

# L'art face aux populations d'images: *Marilyn, Paper Woman, Chelsea*

Art in the face of image populations: Marilyn, Paper Woman, Chelsea

CÉCILE CROCE<sup>1</sup>

Université Bordeaux Montaigne, Bordeaux, France

## RÉSUMÉ

Si la notion de migration s'applique mal au jeu de relations entre images matérielles et images mentales que l'art travaille, elle est très pertinente pour éclairer la circulation et la transformation des images à partir de leur prise d'autonomie et leur repérage en population par la technique de reproductibilité et de multipliabilité. Mais alors, se réduit-elle à leur dimension matérielle ? L'art, au travers de certaines œuvres choisies (de Warhol à Dewey-Hagborg en passant par Iverovic et Beb Deum), élargit au contraire leur portée critique et les procès idéologiques en jeu.

## MOTS-CLEFS

Migration, Image, Art, Numérique

## ABSTRACT

If the notion of migration poorly applies to the interplay between material images and mental images that art deals with, it is highly relevant to shed light on the circulation and transformation of images stemming from their autonomy and their emergence into the population through reproducibility and multiplicability techniques. But then, does it solely pertain to their material dimension? Through selected artworks (from Warhol to Dewey-Hagborg, including Iverovic and Beb Deum), art actually broadens their critical scope and the ideological processes at play.

## KEYWORDS

Migration, Image, Art, Digital

## 1. Introduction

Le terme de migration prend différentes acceptions. Nous en relevons trois axes, selon les dictionnaires<sup>2</sup>. La migration renvoie au déplacement des populations (« d'humains » ou « d'animaux ») qui passent d'un pays dans un autre, pour s'y établir ou bien y résider de façon momentanée, saisonnière (la migration prend alors le sens d'un voyage). Le terme de migration signifie aussi la transformation des données (de programme, de logiciel) afin de les rendre compatibles avec un autre environnement informatique. Enfin, en botanique, la migration est le changement dans la répartition géographique d'une espèce végétale. Déplacement, transformation, changement de répartition dessinent trois axes de significations de la migration qui supposent de considérer un territoire en fonction de pôles de tensions (entre deux pays, deux univers, deux zones internes) et une temporalité ciblant également deux temps en

---

<sup>1</sup> Enseignante-Chercheure en Esthétique et Sciences de l'art à l'Université Bordeaux Montaigne.

<sup>2</sup><https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/migration/51399><https://dictionnaire.lerobert.com/definition/migration>; consultés le 15 septembre 2022.

tension (un avant et un après la migration) ainsi que celui, intermédiaire de l'action même (de migration), évaluée en termes de durée ou de rythmicité.

Appliquer les images à l'un des trois axes, suppose de les considérer comme des êtres faisant population ou des populations dans un environnement physique (à plusieurs aires) ; comme des données dans un environnement informatique ; ou des images comme espèce dans un environnement géographique. Êtres, populations, espèce, les images devraient pouvoir se saisir et s'identifier en tant que telles, sinon par une détermination physique, matérielle, concrète, au moins par leur traduction scientifique en données quantifiables. Que faire alors de la notion d'image mentale, poétique, imaginée ? Le concept de migration semble s'appliquer plus clairement à la notion d'image matérielle dont on pourrait rendre compte du déplacement, des transformations, des manipulations. Certes, comme nous le verrons, les sphères mentales et matérielles, en ce qui concerne les images, ne sont pas étanches l'une à l'autre. Bien au contraire s'opèrent entre elles des traversées que l'art travaille et que les sciences humaines et sociales, en commençant par la philosophie, depuis longtemps (pour ne pas dire toujours), tentent de décrire. Cependant, il n'est pas certain que nous puissions qualifier ces humaines opérations de « migrations », mais plutôt de traversées, de processus élaboratif, de trajectoire sémiotique, ou de transfert, que l'art élargit. A partir de la reproductibilité industrielle des images, non pas seulement depuis une matrice (comme avec la gravure) mais les unes d'après les autres avec la photographie (en auto reproductibilité), les images commencent à circuler sur tout support, dans tout contexte, et sont invitées à comparaitre dans les œuvres d'art, tandis qu'elles apportent avec elles ce qui les constitue et les détermine : les paramètres techniques (photographiques). Identifiées par la technique dans leur matérialité, les images font population. Que devient l'image mentale censée être interrogée par l'art si celui-ci accueille directement quelques populations d'images ? La question est encore amplifiée par les conditions non plus de reproductibilité mais de multiplication technique avec le numérique (multipliabilité). La migration y prend tout son sens, informatique, certes, mais aussi colonisateur de nos modalités de percevoir et de concevoir le monde. A nouveau, nous regarderons du côté de l'art pour tenter quelques pistes de réponses.

