



En couverture : *Bend-Over*, 2012

Installation à l'étage du Beffroi, 57^e Salon de Montrouge

Ci-dessous : catalogue du 57^e Salon de Montrouge, 2012



Porn(o)graphies

Texte de Nicolas Rosette

Si le sujet principal de l'obsession de Pavel Cazenove semble être le corps fantasmé de la femme, c'est-à-dire le « trou » laissé par son absence physique, il est cependant intéressant de s'attarder sur l'origine de sa matière artistique, c'est-à-dire la provenance des corps présents dans ses œuvres. Par de nombreux aspects, l'artiste actualise ses classiques (Sade, Courbet, mais aussi Warhol) en les réinterprétant avec les outils d'aujourd'hui. La minutie et la constance obsessionnelle du travail confirment le fétichisme de l'artiste à l'égard de ses maîtres et de ses sujets.

Les modèles de Pavel Cazenove sont souvent des mannequins ou des actrices de porno dont il déniche les images sur Internet. Lieu central des nouvelles représentations du corps (des photos personnelles aux sites pornographiques), le Web est aussi le carrefour des fantasmes contemporains et le sexe y tient une place importante, voire incontournable : la capacité toujours croissante de transfert et stockage de données serait intimement liée à la consommation massive de vidéos et d'images produites par l'industrie du « pOrn ». C'est donc naturellement là que l'artiste va puiser sa matière à désir, ses pin-up courbésiennes, ses playmates sadiennes et inaccessibles, enfermées de l'autre côté de l'écran.

Dans un désir de contrôle, de soumettre ces armées d'icônes pop intouchables emballées de cellophane numérique, Pavel Cazenove les extirpe hors de l'écran, les incarne dans des mises en scène malicieuses, délictueuses et pénétrantes. L'œuvre *Bend Over*, collection de 500 pin-ups toutes fesses dehors, punaisées à l'endroit du sexe, résume à elle seule les surfs solitaires sur la mer de la frustration des internautes amateurs de porno qui « collectionnent » les « conquêtes » à la force du poignet, avant de les ranger dans leur disque dur, ou de les punaiser dans la liste des favoris de leur navigateur. Dans un acte de sublimation et avec une pincée d'humour, il procède à l'identique avec *Boobs*, tirage photo astucieux où l'adjonction de résine fait littéralement ressortir de l'image le volume de l'opulente poitrine nue du modèle.

En parallèle d'une célébration fun et pop du corps pornographique contemporain, l'artiste explore la face obscure du fétichisme et du désir d'appropriation de ces corps-images. La série *Copycat* évoque la morbidité du trophée arraché au corps d'un(e) autre, ici incarnée par la découpe d'un fragment d'une photo d'un corps nu et plongé dans un bocal rempli de fixateur. Un pendant meurtrier à la collection d'images qu'est la liste des victimes du tueur en série ; un renvoi à la figure de l'ogre de la mythologie moderne.

Pavel Cazenove exhibe des corps et des sexes a priori indécents, mais qui constituent pourtant les référents des canons contemporains. Il s'approprie ces corps en les arrachant à leur virtualité et nous redonne une emprise sur eux, nous libérant de notre impuissance face à l'image.

Pages suivantes : billets de Jean-Noël Basmin

Glitches, 2009 (série)

Sasha Grey, 2013

Digigraphie sous Diasec (caisse américaine en acier)
180 x 120 cm

Un « glitch » est le résultat inattendu d'erreurs liées à la corruption ou à la manipulation du code d'un fichier tel qu'une image numérique. Si l'on ouvre une telle image sous un logiciel de texte, celle-ci s'affiche sous sa véritable nature, comme mise à nu : c'est un langage informatique exprimé par du texte, une suite obscure et indéchiffrable de caractères étranges. L'idée peut séduire : insérer dans ce texte quelques caractères supplémentaires afin de contaminer l'image de l'intérieur, par exemple une image dans laquelle une jeune femme s'apprête à se dévêtir et à qui l'on ordonne, par l'intermédiaire du texte (sa *chair* d'image numérique), de se dénuder sur le champ. « À poil ! » : voici ce qui est intégré à sa structure. Il suffit ensuite d'ouvrir le fichier ainsi altéré sous un logiciel adéquat (traitement d'images) pour que l'image s'offre au regard dans tout son éclat de chair numérique, cette structure en bandes de couleurs horizontales manifestant explicitement la présence du texte générateur. L'injonction impudique agit picturalement, mettant la chair de l'image à nu... à vif, une nudité et une chair à la fois numériques et picturales, chaos originel au cœur duquel subsistent çà et là quelques fragments éparpillés du référent érotique.



