



Face aux œuvres

mémoire & patrimoine

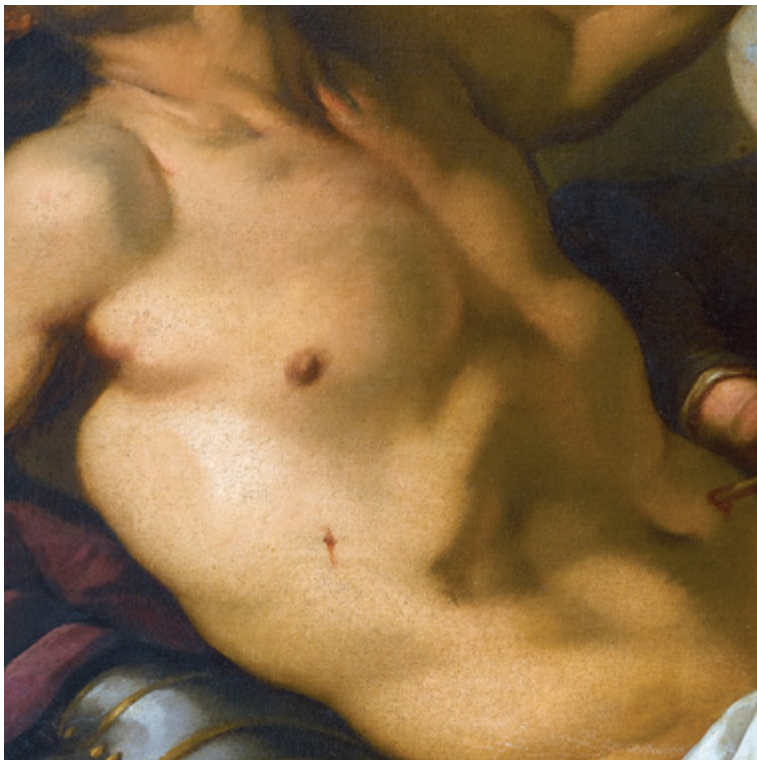
N°02

**Anatomie(s)
d'une
collection**

Face aux œuvres

N°02 mémoire & patrimoine

du Fonds municipal d'art de Pantin



Credit photographique : Raphaël Chipault

Attribué à Paolo Gerolamo Piola. *Saint Sébastien soigné par Irène*,
fin du xvii^e siècle, huile sur toile. Détail.

Marion Delage de Luget

Docteur en philosophie de l'art

Le corps humain a toujours été, de quelque façon, un des objets d'étude les plus privilégiés des artistes.

Bien davantage qu'un simple motif thématique, il constitue l'un des lieux de prédilection des expériences plastiques. Chaque époque n'a eu de cesse de le réinterroger, proposant une manière chaque fois singulière de le donner à voir. Parmi les formes très différentes de représentations du corps qui jalonnent le fonds municipal d'art de la ville de Pantin, une sélection de pièces attestent de ces bouleversements. Au fil des œuvres, la révolution qui s'opère dans le traitement du corps est retracée de la période classique à l'art contemporain. Ceci pour comprendre de quelle manière ces corps idéaux, soumis aux canons antiques, cèdent peu à peu, avec l'avènement de l'art moderne, à des représentations qui, tout à l'opposé, sont d'une extrême particularité, véritables portraits portant chacun la marque d'un individu unique.



D'après Sebastiano del Piombo, *La Visitation*, copie de la fin du XIX^e siècle, huile sur toile.
Provient de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Dim. 131 cm x 167 cm.

Anatomie(s) d'une collection

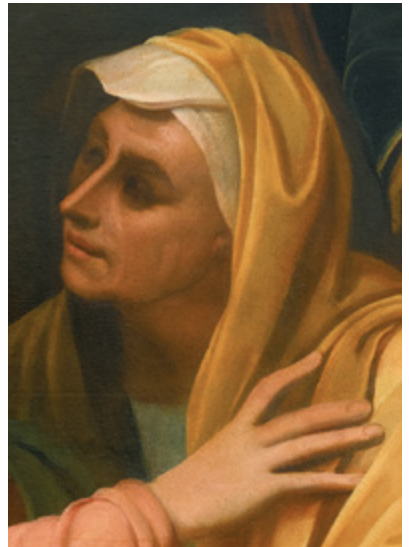
La *Visitation* est une copie anonyme de la fin du ^{xix}^e siècle, réalisée d'après l'un des tableaux les plus connus de **Sebastiano del Piombo**, peintre italien qui fit carrière à Rome. L'original, de 1520 environ, est conservé au Louvre. Cette scène couramment dépeinte dans l'art chrétien, commémore la visite de Marie à Élisabeth. La Vierge, venant d'apprendre qu'elle est enceinte, va à la rencontre de sa cousine, laquelle attend également un enfant, le futur saint Jean-Baptiste. Quand Élisabeth entend la salutation de Marie, l'enfant qu'elle porte tressaille d'allégresse en son sein, signe de la reconnaissance du Christ à naître.

Cette copie constitue un exemple typique des conventions qui orchestrent la représentation du corps pendant la Renaissance italienne. Lorsque Sebastiano del Piombo exécute l'original, nous sommes à l'apogée de la haute Renaissance italienne qui va de 1500 à 1530, juste avant la bascule vers le maniérisme de la Renaissance tardive.

L'enjeu de la représentation humaine est à cette époque de magnifier le corps car il est œuvre divine. Les peintres de la Renaissance italienne choisissent de rendre cette beauté par l'utilisation de canons esthétiques issus de l'Antiquité. Un canon est une règle de proportion des dimensions d'un ouvrage : d'un élément donné sont déduites les mesures de l'ensemble. Rapportée aux différentes parties du corps humain, cette harmonisation des mesures permettrait d'obtenir une beauté idéale.