I-Limites de la notion de migration entre les polarités de l'image

## 2. Les deux pôles de l'image

Tandis que le mot migration recouvre plusieurs acceptions : déplacement, transformation, changement de répartition, intéressant des repérages territoriaux, des temporalités, les paramètres de l'action en jeu, le mot image renvoie à deux sens assez différents : image matérielle ou image mentale, imaginée. Le *Dictionnaire de l'image* rappelle que l'anglais a deux termes pour notre « image » : « *picture* (image matérielle) et *image* (image mentale, image poétique) ». <sup>3</sup> Avec eux, la notion de migration se comprend différemment si nous avons affaire à des images matérielles, susceptibles, donc, de subir des déplacements ou des répartitions physiques, dans des environnements physiques ; ou bien si nous considérons que l'image est mentale et que les déplacements sont entendus en un sens métaphorique du passage d'une aire à une autre (par exemple inconscient-conscient), de répartition économique ou de transformation imaginante. Mais la séparation est-elle si claire ? Les images matérielles ne sont-elles pas perçues en tant que telles et fabriquées par l'homme parce qu'elles font écho à d'autres images possibles, internes, mentales ? Inversement, on peut se demander d'où proviennent les images mentales si elles ne trouvent pas d'étayage dans le monde. Faire passer des images matérielles dans un environnement autre, les changer de contexte, et leur réception en sera changée : leur lecture, leur interprétation, leur appréciation en seront différentes. Par exemple, un objet usuel passé au musée peut être considéré comme œuvre d'art, une œuvre estampillée d'un logo ou placée sur un encart public devient publicité, l'image d'une superhéroïne reprise par une artiste féministe devient dénonciatrice, etc. Le contexte de l'image matérielle informe l'image mentale que le spectateur peut élaborer et qui, sans doute, réorientera sa perception des images du monde. La sémiologie a développé des systèmes de compréhension des deux sens, matériel et mental, d'un objet donné (le référent), avec l'analyse de son signe, en signifiant (enveloppe matérielle) et signifié (sens, contenu), soumis à un interprétant. En suivant cette approche, il s'agirait ici d'examiner l'image comme signe ; mais notre objectif, avant toute sémiotique, consiste plutôt à questionner ce qui est en jeu entre les pôles de

---

<sup>3</sup> Anne Goliot-Lété, Martine Joly, Thierry Lancien, Isabelle Le Mée, Francis Vanoye, (dir.), « image », *Dictionnaire de l'image*, 2006, Paris, Vuibert, p.187-188.

l'enveloppe et du contenu en interrogeant l'utilisation de la migration comme concept opératoire.

### 3. Traversées

Les deux sens du mot image ne sont pas hermétiques l'un à l'autre : d'un côté, l'image matérielle peut étayer une rêverie et l'élaboration d'images « mentales », sous la forme par exemples d'imaginaires ; d'un autre côté, une image « mentale » ou poétique peut trouver corps en une image matérielle. Ces traversées de frontières et jeux d'équivalences ne pourraient être qualifiés de migrations qu'au sens métaphorique, celui du passage d'un environnement à un autre supposant leurs transformations. La première caractéristique des retombées transformatrices de l'image en une version matérielle est sans doute le poids de cette matérialité (la matière) et des contraintes auxquelles elle oblige, en termes de limitations physiques. Pour donner consistance à l'image, il faut lui donner un format. Support, étendue, temporalité, perceptibilité par nos sens psychophysiologiques, avant même d'entrer dans des normes, l'image matérielle obéit aux conditions de finitude de tout être-au-monde. D'un autre côté, il n'est pas sûr que l'image mentale soit libre de toute déterminations : celles-ci demeurent articulées, si ce n'est à celles de l'image matérielle, tout au moins aux systèmes de pensée en jeu dans l'espace social et culturel qui y préside, jusqu'aux positions et processus de pensées propres. L'habitus comme manière d'être d'un individu social, est aussi manière de penser et d'élaborer des images mentales, de déployer des imaginaires. Ernest Gombrich rappelait que l'on ne voit que ce que l'on connaît, ce à quoi l'on s'attend à voir, même si un travail d'ajustement est possible ; nous pourrions ainsi formuler que l'on ne voit que ce que l'on pense, ce qui est susceptible de faire écho à une image interne déjà préparée, recevable pour notre système de pensée. Sur ce point, l'art élargit le panel des possibles, l'empan des recevabilités qu'il titille, qu'il heurte parfois.<sup>4</sup> Selon Richard Shusterman, l'art n'est ni uniquement une force (selon la philosophie naturaliste), ni uniquement l'inscription dans un contexte sociétal (selon un point de vue historiciste) :

---

<sup>4</sup> Voir notre conférence « Une œuvre d'art est-elle une construction ? », *La construction*, Congrès Time World Paris 2022, Sorbonne Université, <https://timeworldevent.com/2022paris/fr/intervenants/>, publié sur : <https://youtu.be/SZqhybFLqno>

il est une mise en scène.<sup>5</sup> De son contexte, il interroge et reprend les problématiques sensibles (par exemple celle de la restitution matérielle d'une idée) ; de sa « nature » artistique, il tire la force de traversée des sphères (matérielle ou imaginaire). Or la mise en scène n'est pas exactement migration, mais plutôt transposition, adaptation, métamorphose, transferts.

