriser ses propres origines ? Et comment cela se caractérise-t-il ?

LA SOCIÉTÉ, COMME NON-LIEU DE RECONNAISSANCE

Selon la « théorie de la cultivation » (*cultivation theory*) développée par Georges Gerbner, au long terme la télévision, contribue à la représentation du monde que peuvent se faire les téléspectateurs. J'irai plus loin dans cette réflexion en affirmant qu'une non-représentation voire

⁶³ Camilleri Carmel (dir.), *Stratégies identitaires*, 1re éd., Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 49.

⁶⁴ Molina-Luque Fidel, « Educación Intercultural », *Sociedad y educación, perspectivas interculturales*, Lleida, Universitat, 1994, p. 32-33.

une mauvaise représentation de la figure noire dans les médias et donc dans la société, tend à induire une représentation non inclusive et non représentative de la diversité au cœur de la société, ce qui ne permet pas la mise en place d'un système équitable d'identification. Reprenons quelques détails de cette théorie.

Se regroupent dans l'appellation *théorie de cultivation*, les recherches qui s'intéressent aux effets à long terme des médias sur la perception des spectateurs. Le théoricien met l'accent sur l'importance d'une étude sur le long terme car les effets de la télévision ne sont pas instantanés mais cumulatifs. En effet, l'impact n'est pas direct mais progressif.

La recherche du Gerbner s'attarde à analyser dans un premier temps ce qu'il nomme *le système de messages (message system analysis)*. Il s'agit ici d'analyser le monde télévisuel de manière méthodique à travers l'étude des programmes diffusés. Cette première étape de recherche fait écho à notre analyse du texte de Marie-France Malonga, s'établissant lui aussi, sur une étude poussée des programmes télé.

La seconde étape du projet va s'établir sur l'analyse de la *cultivation* c'est-à-dire sur une analyse des données obtenues à la suite de la première étape. Le but étant d'établir le lien entre le monde symbolique et la réalité.

L'analyse fait état d'une *cultivation* qui s'établit autour d'un centre de gravité. « *La cultivation vise moins à penser le processus de manière monolithique qu'à mettre l'accent sur son aspect gravitationnel. L'angle et la direction de la « force » dépendent de la place occupée par les groupes de spectateurs dans l'espace social par rapport au centre de gravité, qu'ils appellent le « courant central » (mainstream). Chaque groupe peut avoir une tendance différente, mais tous les groupes seront affectés par le même courant central.* »⁶⁵

Si nous transposons ce propos à la figure noire et que nous suivons le protocole du théoricien, nous obtenons dans un premier temps, un message : *un petit écran qui donne une image quasi inexistante, stéréotypée et dévalorisante des personnes issues des « minorités visibles » notamment noires.*⁶⁶ Et dans un second temps l'analyse de ses données, *la cultivation* : « *L'ensemble des stratégies identitaires adoptées par les minorités pour gérer leurs*

⁶⁵ Lazar Judith, « Les médias dans la construction de la réalité. L'apport de la théorie de la cultivation ». *Communication. Information médias théories pratiques*, n° vol. 20/2, juillet 2001, p. 68.

⁶⁶ Malonga Marie-France, *Op.cit.*, p. 59.

représentations dévalorisantes assignées par le petit écran met indéniablement en valeur les marges de manœuvre laissées aux individus en situation de domination. [...] »⁶⁷

Cette mouvance, cette aspiration vers le centre de gravité va venir renforcer les orientations du courant central, ce qui va être un élément de confirmation pour les adeptes et un élément d'endoctrinement pour les autres, ce qui vise à brouiller la distinction entre le monde réel et le monde symbolique renvoyé par la télévision.

Les personnes issues de la minorité vont ainsi intégrer les codes et les normes véhiculées en partie par ces représentations. Contraires voire niant leurs propres existences, celles-ci vont les contraindre à renier leur propre identité afin de correspondre aux normes. Les minorités ayant alors déjà les normes de langage et d'attitude de la société, vont se tourner vers des transformations impliquant des modifications de leurs stigmates physiques comme leur couleur de peau ou encore leurs cheveux.

Cette idée d'être comme l'autre a été au cœur de mon enfance et d'une partie de mon adolescence. J'ai évolué dans un environnement majoritairement blanc notamment à l'école où il m'est arrivé d'être la seule enfant noire de la classe, ce qui me valait des réflexions et des remarques. On m'a très tôt fait sentir et comprendre que ma peau et mes cheveux étaient un problème et que ceux-ci, différents des normes de beauté en vigueur, étaient source de laideur.

« La personne stigmatisable s'attache au contrôle de l'information à l'égard de son stigmat (le cacher, le dire à certains, le révéler) ; la personne stigmatisée doit gérer la tension entre la norme sociale et la réalité personnelle (se voir confrontée aux réactions gênées de son entourage). Elle se trouve généralement réduite à son stigmat : toutes ses actions sont interprétées à travers ce prisme. Dès lors, elle est séparée des normaux. »⁶⁸

LES DANGERS DES STANDARDS

J'ai tenté de combler ma différence en adoptant les standards. J'ai ainsi effectué pendant plusieurs années ce que l'on nomme des défrisages.

⁶⁷ Ibid., p. 71.

⁶⁸ Rostaing Corinne, « Stigmat ». *Sociologie*, février 2015. [journals.openedition.org](http://journals.openedition.org/sociologie/2572), <http://journals.openedition.org/sociologie/2572>.

Le défrisage est un produit dont l'action chimique modifie la texture du cheveu, rendant ce dernier raide. L'effet d'un défrisage dure environ 6 à 12 semaines et il faut régulièrement renouveler l'opération afin de dissimuler les nouvelles pousses de cheveux. Il faut savoir que le procédé est dangereux car composé de produits chimiques, qui peut causer des brûlures au niveau du cuir chevelu ou la perte de cheveux. *Ce fut le cas de Bertille, 36 ans. Après avoir acheté son défrisant dans son magasin de quartier habituel et l'avoir appliqué puis rincé chez elle comme les fois précédentes, "une atroce sensation de brûlure sur le cuir chevelu" s'est manifestée après le séchage, la conduisant aux urgences. « J'avais pourtant suivi toutes les instructions écrites sur la notice », précise-t-elle. Une dermatologue se contente de lui prescrire une crème apaisante pour le cuir chevelu. Les jours suivants, ses cheveux tombent par poignées sans qu'elle puisse y remédier.* ⁶⁹

Nombreux sont les femmes et les hommes à avoir connu des mésaventures avec le défrisage. Eh oui, les hommes aussi ! Les standards de beauté ne sont pas qu'une question de femmes. Je me souviens, qu'il y avait sur le packaging de ces produits, des petites filles noires avec des cheveux lisses et que mon but était d'obtenir à tout prix le même résultat. Nous pouvons nous demander comment des parents peuvent-ils autoriser leurs enfants à appliquer des produits aussi dangereux sur leurs cheveux ?

L'autorisation de mise sur le marché garantit a priori l'innocuité du produit dans des conditions normales d'utilisation et de conservation. Ce n'est qu'à travers un regroupement de mauvaises expériences et le constat après plusieurs années d'utilisation de ce produit, que j'en ai compris la dangerosité. De plus, le produit était présenté comme un élément permettant de faciliter le coiffage des cheveux crépus qui avaient et ont toujours l'image de cheveux rêches et durs, point sur lequel nous reviendrons dans la suite de cette recherche.

Dans son livre, *Peau noire, cheveu crépu*⁷⁰, la sociologue Juliette Smeralda établie à partir des résultats d'un sondage, une liste de raisons pour lesquelles, les femmes françaises se défrisent les cheveux : faciliter la coiffure et la rendre moins douloureuse, avoir les cheveux raides, séduire et correspondre aux canons occidentaux.

⁶⁹ *Défrisage de cheveux bouclés ou crépus: conseils, risques, adresses*, https://www.lexpress.fr/styles/coiffure/defrisage-de-cheveux-boucles-ou-crepus-conseils-risques-adresses_1738887.html, consulté le 18 juillet 2020.

⁷⁰ Smeralda-Amon Juliette, *Peau noire, cheveu crépu: l'histoire d'une aliénation*. Éd. Jasor, 2017.

Il m'aura fallu attendre 2016 pour comprendre l'absurdité de la situation et que j'accepte enfin de conserver mes cheveux au naturel.

La redécouverte de mes cheveux a été un chemin semé d'embûches. En effet, j'ai été confronté à plusieurs obstacles notamment le manque de produits permettant de prendre soin des cheveux crépus. Il existe des produits pour les cheveux lisses, bouclés, bruns, blonds, blancs, gras etc. Mais pas de produits adaptés aux cheveux crépus. Cela a constitué pour moi, ma première expérience inégalitaire. La simple action de prendre soin de mes cheveux comme pourrait le faire n'importe quelle autre personne, n'était pas possible pour moi, pour nous. J'ai fait le choix suite à cela, d'apprendre à réaliser mes propres produits capillaires à partir de produits naturels et j'ai rapidement constaté que les cheveux crépus ne sont pas rêches par nature mais par manque de produits adaptés.

En parallèle à cette difficulté d'apprivoiser ma nouvelle identité, j'ai été confrontée et suis toujours confrontée à deux postures face à mes cheveux naturels : une posture de rejet et/ou de curiosité.

La posture de curiosité s'illustre par un besoin de personne extérieur à vouloir toucher mes cheveux crépus. Il est drôle de le voir ainsi écrit sur le papier. Pourtant se faire toucher les cheveux par des inconnus est une mésaventure que vivent beaucoup d'Afro descendants. Rokhaya Diallo, à travers son livre consacré aux cheveux naturels intitulé, *Afro*⁷¹, nous apporte une description de ce phénomène. « *Dès qu'il y a du volume c'est systématique ! Quand j'ai commencé à laisser pousser mes cheveux, j'ai vu que les gens avaient tendance à poser la main dans mes cheveux en me demandant est-ce que je peux toucher ? mais avec la main déjà bien enfoncée. On a l'impression que quand on a les cheveux frisés et volumineux, ils apparaissent comme tellement étranges qu'ils entrent presque dans le domaine public.* »⁷²

En réponse à ce problème, la chanteuse Solange Knowless réalise le clip, *Don't Touch My Hair*, soit, *Ne touchez pas à mes cheveux*, en français. L'artiste s'adresse ici, à tous ces curieux qui osent toucher les cheveux naturels de certaines personnes sans leur autorisation. À travers ce titre, l'artiste met l'accent sur la difficulté d'être une femme noire Américaine. Néanmoins, son propos transcende l'Amérique pour toucher tous les territoires. En effet, j'ai vécu le même

⁷¹ Diallo Rokhaya et Sombié Brigitte, *Afro!*, Paris, Les Arènes, 2015.

⁷² « Comment les cheveux sont devenus une arme politique ». *Les Inrockuptibles*, 25 février 2017, <https://www.lesinrocks.com/2017/02/25/actualite/actualite/cheveux-devenus-arme-politique/>.

phénomène, lors d'un voyage d'environ 8 mois en Australie. Ce phénomène, n'est donc pas le phénomène d'un territoire mais d'une mentalité.