On doit à Vitruve le plus célèbre de ces canons, la *summetria*, ou « symétrie » même si le terme ne recouvre plus exactement le sens que lui donnait ce penseur. Vitruve définit ainsi la *summetria* : « [...] *c'est un accord convenable des membres, des ouvrages entre eux, et des parties séparées, le rapport de chacune des parties avec l'ensemble, ainsi que dans le corps humain, où il existe une harmonie entre le bras (la coude), le pied, la palme, le doigt et les autres parties du corps.* »¹ Par report de la mesure d'une partie sur un ensemble, le canon est censé en garantir la cohérence.

Pour Vitruve, plus le module de base est petit, plus le calibrage de l'ensemble sera affiné, régulier et en conséquence jugé heureux. Les artistes de l'Antiquité rivalisent en ce domaine. Ainsi Praxitèle est reconnu et apprécié parce qu'il détermine les proportions des corps qu'il sculpte à partir de la mesure non pas de leur pied ou de leur paume, mais de leur simple auriculaire.



¹ Cité par Jacques Nicollet dans *La symétrie*, Paris, P.U.F., 1957, p.102.

Cette tradition du canon est réinvestie par les artistes de la Renaissance. Leon Battista Alberti, notamment, élabore l'une des théories esthétiques les plus influentes de son époque en s'appuyant sur une idée du beau exprimable mathématiquement : c'est la fameuse notion d'*historia*, dont l'emprunt à Vitruve est flagrant. Pour Alberti, la peinture n'est qu'arrangement des parties – les surfaces qui forment les membres, les membres qui forment les corps, les corps qui forment l'histoire que représente la peinture –, tout l'art du peintre résidant dans cet arrangement en une composition finale harmonieuse parce qu'unifiée. Pour parvenir à ce résultat, Alberti exhorte, comme Vitruve, à l'application d'une mesure : « Une fois que l'on a choisi un membre, c'est sur lui qu'il faut rapporter tous les autres afin que dans l'être animé aucun membre ne soit en désaccord avec les autres pour la longueur ou la largeur »² pour éviter dit-il, le désastre d'un corps humain présentant quelque « inéquation ».

Et l'on voit bien, dans cette *Visitation*, les effets de cet étalonnage canonique. Les corps y sont d'une cohérence, d'une précision qui les rend sculpturaux ; leur traitement fait d'évidence penser à la période classique de la statuaire grecque du v^e siècle avant notre ère.



Les personnages sont représentés dans le naturel supposé du quotidien – supposé seulement, car le mouvement est dans l'ensemble visiblement affecté, artificiel. Sous les drapés, on note le déhanchement de Marie souligné le long de sa cuisse par une belle lumière. Distinguer ainsi entre la jambe libre et la jambe d'appui montre une volonté d'animer quelque peu l'anatomie. Cependant, ce *contrapposto* de la Vierge est fermement campé en une pose très solide. Même si Élisabeth projette son bras gauche dans la direction du spectateur, inclinant le buste vers Marie, elle n'exprime pas véritablement de déséquilibre car sa jambe gauche, particulièrement la masse de l'articulation du genou que l'on devine tendre sa robe au ras du bord inférieur de la toile, rétablit son aplomb. Les suivantes de Marie sont rivées en deux verticales parfaitement statiques.

Le bras drapé d'un pan de manteau orange entrant par la gauche du cadre, guide le regard au centre, vers les visages des deux femmes. Ce bras, cette main tendue invite au-delà, dans le sens de lecture, à traverser le format vers ces hommes placés derrière Élisabeth.

D'abord celui, de dos, dont le bras prolonge le geste de la sainte. Enfin, ce vieillard habillé de bleu – couleur complémentaire du orange du manteau au premier plan, ce bleu venant lui faire contrepoint. Celui-ci s'avance en prenant appui sur sa canne, adoptant une posture malaisée – son assiette ne semble pas tenable. En point d'orgue de cette ligne de force remontant vers l'angle supérieur droit, sa pose exprime une certaine fougue, mais peu de véracité.



La belle maîtrise de l'exécution renforce paradoxalement ce manque de naturel des corps. Les chairs de Marie semblent de marbre tant la carnation en est limpide : le volume de son cou, le galbe de sa joue, les doigts, fuselés, sont traduits par une lumière satinée qui en dessine presque trop parfaitement les courbes douces.

Les peintres de la Renaissance italienne ont beaucoup appris des études d'anatomies en vogue depuis le *quattrocento* et ils ont plaisir à montrer leurs connaissances en la matière. Sans conteste, ils savent rendre avec justesse une anatomie

réaliste, en maîtrisent les articulations et s'en enorgueillissent : Sebastiano del Piombo s'évertue ainsi à multiplier les raccourcis des membres supérieurs de ses personnages pour faire étal de cette virtuosité. Au premier plan, au plus près du regardeur, la main aux doigts très gracieusement fléchis fonctionne comme une invite vers l'intérieur du cadre – sans toutefois prendre le pas sur le visage rayonnant de la Vierge, point d'orgue de la composition. La main est particulièrement difficile à représenter. Volume extrêmement mobile, elle comporte quinze articulations, sans parler des jeux d'ombres portées que la position des doigts peut occasionner. La main est un morceau de maître dont on ne confie pas la réalisation aux assistants ; un fragment majeur dans lequel l'artiste signataire affirme son style. Les mains sont mises en valeur dans cette toile pour leur portée symbolique, elles orchestrent tout un jeu de renvois et de désignation des différents protagonistes, elles sont également le parfait faire-valoir du métier et de la technique du peintre.

Cette toile répond d'une connaissance approfondie et sûre de l'anatomie, et ce bien qu'elle ne montre que très peu des corps : visages, mains, pieds..., morceaux les plus complexes, esseulés et comme sertis parmi les larges pans colorés des drapés. Cette maîtrise de la figuration du corps reste au service d'une représentation canonique : le corps n'est pas ici dépeint au naturel, mais très manifestement idéalisé. Les corps, sur cette toile, sont tous visiblement vigoureux. Même le vieil homme à l'arrière-plan exprime une certaine véhémence. Le copiste exagère encore cette vitalité en choisissant de gommer du visage d'Élisabeth les marques de l'âge, pourtant visibles dans l'original. Il cherche à transcrire le miracle qui s'opère lors de la Visitation : Élisabeth, touchée par l'Esprit Saint, retrouve une certaine jeunesse. Cette décision d'atténuer les signes du vieillissement renseigne aussi sur une volonté flagrante de glorification des corps.