En effet, il n'existe pas de relation directe de versement d'une image l'autre. La transformation d'une image mentale en image matérielle ou inversement est telle que l'on ne peut pas supposer de préséance de l'une sur l'autre. Plutôt que de transformation, il faudrait plutôt parler ici de processus transformatif de création ou d'altération – un processus tel que l'image considérée sur chacun des pôles est autre et que l'on ne peut affirmer que l'image mentale précède l'image matérielle qui l'aurait inspirée ni que l'image matérielle précède l'image mentale qui l'aurait motivée. Difficile, donc, de parler de migration en dehors du repère territorial et du repère temporel correspondant.

Après tout, il n'est pas sûr non plus que l'on puisse absolument spécifier l'image matérielle ni l'image mentale : le processus transformatif entre les univers peut être intégré à chacune des deux acceptions. Ainsi, l'image matérielle est aussi bien l'image telle que perçue (la perception sensorielle étant elle-même dépendante des déterminations mentales<sup>6</sup>) ; l'image mentale est aussi formation, émergence d'une forme.<sup>7</sup> Entre les deux : l'écart et le lien de la relation de l'humain à l'image en ses conditions de perception, d'imagination, d'élaboration, cette relation pouvant considérer l'apparence en jeu qui nous est tendue par l'image et perçue par nous ou bien l'émergence d'une forme que l'image recèle ou que nous saisissons à travers elle. Elle dessine une problématique ancienne, opposant l'apparence à l'Idée, problématisant la mimesis.<sup>8</sup> L'image a une apparence qui touche notre perception, par

---

<sup>5</sup> Richard Shusterman « Pourquoi dramatiser ? L'art et son cadre », *In octavo. Des formats de l'art*, Les Presses du réel/ESAAA, p. 149-166, 2015.

<sup>6</sup> On ne voit que les couleurs repérées culturellement et, inversement, la culture innerve le choix des couleurs : voir Hervé Fisher, *Les couleurs de l'Occident. De la préhistoire au XXI<sup>ème</sup> siècle*, Bibliothèque illustrée des Histoires, Paris, Gallimard, 2019.

<sup>7</sup> « L'*imago*, en latin, désigne ensemble l'image et la représentation, le portrait et le fantôme ; bref, s'en tient à l'apparence, et se rattache au radical de l'imitation. Le français semble avoir hérité de ce positivisme. Plus subtil, le grec propose deux termes pour la notion d'image : l'un (*eikôn*) insiste sur l'objet image, et donnera icône en français ; l'autre (*eidōs*), qui donnera *eidolôn*, puis idole, privilégie l'émergence d'une forme, se rapproche à ce titre de l'idée, mais se rattache à un radical indoeuropéen désignant l'acte de voir et servira d'aoriste – *eidon-* au verbe signifiant voir », Marie-Claire Ropars, 1995, *L'idée d'image*, Esthétiques Hors cadre, Paris, PUV, p.9 et p.160.

<sup>8</sup> Tout au moins toute la durée de l'Idée : voir Erwin Panofsky, *Idée. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Trad. De l'allemand par Henri Joly, Paris, Gallimard, 1989.

l'œil directement branché sur le cerveau compliqué des enjeux psychiques du regard, ou par l'olfactif mêlant l'odeur sentie à ses interprétations, émotions, souvenirs, ou par tout organe sensoriel.<sup>9</sup> Elle touche aussi à l'objet de l'apparence en question qui, rapporté à la problématique ouverte par la mimesis, renvoie soit à quelque chose de dégradé ou d'intermédiaire à l'idée qui serait par l'image matérielle présentifiée, soit à un objet du monde excentré de la relation du spectateur au monde et seulement représenté dans l'image. Dans le premier cas, l'image n'est que le véhicule de l'idée (idole), porteuse d'un sens autre et jamais appréciée pour elle-même ; dans le second cas, l'image n'est que l'équivalent ciblé pour notre perception d'un objet du monde.<sup>10</sup> Dans les deux cas, qu'on le regrette ou qu'on s'en félicite, l'image est tributaire de modalités techniques qui conditionnent et modulent sa version matérielle comme ses réceptions mentales.<sup>11</sup> La technique est aussi bien facteur, acteur et objet de la mise en scène.

## II- Migration et techniques

### 3. La technique comme passerelle

Les différentes techniques ou technologies utilisées pour la fabrication des images obligent à considérer des problématiques spécifiques engagées pour l'image avec la notion de migration. Lorsque la technique est manuelle (peinture, sculpture, dessin par exemple), elle peut travailler la représentation de l'objet à partir de la création d'une image matérielle et en direction d'un spectateur engagé à un effort d'ajustement de sa reconnaissance (ou non) de l'objet, de sa lecture (ou non) de l'image, de ses mises en rapports avec ce qu'il a déjà vu, etc. Les finalités de l'image matérielle peuvent être l'imitation (des apparences) ou bien au contraire l'éloignement des apparences (pour une reconstruction de l'objet du monde ou pour sa mise à distance voire son effacement)<sup>12</sup> ; l'image créée par la main de l'homme rend possible

---

<sup>9</sup><https://www.astasa.org/2022/08/19/appel-a-contributions-3les-sens-a-loeuvre-dans-lart-contemporain%ef%bf%bc/>

<sup>10</sup> Nous retrouvons-là les deux versants critiques de la querelle des images.