La deuxième posture à laquelle j'ai été confronté est celle du rejet, un rejet rempli de méconnaissances et de préjugés.

Rappelons-nous alors tout récemment de la polémique autour de Sibeth Ndiaye, la nouvelle porte-parole du gouvernement d'Edouard Philippe, qui avait alors décidé d'arborer ses cheveux non défrisés. Cela a été qualifié par de nombreuses personnes comme d'une véritable provocation, d'un manque de respect. Il existe de nombreuses idées préconçues sur les cheveux crépus. *C'est sale, ce n'est pas esthétique, c'est trop dur de s'en occuper, ce n'est pas présentable, ce n'est pas convenable, pas professionnel, trop volumineux etc...* La liste est encore longue ! Des commentaires qui ne sont pas réservés uniquement à la sphère privée mais qui s'exposent aussi en place publique, à l'instar de Solange Knowless précédemment citée, qui après avoir décidé de porter ses cheveux au naturel a été qualifiée par le magazine Public de « *coiffée comme un dessous-de-bras* » ou encore le magazine Voici, qui affirme qu'Omar Sy, « *frise le ridicule* » car celui-ci a laissé pousser ses cheveux pour le film *Chocolat*. J'ai rapidement constaté, qu'il y a une vision encore transgressive à porter ses cheveux crépus.

Comment expliquer la persistance faite à la stigmatisation des cheveux crépus ?

Revenons quelque peu sur l'histoire. En Afrique, en Europe et en Amérique, le passé colonial explique que la norme européenne du cheveu lisse, ce soit imposée comme critère de beauté et intériorisé au cœur des populations noires.

Dans les années 1960 à 1970 des militants.es Africains.es ont popularisé la coupe afro, représentant les cheveux crépus façonnés en forme sphérique. Cette pratique capillaire apparaît comme l'affirmation d'une fierté noire impliquant la revalorisation de toutes les caractéristiques physiques qui définissent la figure noire. Aujourd'hui, malgré l'ensemble des actions menées par ce mouvement, l'idéal du cheveu lisse et long, continue de dominer. Cependant avec l'utilisation d'internet et des réseaux sociaux la parole autour du cheveu crépu se libère. Une prise de conscience est en cours et devient collective.

Je ne perçois pas mes cheveux comme un objet de revendication comme le fait, l'artiste Laetitia Ky. Au cœur d'une nouvelle forme de militantisme numérique, l'artiste a décidé de faire passer un message à travers ses cheveux en les sculptant. Chacune de ses créations est par la suite postée sur son compte Instagram qui compte, pas moins de 80 000 abonnés. Mais derrière le

côté amusant de ses créations capillaires, se cachent souvent des messages profonds d'émancipation féminine. L'artiste a choisi d'utiliser ses cheveux comme matière plastique, car ceux-ci sont à la fois source de son identité mais aussi le terrain de l'expression de la question raciale.

Mes portraits apparaissent non pas dans un besoin de revendication mais dans un besoin de déconstruction des standards de beautés.

Les stigmates physiques sont nés des normes de beauté. Je cherche dans mon travail à confronter mon propre corps, mes propres stigmates, à la fois aux normes de beauté dont sont confrontées l'ensemble des femmes mais aussi aux représentations imaginaires dont sont victimes les femmes noires. De la même manière que l'artiste Cindy Sherman, j'extériorise les stéréotypes qui influent sur mon *moi*.

À travers la démultiplication de son image par la photographie, Cindy Sherman use de la mise en scène pour s'intéresser à la question du genre, de la sexualité mais aussi des stéréotypes féminins des années 70.

Dans un rapport contraire à l'artiste, j'utilise une mise en scène plus minimaliste qui évolue principalement autour de mes habitudes capillaires et vestimentaires. Je ne cherche pas une représentation qui se rapproche du *persona*, mais bien au contraire, je cherche à creuser l'écart pour affirmer mon être.



Figure 29 : @ laetitiaky, Photos Instagram.



Figure 30 : Cindy Sherman, *Untitled #359*, 2000, Impression couleur, 76.2 x 50,8 cm, New York



Figure 31 : Cindy Sherman, *Untitled #465*, 2008, Impression couleur, 161.9 x 145,4 cm, New York.

CHAPITRE 3 : MISE EN SCÈNE D'UN RELIEF IDENTITAIRE

Les cheveux ont une place importante dans mon travail, peut-être à cause de la difficulté qu'il m'a fallu pour les accepter. Dans, *Fanny en Fleurs*, je me photographie avec mes cheveux lâchés ornés de fleurs. J'ai choisi d'utiliser le côté végétal, pour rappeler le naturel de porter ses propres cheveux afin de rappeler l'acte en soi. Je contourne l'idée des cheveux afro qui ne doivent pas s'exposer.

Dans cette continuité, *Fanny d'or* met sur le devant de la scène, une coiffure que l'on nomme Bantu Knots. Le mot « bantu » fait référence aux peuples des zones subsahariennes d'Afrique : les Bantous, communautés qui regroupent à elles seules environ 450 langues différentes (les langues bantoues). Cette coiffure consiste à enrouler une tresse sur elle-même. Elle est portée par les femmes bantoues pour diverses occasions de la vie de tous les jours ou lors de cérémonies traditionnelles.

Il y a toujours eu une part d'interdit à porter cette coiffure en public et rares étaient les individus qui durant mon enfance et adolescence, osaient le faire. En, effet cette coiffure suscitait de vives critiques. Je me souviens que certains enfants et adultes affirmaient que cela s'apparentait à des crottes. Oui ! Oui ! Des crottes, vous avez bien lu. Nombreuses sont les personnes, hommes et femmes à avoir été victimes de ce type de comportements. Voici quelques témoignages que le site d'informations, Huffpost⁷³, a recueillis sur le sujet à partir de la plateforme Twitter.

@eeloyaa, le · 2 avr. 2020 depuis Ozoir-la-Ferrière, France

« *La première fois où j'avais porter mes bantu knot en public j'avais eu droit à des "fais gaffe ta des boulettes de shit sur le crâne" Ou "on à tracer des pâté de maisons sur ton crâne ? "Et Bien d'autre du coup malgré que je me trouvais mimi j'ai tout enlevé le lendemain. »*

⁷³ « Les moqueries de Matt Pokora sur les cheveux de sa belle-fille ne passent pas, voici pourquoi ». *Le HuffPost*, 3 avril 2020, https://www.huffingtonpost.fr/entry/matt-pokora-cheveux-polemique_fr_5e86e392c5b6a94918343b16.



Figure 32 : Arasi Tiffany Tavares, *Fanny en Fleurs*, 2019, Installation vidéo, cadre, feuilles blanches et tissu, 140 x 80 cm.

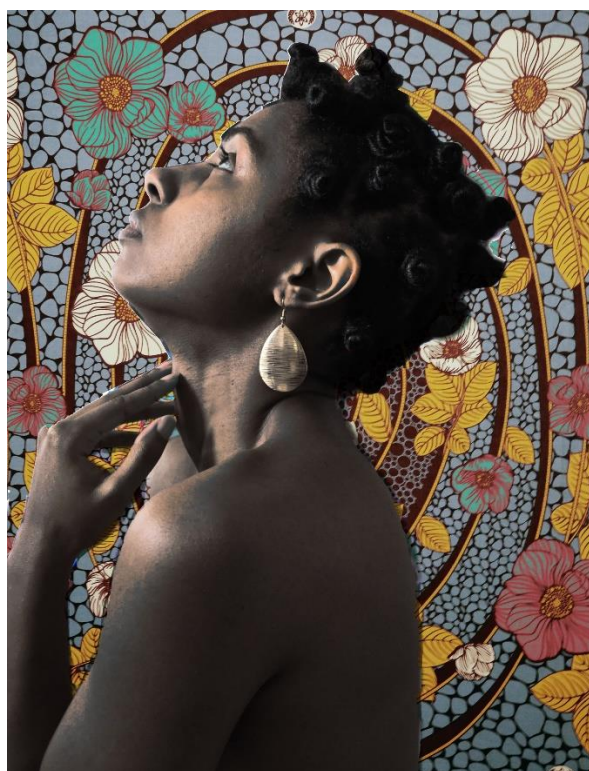


Figure 33 : Arasi Tiffany Tavares, *Fanny d'or*, 2019, Photographie utilisée pour mon installation vidéo.

@wshneg, le · 2 avr. 2020

« Quand j'étais ptit ma mère kiffais me faire des bantu knot mais jvoulais grave pas sortir avec parce que je savais que y'avait des Matt pokora qui allaient me tomber dessus

Breeeeeef »

De nos jours, cette coiffure est devenue internationale et est portée par des stars du monde entier. Loin des tapis rouges et des projecteurs, les femmes noires sont encore critiquées et moquées pour cette coiffure qui s'est pourtant popularisée.

Le 2 avril, le chanteur Matt Pokora a suscité la polémique après avoir diffusé une vidéo jugée raciste. On peut voir dans cette vidéo, le chanteur filmer les cheveux de la fille de sa compagne alors que cette dernière porte des Bantu Knots. Alors que la jeune fille circonspecte lui demande ce qu'il fait, ce dernier ne répond pas mais la légende qu'il inscrit sous la vidéo parle pour lui. Le chanteur a ajouté en légende de sa vidéo, une succession d'emojis dont un faisant directement référence au coronavirus. Cette comparaison a suscité de vives critiques sur les réseaux sociaux. Certains se sont servis de cet événement pour ouvrir le débat sur le racisme ordinaire.

Le racisme ordinaire se caractérise par un ensemble d'actions, de paroles qui peuvent sembler anodines pour ceux qui en sont les auteurs mais pas pour la personne ou les personnes qui en sont victimes. Il faut prendre en considération que ce qui peut s'apparenter à de l'humour pour les uns, peut se caractériser comme une micro-agression pour d'autres. J'ai choisi d'exposer cette coiffure dans mon œuvre car celle-ci renferme une ambivalence. Nous avons vu que d'une part, celle-ci était devenue populaire et que d'autre part, les femmes noires qui osaient la porter se voyaient critiquées et catégorisées. Comment expliquer cette ambivalence ? Comment expliquer qu'une coiffure se soit popularisée, tout en excluant la communauté dont elle provient ?

Afin de comprendre cette ambivalence, attardons-nous sur la polémique autour du texte publié sur le blog maneaddicts.com.