Crédit photographique : Raphaël Chipault

Attribué à Paolo Gerolamo Piola. *Saint Sébastien soigné par Irène*, fin du xvii^e siècle, huile sur toile. Provient de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Dim. 132,5 x 99 cm.

Cette volonté est plus manifeste encore dans le *Saint Sébastien soigné par Irène*, toile maniériste de l'atelier de Paolo Gerolamo Piola, de la fin du xvii^e siècle. La composition très dynamique s'articule autour d'une grande diagonale descendante, de l'angle supérieur gauche à l'angle inférieur droit de la toile. Cette plongée souligne les positions instables des personnages – tous figés en plein mouvement – et accentue l'effet dramatique de la scène en faisant choir le regard vers la masse sombre du manteau qui obstrue la partie inférieure droite du cadre.

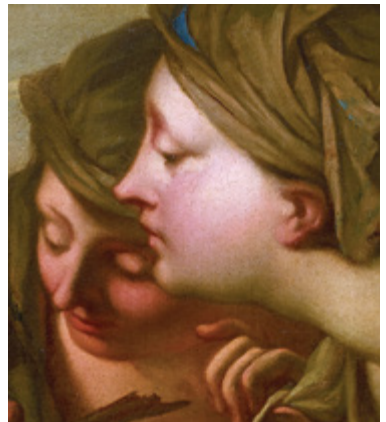
Les poses des personnages sont outrées : la torsion du corps du saint, le mouvement de bascule de sa tête, projetée avec force vers l'arrière, renforcé par ses yeux révoltés, la saillie très théâtrale de son épaule droite dont le volume rond est souligné par cette ligne sombre qui vient comme en délimiter l'articulation avec le buste, sont exagérées. Le dessin des mains est lui aussi fort tarabiscoté ainsi que les gestes très étudiés. Ces postures pleines d'emphase, accusées par un éclairage très contrasté, sont la marque du Baroque.

Les personnages de *La Visitation* manifestent une émotion très subtile, toute intérieure, posés en une composition dont se dégage un sentiment général de quiétude. Tout à l'opposé, ce *Saint Sébastien* exacerbe le tragique de la scène, à commencer par la représentation du saint lui-même, hautement superlative. Il est montré juste après son premier martyre – son poignet gauche, brandi, désigne le lien qui le rattache encore au tronc du supplice. Il vient d'être criblé de flèches ; mais ses chairs sont intactes, juste ponctuées de deux petites lésions sur son flanc et sa cuisse droite où le sang perle imperceptiblement. La flèche est fichée dans son abdomen, mais aucune blessure n'est apparente. Et le geste de la main qui retire le trait de la chair est d'une telle coquetterie que la douleur du coup porté paraît encore moins vraisemblable. Ce corps, à peine égratigné, semble fringant – d'autant qu'un clair-obscur met en avant sa solide masse musculaire.

Placé au centre de l'œuvre, il est parfaitement athlétique et cette étude anatomique digne d'un Michel Ange soulève la question de sa nudité et d'une certaine sensualité. Sa pose, alanguie, ne respecte les bienséances que grâce à un modeste drapé qui dissimule ses parties intimes – drapé d'un gris relativement lumineux, contrastant avec des plages sombres qui l'entourent et attirant d'autant l'attention. Ce nu n'est pourtant pas profane, il respecte les fondements de la pudeur chrétienne de l'époque – les autorités pontificales tolèrent la représentation de la nudité lorsque l'iconographie le requière, comme pour une crucifixion. Sans passer sous silence la volupté qui anime cette anatomie, il faut comprendre ce nu comme une expression du divin : à la fois signe du dépouillement de l'homme face à son créateur et beauté traduisant la puissance divine.

Voilà pourquoi l'atelier Piola brosse un saint Sébastien vigoureux malgré son martyre, un corps à la fois *sain* et *saint*. Ce type de représentation illustre le fameux adage de la philosophie antique, *mens sana in corpore sano*, le modifiant juste insensiblement : « si le corps est beau, l'âme est forcément bonne » pourrions-nous dire. Ce corps manifeste une spiritualité : son embellissement incarne le divin à l'œuvre.

Dans cette peinture, le traitement des visages crée entre eux une réelle familiarité. Les traits des personnages répondent du style de l'atelier Piola : nez pointus et mentons légèrement en galoche. Ces ressemblances rendent la physionomie des protagonistes quelque peu générique. C'est le méfait du canon que d'offrir une sorte d'apparence universelle. À trop vouloir rendre des corps réguliers, proportionnés, symétriques, on efface tout détail vrai, toute singularité. Hippolyte Taine, dans sa *Philosophie de l'art*, note déjà, en 1865 que le peintre trop attaché à rendre cette beauté idéale « [...] ôtera aux figures l'irrégularité originale, qui est le propre du portrait et de la personne [...] »³



³ Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, tome II section 3, 1865, Fayard, p. 133.