<sup>11</sup> Edmond Couchot et Norbert Hillaire, *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*, Paris, Flammarion, 2003.

<sup>12</sup> D'autres positionnements peuvent être choisis par les artistes, comme par exemple se servir des apparences au service de l'idée, comme dans l'art symboliste de la fin du XIXème siècle, qu'Albert Aurier distingue cependant de la notion d'idéiste dans son article « Paul Gauguin ou le symbolisme en

des dialectiques entre la matérialité de l'image et sa dimension mentale ou spirituelle. La notion de migration entre image matérielle et image mentale (et inversement) est assez peu adéquate. La théorie tente de définir l'entre deux de ces polarités de l'image ; l'art travaille cet entre-deux, cet écart puisé à sa force propre et articulé au contexte en le transférant sur sa « scène », en lui donnant forme sensible, en actualisant par ces traversées les métamorphoses inédites que de façon plus ou moins manifeste il orchestre.

Lorsque la technique rend possible une mécanisation de la création d'image non seulement à partir de la production elle-même plus ou moins mécanisée d'un modèle manuel (gravure, sérigraphie), mais à partir du monde même (photographie), les dialogues entre idée et apparence se durcissent : soit l'image est considérée juste pour les apparences (informatrice, preuve), soit elle est considérée comme porteuse de l'idée du monde mystérieusement et magiquement saisie<sup>13</sup> – la photographie a une propriété de double signe, indiciel et iconique, qui fonde son pouvoir de persuasion<sup>14</sup>. Les deux pôles définitionnels de l'image n'ont pas disparu, mieux : ils ont grandi, s'emparant de leur association avec la relation au regardant (à l'interprétant) et débordant en direction de ses propres hors champs. Saisie des apparences de l'objet du monde ou de l'impondérable esprit devenant forme, l'image photographique signe aussi bien l'identité de l'image, détachable, formatée (par les possibilités industrielles de production mécanisées des appareils et des tirages, de reproduction). L'image devient un modèle, autonome, reproductible, faisant population d'images. Aussi bien, l'image photographique sort (pour un temps) de l'univers de l'art<sup>15</sup>. L'art se positionne

---

peinture » paru à *Mercure de France* de février 1892 : « L'œuvre d'art devra être : premièrement idéiste, puisque son idéal unique sera l'expression de l'idée, deuxièmement symboliste puisqu'elle exprimera cette idée en formes, troisièmement synthétique puisqu'elle écrira ses formes, ses signes selon un mode de compréhension général, quatrièmement subjective puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet mais en tant que signe perçu par le sujet, cinquièmement l'œuvre d'art devra être (c'est une conséquence) décorative, car la peinture proprement dite, telle que l'ont conçue les Egyptiens, très probablement les Grecs et les primitifs, n'est rien autre chose qu'une manifestation d'art à la fois subjectif, synthétique, symboliste et idéiste. », in Jean Cassou, *Encyclopédie du symbolisme*, Aimery Somogy, 1979, p. 258.

<sup>13</sup> Voir à ce propos les remarques de Lydie Pearl à propos de Bragalia, 2005, *Que veut la foule ?*, Nouvelles études anthropologiques, Paris, L'Harmattan, p. 90.

<sup>14</sup> Nous relevons la problématique du rapport de l'image à la mimesis à partir de la photographie (argentique puis numérique) qui, bénéficiant de la valeur indicielle de l'image et de la valeur iconique, semble capable de superposer image mentale et image matérielle, de donner le réel au plus près dans notre article faisant suite HCTN#4-2022 *L'Intelligence Artificielle de l'image. Consommation, éducation et création*, mai 2022 (Tunis), en cours de publication (Université de Tunis) : « L'image intelligente. La mimesis à l'épreuve de la virtualité ».

<sup>15</sup> La place de la photographie parmi les arts a fait débat assez longtemps dans les écoles d'art.

vis-à-vis de cette nouvelle population, de différentes façons, en reprenant certains codes, en s'en démarquant, en la prenant pour modèle par exemple.<sup>16</sup>

#### 4. L'art et les formats de l'image

Le technique photographique développée dans la société moderne industrielle est appliquée à des productions d'images à tous les niveaux : communication, information, publicité, culture (domaines artistiques)... Lorsque l'art reprend l'image telle quelle : ses couleurs, ses procédés, ses formes, ses cadrages, il met en avant les dispositifs sociétaux présidant à transformation par l'image de nos représentations du monde ou de ses pensées. Ainsi, les sérigraphies de Marilyn, Liz Taylor, ou Brigitte Bardot de Warhol suivent les images des publicités, affiches cinématographiques, informations : autant d'images consommées à l'instar de celles qui recouvrent et transmettent, sur les packagings, les produits. Si la sérigraphie est une technique ancienne, la photographie qui lui sert de motif à reporter fait bénéficier l'œuvre de ses propriétés : c'est bien Marilyn, Liz ou Brigitte que nous y reconnaissons, plus vraies d'ailleurs que les originales. Car elles deviennent ce que nous en percevons, ce que nous en consommons, des produits (industriellement), des multiples. Multiples dans le temps (par leurs diffusions télévisuelles par exemple) ou multiples dans la sphère sociale (par les affichages publicitaires par exemple), elles deviennent avec Warhol multiples alignées sur un même panneau pointé dans l'espace de la galerie. L'œuvre a transformé la rythmicité temporelle des images en un nouveau format : la répétition d'images fixes disposées en alignements verticaux et horizontaux ; elle a concentré l'étendue du territoire social des images sur le territoire de la toile. Elle conjoint ainsi le sens de transformation et celui de changement de répartition en jeu dans la notion de migration.