« As the weather warms, we've got to think of creative ways to get our hair up and off our faces while still looking cool and chic! That's why the twisted mini buns inspired by Guido Palau's from the Marc by Marc Jacobs SS15 show proves to be perfect spring/summer hairstyle. Pair it with bold lipstick for a night out, tribal inspired makeup for a summer festival, or with dewy

*makeup for a rooftop BBQ. »*⁷⁴ Traduction : « Alors que la température augmente, nous avons dû penser à des façons créatives de garder vos cheveux en l'air et au-dessus de vos visages. C'est pourquoi les mini-chignons enroulés inspirés par Guido Palau lors du défilé de la collection Printemps/Été 2015 de Marc par Marc Jacobs SS15 sera votre parfaite coupe de cheveux pour le printemps et l'été. Associez-la avec un rouge à lèvres de soirée, un maquillage de style tribal pour un festival d'été ou un maquillage humide pour un barbecue sur un toit. »

Selon cet article les Banbu Knots, appelés ici mini-chignons, auraient été inspirés par le coiffeur britannique Guido Palau.

Mane Addicts fut rapidement accusé d'attribuer l'invention de la coiffure à une figure blanche. Après de violentes critiques et une forte mobilisation, la publication a été retirée du site. Deux éléments posent problèmes ici : d'une part la nouvelle appellation de la coiffure et d'autre part la non-énonciation des origines de celle-ci. Ces deux éléments sont propres à ce que l'on nomme l'appropriation culturelle. Dans un entretien au « Monde », le sociologue Eric Fassin revient sur ce concept. « *L'appropriation culturelle, c'est lorsqu'un emprunt entre les cultures s'inscrit dans un contexte de domination.* »⁷⁵

L'actrice et militante Amandla Stenberg, va aller plus loin dans cette définition à travers une vidéo devenue rapidement virale. Sa vidéo, intitulée *Don't Cash Crop My Cornrows*⁷⁶, en français, *Ne vous faites pas de blés avec mes tresses*, revient sur l'histoire et sur l'idée d'appropriation culturelle.

« *La limite entre l'appropriation culturelle et les échanges culturels reste toujours floue, mais seulement voilà : l'appropriation se produit quand un style amène à des généralisations racistes, ou a des stéréotypes sur ses origines, mais qu'il est considéré comme très tendance, cool ou amusant, lorsque des privilégiés se l'approprient. L'appropriation se produit quand ceux qui sont mis en cause ne sont pas conscients des significations profondes de la Culture à*

⁷⁴ L'article a depuis été retiré.

⁷⁵ « Eric Fassin : « L'appropriation culturelle, c'est lorsqu'un emprunt entre les cultures s'inscrit dans un contexte de domination » ». *Le Monde.fr*, 24 août 2018.

⁷⁶ Amandla Stenberg, <https://amandla.tumblr.com/post/107484511963/dont-cash-crop-my-cornrows-a-crash-discourse-on>, consulté le 18 septembre 2020.

laquelle ils participent. L'actrice conclut sa vidéo par une question très significative « que serait l'Amérique si on aimait les noirs autant qu'on aime leur culture ? »⁷⁷

Dans cette continuité, ce qui interpelle dans la représentation médiatique des Bantu Knots et sa popularisation, réside en deux points : le déracinement culturel et la popularisation par un groupe dominant. Le déracinement de cette coiffure traditionnelle s'exprime à la fois par la modification de son nom, renommé petit chignon ou encore le plus populaire « macaron » et par la revendication comme venant de soi par des individus extérieurs à la culture.

Alors que cette coiffure est considérée depuis toujours et aujourd'hui encore comme inappropriée quand une femme noire « lambda » la porte, elle est en même temps reconnue comme tendance, lorsqu'elle est portée par un groupe dominant. On parle ici d'appropriation car le groupe dominant bénéficie d'élément de la culture noire, en niant d'une part ses origines et d'autre part en ne souffrant aucunement de stigmatisation et du poids que cela implique.

À travers *Fanny d'or*, je revendique ma féminité tout en portant une coiffure que l'on a catégorisée comme non féminine. Je destinais cette coiffure à ma sphère privée mais aujourd'hui je l'expose sur la place publique. Je cherche à travers mes œuvres à normaliser les cheveux crépus. Je m'insère dans un courant qui est déjà en marche et qui prend de l'ampleur.

En 2019, l'oscar du meilleur court-métrage d'animation a été remis à « Hair Love ». Ce film combat les clichés et tend à normaliser les cheveux noirs à travers l'histoire de Stephen, un jeune père de famille qui apprend à coiffer pour la première fois les cheveux de sa fille Zuri. Un récit émouvant qui retranscrit la difficulté de l'identité noire et le besoin d'identification nécessaire notamment dès le plus jeune âge.

Les cheveux crépus ne sont pas les seuls éléments de la figure noire à conserver les stigmates du passé. En effet, les représentations autour du corps noir contribuent à alimenter une vision antérieure et coloniale.

⁷⁷ Amandla Stenberg: *Don't Cash Crop On My Cornrows* - YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=O1KJRRSB_XA, consulté le 18 septembre 2020. Extrait traduit par la plateforme, Youtube.

CORPS

Corps sensuel, corps exotique, corps esclave, corps en courbe, corps voluptueux, le corps de la femme noire apparaît comme une grande machine à fantasme.

Dans un livre collectif intitulé, *Negripub*⁷⁸, l'ensemble des auteurs explorent la représentation de la femme noire à travers la publicité. Il apparaît dans cette étude que la femme noire existe dans l'imaginaire occidental à travers deux postures, celle de la servante et celle de la femme hypersexualisée. Oscillant entre sexe et soumission, j'explore par le biais de mes portraits numériques, les limites et les contradictions au cœur de ces représentations.

Dans, *Fanny en courbe*, je confronte mon propre corps à une représentation hypersexualisée de l'imaginaire pour en exposer les limites. Assise de dos, seule la cambrure de mon dos et l'arrière de ma chevelure sont visibles. Je prends à contre-pied l'idée d'une femme noire aux formes prononcées, généreuses et monumentales à l'image de la sud-africaine Saartje Baartman. Convertie en bête de curiosité, son corps est devenu un objet de fantasme. De Londres à Paris, on donnait à voir aux curieux ses fesses cambrées ainsi que ses parties génitales. Tantôt suscitant du dégoût, tantôt de l'attraction sexuelle, l'image de son corps va imprégner l'imaginaire occidental. L'ensemble des représentations vont dans ce sens accentuer l'image d'une femme noire le plus souvent dénudée, aux lèvres charnues, à la croupe accentuée et la poitrine volumineuse.

Fatoumata Sakho, va par le biais de son travail, s'attarder à mettre en forme ces représentations afin de dénoncer l'absurdité de celles-ci. J'ai eu l'occasion de rencontrer et d'échanger avec l'artiste lors de son exposition *Xotic*, qui a eu lieu à l'université Paris-Diderot en 2018.

*« La genèse de mon travail Xotic vient d'une exaspération formulée par des femmes noires sur les réseaux sociaux. Elles expriment une indignation récurrente portant sur les représentations négatives et l'hypersexualisation de leur corps dans les médias. [...] Je fais partie de ces femmes. Ma série Xotic prend sa source dans cette expérience collective. J'avais besoin de me mettre dans la peau des projections sexuelles et racistes faites sur le corps des femmes noires. Je tente de visualiser ce qui m'est impossible de projeter sur le corps de « l'autre ». »*⁷⁹

⁷⁸ Bachollet Raymond, éditeur. *Negripub: l'image des Noirs dans la publicité*. Somogy, 1992.

⁷⁹ F. S, *Portfolio*, <http://www.fsakho.com/albums/xoric-xpatations/>, consulté le 18 juillet 2020.

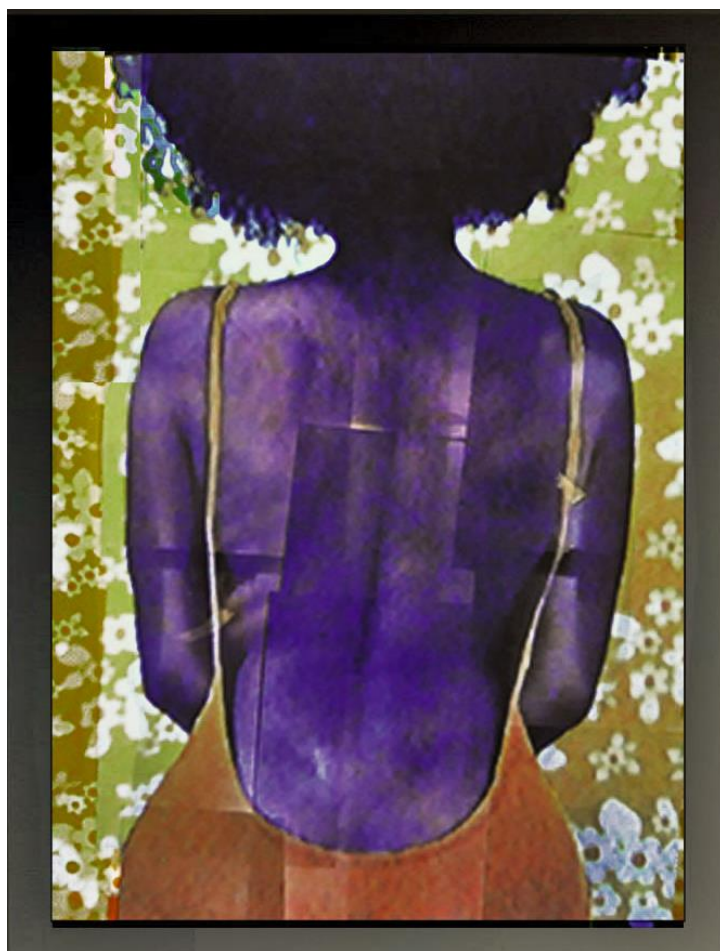


Figure 34 : Arasi Tiffany Tavares, *Fanny en courbe*, 2019, Installation vidéo, cadre, feuilles blanches et tissu, 82 x 145 cm.



Figure 35 : Fatoumata Sahko, *Sans titre*, 2018, Carte postale.

À travers un univers très coloré et kitsch, l'artiste dépeint une triste réalité : celle de la sexualisation du corps noir.

Je me souviens avoir été désabusée, par l'installation sonore de l'exposition. Se faisaient entendre à travers cette installation, des fragments de conversations que l'artiste avait récupérées d'internet. Mêlant à la fois racisme et sexisme, ces derniers reflétaient l'ensemble des stéréotypes dont sont accablées les femmes noires. Ce qui m'a choqué ce n'est pas de savoir que des personnes tiennent ces propos mais de constater l'abondance de ces messages. En discutant avec l'artiste, celle-ci m'a expliqué que l'anonymat d'internet expliquait cette abondance car la parole se veut plus décomplexée et donc plus libre.

Au travers de ses différents autoportraits, Fatoumata Sakho projette directement ces stéréotypes sur son propre corps, ce qui donne lieu à des autoportraits mêlant figuration et absurde comme lorsque son corps est remplacé par une tablette de chocolat. Bon nombre de ses autoportraits mêlent plaisir charnel et plaisir de la bouche car l'hypersexualisation du corps des femmes noires a souvent fait et fait souvent l'objet d'une analogie avec le sucre, le café, le chocolat...

Je ne cherche pas une représentation caricaturale dans mon travail à l'image de Fatoumata Sakho mais la création d'un modèle identitaire.