On ne peut qu'acquiescer à cette remarque. Le canon vise un embellissement asymptotique du corps, il assène un impératif de correction. Alberti énonce explicitement la consigne : « *Apelle ne peignit l'image d'Antigone que du côté du visage où le défaut de l'œil n'apparaissait pas. [...] Plutarque rapporte aussi que les peintres anciens avaient l'habitude, lorsqu'ils peignaient des rois, s'ils avaient quelque défaut, de ne pas donner l'impression d'avoir voulu l'omettre mais, autant qu'ils le pouvaient, ils le corrigeaient tout en maintenant la ressemblance. Je désire donc que cette modestie et cette retenue soient observées dans toute l'histoire afin que ce qui est choquant soit omis ou corrigé.* »⁴

C'est précisément ce que reproche Taine à l'école italienne, et ce pour quoi il lui préfère l'école flamande. En effet, dans l'art classique italien la structure anatomique et musculaire est toujours grandiose ou noble, le corps est « [...] *l'homme en général, et non tel homme, qu'ils représentent. [...] – et il ajoute - Rien de plus contraire au génie germanique et flamand, qui voit les choses telles qu'elles sont, toutes entières et complexes, qui, dans l'homme, saisit, outre l'homme en général, le contemporain, le bourgeois, le paysan, l'ouvrier, tel bourgeois, tel ouvrier, tel paysan ; qui attache aux accessoires de l'homme une importance aussi grande qu'à l'homme [...]* »⁵

C'est cette vision héritée de l'école flamande qui amène Courbet, à la fin du XIX^e siècle, à aller à l'encontre des règles de l'art académique, pour, comme le dit Taine, *redécouvrir la nature humaine, et toute la nature animée et inanimée*. C'est l'avènement du Réalisme, qui délaisse les sujets mythologiques, religieux ou historiques, abandonne les canons aussi, aux profits de représentations plus brutes des hommes et de la vie quotidienne. On retrouve les enjeux de cette recherche de réalisme dans une série d'œuvres plus contemporaines conservées à Pantin, notamment des photographies procédant d'une pensée sous certains aspects très similaire à celle qui animait les recherches de Courbet.

L'image **Sans titre** de **Loïc Faujour** s'inscrit dans la lignée de la photographie humaniste. Ce courant, apparu dans le Paris des années 1930, s'est essentiellement développé à la fin de la seconde guerre mondiale : en réaction aux horreurs du conflit, les photographes éprouvent le besoin de porter un regard bienveillant, respectueux sur le genre humain, de rendre sa dignité à cette population éprouvée par les années de guerre. Robert Doisneau ou Willy Ronis en sont les représentants les plus célèbres et leurs clichés font partie intégrante de notre musée imaginaire collectif. Ces photographes, disait Philippe Soupault, avaient *le cœur dans les yeux...* C'est toute l'idée de cette œuvre de Loïc Faujour, qui saisit avec une vraie tendresse une tranche de vie pantinoise. D'une netteté relative, un peu surexposé à l'arrière-plan, le cliché a des allures de reportage. Pris sur le vif, les personnes y sont figées dans une chorégraphie de gestes très naturelle – rien n'est posé, l'image capture un instant du quotidien. C'est une photographie de rue, empreinte de flânerie, et l'on imagine sans peine Loïc Faujour déambulant dans Pantin, en quête de ce moment unique, de cet instant de grâce – ce qu'Henri Cartier-Bresson appelait *l'instant décisif*.



Crédit photographique : Raphaël Chipault

**Loïc Faujour, *Sans titre*, 12 mai 1991, photographie.
Don de l'artiste en 1993. Dim. 70 x 50 cm.**

La construction de cette photographie est révélatrice des caractéristiques de la photographie humaniste. D'abord l'importante profondeur de champ qui permet, dans une succession de plans, d'insérer ces personnages populaires dans un territoire géographique et social. Le choix du cadre, ensuite, nous en apprend beaucoup sur les conditions de la prise de vue et l'éthique du photographe. Loïc Faujour s'est accroupi à la hauteur des enfants, très proche d'eux : il est allé à leur rencontre. Aucun voyeurisme, cette image n'est pas prise à la dérobée, tout au contraire : c'est un moment partagé avec ceux qui en sont les acteurs. Loïc Faujour veut saisir le monde sans fard, et pour cela capte le réel tel qu'il se présente, dans l'instant, de manière informelle. Taine dirait qu'il montre « [...] *les choses telles qu'elles sont, toutes entières et complexes* [...] ». Et peu importe que le sujet soit ordinaire – ou justement parce qu'il l'est, histoire d'y retrouver ce *fantastique social de la rue* cher à Pierre Mac Orlan.

Loïc Faujour veut restituer fidèlement une réalité : un lieu, une époque, mais surtout des personnes. Alors, aux antipodes des archétypes canoniques, il réalise des portraits, donnant à voir non pas *l'Homme*, *abstraitemment* mais bien tel ou tel, sans rien falsifier, sans rien omettre ni corriger, pour mieux dire tout ce qui fait la singularité, l'identité de chacun. Au cœur du propos de cette photographie : l'individu et son irréductible particularité.



Daniel Rühl, *Ouvriers*, 1999, photographie.
Don de l'artiste, festival Photo et Légendes, édition 1999 « Vu et lu d'ici ». Dim. 60 x 60 cm.

Anatomie(s) d'une collection

Cette photographie de **Daniel Rühl** – *Ouvriers*, de 1999 – est de la même veine. Encore une scène de la vie courante, sans idéalisation : pas de pose non plus pour cette image dont le grain marqué et le cadrage oblique révèlent qu'elle a été prise de manière inopinée.

Le sujet est d'importance : des ouvriers, attelés à leur tâche. Immortaliser les changements en cours dans le paysage urbain dit une volonté d'ancrer l'œuvre dans son temps. Plus encore, cela exprime un souci sincère de montrer un travail ; et pas n'importe lequel, un travail physique, pénible.

Pour signifier au mieux cela, la prise de vue n'enjolive rien : lumière artificielle indiquant que la tâche s'effectue en sous-sol, ou de nuit, lumière crue ne flattant pas les corps ; présence imposante des machines sur les deux bords de l'image, encadrant ces hommes qui paraissent presque petits en comparaison des masses des engins mécaniques ; enfin l'amas de terre ou de graviers répandu au premier plan informe.