En faisant migrer les images en son monde, l'art nous montre l'extinction de l'aura de l'être en un clignotement d'images identiques. Il montre aussi l'assimilation de l'être en un objet de consommation, par son image. La femme-star est image ; l'image fait aussi ses stars. Le simulacre warholien devient le revers de la starification,

---

<sup>16</sup> Il n'est pas dans le propos du présent article de les lister ; ils sont soulevés dans notre article faisant suite au séminaire international *Image et écran. Création et univers numérique*, Tunis-Bordeaux-Laval, mars 2022, en cours de publication (Université de Tunis) : « L'image-écran. Les foules virtuelles écraniques d'Andréas Gursky ».



sans doute pas plus femme qu'homme ou bouteille de coca.<sup>17</sup> L'art n'est pas seulement une des « manières de faire des mondes » pour reprendre la formule de Nelson Goodman, mais aussi des lieux d'accueil de nos images - lieux qui les transforment et permettent un regard critique sur leur lieu d'origine (ici la société de consommation) où elles reviennent parfois et refont le circuit (les œuvres de Warhol reprises à leur tour pour des publicités). L'art dans notre exemple est un lieu des migrations des populations d'images nées avec la photographie et augmentées avec les diffusions télévisuelles et le prolongement de la société de consommation en société de communication.

Si les systèmes technologiques visent à travailler les échanges communicationnels, à améliorer la qualité des échanges, à internationaliser les partages, rien ne garantit que ce qu'ils diffusent valorise leurs référents. L'exemple de Warhol a même montré le contraire : que la starification se mesurait à l'effacement de l'objet fait image. Comment par exemple sortir de l'image de la femme dessinée par le male gaze qui a modelé les icônes d'Hollywood ? Luttant contre la stéréotypie de ces images, qu'elles se proposent comme modèles de beautés idéales ou qu'elles placent la femme dans un rôle assigné (heureuse au foyer, comme dans les publicités des années 50), les artistes féministes des années 70 accueillent dans leurs œuvres ces images pour les dénoncer, les détourner, les rejouer performativement. *Sweet violence* de Sanja Ivekovic (1976) restitue le paradoxe de cet accueil critique.<sup>18</sup> Cette série présente, dans chaque cadre, comme en diptyque, le portrait photographique d'une jeune femme finement apprêtée, accompagné sur la partie droite de l'œuvre de mouchoirs et cotons souillés de couleurs comme les restes de son démaquillage. La photographie, image indicielle de la femme, se double d'une autre trace : celle d'une action qui a fait de la femme le support d'une peinture au service de certaines apparences, prescrites, restituées, donc, par la photo. L'œuvre, recevant ces deux traces de la femme, l'image photographique et les objets de démaquillage, ensemble encadrées, absentifient la femme.<sup>19</sup> Si l'œuvre est le lieu d'accueil de l'image

---

<sup>17</sup> La starification warholienne par l'image aura ses héritiers qui feront aussi bouger ses lignes signifiantes, en faveur du féminisme avec Hanna Wilke ou d'une problématique transgenre avec Yasumasa Morimura par exemple.

<sup>18</sup> <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cbrXpa>

<sup>19</sup> En cela, cette œuvre diffère des *Tortures volontaires* d'Annette Messager ; voir aussi *Paper Woman*, 1976-1977, collage de page sur magazine, 22,8-x31,43 cm, <https://awarewomenartists.com/artiste/sanja-ivekovic/>

photographique de la femme, elle ne la transforme qu'en réintégrant de l'action, déperformative, sous la forme matérielle de ses traces. La migration des images en l'art s'opère avec un passeport coûteux : celui qui enregistre les données de l'action performative sociale qui a présidé à leur construction.<sup>20</sup> Celui-ci oblige à remettre en question le lien entre l'image matérielle photographique et l'image mentale qui lui est attachée entraînant avec elle le référent, la femme déréalisée sous le male gaze dominant les normes de représentation.

### III – Média numérique

#### 5. Images migrantes

Pouvoir donner existence à une conception abstraite, à une invention formelle imaginée, comme à une image au plus près des apparences du dit réel est rendu possible par la technologie numérique : la pixellisation et le calcul puissant de l'ordinateur autorisent toute création. Cette nouvelle passerelle établie entre image mentale et image matérielle est confiée à une automatisation informée et programmée mais capable d'apprentissage (deep learning) et de traduction d'un système l'autre (image vers texte par exemple). L'intelligence (artificielle) de la machine est augmentée des interactivités qu'elle entretient avec son environnement dont l'humain fait partie.