MON PROPRE MODÈLE IDENTITAIRE

L'idée de créer quelque chose qui n'existe pas ou très peu, non pas pour exprimer une inégalité mais pour au contraire venir combler l'inégalité. On retrouve cette idée de repositionnement du sujet dans le travail de Lorna Simpson.

Dans ses derniers travaux, l'artiste intègre des images d'archives qu'elle réinvente en se positionnant elle-même en tant que sujet. Ses créations sont exposées conjointement à l'image source, ce qui permet au spectateur de constater que les images mettant en scène l'artiste, sont des images faussaires.

Lorna Simpson utilise des archives faisant écho à un contexte social auquel les femmes afro-américaines n'avaient pas accès, de cette façon elle réintroduit à travers la fiction, une nouvelle posture de la figure noire dans l'histoire.

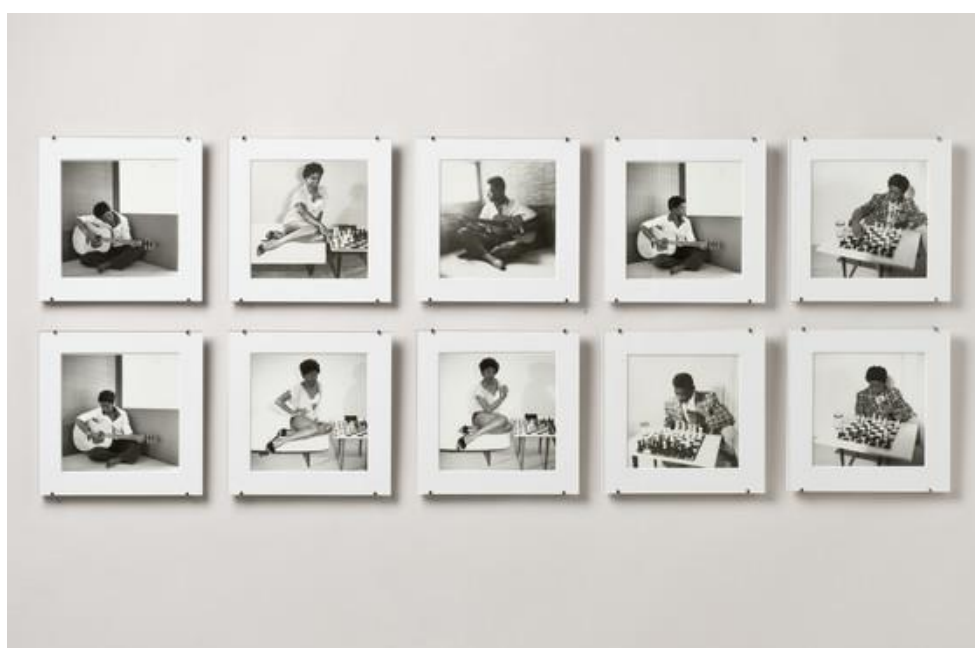


Figure 36 : Lorna Simpson, *1957-2009 Interior #3*, 2009,
Photographies noirs et blancs, 13,97 × 13,97 cm, The Audrey and Sydney Irmas Collection.

Dans ce prolongement, Kehinde Wiley, artiste que nous avons déjà cité lors de l'étude de l'expression du support, cherche à réintroduire la figure noire au cœur de la peinture notamment de la Renaissance. Pour cela, il demande à ses modèles de reproduire des poses propres aux portraits de nobles et de têtes couronnées à la mode en Europe à la Renaissance. L'artiste va jusqu'à baptiser celles-ci avec le nom de l'œuvre ayant été copiée.

Ses œuvres qui vacillent entre histoire de l'art et culture de la rue questionnent la représentation des Noirs dans l'histoire de l'art et réactualisent totalement le sujet de ces toiles anciennes, faisant des oubliés, les nouveaux héros.

Fanny de dos et *Fanny l'angélique* sont toutes deux des œuvres que j'ai établies sur une démarche similaire à celle de l'artiste. Je cherche à créer une confrontation entre les modèles existants et ma propre figure. Non pas pour réintroduire la figure noire comme peut le faire Kehinde, mais pour rétablir l'image d'une femme noire qui se veut, elle aussi gracieuse et puissante. « [...] *La femme noire a toujours incarné le pouvoir et la grâce, mais elle n'est pas assez visible dans la société. Il est impératif pour la communauté noire, l'Amérique et le monde des hommes, des femmes et des enfants d'avoir une image respectueuse des femmes noires.* »⁸⁰

Mon œuvre *Fanny de dos*, fait directement référence à l'œuvre *Olympia* de Manet. Je me photographie de dos, habillé d'une robe laissant apparaître mon dos et coiffée d'un foulard dans une pose miroir à celle que prend le sujet principal de l'œuvre, la jeune femme blanche nue.

J'ai choisi de modifier deux aspects de l'œuvre originale : la représentation du sujet vêtu et la position : de dos.

Souvenons-nous, que le corps de la femme noire souffre d'une représentation hypersexualisée, illustrée le plus souvent par l'exposition de sa poitrine et ses fesses. À travers *Fanny de dos*, je ne laisse plus place à ces représentations, j'explore une sensualité plus subtile et moins clichée.

J'ai choisi de me coiffer d'un foulard en référence à la servante illustrée comme sujet secondaire de l'œuvre.

⁸⁰ Arlandis Fanny, «*Nous devons nous battre chaque jour contre les images de nous en tant qu'esclaves, pauvres ou objets sexuels*», <http://www.slate.fr/grand-format/power-grace-femmes-noires-162971>, consulté le 23 août 2020. Pour Slate, le vice-président de Kamoinge, Russell Frederick, revient sur l'importance de cette exposition organisée au National Arts Club de New York. Kamoinge est un collectif qui lutte depuis 1963 contre la sous-représentation des photographes noirs. Ce collectif a organisé une exposition intitulée *Black Women: Power and Grace*.



Figure 37 : Kehinde Wiley, *Napoleon Leading the Army Over the Alps*, 2005, Huile sur toile, 274,32 x 274,32 cm, Brooklyn Museum, New York.

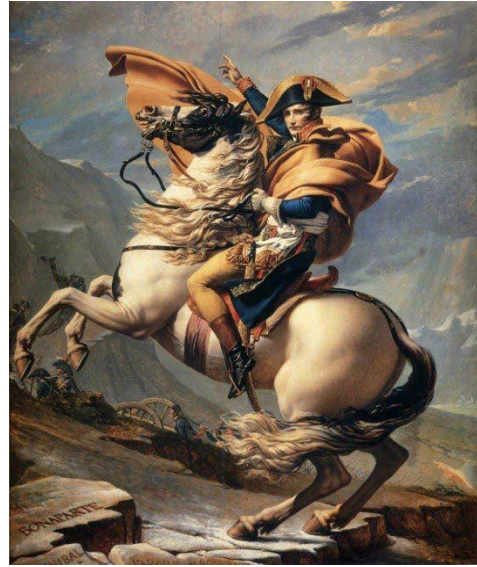


Figure 38 : Jacques-Louis David, *Bonaparte franchissant le Grand Saint Bernard*, 1800, Huile sur toile, 260 x 221 cm, Château de Malmaison, France.



Figure 39 : Manet Edouard, *Olympia*, 1863, Huile sur toile, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, France.



Figure 40 : Arasi Tiffany Tavares, *Fanny de dos*, 2019, Installation vidéo, cadre, feuilles blanches et tissu, 150 x 155 cm.

La figure de la femme servante s'exprime le plus souvent à travers le port du foulard et/ou du tablier à l'image de Madeleine modèle peint par la peintre française Marie-Guillemine Benoist pour son œuvre, *Portrait de Madeleine* dont le nom premier était *Portrait d'une négresse* ou encore de Laure, modèle de la servante dans l'œuvre d'Olympia. J'ai choisi d'utiliser les prénoms des modèles en référence à l'exposition qui a eu lieu au musée d'Orsay, intitulée, *Le modèle noir de Géricault à Matisse*. Comme son nom l'indique, l'exposition explorait la représentation des sujets noirs dans les œuvres majeures de la peinture et illustre l'un des plus grands non-vus et non-dits de l'histoire de l'art. Autant de personnes auxquelles, l'équipe d'exposition tente de redonner un nom, une histoire, et une visibilité. Ainsi, certaines œuvres sont réintitulées du nom du modèle qu'elles exposent.

Je joue sur l'inversement des rôles et me place dans l'œuvre comme le sujet principal, tout en portant les attributs et les caractéristiques physiques de la figure secondaire, la servante. J'applique dans ce contexte un basculement de rôle pour illustrer une femme qui se veut et se peut autre. Contrairement à ce positionnement, *Fanny l'angélique* expose une femme qui se veut semblable. Réalisée pour l'exposition (IN)ERRANCE qui a eu lieu à la Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne, cette œuvre se confronte à la représentation classique des portraits et des fresques présentes au cœur de la bibliothèque. Je me suis jouée des normes de beauté qui régissent ces représentations, en exposant une femme contraire, opposée mais qui se veut semblable par sa puissance et sa grâce.

J'ai souvent été confrontée au manque d'identification dans la société et mes portraits numériques m'apparaissent comme un élément d'émancipation à ce système. J'essaye de créer une femme qui se veut semblable et unique à la fois. C'est dans cette optique que j'ai choisi le titre de mes œuvres autour de *Fanny* qui est à la fois une référence au surnom que me donnait ma mère dans mon enfance mais aussi une référence au livre, *Martine*.

Martine, une petite fille d'une dizaine d'années, est l'héroïne d'une série de soixante albums pour enfants, publiés entre 1954 et 2014. Celle-ci vit des « aventures » simples ancrées dans le quotidien : *Martine va à la ferme, à la mer, à la montagne, au cirque, au zoo ; Martine fait la cuisine, de la voile, de l'équitation, de la danse, du théâtre etc...* J'ai grandi avec les livres *Martine* et je me souviens avoir longtemps été à la recherche d'une *Martine* à mon image.