Daniel Rühl photographie ici avec beaucoup de simplicité, et ce sans doute parce qu'au-delà d'une représentation naturaliste, il cherche à dire une réalité sociale. Alors, pour éviter l'écueil du misérabilisme, Daniel Rühl ne théâtralise rien. Il ne s'évertue pas à surprendre, comme pourrait le faire une photographie de reportage classique : pour preuve, il ne les représente surtout pas au *summum* de l'effort – sinon on basculerait, de fait, dans la grandiloquence, et cela conduirait à un autre type d'idéalisation, comme celle propagée en son temps par le stakhanovisme.

Cette photographie ne fait aucunement l'apologie du travail, elle aurait plutôt valeur d'enquête, comme une anthropologie visuelle qui renseignerait notre connaissance de l'humain. Daniel Rühl invite tout bonnement à s'arrêter un instant sur le quotidien brut de ces ouvriers, à entrer en sympathie, en empathie avec ces corps ordinaires, se livrant à leur tâche de tous les jours. Le travail de Daniel Rühl se situe dans la lignée du style documentaire : ses photographies sont autant de « preuves » dévoilant des situations, autant de traces aussi, permettant la conservation d'une mémoire sociale.



La photographie **Chambre n°5** d'**Hervé Rabot**, évocation du corps au travail, sans même le figurer, représente en très gros plan cinq clous. Et pas n'importe quels clous : cinq vieux clous de charpente à large tête plate, des clous forgés et non pas produits mécaniquement en quantité astronomique sur une chaîne industrielle. Des clous qui ont visiblement servi – ils ont été tordus, émoussés ou pliés, certaines têtes, écrasées sous le marteau.

Hervé Rabot les place au centre de l'image. Ce choix de composition dans ce format rectangulaire, vertical, qu'en peinture on nomme précisément « figure », fait indéniablement penser à un portrait : portrait de celui ou de ceux, absents, anonymes, qui auraient façonné ou utilisé ces clous.

La précision de l'image, le point de vue frontal – éminemment descriptif –, font ressortir la richesse de la matière des éléments photographiés. Les clous endommagés portent trace de l'action des outils qui ont déformé, entamé le métal, témoignant en cela de la main, du geste du travailleur. Quant à la surface qui constitue le fond de l'image, au grain, on dirait du bois – peut-être vernis, cela expliquerait la brillance.

Ce support sur lequel sont disposés les clous est lui aussi passablement accidenté : rayé, éraflé, il montre un palimpseste de marques et griffures qui témoignent d'une utilisation régulière de cette surface pour l'exécution d'une tâche manuelle. La photographie fonctionne comme une métonymie : montrant le clou, le plan de travail, elle désigne à travers cela l'utilisateur.

Hervé Rabot met ici la précision photographique au service de quelque chose d'a priori aussi insignifiant que quelques clous usés. Cette technique parfaite associée au point de vue frontal, au cadre serré sur l'objet, pourrait placer cette photographie du côté du document. Sans aller jusqu'à y voir une photographie objective – nous ne sommes tout de même pas dans la lignée des Becher, la matière est ici bien trop vibrante, vivante –, cela laisse toutefois penser aux clichés d'éléments décoratifs qu'Eugène Atget collecta pour réaliser son catalogue sur l'art du vieux Paris.

On retrouve en tout cas dans cette photographie d'Hervé Rabot cette même intention de vouloir magnifier, monumentaliser ce que l'on perçoit dans l'ordinaire. Ce photographe s'attarde sur ce que d'aucuns considéreraient comme anecdotique ou désigneraient comme un rebut, pour y trouver de l'intérêt, de la beauté. Se dégage de ce travail quelque chose de très proche de la pensée de Georges Bataille, pour qui il n'existe plus dans la pensée moderne *ni haut, ni bas*.

En photographiant d'anciens clous de récupération et guère plus bons à rien, Hervé Rabot leur procure une nouvelle dimension : ici le matériau pauvre, populaire, et par extension le tour de main de l'artisan, deviennent objet/sujet d'art.

Anatomie(s) d'une collection



Credit photographique : Raphaël Chipault

Hervé Rabot, *Chambre n°5*, 1996, tirage argentique de l'auteur sur papier baryté.
Achat en atelier en 1998. Dim. 43 x 52,5 cm.

Face aux œuvres >>>

Les dernières propositions artistiques ne s'attachent donc plus à rendre des sujets – des corps – d'exception. Certains plasticiens poussent plus avant cette logique, jusqu'à traduire l'individualité au moyen de tout ce que les canons proscrivaient : en figurant les anomalies et irrégularités des corps.

Plus question d'anatomie harmonieuse, vigoureuse chez **Benoît Manent**, où le corps est littéralement dé-figuré. Dans cette peinture *Sans titre*, on reconnaît bien une silhouette anthropomorphe que confirme le fragment surnageant dans le magma confus de couleurs : un bras enfantin, élémentaire, deux segments formant un angle à 90°, largement brossé en un geste rapide, presque violent, et à l'extrémité duquel viennent s'accrocher cinq tirets esquissant une main des plus sommaire.



Crédit photographique : Raphaël Chipault

**Benoît Manent, *Sans titre*, 2010, gouache sur papier.
Achat en atelier en 2010. Dim. 65 x 54 cm.**

Bien loin des morceaux de maître, ces doigts rudimentaires sont écartés en un éventail dont la raideur suggère une douleur, presque une tétanie. Partant de ce bras, on peut situer l'ensemble : au dessus à gauche les bosses consécutives de l'épaule et du crâne, en dessous les formes oblongues des jambes projetant de part et d'autre du format les deux flaques ovoïdes des pieds. Malgré l'extrême simplification formelle, on ne peut s'y tromper : il s'agit bien d'un corps. Un corps prostré, replié sur lui-même dans une contorsion éprouvante, comme pour chercher à contenir la matière picturale qui le compose et qui pourtant, inexorablement, s'écoule.