Les images produites sont, en un certain sens, matérielles puisqu'elles peuvent trouver un support et être objet de nos perceptions sensorielles<sup>21</sup> ; elles sont aussi, en un certain sens, mentales, puisqu'elles sont issues de nos conceptions scientifiques et des algorithmes choisis. Les images sont ainsi à la fois matérielles et mentales : elles actualisent le réel qui n'existe que pour nous (empiriquement) - ce qui correspond aussi à une définition du virtuel.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> C'est ainsi, que, de Cindy Sherman à Tsuniko Taniuchi en passant par Sophie Calle, les artsites déclinent l'être en de multiples différentes identités.

<sup>21</sup> Même si elles sont écraniques.

<sup>22</sup> « Une autre conception du virtuel est aussi possible. Le reflet d'une chose dans un miroir est là : il est actuel, mais il n'est pas la chose elle-même. Il en est la simulation, le simulacre, qui nécessite, pour être en acte, un média : le miroir, ici. Dans le monde numérique qui est le nôtre, ce sont les techniques informatiques qui actualisent la chose. » <https://www.pedagogie.ac-nantes.fr/philosophie/focus/reel-realite-virtuel-realite-virtuelle-realite-modifiee-realite-augmentee-hyper-realite-de-quoi-parlons-nous>

Leur singularité est qu'elles peuvent se transformer les unes en les autres, obéissant à différents registres techniques (de la photo à la peinture par exemple) ou à différents langages (textes, sons, images, etc.), pourvu que les algorithmes soient conçus et suivent des programmes pour ce faire. La signification de la migration la plus pertinente à leur égard est bien entendu celle de migration informatique ; il semble aussi qu'elle soit la seule. En effet, il n'existe pas de dehors à ces images, pas de territoire qui ne puisse être déjà leur territoire (tout est théoriquement possible avec la puissance de calcul et la pixellisation des éléments constitutifs de l'image). Outre le choix des algorithmes et des programmes, ces images ne semblent avoir pour limite que le nombre de données qui est transféré à la machine – et dont une réponse sera d'ordre quantitative. La technologie permet ici des transmutations permanentes des images les unes les autres.

Le travail graphique multimédia *MONDIALE*<sup>TM</sup> (2009-2019) de Beb Deum (images digitales en impressions numériques, cadres anciens, papier peint et séquences vidéo)<sup>23</sup> présente des femmes (identifiées comme telles pour la plupart – mais en est-on sûr ?) dont la peau s'hybride de machine, où les textures passent l'une à l'autre en fondu enchaîné, où les corps deviennent transparents parfois, où les cultures de références se combinent<sup>24</sup>. Les combinaisons semblent pouvoir s'opérer à l'infini ; elles ne sont pourtant pas le fait de la machine, mais bien celles de l'artiste qui se joue des potentialités de mutations et d'hybridations, dans une esthétique qui travaille aussi une dimension diaphane, une délicatesse, et l'expression d'une personnalité à chaque figure. Comme si elles pouvaient donner existence à ces êtres. L'œuvre de Beb Deum souligne la dimension performative du virtuel qui met en lien l'image perçue (la perception faisant sa « matérialité ») et l'image conçue (l'image mentale s'appuyant sur la conception dont l'exécution est en collaboration étroite avec la machine) –« l'image », ou plutôt devrions-nous écrire : « les images, migrantes », ou encore l' « image en migration » (en potentielle transformation).

---

<sup>23</sup> «Textes de Alain Damasio, éditions Les Impressions Nouvelles ([www.lesimpressionsnouvelles.com](http://www.lesimpressionsnouvelles.com)) en partenariat avec la Maison d'Ailleurs ([www.ailleurs.ch](http://www.ailleurs.ch)) », Voir le site [Lecube.com](http://Lecube.com) ; celui de la biennale Nemo (exposé en 10 octobre 2019-16 janvier 2020) , <https://www.biennalenemo.fr/event/beb-deum%E2%80%AF-mondiale/> : «Recueil amplifié de ses voyages et de ses rencontres, ses images nous montrent, au détour d'un grain de peau, d'un œil humide ou d'un visage si réaliste, l'humain derrière l'artificiel.»

<sup>24</sup> On pense ici en particulier aux dernières œuvres d'Orlan, depuis ses *Self-hybridations Masques de l'Opéra de Pékin*, Facing Design et réalité augmentée, 2014 jusqu'à *ORLAN et l'ORLANoïde* strip-tease artistique électronique et verbal, exposé au Grand Palais Artistes et robots, 2018.