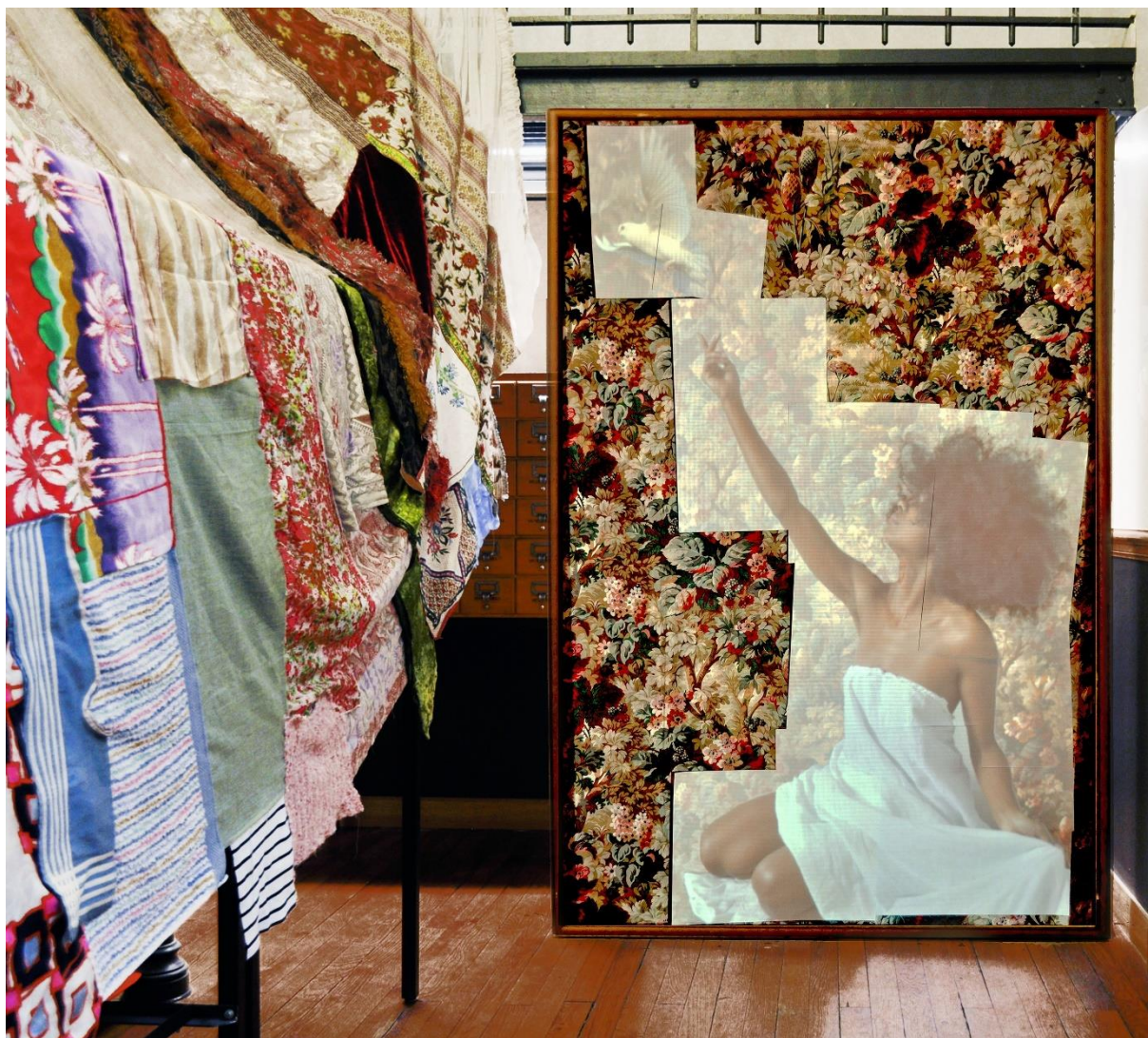


Figure 41 : Arasi Tiffany Tavares, *Fanny l'angélique*, 2019,
Installation vidéo, cadre, feuilles blanches et tissu, 200 x 150 cm.

J'ai pendant longtemps cherché à être comme, aujourd'hui j'incarne mon propre modèle identitaire. « *Nous devons nous battre chaque jour contre les images de nous en tant qu'esclaves, pauvres ou objets sexuels* »⁸¹. Aujourd'hui je suis ma propre *Martine* (Fanny)

⁸¹ Arlandis Fanny, Op., cit.

CONCLUSION

Ainsi s'achève ma réflexion sur l'autoportrait. Nous avons dans un premier temps étudié l'autoportrait du point de vue de l'art, en analysant son indexation à l'art pictural qui nous vient naturellement à l'esprit. Cette introspection nous a permis de comprendre l'histoire transgressive au cœur de cette notion. Tout d'abord considéré comme signe d'orgueil, l'autoportrait va s'établir comme mode d'expression de l'image de soi, parallèlement à l'affirmation du statut de l'artiste. Cette ambivalence va donner naissance à deux postures de l'autoportrait, entre narcissisme et quête de soi. Le philosophe Kant va marquer un tournant dans cette ambiguïté en établissant un lien entre narcissisme et construction identitaire.

Notre étude s'est ensuite tournée autour de la question du miroir et de sa participation dans la construction de l'identité.

Le miroir nous permet une compréhension et appréciation de notre corps. Celui-ci, nous permet de voir, là où nos yeux ne le permettent pas et c'est à travers lui que notre *moi-charnelle* va se construire. L'image de soi renvoyée, nous rappelle que celle-ci est toujours celle d'un autre, un autre semblable, similaire et différent à la fois. En effet, le miroir nous renvoie l'image d'un monde inverse enrichi et modifié par notre perception.

Rappelons-nous que notre perception n'est pas signe d'objectivité mais de subjectivité. En effet, celle-ci s'établit à partir de nos émotions, de nos expériences, de notre environnement et fluctue d'un individu à l'autre. La subjectivité au cœur de notre perception va amener à la déconstruction du sujet et à l'éclatement de la figure de l'individu. Témoins privilégiés de cet éclatement, les artistes vont à travers l'autoportrait permettre une mise en récits d'expériences, de ressentis individuels et collectifs, comme support à la fois du *Je* et de l'*Autre*.

À la fois *Je* et *Autre* dans mes portraits numériques, je tente de créer des autoportraits protéiformes qui se nourrissent de l'espace et de la présence du spectateur.

J'expérimente le temps, l'espace et la présence dans une même représentation sur le modèle de la démarche plastique de l'artiste Esther Ferrer. « *Depuis un certain temps j'ai été tentée par l'idée de réunir dans une exposition des œuvres dans lesquelles l'axe fondamental serait ma perception du temps/espace/présence : une « trilogie » qui parcourt l'histoire de l'Humanité et donc celle de l'art depuis des millénaires.* »⁸²

Mes œuvres qui révèlent simultanément le passé, le présent et le futur, permettent une confrontation du *moi* profond aux représentations préconstruites voir déconstruites de la société.

Le mélange de styles au cœur de mes *Fanny(s)* crée un passage entre tangible/intangible, actuel/virtuel, vie/mort. En définitive, il y a dans mes créations, un style éminemment poétique qui brouille l'expression du *Je* et opère une fusion entre une pensée égocentrée et une pensée partagée.

Mes créations à travers un jeu d'oppositions entre étrange et merveilleux, mettent en scène toute l'humanité, théâtre de l'être. Celles-ci dépassent les déterminismes de l'espace et du corps afin d'illustrer le « Tout-monde ». « *J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en changeant et, en même temps, la « vision » que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire : que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité.* »⁸³

Le « Tout-monde » s'illustre autour d'un rapport nécessaire et réciproque qui relie tout homme et toute chose. Édouard Glissant énonce l'idée d'un monde en perpétuelle connexion, une connexion qui se veut nécessaire et réciproque.

Dans une illustration parfaite de ce concept, ma plasticité explore une pensée aux multiples dimensions qui exprime mon identité de femme noire.

Mon identité imprègne l'intégralité de mes œuvres. Point de départ de mes créations, elle s'articule autour d'un réseau de répétitions ce qui me permet de retranscrire son évolution, sa construction et sa déconstruction. Pour Édouard Glissant, la répétition apparaît comme un

⁸² Ferrer Esther, *Au rythme du temps*, 2005.

⁸³ Glissant Édouard, Op., cit, p.176.

impératif poétique, pour moi cela s'apparente à impératif créatif. J'expose ici dans une singularité propre au Tout-monde, « *Un monde reconnu dans ses multiples dimensions – physique, temporelle, vivante, culturelle... –, un monde foncièrement inachevé parce que pris dans une perpétuelle évolution et, par là même, exposé aux choix humains. C'est un monde qui se laisse dire et se laisse rêver, un monde qui est aussi le théâtre de l'histoire plurielle des hommes et qui, de ce point de vue, agit sur l'homme en même temps que ce dernier agit sur le monde. Sa grande diversité nourrit nos imaginaires et nos poétiques, elle se trouve au cœur de la Relation, conviant les hommes à consentir aux différences. Nous savons que ce consentement n'est pas toujours acquis, et c'est une des fragilités du Tout-monde ; nous savons aussi que, toujours inachevé, le monde s'offre à l'imaginaire, et c'est là la beauté du projet.* »⁸⁴

⁸⁴ Uwe Christian, « Du mouvement et de la variation du Tout-monde chez Édouard Glissant », *Francophonies d'Amérique*, 29, 2011, p. 114.

BIBLIOGRAPHIE ET REVUES

- AUQUE Hubert, « Mutations identitaires », *Autres Temps*, 39-1, 1993.
- BACHOLLET Raymond (dir.), *Négripub: l'image des Noirs dans la publicité*, Paris, Somogy, 1992.
- BARBARAS Renaud, « Subjectivité et intériorité », *Rue Descartes*, n° 43-1, 2004, p. 49-57.
- BARTHES Roland, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.
- BROUSTRA Jean, « Le miroir meurtrier », *Sud/Nord*, no 21-1, 2006, p. 119-124.
- CAMILLERI Carmel (dir.), *Stratégies identitaires*, 1re éd., Paris, Presses universitaires de France, 1990.
- CASONI Dianne et Louis BRUNET, « 4. Les processus d'identification », in *La psychocriminologie : Apports psychanalytiques et applications cliniques*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 119-133.
- COELHO Paulo, *Le manuscrit retrouvé*, Flammarion, 2013.
- CUOGHI Sibilla et CICOTTI Claudio, *La rencontre avec l'autre: Phénoménologie interculturelle dans l'Europe contemporaine*, 2017.
- DE BEAUVOIR Simone, *Pour une morale de l'ambiguïté: suivi de Pyrrhus et Cinéas*, Paris, Gallimard, 2003.
- DE PALACIO Jean, *Figures et formes de la décadence. deuxième série*. Séguier, 2000, p. 52.
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Ed. P.U.F., 1968.
- DIALLO Rokhaya et SOMBIÉ Brigitte, *Afro!*, Paris, Les Arènes, 2015.
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*. Paris : Points, 1965.
- FABRE Jean, *Le miroir de sorcière: essai sur la littérature fantastique*, Paris, J. Corti, 1992.

FARGIER Jean-Paul, GERMA François et PIERSON Mickaël, *Bill Viola*, Futuroscope, Canopé éditions, 2016.

FOUCAULT Michel, *Le corps utopique: Suivi de Les hétérotopies*, 2019.

GLISSANT Édouard, *Tout-monde: roman*, Paris, Gallimard, 2011.

GOFFMAN Erving, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Les Éditions de minuit, Paris, 1975 (1re édition en 1963).

GOODMAN Nelson, *Langages de l'art*, Hachette littératures. Paris, 1990.

HILLAIRE Norbert, *L'art dans le tout numérique: une brève histoire des arts numériques à partir de trois numéros de la revue Art Press*, Paris, Manucius, 2015.