Benoît Manent malmène ce corps. Avec une gestuelle et des effets de coulure empruntant à l'expressionnisme, il le dépeint par cette masse colorée confuse, dégorgeant des flots de liquide douteux. La chair n'est ici que déliquescence, elle s'effondre, incontinent, en ruissellements quelque peu rebutants. Ce corps se délite, inéluctablement. Et sa présence organique, pesante, s'impose d'autant plus qu'il est circonscrit par cet aplat gris neutre et mat qui recouvre entièrement le reste du tableau. Benoît Manent orchestre ainsi le contraste : d'un côté le geste fluide, énergique, le foisonnement de teintes bigarrées qui animent la figure, de l'autre la matière épaisse, dense, lisse, quasi uniforme qui fige le fond. D'une part donc ce gris qui accuse le plan vertical du mur d'exposition et tous les idéaux qui s'y rattachent : l'organisation frontale du tableau, traditionnellement aligné sur la position érigée du regardeur. De l'autre, la force de gravité, ce lent écoulement qui s'emploie à désagréger la masse colorée et cette fatalité : la décomposition de la forme, la dissolution de la figure.

Chez Benoît Manent le corps s'expose ainsi dans toute sa viscéralité, pour mieux exprimer son humanité. Et cela nous rappelle notre condition : ce devenir inévitable, la décrépitude des chairs. C'est toujours une gageure que de représenter le corps autrement que valide. La philosophe Florence Chantoury-Lacombe rappelle à ce sujet que « *Le portrait en malade a souvent été interprété comme un objet qui contrevient à l'idée convenue de ce que doit être l'art ; il retire à l'image son apparente évidence et la rend soudainement problématique.* »⁶



Parce que toute représentation du corps humain montrant quelque pathologie contrevient directement à ce que la tradition attend d'une œuvre d'art, cette idée du Beau que les Antiques ont inscrit comme sa spécificité même, perdue dans l'inconscient collectif. Représenter la dégradation d'un corps comme le fait Benoît Manent, c'est prendre le risque de nouveaux enjeux plastiques et théoriques ; c'est se défaire de ces présupposés selon lesquels l'art devrait être nécessairement beau et nécessairement plaire.

⁶ Florence Chantoury-Lacombe, « Le portrait en malade. Histoire de sa face cachée », dans *Intermédialités*, 2006, n°8 : *Envisager*, p.31.

Face aux œuvres >>>

Dans l'art du xx^e siècle, le corps s'expose dans toute sa précarité, toute son imperfection, comme le montre ce dessin de **Delphine Pouillé**. Il est tiré d'une série intitulée **Carcasses**, dans laquelle l'artiste décline des variations de ce motif longiligne qui rappelle effectivement une colonne vertébrale. La forme peut d'ailleurs être encore précisée : cette barre horizontale – comme un cintre – dans la partie haute signifie les clavicules et l'entonnoir découpé en bas de la page, surmonté de ce rectangle au pourtour ombré, situe le coccyx couronné par le sacrum.

Autre détail suggérant le squelette humain, ces horizontales noires s'étagent de part et d'autre des bandes de papier marron au centre de la composition, tirets qui évoquent les traits de rappel permettant l'annotation des planches d'anatomies.

Delphine Pouillé parle ici de dessin, mais ce travail relève davantage du collage. Pour le composer, l'artiste part de matériaux qu'elle découpe, d'éléments qu'elle prélève aussi dans ses dessins plus anciens – et ce geste de recyclage s'avère éminemment signifiant.



Crédit photographique : Raphaël Chipault

Delphine Pouillé,
Carcasse #4, 2015,
crayon, papier,
pastel à l'huile
et fil à coudre
sur papier de soie.
Achat en atelier en 2016.
Dim. 42 x 60 cm.



Crédit photographique : Raphaël Chipault

**Delphine Pouillé,
Growing Memorial #1, 2015,
crayon et pastel à l'huile
sur papier sans acide.
Achat en atelier en 2016.
Dim. 42 x 29 cm.**

Delphine Pouillé dit avoir été profondément marquée par des images de reconstruction des gueules cassées de la première guerre mondiale, ces visuels postopératoires documentant les interventions réalisées sur les visages des poilus à partir de greffes provenant d'autres parties de leurs propres corps. Ici, de la même manière, elle réalise une sorte d'autogreffe, déplaçant des portions de son travail graphique antérieur de sorte qu'il continue à vivre par les connexions qu'il contracte avec les recherches plus récentes.

Delphine Pouillé réunit ces fragments, elle les colle, les scotche, les assemble en un tout, revenant dessus avec un pastel blanc – ce pastel qu'elle dit utiliser comme un pansement. Au final l'ensemble, la *carcasse*, porte inmanquablement les marques de ces interventions successives, et l'artiste revendique les sutures qui donnent cette dimension un peu monstrueuse à son travail – elle évoque d'ailleurs volontiers Frankenstein...

Delphine Pouillé génère ici une figure à l'opposé du canon d'un corps monade. Elle ne dissimule pas les coupes, les mutilations, ni tous les artifices permettant l'assemblage, soulignant ce fait que le « tout » n'est pas une chose insécable, que la forme peut à l'inverse être morcelée, disloquée, désarticulée, recomposée. La fragilité des matériaux qu'elle utilise, le caractère ténu des dégradés progressifs qui rendent les volumes de ces dessins, les lignes graciles, les larges plages de papier laissé blanc, tout ceci exprime d'autant plus la vulnérabilité de l'ensemble. Ce travail recherche des alternatives à la bonne forme. Il propose de faire un ensemble à partir de choses hétérogènes, il offre de travailler par greffe, c'est-à-dire par déplacement d'éléments ou par ajout de corps étrangers. Ce faisant, il met à mal le principe d'unité que présuppose d'ordinaire la notion de corps bien sûr ; mais aussi, au-delà, celle d'œuvre, de discipline – puisque c'est un dessin, mais un dessin dans le champ élargi. L'essence de ce travail, c'est ainsi de chercher une forme libérée de tout devoir être.