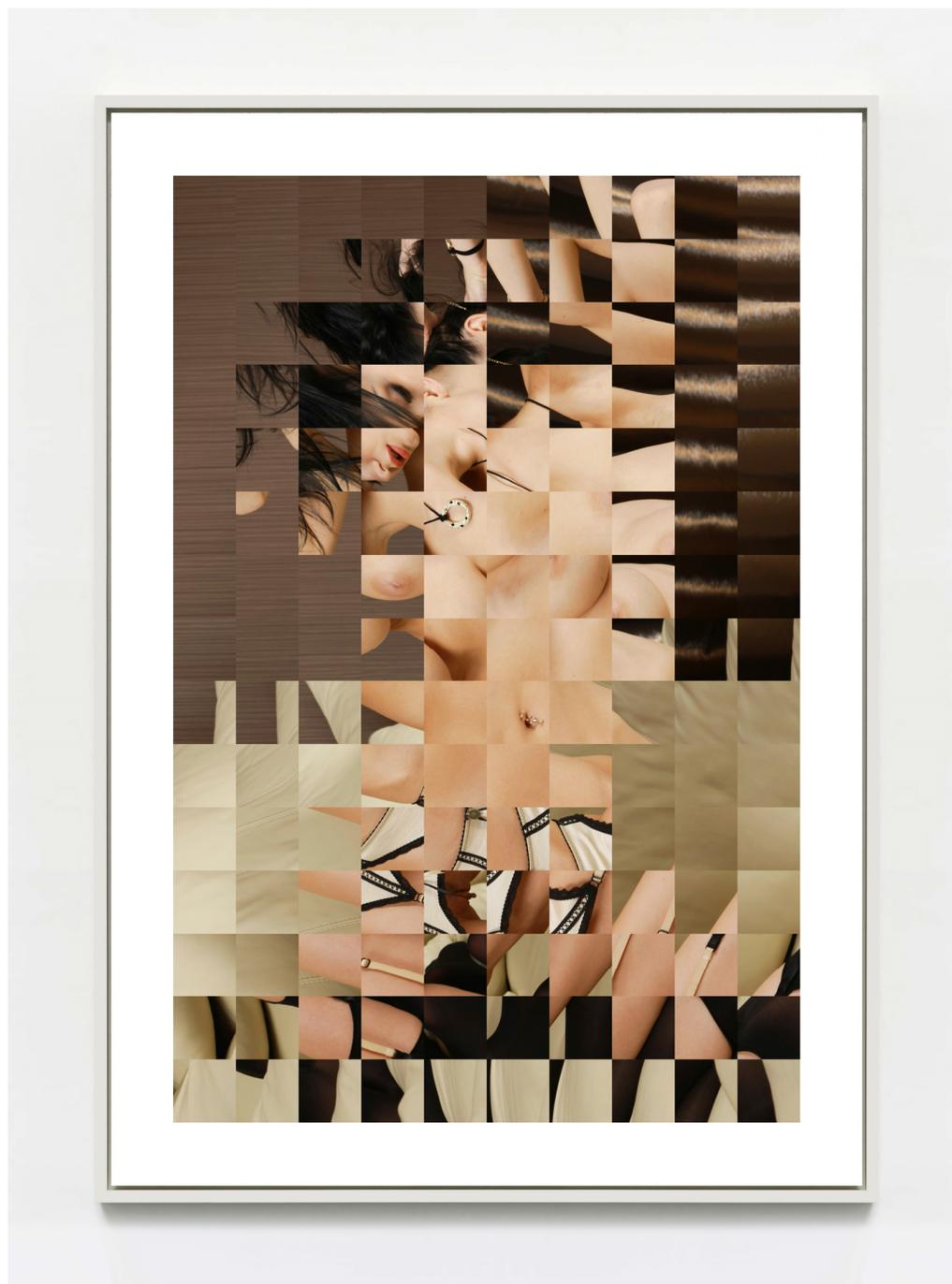
Fragmentations, 2010 (série)

Jenya, 2010

Digigraphie contrecollée sur Dibond (caisse américaine)

102 x 72 cm

L'action produite ici est simple : il s'agit de découper l'image lisse d'un nu féminin en cent cinquante carrés subissant chacun une rotation de quatre-vingt-dix degrés. Cette fragmentation rigoureuse du corps érotique systématise le regard fétichiste de la pornographie, un regard qui se focalise, au travers de son fameux gros plan, sur une partie ou une autre (plus ou moins sexuelle) des corps le plus souvent féminins. Cette *découpe* effectuée – ce regard – met en premier plan la partie par rapport au tout déconstruit du corps : une bouche ici, un œil par là, un téton pointant ailleurs... Cela n'est pas non plus sans évoquer les réflexions menées par Daniel Arasse sur le travail du « détail-*dettaglio* » dans l'œuvre picturale, c'est-à-dire la trace d'un programme d'action mené par la main et le regard qui se posent sur la surface peinte et la parcourent.