JOFFE Helene, « Le pouvoir de l'image : persuasion, émotion et identification », *Diogène*, 217-1, 2007, p. 102.

JUNG Carl Gustav et CAHEN Dr Roland, *L'Homme à la découverte de son âme: Structure et fonctionnement de l'inconscient*, Albin Michel, 1994.

KAUFMANN Laurence, « Qu'est-ce que le virtuel ? (Pierre Levy) », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 14-76, 1996, p. 171-174.

KORFF-SAUSSE Simone, « Selfies : narcissisme ou autoportrait ? », *Adolescence*, 2016/3 (T.34 n° 3), p. 623-632.

LAPEYRONNIE Didier, « Les deux figures de l'immigré », Michel Wieviorka éd., *Une société fragmentée ? Le multiculturalisme en débat*. La Découverte, 1997, p. 251-266.

LAURU Didier et LE FOURN Jean-Yves, « Ouverture à l'image », *Enfances & Psy*, 26-1, 2005, p. 5.

LAZAR Judith, « Les médias dans la construction de la réalité. L'apport de la théorie de la cultivation », *Communication. Information médias théories pratiques*, vol. 20/2, 2001, p. 66-84.

LE FOURN Jean-Yves, « L'image, son inquiétante étrangeté et son impact », *Enfances & Psy*, 2005/1 (n°26), p. 89-96.

LÉVY Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris, La Découverte, 1995.

LEWITT Sol, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, juin 1967.

LHOMELET-CHAPELLIERE Sophie, « Les doubles, le miroir et la création.: Frida Kahlo peintre : de l'enfance de l'art au passé recomposé », *Dialogue*, 189-3, 2010, p. 9.

MAALOUF Amin, *Les identitats que maten*, 3. ed., Barcelona, Grasset & Fasquelle, 2003.

MAALOUF Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, B. Grasset, 1998.

MALONGA Marie-France, « Les stratégies identitaires des minorités noires face à la télévision française », dans : Tristan Mattelart éd., *Médias, migrations et cultures transnationales*. Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Médias-Recherches », 2007, p. 58-71.

MOLINA-LUQUE Fidel, « Educación Intercultural », *Sociedad y educación, perspectivas interculturales*, Lleida, Universitat, 1994.

MOLINA-LUQUE Fidel, « Entre l'identité et l'identification : un problème complexe de la recherche sociologique dans le domaine de l'interculturalité », *Sociétés*, 2002/2 (n° 76), p. 59-70.

MUGNIER Patrice et YU HO Kuei, *Design interactif*, 2012, p. 109.

NASO Publius Ovidius, *Métamorphoses*, 1767.

NICAISE Boris, *Le miroir, du voir au savoir: outil de connaissance*, Bruxelles; Fernelmont (Belgique), EME : InterCommunication, 2019.

ROSSET Clément, *Le réel et son double: essai sur l'illusion* /Clément Rosset, Nouv. éd., Revue et Augmentée., Paris, Gallimard, 1984.

ROSTAING Corinne, « Stigmate ». *Sociologie*, février 2015. [journals.openedition.org](http://journals.openedition.org/sociologie/2572), <http://journals.openedition.org/sociologie/2572>.

ROUSSILLON René, « Le reflet et son négatif », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, N°10-2, 2004, p. 73-85.

SMERALDA-AMON Juliette, *Peau noire, cheveu crépu: l'histoire d'une aliénation*, Pointe-à-Pitre, Éd. Jasor, 2017.

SOURIAU Etienne et SOURIAU Anne, *Vocabulaire d'esthétique*, 1. éd., Paris, Presses universitaires de France, 1990.

TAVARES Arasi Tiffany, *Mise en scène d'un art éphémère par le biais de la participation du spectateur* [Mémoire non publié], mémoire d'arts plastiques, Université Paris 1, 2017.

THIBON Gustave, *Vous serez comme des dieux*, Paris, Fayard, 1988.

TIRY Gérard, *Du réel à la vie intérieure*, Paris, Ed. du Cygne, 2010.

TRINH XUAN Thuan, *L'univers, hasard ou nécessité ?* Page 8, paru dans le Hors-série n°3 de la revue Acropolis, *Sciences et philosophie, notre existence-t-elle un sens ?*, septembre 2013.

UNIVERSIDAD DE LLEIDA, *Sociedad y educación, perspectivas interculturales*, Lleida, Universitat, 1994.

UWE Christian, « Du mouvement et de la variation du Tout-monde chez Édouard Glissant », *Francophonies d'Amérique*, 29, 2011, p. 97-115.

WACHTER Serge, « Promesses et impasses de l'architecture numérique », *Flux*, n° 78-4, 2009, p. 24.

DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

Autoportrait : définition de autoportrait, <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/autoportrait>, consulté le 7 juillet 2020.

Autoportrait : définition de autoportrait, <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/autoportrait>, consulté le 12 juin 2020.

Cristina Ricupero, « Bruce Nauman - Introduction à l'œuvre », sur le site de l'Encyclopédie Nouveaux médias, www.newmedia-art.org.

Éditions LAROUSSE, *Définitions : vanité - Dictionnaire de français Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vanit%C3%A9/81048>, consulté le 17 juin 2020.

Égocentrisme : définition de égocentrisme, <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9gocentrisme/substantif/0>, consulté le 15 août 2020.

Encyclopædia UNIVERSALIS, *Narcissisme*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/narcissisme/>, consulté le 1 juillet 2020.

Les nouveaux médias, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouveaux-medias/ENS-nouveaux-medias.html>, consulté le 18 juillet 2020.

Libido : Définition de libido, <https://www.cnrtl.fr/definition/Libido>, consulté le 13 juin 2020.

Objectif : Définition de objectif, <https://www.cnrtl.fr/definition/objectif>, consulté le 13 juin 2020.

Objectivité : définition de objectivité, <https://www.cnrtl.fr/definition/objectivit%C3%A9>, consulté le 16 août 2020.

Réel : Définition de Réel, <https://cnrtl.fr/definition/r%C3%A9el>, consulté le 18 juillet 2020.

Subjectivité : Définition de subjectivité, <https://www.cnrtl.fr/definition/subjectivit%C3%A9>, consulté le 13 juin 2020.

Triade : Définition de Triade, <https://www.cnrtl.fr/definition/triade>, consulté le 17 juillet 2020.

Trilogie : Définition de Trilogie, <https://www.cnrtl.fr/definition/Trilogie>, consulté le 17 juillet 2020.

Vanité : Définition de Vanité, <https://www.cnrtl.fr/definition/vanit%C3%A9>, consulté le 17 juin 2020.

MAGAZINES

“Le miroir et l’identité de soi” par diana c. Du pont [fr/en],
<http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/03/florence-henri-le-miroir-et-lidentite-de-soi/>,
consulté le 28 juin 2020.

« Vous les noirs... » - 39. Appropriation culturelle - Page 2 - Wattpad,
<https://www.wattpad.com/596675210-%E3%80%8A-vous-les-noirs-%E3%80%8B-39-appropriation-culturelle/page/2>, consulté le 9 juillet 2020.

« Barack Obama superstar au musée », *Le Monde.fr*, 14/02/2018 p.

« Eric Fassin : « L’appropriation culturelle, c’est lorsqu’un emprunt entre les cultures s’inscrit dans un contexte de domination » », *Le Monde.fr*, 24/08/2018 p.

ARLANDIS Fanny, *« Nous devons nous battre chaque jour contre les images de nous en tant qu’esclaves, pauvres ou objets sexuels »*, <http://www.slate.fr/grand-format/power-grace-femmes-noires-162971>, consulté le 10 juillet 2020.

Comment les cheveux sont devenus une arme politique,
<https://www.lesinrocks.com/2017/02/25/actualite/actualite/cheveux-devenus-arme-politique/>,
consulté le 6 juillet 2020.

Défrisage de cheveux bouclés ou crépus: conseils, risques, adresses,
https://www.lexpress.fr/styles/coiffure/defrisage-de-cheveux-boucles-ou-crepus-conseils-risques-adresses_1738887.html, consulté le 18 juillet 2020.

Les moqueries de Matt Pokora sur les cheveux de sa belle-fille ne passent pas, voici pourquoi, https://www.huffingtonpost.fr/entry/matt-pokora-cheveux-polemique_fr_5e86e392c5b6a94918343b16, consulté le 9 juillet 2020.

SITE WEB RESSOURCE

Amandla stenberg, <https://amandla.tumblr.com/post/107484511963/dont-cash-crop-my-cornrows-a-crash-discourse-on>, consulté le 18 septembre 2020.

Comprendre le « Tout-monde » d'Édouard Glissant, <https://www.franceculture.fr/conferences/bibliotheque-publique-dinformation/comprendre-le-tout-monde-dedouard-glissant>, consulté le 20 juillet 2020.

Émergence du nouveau paradigme : le viractuel Le Cube, <http://lecube.com/revue/empathie/emergence-du-nouveau-paradigme-le-viractuel>, consulté le 17 juillet 2020.

Hubert Reeves : Nous sommes tous des poussières d'étoiles, <https://www.canalacademie.com/ida4327-Hubert-Reeves-Nous-sommes-tous-des-poussieres-d-etoiles.html>, consulté le 15 juin 2020.

INHA, *Praticable. De la participation à l'interaction dans l'art contemporain*, <https://www.inha.fr/fr/agenda/parcourir-par-annee/en-2017/octobre-2017/praticable-de-la-participation-a-l-interaction-dans-l-art-contemporain.html>, consulté le 20 août 2020.

Kiyémis. « Regards. » *Les bavardages de Kiyémis.*, consulté le 14 mars 2015.

La place de l'homme dans l'Univers - Nouvelle Acropole Montréal, <http://montreal.acropole.ca/articles/134-la-place-de-homme-dans-univers>, consulté le 15 août 2020.

Le ça, le moi, le surmoi, <http://www.aerpa.com/ca-moi-surmoi/>, consulté le 17 août 2020.

Le corps dans l'œuvre, <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-corps-oeuvre/ENS-corps-oeuvre.htm>, consulté le 17 juillet 2020.

Le stade du miroir, Jacques Lacan, <http://www.dominiquecorpelet-psychanalyste.com/blog/le-stade-du-miroir-par-jacques-lacan.html>, consulté le 28 juin 2020.

Poème Le portrait par Jim, <https://lespoetes.net/poeme.php?id=2531&cat=tdm>, consulté le 19 juillet 2020.

Poème Reflets par Skywheeler, <https://lespoetes.net/poeme.php?id=15257&cat=tdm>, consulté le 20 juillet 2020.

Tout-Monde, <http://www.edouardglissant.fr/toutmonde.html>, consulté le 20 juillet 2020.

Xavier DEMEERSMAN, *Sommes-nous faits de poussières d'étoiles ?*, <https://www.futura-sciences.com/sciences/questions-reponses/astrophysique-sommes-nous-faits-poussieres-etoiles-7275/>, consulté le 15 août 2020.