Face aux œuvres >>>



Crédit photographique : Raphaël Chipault

Yves Trémorin, *AM 4*, 2004, photographie numérique, tirage lambda sur papier argentique.
Achat en 2006 dans le cadre du festival Photo et Légendes, édition 2004 « L'extrême attention ». Dim. 47 x 59 cm.

Pour conclure, certaines pièces traitent plus spécifiquement de ce devoir être du corps et chacune à leur façon, invitent à reconsidérer ces obligations toujours et encore imposées aux corps dans nos sociétés contemporaines.

La première est une photographie de 2006 d'**Yves Trémorin**, sobrement titrée **AM 4** : les initiales d'une célèbre figurine en plastique, *Action Man*, suivies d'un numéro de série. Abstraction faite de ses dimensions imposantes, l'image serait digne de figurer sur un passeport ou un permis de conduire : le format est homothétique à celui d'une photographie d'identité, le cadrage est aussi très proche, serré en gros plan sur un visage inexpressif, lequel se détache sur fond uni bleu clair, l'ensemble répondant aux règles administratives édictées en la matière.

La photographie cependant n'est nette que sur une portion de ce visage de plastique – le nez, la bouche et les yeux –, reléguant le reste du volume de la tête ainsi que le cou, comme l'arrière-plan, dans un flou prononcé. Mettre ainsi en évidence la partie avant du visage, porter l'accent sur le regard, est une façon d'animer la figurine, de tenter de lui insuffler un semblant de vie. Par ailleurs, contrairement à un portrait d'identité, la photographie joue des ombres portées sur la face du personnage et en soulignant les traits, l'effet trompe-l'œil confère lui aussi plus de densité au personnage.

Nous voilà face au portrait d'un jouet d'apparence humaine et le résultat est troublant. Cette photographie se réfère avec précision aux codes attestés du portrait pour présenter un modèle qui en « incarne » l'exact opposé : rien en effet de plus éloigné de la notion d'individu que cette figurine générique, superlative, entérinant tous ces stéréotypes dits masculins (force, endurance physique, bravoure...) auxquels les normes culturelles, symboliques enjoignent les hommes à se conformer dans notre société.

Et une figurine, qui plus est, destinée à être dupliquée en une infinité de clones... *Action Man*, c'est la personnification de l'idée de standard. Un pur produit, parangon de ces modèles de l'industrie culturelle dont Hervé Morin nous rappelle qu'ils « [...] ordonnent les rêves et les attitudes. »⁷ Mais n'est-ce pas, dans le fond, le propre de tous les canons ?

Ce cliché – et le terme est ici des plus appropriés – est un peu inquiétant en ce qu'il met à jour les archétypes à l'œuvre dans notre imaginaire collectif, lesquels façonnent des identités formatées et ce dès le plus jeune âge – comme avec ce jouet. Mais la photographie est drôle également, la mascarade est savoureuse.

Parce qu'en nous proposant la représentation d'un être artificiel, Yves Trémorin dénonce du même coup l'artificialité des représentations qui inondent notre environnement. De plus, il joue de la construction de l'illusion photographique, pointant ce fait que toute photographie n'est jamais, par essence, qu'une représentation créée de toute pièce, une construction, un artifice. Par cette ambivalence, Yves Trémorin met à mal certains poncifs de l'image.

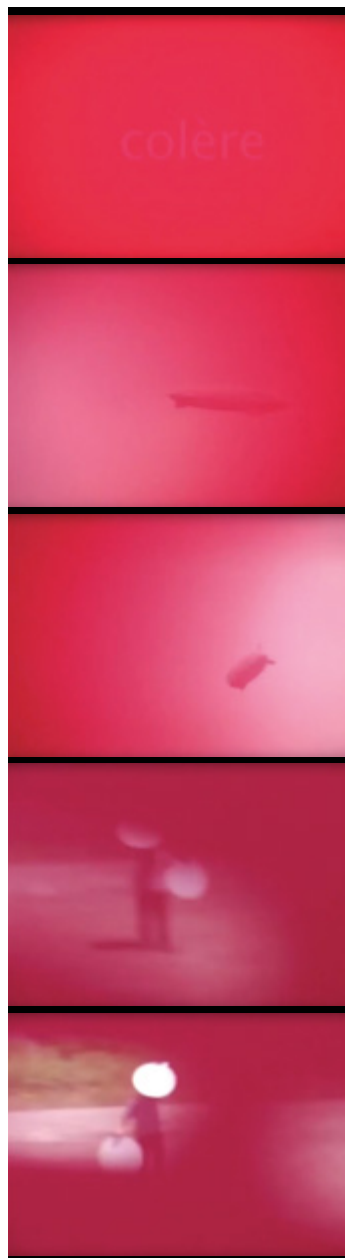
Pour clore, la vidéo de **Patrick Hébrard**, *Jour de colère* peut être présentée sur un unique moniteur, ou être déployée en une vidéo-sculpture, montrée sur plusieurs écrans diffusant alors cinq montages différents du film ce qui décuple son impact.

Lorsqu'il présente cette œuvre, Patrick Hébrard revient d'abord sur les conditions de fabrication de ces images : « *J'ai percé une feuille en plastique coloré que j'ai agitée devant l'objectif, de façon à ce que les petits trous forment une ligne restituant la réalité à l'état de trace et d'indice. Ce dispositif a le mérite de filtrer le trop plein d'information de l'image vidéo, et ne conserve que des silhouettes tressautantes et simplifiées, donnant à tout ce qui est filmé une fébrilité et une violence. Avec ce procédé de filmage, Pantin, la petite ville calme que j'ai filmée de ma fenêtre, devient, tout à coup, une ville bombardée. [...] La violence du mode de filmage se transmet à ce qui est filmé.* »

Patrick Hébrard filme des scènes au départ très banales : le *no man's land* en bas de son atelier où un personnage agite de façon désordonnée deux larges formes circulaires blanches, ainsi que la lente dérive d'un zeppelin dans le ciel. Sauf que le rapprochement au montage, de ces différents éléments confère un caractère oppressant, angoissant à l'ensemble – un sentiment que le titre confirme d'emblée.