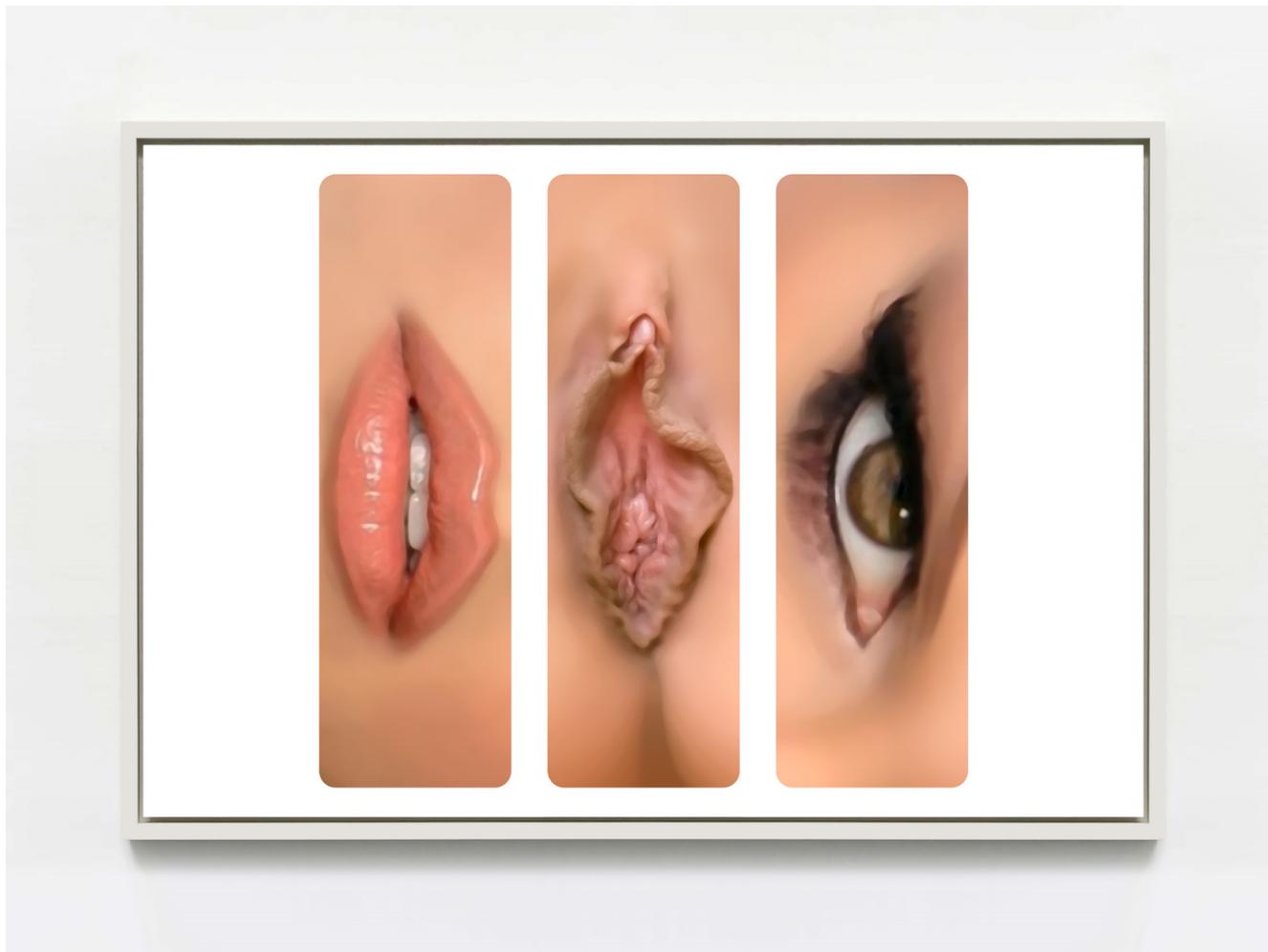


Por(n)traits, 2009 (série)

Aria Giovanni, 2010

Digigraphie contrecollée sur Dibond (caisse américaine)
40 x 60 cm

Aut vulva, aut vultus : entre la figure et la nature, entre le visage et le sexe, il faut choisir dit Jean Clair : « figurer les deux simultanément, c'est provoquer un choc psychique intolérable à la raison humaine ». Or, c'est bien là l'une des révolutions de la pornographie que de proposer au sein d'une même image, sur un plan unique et obscène, et la figure et la nature. Comme son titre l'indique sous une forme condensée, cette série réunit quelques portraits d'actrices ou modèles pornographiques. La composition est toujours la même, en forme de triptyque où, placés sur le même plan et unifiés plastiquement, deux détails du visage – la bouche et l'œil – encadrent un détail (central) sexuel. Pornographiques, ces portraits le sont non seulement par leur modèle et l'importance donnée au détail – au gros plan –, mais aussi par leur jeu sur les matières et les textures. L'indice photographique s'efface ici sous le traitement numérique des images qui estompe le référent au profit de ses qualités visuelles et matérielles, celles de la chair : le pulpeux d'une bouche, la brillance d'un œil, la luisance (le lubrique) d'un sexe.