ARTISTES

Cette artiste laisse le public lui faire ce qu'il veut pendant 6 heures. Ce qu'un spectateur fait à la fin est complètement fou., <https://www.lastucerie.fr/marina-abramovic/>, consulté le 13 juillet 2020.

Dan Graham, *Video-Architecture-Television*, Halifax/New York, The Press of the Nova Scotia College of Art & Design / New York University Press, 1979, p. 7.

De la temporalité de l'espace chez Roman Opalka | ALN | NT2, <http://nt2.uqam.ca/fr/entree-carnet-recherche/de-la-temporalite-de-lespace-chez-roman-opalka>, consulté le 18 juillet 2020.

Esther Ferrer, « Face B. Image / Autoportrait » - MAC VAL, <http://www.macval.fr/Esther-Ferrer-Face-B-Image-Autoportrait>, consulté le 20 juillet 2020.

Esther Ferrer, « Face B. Image / Autoportrait » - MAC VAL, <http://www.macval.fr/Esther-Ferrer-Face-B-Image-Autoportrait>, consulté le 23 juillet 2020.

Esther Ferrer, *Au rythme du temps*, 2005.

Exposition de Rebecca Arthur dans le cadre du Black History Month | Commission Franco-Américaine Fulbright, <https://fulbright-france.org/fr/exposition-rebecca-arthur-cadre-black-history-month>, consulté le 18 juillet 2020.

F. S, *PORTFOLIO*, <http://www.fsakho.com/albums/xoric-xpatations/>, consulté le 18 juillet 2020.

Gillian wearing - 37 artworks, bio & shows on artsy, <https://www.artsy.net/artist/gillian-wearing>, consulté le 17 août 2020.

Kehinde Wiley, portraitiste officiel d'Obama, célèbre les Polynésiens transgenres, <https://arts.konbini.com/artcontemporain/kehinde-wiley-portraitiste-officiel-dobama-celebre-les-polynesiens-transgenres/>, consulté le 2 juillet 2020.

Le rapport de frida kahlo à son corps - google arts & culture,
<https://artsandculture.google.com/story/le-rapport-de-frida-kahlo-à-son-corps/EQICSfueb1ivJQ>, consulté le 17 août 2020.

Michelangelo Pistoletto, <http://www.pistoletto.it/eng/crono04.htm#>, consulté le 21 août 2020.

N.T, *Le triple autoportrait de norman rockwell*, <http://blog.ac-versailles.fr/lettresdarts/index.php/post/Le-Triple-Autoportrait-de-Norman-Rockwell>, consulté le 17 août 2020.

NECHVATAL 1 (front page), <https://www.eyewithwings.net/nechvatal/>, consulté le 17 août 2020.

Pierre Soulages en 2 minutes, <https://www.beauxarts.com/grand-format/pierre-soulages-en-2-minutes/>, consulté le 18 août 2020.

Princesse COSETTE, Sérigraphie: étude de Skulls, Warhol, 1976., <http://helenegurov.over-blog.com/article-serigraphie-etude-de-skulls-warhol-1976-117142606.html>, consulté le 2 août 2020.

Roman Opalka - Site Officiel - Autoportraits,
<http://www.opalka1965.com/fr/autoportraits.php?lang=fr>, consulté le 18 juillet 2020.

scenocosme : Grégory Lasserre & Anaïs met den ANCXT, Scenocosme art numérique interactif, création artistique, installation immersive innovante,
<http://www.scenocosme.com/index.htm>, consulté le 17 juillet 2020.

Université paris diderot | culture | xotic de fatoumata sakho, <https://culture.u-paris.fr/expositions/archives-dexpositions/xotic-de-fatoumata-sakho>, consulté le 27 juillet 2020.

VIDÉO ET PODCAST

Amandla Stenberg: Don't Cash Crop On My Cornrows - YouTube,
https://www.youtube.com/watch?v=O1KJRRSB_XA, consulté le 18 juillet 2020.

Marina Abramovic on performing « Rhythm 0 » 1974 -
YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=kijKz3JzoD4>, consulté le 23 juillet 2020.

Un podcast à soi | ARTE Radio,
https://www.arteradio.com/son/61659873/femmes_noires_et_flamboyantes_7, consulté le 18 juillet 2020.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Amandla Stenberg..... 98, 99, 125
Amin Maloouf..... 86
Andy Warhol..... 50, 51, 134
Anish Kapoor..... 26, 27, 134
Arasi Tiffany Tavares..... 40, 41, 44, 61, 62, 63, 65, 96, 101, 105, 107, 113, 134, 135, 136

Arthur Rimbaud..... 3

B

Barack Obama..... 52, 53, 119, 134
Bill Viola..... 56, 57, 114, 134
Bruce Nauman..... 45, 118

C

Carl Gustav Jung..... 18, 31, 113
Charlotte Bienaimé..... 81
Cindy Sherman..... 93, 94, 135, 136
Clément Rosset..... 26, 113
Cristina Ricupero..... 45, 118

D

Daily tous les jours..... 54, 55, 134
Descartes..... 3, 29, 115
Didier Lapeyronnie..... 81, 82

E

Édouard Glissant..... 5, 110, 111, 113, 120

Eric Fassin..... 98, 119

Erving Goffman..... 81

Esther Ferrer..... 2, 40, 41, 42, 44, 45, 61, 62, 63, 65, 96, 100, 101, 105, 107, 110, 123, 124, 134

Etienne Souriau..... 37, 114

F

Fatoumata Sakho..... 100, 102

Françoise Dolto..... 21, 22

Freud..... 16, 17

Frida Kahlo..... 9, 31, 32, 116, 134

G

Georges Gerbner..... 88

Gillian Wearing..... 33, 35, 134

Guido Palau..... 98

H

Henri Wallon..... 21

Hope Curran..... 82

Hubert Auque..... 2, 114

Hubert Reeves..... 18, 120

I

Insane 51..... 58, 59, 60, 66, 135

J

Jacques Ichard-Maury..... 1

Jacques Lacan..... 2, 21, 22, 120

Jean de Palacio. 79, 116

Joseph Nechvatal..... 68, 69, 135

Juliette Smeralda. 91, 114

K

Kehinde Wiley.52, 53, 104, 105, 123, 134, 136

L

Laetitia Ky.....93

Lorna Simpson. 102, 103, 136

M

Malevitch.9

Manet. 104, 105, 136

Marcel Duchamp..... 11, 12, 37, 134

Marie-Guillemine Benoist. 106

Marina Abramovic. 29, 30, 32, 125, 134

Matisse. 9, 106

Matt Pokora..... 95, 97, 119

Michel Foucault..... 28, 115

Michelangelo Pistoletto..... 38, 39, 123, 134

Mondrian.....9

Monet.46

N

Narcisse 1, 15, 26

Nelson Goodman..... 24, 115

Norman Rockwell. 22, 23, 37, 134

O

Omar Sy..... 92

Ovide. 15

P

Paul Demeny..... 3

Pausanias..... 15

Picasso. 9

Pierre Lévy..... 68

Pierre Soulages.62, 64, 124, 135

R

Rebecca Arthur.82, 83, 123, 135

Renaud Barbaras..... 3

René Major. 28

Roland Barthes..... 2, 115

Romane Opalka.....72, 76, 77, 135

S

Saartje Baartman..... 100

Scenocosme.70, 71, 124, 135

Sibeth Ndiaye..... 92

Solange Knowless..... 92

V

Van Eyck.13, 14, 134

Van Gogh.....9, 46, 70, 71, 135

Vasarely. 9

INDEX DES MOTS-CLÉS

A

actualisation..... 67, 68
apparition/disparition. 50, 54, 56, 58, 60, 62, 72
appropriation culturelle. 98
autoportrait.1, 2, 4, 5, 9, 10, 11, 13, 15, 22, 23, 24, 33, 34, 37, 38, 41, 43, 45, 49, 76, 79, 109, 116
autoreprésentation. 4, 13, 33
autoreprésenter. 13

Ç

ça..... 22

C

cheveu crépu..... 91, 92
cheveux crépus. 86, 90, 91, 92, 99
connaissance de soi. 18, 21, 22
corps.2, 3, 4, 16, 18, 19, 21, 26, 28, 29, 31, 38, 41, 43, 45, 49, 60, 62, 65, 66, 68, 74, 76, 93, 99, 100, 102, 104, 109, 110

E

entre-deux..... 4, 50, 54, 68, 72, 81, 84
expressivité du support..... 62, 66

I

idéal du moi..... 16
identification. 16, 17, 21, 84, 86, 88, 99, 106, 114
identité.2, 3, 4, 18, 21, 31, 33, 37, 43, 45, 68, 70, 79, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 89, 91, 93, 99, 109, 110, 114
immigré colonisé..... 81

immigré étranger..... 81

interaction. 4, 10, 38, 41, 43, 45, 50, 52, 62, 84, 85

L

la totalité-monde. 5

M

médias traditionnels. 45, 46
minorité..... 81, 82, 86, 89
miroir.1, 3, 13, 19, 21, 22, 24, 25, 26, 28, 31, 34, 37, 38, 40, 74, 76, 104, 109
moi idéal. 16
moi.2, 4, 5, 16, 17, 18, 21, 22, 25, 26, 29, 31, 37, 41, 43, 45, 54, 66, 80, 84, 85, 91, 93, 109, 110, 111
moi-corporelle..... 2, 43

N

narcissisme primaire. 16, 17
narcissisme secondaire..... 16, 84
narcissisme..... 2, 15, 16, 17, 49, 84, 109, 116
noir..... 22, 41, 42, 52, 60, 62, 66, 72, 75, 99, 102, 106
non-soi. 16
nouveaux médias..... 45, 46, 85
numérique. 1, 33, 45, 46, 66, 82, 93