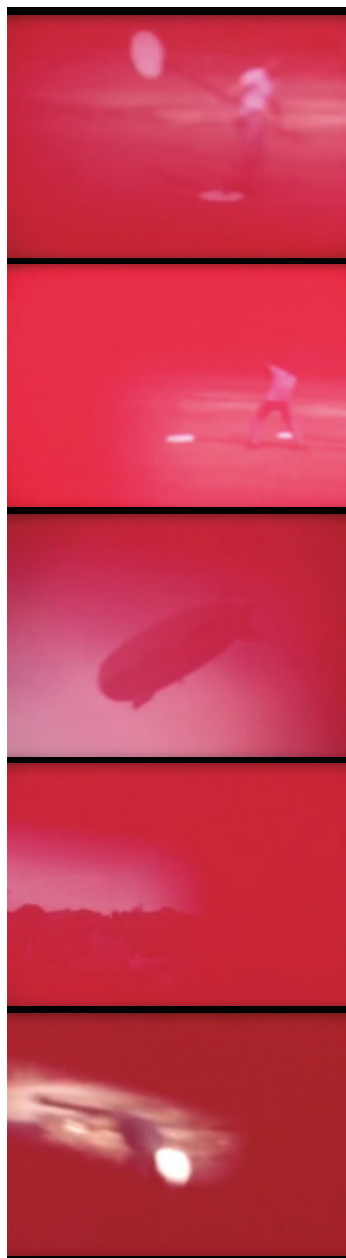
À voir la succession des plans, le zeppelin devient un engin de guerre menaçant, survolant cette zone désertique qui pourrait évoquer tant de champs de bataille plus ou moins contemporains, dans tant de contrées plus ou moins lointaines...

L'homme agitant ces deux disques tenus à bout de bras apparaît comme un parqueur, ces personnes qui, sur les aérodromes, guident le démarrage des avions avec une gestuelle très codifiée. Par contraste avec la zone incertaine et inhospitalière alentour, comme avec la masse inquiétante du zeppelin qui patrouille au zénith, cet individu paraît frêle, esseulé, et sa pantomime hermétique, abracadabrante, semble bien dérisoire.



Patrick Hébrard, *Jour de colère*, 2005,
Achat en atelier en 2009.

Anatomie(s) d'une collection



Tout ce que l'on projette en visionnant ces images est appuyé par le ronflement retentissant qui accompagne la vidéo. La bande son est, dans cette œuvre, d'une importance capitale, parce que ce bruit omniprésent, lancinant – ce bruit qui, lorsqu'il est porté à son volume idéal, s'avère assourdissant –, va infléchir la lecture de l'image. Patrick Hébrard est toujours très attentif à la dimension sonore de ses vidéos, il sait combien le son donne du volume à l'image. Ici, il a simplement conservé l'enregistrement du frottement de la feuille de plastique coloré sur le micro de sa caméra. Pourtant, les sonorités ne sont pas sans évoquer le vacarme d'un hélicoptère, les effets d'un bombardement et d'autant plus qu'elles accompagnent ces images rouge sang, car si le son donne du volume à l'image, celle-ci le teinte en retour, bien évidemment.

Patrick Hébrard a ainsi transformé par le jeu du montage, par la tension émotionnelle véhiculée par le son, des captations d'un quotidien tranquille en images de guerre anxigènes. Il rend ainsi compte de la violence qui peut être à l'œuvre dans une manière de filmer, comme dans le film même. Cette œuvre invite à l'interrogation sur la manipulation des images, celles-ci qui, comme le disait Guy Debord, transforment notre société en spectacle médiatique – et réduisent les regardeurs en simples consommateurs.

L'artiste réalise cela avec une extrême économie de matériaux. Trois plans, une feuille de plastique, une caméra... Mais n'oublions pas la matière principale : son corps. Ce corps opérateur qui vise, cadre, agit inlassablement la feuille de plastique devant l'objectif – car tout ce que la caméra capte, elle le capte via le filtre de l'action de ce corps. Même lorsqu'il n'est pas physiquement visible à l'image, Patrick Hébrard est présent dans la vidéo : il est, de tout son corps, à l'œuvre. Le processus évoque ainsi la façon dont, dans l'art contemporain, la présence du corps dans l'œuvre a pu être poussée à l'extrême – dans l'art corporel, et toutes ces performances qui mettent en jeu le corps, devenu lui-même le support de l'œuvre.

vidéo-sculpture, version monobande.

Durée 11 mn, captures d'écran.

Conférence 17 mars 2018

Marion Delage de Luget

Docteur
en philosophie de l'art



Conférence proposée par

la Ville de Pantin

et conçue par le pôle

Mémoire

& patrimoine

84-88 av. du Général-Leclerc

T 01 49 15 39 99

patrimoine.ville-pantin.fr

Le Fonds municipal d'art de Pantin est créé en 1987 avec la découverte de vingt et une peintures dans les ateliers de la ville. Ces œuvres, qui s'étendent du XVII^e siècle au début du XX^e siècle, proviennent majoritairement de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Ce fonds est rapidement complété par des tableaux et des vitraux restés dans l'église, ainsi que par les décors et sculptures de l'hôtel de ville. Un travail d'inventaire permet de faire protéger douze œuvres au titre des Monuments historiques.

Par ailleurs, depuis 1991 la ville de Pantin acquiert chaque année des pièces contemporaines auprès d'artistes vivant, travaillant ou exposant à Pantin. Les échanges avec ces derniers favorisent aussi des dons.

Cette collection patrimoniale est profondément inscrite dans le territoire et constitue une mémoire du tissu artistique local. Alors que les œuvres anciennes reflètent le goût et le sentiment religieux d'un gros bourg à différentes époques, les œuvres contemporaines attestent de la richesse des pratiques artistiques pantinoises.

ISBN 978-2-9516582-1-9