Censures, 2010 (série)

Margie, 2010

Digigraphie contrecollée sur Dibond (caisse américaine)

80 x 120 cm

Ci-contre : détail censure (échelle:1)

Il existe, non pas au cinéma où l'on utilise la technique de la « pixellisation » ou bien du « floutage », mais pour les œuvres pornos graphiques et photographiques, un système de petits rectangles blancs permettant de censurer au strict minimum les zones « sensibles » de l'image. Ce procédé se retrouve ici littéralement inversé pour ne laisser apparaître que la zone censée être censurée. Seul un étroit rectangle de chair rose émerge au milieu d'un vaste champ vide où absolument rien d'autre n'est visible que cette tache colorée constituant sur son support comme un point de figuration qui est également – et par conséquent – un point du regard. Cette *fente* rectangulaire (arbitraire dans sa forme, mais significative dans sa position) redouble plastiquement aussi bien l'œil du spectateur qu'elle *focalise*, que le sexe féminin qu'elle *recadre*. La surface de l'image (du papier), cette peau blanche immaculée et veloutée, se trouve ainsi « ouverte » en un sexe pictural au travers duquel le regard pénètre pour plonger dans la « chair » qu'il renferme... quelques pigments roses.



Split(s), 2011 (série)

Patricia, 2011

Photographie numérique, 30 x 45 cm

Édition 1 ex. pour chaque double page du livre original

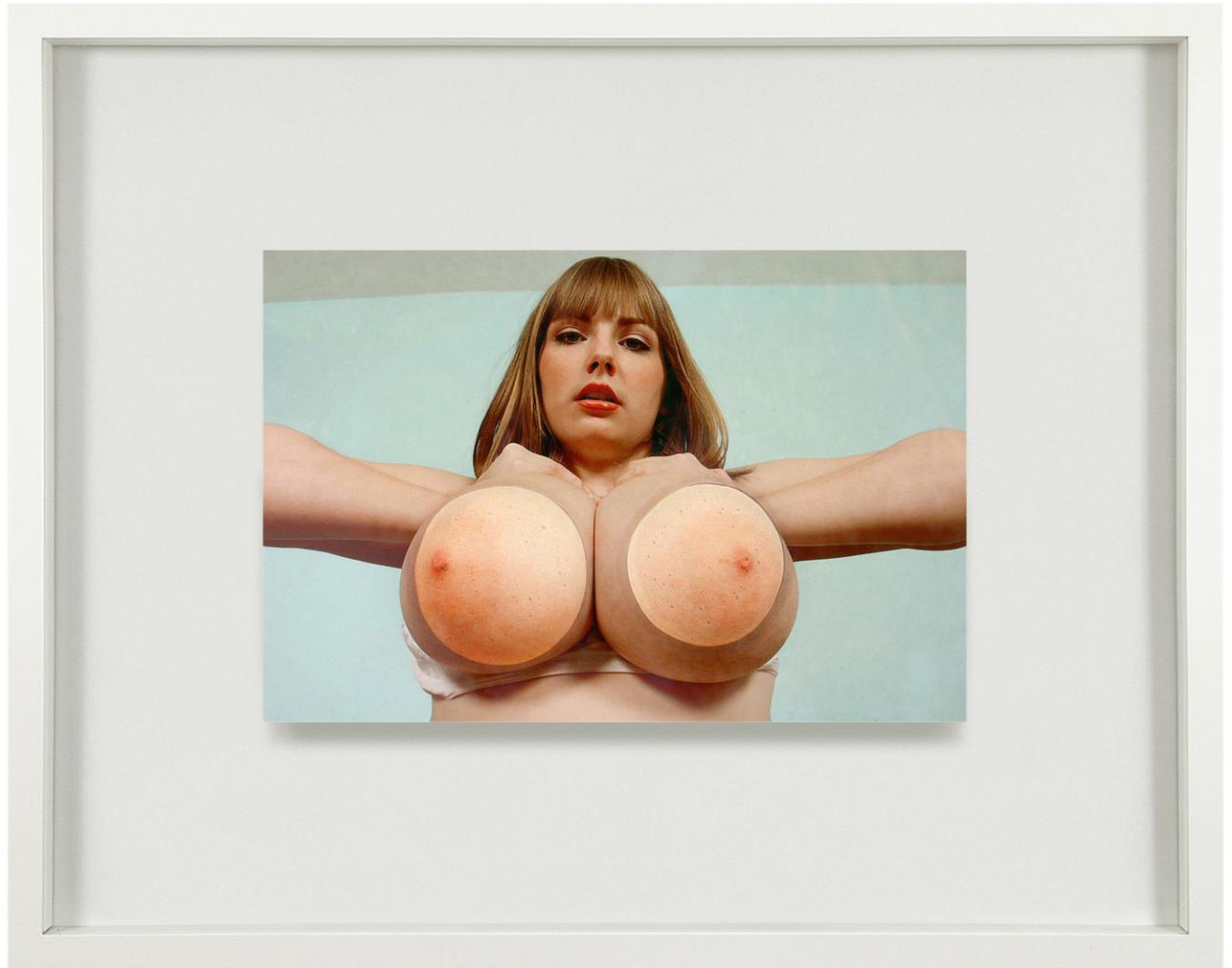
Qui n'a jamais expérimenté la corporéité du livre en feuilletant un ouvrage de photographies érotiques, avec ses pages de papier glacé, légèrement électriques, produisant une légère crépitation à chaque ouverture, comme si le livre gémissait, se confondant ainsi avec ces corps féminins qu'il nous offre dans des poses plus ou moins suggestives ? Il suffit alors d'ouvrir un tel livre sur une photographie double page représentant une femme de face, jambes écartées, pour que cela devienne évident : fantasmatiquement, ce n'est plus le livre dont on *ouvre* les pages, mais bien cette femme dont on *écarte* les jambes et qui nous répond en gémissant. Dans cette série, chaque *Split(s)* (en anglais : à la fois *fente*, *scission* et *grand écart*) fait du livre un véritable corps érotique : chaque page ouverte par ce lecteur masculin anonyme (générique) nous fait prendre conscience que, dans ce geste de lecture, tout son corps s'investit et entre ainsi en interaction directe (physique) avec les corps féminins qui s'ouvrent avec complaisance au fil des pages qui se tournent, s'ouvrent et se referment sous ses mains délicates... ou bien cruelles.