O

objectivité. 25, 109
œuvre conçue. 40, 50, 52, 54, 72

œuvre interactive..... 40, 54, 62

œuvre perceptible..... 40, 50, 52, 54, 70, 72

œuvre perçue..... 40, 50, 76

P

perception.3, 10, 24, 25, 26, 28, 34, 58, 60, 84, 88, 109, 110

portrait numérique..... 41

portraits numériques.....4, 43, 49, 66, 100, 106, 109

posture spectatorielle..... 37

R

racisme ordinaire..... 97

réalité virtuelle..... 79

révélation..... 54, 60

revendication..... 93, 99

S

schéma comportemental..... 40

selfie..... 31, 33

socialisation primaire..... 85

socialisation secondaire..... 85

socialisation.....84, 85, 86

soi .10, 15, 16, 17, 18, 19, 24, 25, 26, 31, 37, 38, 45, 49, 56, 79, 80, 81, 82, 87, 95, 99, 109

spectateur.4, 13, 22, 24, 33, 34, 37, 38, 40, 41, 43, 46, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 66, 68, 72, 74, 102, 109, 113

stade du miroir..... 2, 21, 22

stigmates.....79, 84, 89, 93, 99

stratégie d'assimilation..... 87

stratégie identitaire..... 87

subjectivité.....3, 18, 24, 25, 26, 34, 45, 109

surmoi..... 22, 24

T

temporalité.....41, 72, 74, 76

temps.1, 5, 9, 10, 11, 31, 33, 40, 41, 43, 45, 49, 50, 52, 56, 66, 72, 74, 76, 80, 81, 84, 88, 89, 99, 109, 110, 111, 124

théorie de la cultivation..... 88

V

vanité.....49, 50, 54, 56

viractuel..... 68, 70

virtualisation..... 67, 68

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Marcel Duchamp, <i>Autoportrait signature</i> , 1964, Encre rouge sur papier, 36 x 44 cm.....	12
Figure 2 : Jan Van Eyck, <i>Les époux Arnolfini</i> , 1434, Huile sur toile, 60 x 82 cm, Nationale Galerie, Londres.....	14
Figure 3 : Norman Rockwell, <i>Triple autoportrait</i> , 1960, Huile sur toile, 113,5 x 87,5 cm, Musée Rockwell, Massachusetts, USA.	23
Figure 4 : Anish Kapoor, <i>Mirror Glow (Pagan Gold)</i> , 2019, Acier inoxydable et laque, 145 × 145 × 19 cm, Galleria Continua, Rome.	27
Figure 5 : Marina Abramovic, <i>Rhythm o</i> , 1974, Image Youtube/Marina Abramovic Institute.	30
Figure 6 : Marina Abramovic, <i>The Artist is Present</i> , 2010, Performance, MoMA, New York.....	30
Figure 7 : Frida Kahlo, <i>Les Deux Fridas</i> , 1939, Huile sur toile, 173 x 173,5 cm, Musée d'Art moderne de Mexico, Mexique.	32
Figure 8 : Gillian Wearing, <i>Self Portrait</i> , 2000, Photographie, 172 × 172 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen.....	35
Figure 9 : Markus Raetz, <i>Métamorphose II</i> , Beuys/Hase, 1992, Sculpture et photographie, Musée Rodin 2016.	35
Figure 10 : Michelangelo Pistoletto, <i>Girl taking a Picture</i> , 1962-2007, Sérigraphie sur acier inoxydable poli, 250 x 125 cm, Fondazione Pistoletto, Biella.....	39
Figure 11 : Esther Ferrer, <i>Autoportrait Aléatoire</i> , 1971-2014, Photographie noir et blanc montée sur bâtons mobiles, 45 × 52,5 cm, Galería Visor, Valence.	42
Figure 12 : Arasi Tiffany Tavares, <i>Fanny</i> , 2019, Installation vidéo, cadre, feuilles blanches et tissu, 82 x 65,5 cm.	44
Figure 13 : Andy Warhol, <i>Skulls</i> , 1928–1987, Peinture acrylique et sérigraphie sur 6 toiles, 38,3 × 48,3 × 1,8 cm, National Galleries, Scotland.....	51

Figure 14 : Kehinde Wiley, <i>President Barack Obama</i> , 2018, Huile sur toile, 213,7 × 147 × 3,2 cm, National Portrait Gallery, Washington.	53
Figure 15 : Daily tous les jours, <i>21 Balançoires</i> , 2011, Installation de balançoires dans l'espace public, Montréal, Canada.	55
Figure 16 : Bill Viola, <i>He Weeps for You</i> , 1976, Vidéo/installation sonore. Goutte d'eau provenant d'un tuyau en cuivre, caméra couleur en direct avec objectif macro, bruit de tambour amplifié, projection vidéo dans une salle noire, Taille de l'image projetée : 230 x 310 cm, Dimensions de la salle : 3,7 x 6,1 x 7,9 m.	57
Figure 17 : Insane 51, <i>Connection</i> , 2019, Œuvre murale insitu, Aruba.	59
Figure 18 : Arasi Tiffany Tavares, <i>Nature morte : Crâne</i> , 2019, Installation vidéo, aquarium en verre, roses séchées, chandelier.	61
Figure 19 : Arasi Tiffany Tavares, <i>Spot</i> , 2013, Installation vidéo, spots de lumière.	63
Figure 20 : Pierre Soulages, <i>Sans titre</i> , 2019, Peinture acrylique sur toile, 390 x 130 cm, Musée Soulages, France.	64
Figure 21 : Arasi Tiffany Tavares, <i>Corps</i> , 2019, Série d'installations vidéo, performance, projection sur corps.	65
Figure 22 : Joseph Nechvatal, <i>Orgiastic abattOir</i> , 2003, Acrylique sur toile assistée par ordinateur-robotique, 112 x 168 cm, Nationale Gallery, Londres.	69
Figure 23 : Scenocosme, <i>Cent visages</i> , 2017, Installation interactive visuelle / morphing interactif.	71
Figure 24 : Vincent van Gogh, <i>Head of a Skeleton with a Burning Cigarette</i> , 1886, Huile sur toile, 32 x 24,5 cm, Musée Van Gogh d'Amsterdam.	71
Figure 25 : Roman Opalka, <i>Opalka 1965/1 à l'infini, détail 3324388-3339185</i> , 1931-2011, Peinture acrylique sur toile de coton, 196 x 135 cm, Musée national d'art moderne.	73
Figure 26 : Dan Graham, <i>Present Continuous Past(s) (Présent passé(S) continu(S))</i> , 1974, Installation vidéo circuit fermé 1 caméra noir et blanc, 1 moniteur noir et blanc, 2 miroirs, 1 microprocesseur, Collection Centre Georges Pompidou, Paris.	75
Figure 27 : Romane Opalka, <i>1965 1- ¥, détails 2075998, 2081397, 2083115, 4368225, 4513817, 4826550, 5135439 et 5341636</i> , 1965, Photographie noir blanc sur papier, 24x 30,50 cm.	77

Figure 28 : Rebecca Arthur, <i>Reimagining the Black Identity</i> , 2020, Photographie d'exposition, Fondation des États-Unis, Paris.	83
Figure 29 : @ laetitiaky, Photos Instagram.	94
Figure 31 : Cindy Sherman, <i>Untitled #359</i> , 2000, Impression couleur, 76.2 x 50,8 cm, New York	94
Figure 32 : Cindy Sherman, <i>Untitled #465</i> , 2008, Impression couleur, 161.9 x 145,4 cm, New York.	94
Figure 33 : Arasi Tiffany Tavares, <i>Fanny en Fleurs</i> , 2019, Installation vidéo, cadre, feuilles blanches et tissu, 140 x 80 cm.	96
Figure 34 : Arasi Tiffany Tavares, <i>Fanny d'or</i> , 2019, Photographie utilisée pour mon installation vidéo.	96
Figure 35 : Arasi Tiffany Tavares, <i>Fanny en courbe</i> , 2019, Installation vidéo, cadre, feuilles blanches et tissu, 82 x 145 cm.	101
Figure 36 : Fatoumata Sahko, <i>Sans titre</i> , 2018, Carte postale.	101
Figure 37 : Lorna Simpson, <i>1957-2009 Interior #3</i> , 2009, Photographies noirs et blancs, 13.97 × 13,97 cm, The Audrey and Sydney Irmas Collection.	103
Figure 38 : Kehinde Wiley, <i>Napoleon Leading the Army Over the Alps</i> , 2005, Huile sur toile, 274,32 x 274,32 cm, Brooklyn Museum, New York.	105
Figure 39 : Jacques-Louis David, <i>Bonaparte franchissant le Grand Saint Bernard</i> , 1800, Huile sur toile, 260 x 221 cm, Château de Malmaison, France.	105
Figure 40 : Manet Edouard, <i>Olympia</i> , 1863, Huile sur toile, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, France.	105
Figure 41 : Arasi Tiffany Tavares, <i>Fanny de dos</i> , 2019, Installation vidéo, cadre, feuilles blanches et tissu, 150 x 155 cm.	105
Figure 42 : Arasi Tiffany Tavares, <i>Fanny l'angélique</i> , 2019, Installation vidéo, cadre, feuilles blanches et tissu, 200 x 150 cm.	107

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE :	7
L'AUTO PORTRAIT : DE L'IMAGE DE SOI AU REFLET DE L'AUTRE ...	7
CHAPITRE 1 : AUTO PORTRAIT, CONNAISSANCE ET SAVOIR.....	9
AUTO PORTRAIT LITTÉRAIRE ET AUTO PORTRAIT PICTURAL	10
HISTOIRE DE L'AUTO PORTRAIT	11
NARCISSISME OU QUESTIONNEMENT DU MOI	13
LA CONNAISSANCE DE SOI	17
CHAPITRE 2 : UNE RECONSTRUCTION PERCEPTIVO-REPRÉSENTATIVE DE LA RÉALITÉ À TRAVERS LE DÉDOUBLEMENT DU MIROIR	21
LE MIROIR, LIEU DE CONFRONTATION DU MOI, DU ÇA ET DU SURMOI.....	21
LA PERCEPTION COMME FORME DE SUBJECTIVITÉ	25
LE CORPS DANS LA DUALITÉ DE L'ÊTRE	28
PERSONA ET MISE EN SCÈNE.....	31
CHAPITRE 3 : L'AUTO PORTRAIT COMME INSTALLATION PERFORMATIVE	37
INTERACTION PSYCHIQUE ET PHYSIQUE.....	38
MES PORTRAITS NUMÉRIQUES	41
LE NUMÉRIQUE COMME SOURCE D'INTERACTION.....	45
DEUXIÈME PARTIE :	47
ENTRE REPRÉSENTATION POÉTIQUE-PHILOSOPHIQUE ET CRITIQUE	47
CHAPITRE 1 : AUTO PORTRAIT PROTÉIFORME	49

L'ŒUVRE CONÇUE : UNE VANITÉ UNIVERSELLE, NAÏVE ET FANTASMÉE	50
L'ŒUVRE PERCEPTIBLE : L'ENTRE-DEUX, APPARITION/DISPARITION, VIRTUEL/ACTUEL	54
APPARITION/DISPARITION	56
ACTUEL/VIRTUEL	66
L'EXPRESSION DU TEMPS.....	72
CHAPITRE 2 : ŒUVRE PERÇUE : UN TABLEAU VIVANT.....	79
LA FIGURE NOIRE ENTRE VISIBILITÉ ET INVISIBILITÉ.....	80
IDENTITÉ ET SOCIALISATION	84
LA SOCIÉTÉ, COMME NON-LIEU DE RECONNAISSANCE	87
LES DANGERS DES STANDARDS.....	89
CHAPITRE 3 : MISE EN SCÈNE D'UN RELIEF IDENTITAIRE	95
CORPS.....	100
MON PROPRE MODÈLE IDENTITAIRE	102
CONCLUSION	109
BIBLIOGRAPHIE ET REVUES.....	113
DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES.....	117
MAGAZINES	119
SITE WEB RESSOURCE	120
ARTISTES	122
VIDÉO ET PODCAST	124
INDEX DES NOMS PROPRES	126
INDEX DES MOTS-CLÉS.....	128

TABLE DES ILLUSTRATIONS	130
TABLE DES MATIÈRES	134