## 6. Ambition prométhéenne

Le virtuel permet une création qui donne existence ... réelle à l'être indistingué de l'image. Les œuvres de Heather Dewey-Hagborg appliquent littéralement cette proposition. Dans *Stranger Visions* (2012-2013), l'artiste crée des portraits en volume à partir d'analyses biologiques de matériel génétique trouvé dans des lieux publics : d'un mégot elle déduira le portrait imprimé en 3D de la personne qui l'a porté à ses lèvres.<sup>25</sup> Ce procédé technoscientifique apparaît offrir des résultats bien éloignés des propriétés intrinsèques du numérique telles que nous les avons évoquées à partir des œuvres de Beo Deum. Etablir une image déterminée à partir de données empruntées au monde (ADN) et déterminante d'une présentation du dit réel (portrait) est contraire à l'image en migration numérique. Est-il vraiment possible d'utiliser les capacités du processus technoscientifique numérique pour les canaliser sur la détermination du rapport du monde à l'image, de réduire l'intelligence artificielle à un résultat unique fiable ? Bien que suivant ce procédé, l'œuvre de Heather Dewey-Hagborg conduit à répondre à cette question par la négative. Dans *Sci-Fi Crime Drama with a strong Black Lead* (2015) l'artiste explicite le procédé "Forensic DNA Phenotyping" (FDP) ou "molecular photofitting" fondé sur les suppositions de phénotypage médico-racial utilisées notamment dans les enquêtes criminelles (ainsi « Snapshot » de la société Parabon Nanolabs, en 2014). « Quelle est la validité de ces portraits dérivés de l'ADN ? Dans quelle mesure ressemblent-ils au donneur d'ADN ? Mes propres recherches et l'article du *New York Times* semblent indiquer que la réponse est "Pas vraiment". Ou plus précisément, cela *peut* être exact, dans la mesure où l'individu ressemble à une représentation moyenne de ses traits génétiques et de son ascendance telle qu'elle a été représentée dans les données d'entraînement. De plus, le FDP ne peut pas tenir compte de l'âge, de l'influence de l'environnement sur l'expression des gènes, de la décision d'un individu d'adopter une identité non déterminée biologiquement ou de modifier son apparence par le régime alimentaire, la couleur des cheveux, les lentilles de contact, le maquillage, les hormones ou la chirurgie plastique. »<sup>26</sup> D'une part l'échantillon ADN prélevé peut ne pas recouvrir toutes les informations nécessaires à

---

<sup>25</sup> <https://lecube.com/artistes/heather-dewey-hagborg/>

<sup>26</sup> [https://thenewinquiry-com.translate.google/sci-fi-crime-drama-with-a-strong-black-lead/?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=fr&\\_x\\_tr\\_hl=fr&\\_x\\_tr\\_pto=op](https://thenewinquiry-com.translate.google/sci-fi-crime-drama-with-a-strong-black-lead/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=fr&_x_tr_hl=fr&_x_tr_pto=op)

la constitution d'une représentation fiable de l'individu. D'autre part, les données qui ont permis le guidage de l'apprentissage de la machine sont réalisées par l'humain, avec ses propres limitations, ses catégories voire ses préjugés.

*Probably Chelsea* (2017) explore l'absurdité de ce procédé technoscientifique que l'artiste utilise. En l'absence de représentation de Chelsea Manning, femme en transition identitaire emprisonnée et gardée au secret pour avoir révélé certains faits militaires, Heather Dewey-Hagborg réalise à partir de prélèvements de Chelsea (de sa joue et ses cheveux), son portrait en 3D, d'abord en deux versions possibles (selon que les données d'ordre genré féminin y soient informées ou non) avec *Radical Love* (2015), puis en trente versions dans *Probably Chelsea*.<sup>27</sup> En déclinant plusieurs versions possibles, l'œuvre ne vise pas à montrer la fiabilité scientifique du procédé mais prend une portée politique : elle donne une visibilité à celle qui est soustraite de la société, en restitue une identité multiple qui pourrait renvoyer à transition identitaire de Chelsea comme à la richesse du spectre identitaire de tout individu que l'on ne peut réduire à son portrait-robot, même calculé. Cette œuvre renvoie aussi à la migration de l'image numérique, multiple, en images migrantes et potentielles. Comme dans *Stranger Visions*, elle offre un masque en lieu et place de l'être supposé<sup>28</sup>. Les œuvres de Heather Dewey-Hagborg font mine de proposer une population d'images ayant migré dans le monde de l'art, supposant avec elles quelque croyance en une vérité possible comme indice du monde ou d'un réel déterminable. Pourtant, à y regarder de plus près, ces œuvres renvoient au processus même des images migrantes numériques et du simulacre de tout référent. Leurs mises en scène sont troublantes car elles recourent à des anciens formats (installation de masques) qui drainent ainsi l'adhérence à des pensées obsolètes appliquées à des moyens technoscientifiques actuels. Ce n'est pas la technologie qui est condamnable, c'est croire qu'elle donnera le réel, c'est oublier la migration des images qui la construit.

---

<sup>27</sup><https://www.zerodeux.fr/interviews/heather-dewey-hagborg-2/>, installation à la Fridman Gallery, New-York.

<sup>28</sup> Ici un ensemble de masques accrochés aux cimaises, faisant foule en images arrêtées – limitant ainsi l'aspect migrant des images numériques et faisant ainsi une critique du procédé en son usage ; *Probably Chelsea* présentant les masques pendus par des fils pourraient évoquer les masques d'Ensor pour le visiteur.