Boobs, 2011 (série)
Christy Marks, 2011

Photographie, colle/résine, verre, cadre blanc
19 x 28,5 cm (cadre : 40 x 50 cm)

Boobs témoigne du formidable paradoxe que constitue l'image *plane* d'une jeune femme plantureuse au tour de poitrine fantastique, telle Christy Marks avec son 95J. Comment diable une telle image peut-elle « contenir » (au sens actif du verbe) un pareil relief, renflement, saillie, éminence... admirable manifestation de la troisième dimension ? Cela peut sembler parfaitement impossible, une impossibilité qui prend corps dans cette série où le galbe mammaire se libère de la bidimensionalité inhérente à son support-image, pour pointer en avant et venir s'aplatir contre le verre du cadre, y dessinant deux auréoles transparentes. L'impossibilité se voit ici contredite par un petit subterfuge (l'ajout de colle), l'image se libérant d'elle-même pour aller imprimer son scandale sur le verre qui la/nous protège et qui, seul, la tient encore sous « contrôle ».

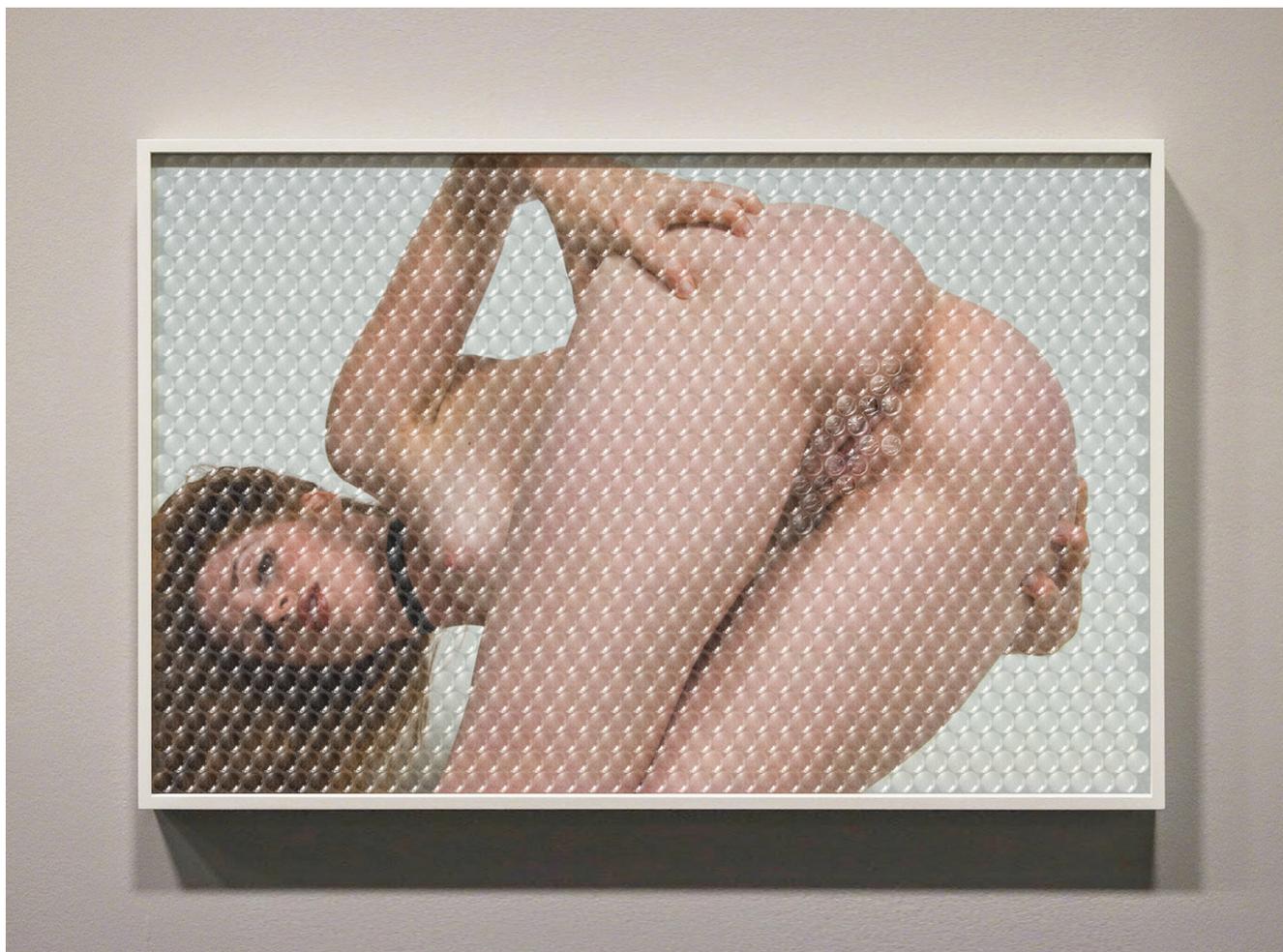


Bumbles, 2015 (série)

Amber, 2016

Duratrans, caisson lumineux, papier bulle, 30 x 45 x 3 cm

Le papier bulle est l'incarnation même de la tentation, celle d'en faire éclater chaque bulle entre ses doigts, plaisir tactile un brin sadique tel que nous avons tous pu l'expérimenter au moins une fois dans notre vie. Apposé sur une photographie de nu, ce voile transparent vient révéler et imposer au regard sa propre dimension tactile, « haptique » comme on dit : « cette somptueuse lingerie fait que la main s'apprête à vérifier ce que l'œil ne peut croire » (P.-A. Gette). Dès cet instant, le voir glisse irrésistiblement dans le clan des sens dits « grossiers » – le toucher, le goût, l'odorat – grossiers car connaître avec eux, c'est *consommer* l'objet, l'user. En effet, le regard haptique glisse du côté du transitif dans la mesure où, symboliquement ou réellement, il modifie son objet. C'est ce que nous révèlent ici les différentes bulles éclatées au niveau du sexe de la jeune femme, témoins d'un regard insistant en ce lieu obsessif du plaisir scopique. Comme l'écrit Hervé Guibert, « parfois, la fovéa se mettrait à repasser toujours sur la même surface, à promener inlassablement la trompe tactile de son ongle sur la même image, le même visage, le même corps, la même peinture : le sujet est amoureux, ou obsédé ».



Speculum, 2011 (série)

Amber, 2011

Photographies découpées, verres empilés, cadre bois
20 x 30 x 6 cm

Le mot latin *speculum*, signifie « miroir » ; il désigne également l'outil médical (parfois érotique) permettant d'explorer une cavité corporelle comme le vagin ou l'anus. D'une manière générale, *speculum* est lié au regard, tout comme cette série dont chaque exemplaire est constitué par la superposition d'une dizaine de tirages d'une même photographie disposés en alternance entre des plaques de verre réfléchissant. Chaque couche d'image se trouve percée d'un cercle dont le diamètre va en se rétrécissant à mesure qu'on s'approche du centre (érotique). Il s'ensuit par conséquent une multiplication des strates de verres à mesure qu'on approche de l'épicentre érotique, ce qui a pour effet d'opacifier l'image (épaisseur des verres) et de renforcer la présence parasite des reflets. Ainsi, plus le regard du spectateur se focalise sur ce qui, dans l'image, attire naturellement, plus cette image disparaît dans la profondeur du matériau et plus son regard *obscène* lui est renvoyé sous la forme de sa propre image *incrustée* en quelque sorte à même le lieu où son désir se projette sans jamais pouvoir y pénétrer.