## 7. Conclusion

Il est assez compliqué de déterminer les traversées entre les images mentales et les images matérielles, surtout lorsqu'elles se compliquent du contexte et du système de pensée en jeu, sans compter les conceptions du dit réel ou du référent supposé. L'art cependant peut éclairer ces traversées d'un point d'approche critique ou rusé. Que nous dit-il des images ? La notion de migration est un concept opératoire pour définir les images en leurs circulations, leurs déplacements, leurs transformations, qui ne peuvent être conçues indépendamment de la technique utilisée, notamment lorsque celle-ci donne autonomie et identité à l'image par l'auto-reproductibilité, puis par la multipliabilité. Ainsi, l'art se réinscrit dans les dialogues entre les deux pôles de définitions de l'image, son pôle perceptible, ancré dans le monde, et son pôle idéiste qui motive et guide notre repérage en tant qu'humain – être social de la société des humains, en rappelant que ces dialogues entendus sur un plan sociétal, politique, économique, religieux... sont souvent d'ordre idéologique.

### Références / Referências

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacres et simulation**. Paris : Galilée, 1981.

BENJAMIN, Walter. **L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique**. Paris : Allia, 2020.

BOURDIEU, Pierre. **Esquisse d'une théorie de la pratique, Essais**. Paris : Seuil, 2000.

CARRE, Marion; SCHMITE, Valentin. **Propos sur l'art et l'intelligence artificielle**. Arles : L'Art-Dit, 2020.

CASSOU, Jean. **Encyclopédie du symbolisme**. Paris : Aimery Somogy, 1979.

COUCHOT, Edmond ; HILLAIRE, Norbert. **L'art numérique**. Comment la technologie vient au monde de l'art. Paris: Flammarion, 2003.

FISHER, Hervé. **Les couleurs de l'Occident. De la préhistoire au XXIème siècle**. Bibliothèque illustrée des Histoires. Paris : Gallimard, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses**. Une archéologie des sciences humaines. Tel Gallimard, 1966.

GOODMAN, Nelson. **Manières de faire des mondes**. Trad. de l'anglais (États-Unis) par Marie-Dominique Popelard. Coll. **Folio essais**, Paris, Gallimard, n. 483, 2006.

GOMBRICH, E.H. **L'art et l'illusion**. Psychologie de la représentation picturale. Trad. De l'anglais par Guy Durand. Paris : Phaidon, 2002.

PANOFSKY, Erwin. **Idéa**. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art. Trad. De l'allemand par Henri Joly. Paris : Gallimard, 1989.

GOLIOT-LETE, Anne; JOLY, Martine; LANCIEN, Thierry; LE MEE, Isabelle; VANOYE, Francis (dir.). Image. **Dictionnaire de l'image**. Paris : Vuibert, 2006.

JOLY, Martine. **L'image et les signes**. Approche sémiologique de l'image fixe. Paris : Nathan, 1994.

PEARL, Lydie. **Que veut la foule ?** Nouvelles études anthropologiques. Paris : L'Harmattan, 2005.

ROPARS, Marie-Claire. **L'idée d'image**. Esthétiques Hors Cadre. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1995. <https://doi.org/10.4000/books.puv.649>.

SHUSTERMAN, Richard. Pourquoi dramatiser ? L'art et son cadre. *In: In octavo. Des formats de l'art*. Dijon : Les Presses du réel ; Annecy: ESAAA, 2015, p. 149-166.

## A propos de l'auteur / Sobre a autora

Cécile Croce est Enseignante-Chercheuse en Esthétique et Sciences de l'art à l'Université Bordeaux Montaigne, codirectrice de l'Unité de Recherche *Médiations, Information, Communication, Art* (MICA), coresponsable de l'équipe *Arts, Design, Scénographie* (ADS), codirectrice de la *Revue d'Etudes esthétiques Figures de l'Art*, cofondatrice et codirectrice de la revue numérique *Arts, Sciences et Technologies : Actualités Scientifiques de l'Art* (ASTASA). Ses recherches sur le processus de création l'ont conduite à interroger la dimension de l'action dans les performances artistiques et l'articulation de l'art aux technologies du numérique.

Cécile Croce, autora de várias obras entre filosofia e a psicanálise, desenvolve uma estética transdisciplinar da obra. A sua investigação questiona em particular o envolvimento na arte e a sua porosidade social, nas suas formas contemporâneas (performances, artes imersivas, novos dispositivos colaborativos), bem como, em toda a atenção à poética da obra, ao processo de criação. Ela é HDR em Estética e Ciências da Arte, é professora-investigadora em teorias e práticas artísticas, vinculada ao eixo Artes, Design, Cenografia (ADS) do laboratório Mediações, Informação, Comunicações, Artes (MICA- Bordeaux, França) do qual tem participado como vice-diretora desde 2018. Desde 2016, é co-editora-chefe da Revista de Estudos em Estética Figuras da Arte (com Bernard Lafargue e Bertrand Rougé). Em 2020 criou e co-dirigiu com Marie-Laure Desjardins, a revista digital *Arts, Sciences et Technologies: Actualités Scientifique de l'Art* (ASTASA)

cecile.croce@iut.u-bordeaux-montaigne.fr

Recebido em: 22-11-2023

## Como citar

CROCE, Cécile (2023). L'art face aux populations d'images : Marilyn, Paper Woman, Chelsea. *Revista Estado da Arte*, Uberlândia. v.4, n.2, p.XX-XX, jul./dez. <https://doi.org/10.14393/EdA-v4-n2-2023-71543>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.