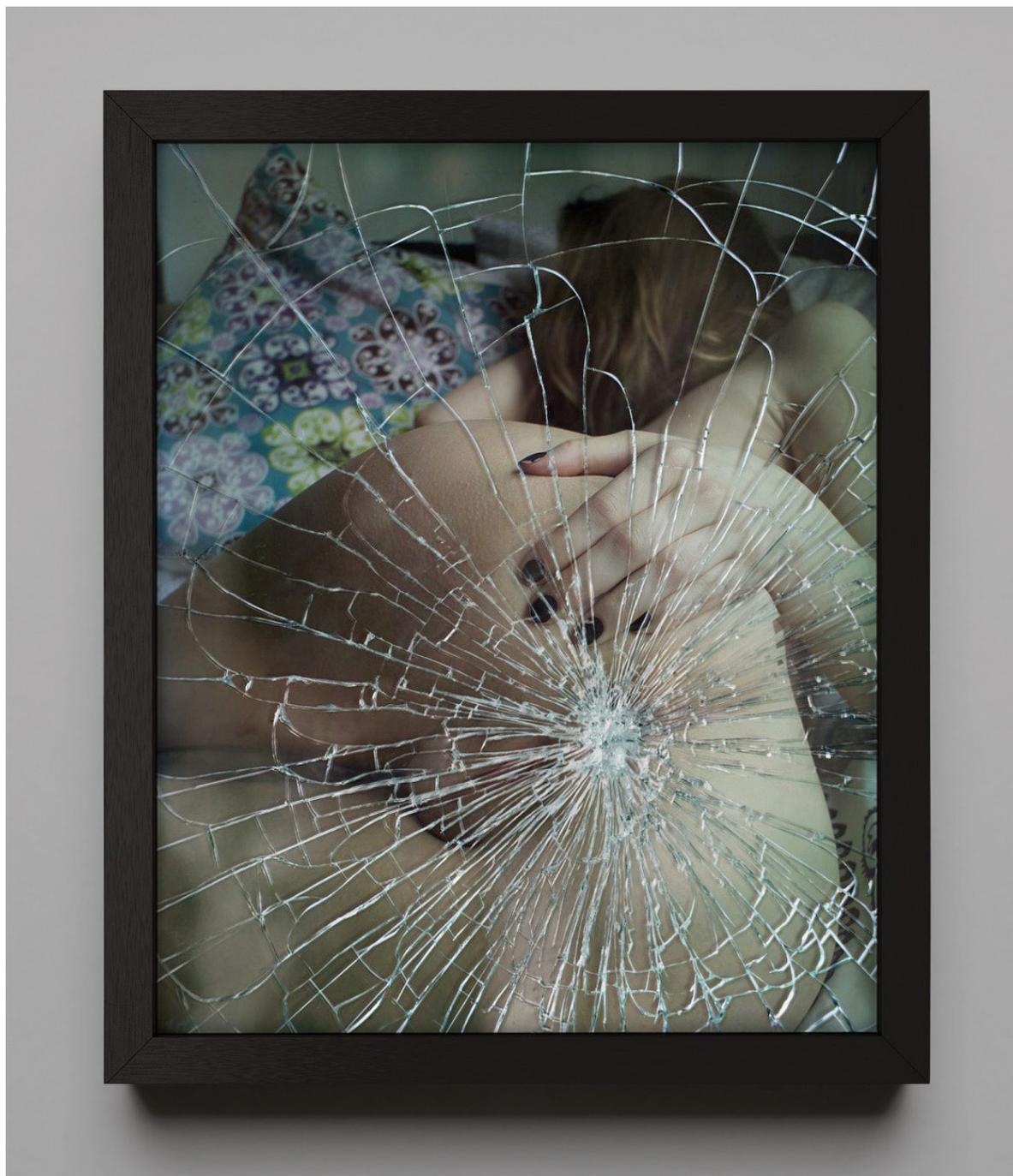


Deep Impacts, 2014 (série)

Nina, 2014

Photographie, verre feuilleté, cadre bois, 24 x 20 cm

Avant la théorie actuelle du regard supposant que l'œil reçoit des rayons lumineux provoquant des sensations, il y eut l'hypothèse antique d'une émission, à partir de l'œil, d'un cône de rayons visuels allant palper l'objet. C'est l'hypothèse d'Euclide : le regard était conçu comme si une sorte de pseudopode sensitif sortait de la prunelle pour aller s'imprégner des objets, de leurs couleurs, de leurs textures. Cette théorie *haptique* du regard semble ici trouver sa « validation » : ce n'est plus l'image qui semble vouloir outrepasser ses limites (bidimensionnelles) comme avec *Boobs*, mais le regard, comme si des yeux concupiscentes avaient désiré « toucher » l'image *exposée* à leur attention et, ce faisant, s'étaient heurtés à la fine paroi de verre protégeant cette image (des regards), brisant du même coup celle-ci sous son poids pour y laisser l'emprunte de son désir à même le lieu où se focalisait son attention, témoignant ainsi de la violence que peut parfois revêtir le regard sous le feu des passions.



Plugs, 2014 (série)

Tegan Summers & Heather Starlet, 2014

Duratrans, caisson lumineux, film sans tain, prise jack
17,5 x 25 x 3,4 cm (caisson)

Ci-contre : vue avec prise jack débranchée / branchée

En électricité, « plug » est un anglicisme synonyme de « fiche », c'est-à-dire la partie mâle d'une prise électrique. Dans le champ de l'érotisme, « plug » désigne un jouet sexuel destiné à être introduit dans l'anus afin de provoquer une excitation érogène. C'est ici sous la forme d'un *zeugma* que l'œuvre prend forme, cette figure de rhétorique consistant à faire dépendre d'un même mot deux termes qui entretiennent avec lui des rapports différents. En effet, le *plug* agit aussi bien sur le plan du *signifié érotique* (s'introduisant au cul du modèle photographié) que sur le plan du *signifiant-support électrique* (s'introduisant dans la prise jack femelle pour alimenter le circuit de LEDs et faire apparaître la photographie). Le geste (innocemment) opéré par le spectateur est, aussi bien sur le plan *pratique* que *poétique*, ce qui « donne vie » à l'image, *alimentant* le circuit et *nourrissant* l'extase du modèle. Rappelons que cette analogie fût souvent reprise dans le discours scientifique des Lumières, les symptômes du plaisir s'y trouvant décrits de manière physiologique, tel qu'en témoigne Sade qui compare volontiers « fluide nerval » et « fluide électrique » : ne citons que Juliette en pleine volupté qui se dit « électrisée par le vit de Ducroz, tellement enfoncé dans le trou de [son] cul ».

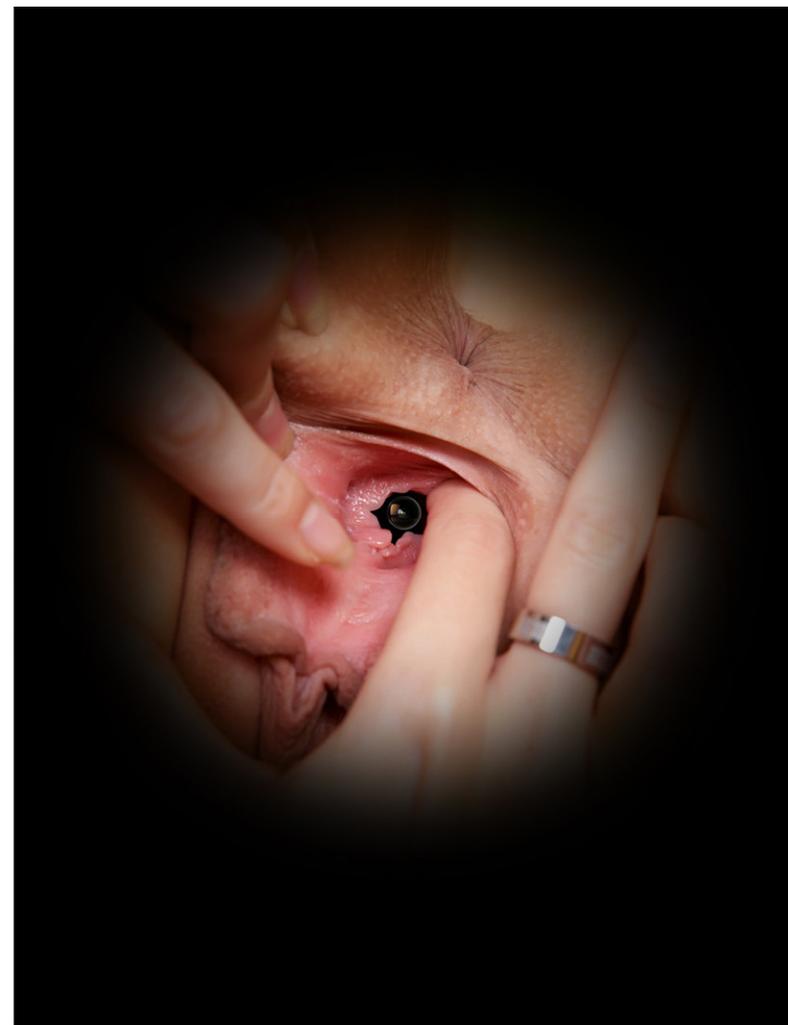


L'Origine du monde, 2011

Photographie percée, miroir, caisson en acier noir percé,
éclairage LEDs, 50 x 40 x 20 cm

Ci-contre : vue d'ensemble et vue à travers le trou percé

Pénétrant dans l'espace à demi plongé dans l'obscurité où l'œuvre se trouve exposée, le spectateur n'entrevoit d'abord qu'une sorte de caisson opaque accroché au mur et percé en son centre d'un petit trou d'où fuse une lumière vive. Attiré par ce point de lumière, le spectateur approche et place son œil comme au trou d'une serrure pour contempler ce qui se trouve derrière, c'est-à-dire l'image reflétée d'un sexe de femme largement entrouvert au creux duquel, brillant dans les tréfonds obscurs de la matrice, son œil apparaît, pupille dilatée. Au-delà de la simple métaphore, le dispositif catoptrique propose une mise en scène littérale du titre de l'œuvre citée en hommage : la salle où se trouve exposée cette « Origine », le monde, l'univers tout entier dans lequel elle « est » et qui lui est extérieur, se retrouve, par un étrange retournement de situation, à l'intérieur du corps féminin, virtuellement contenu dans ce ventre ouvert, prêt à « naître », à commencer par ce spectateur curieux qui, tel un enfant sur le point de sortir du ventre de sa mère, jette un premier coup d'œil sur ce monde nouveau qu'il s'appête à explorer plus en détail.



Virgo, 2011

Plaque acier noir gravée et percée, Duratrans, système caisson lumineux, 90 x 120 x 15 cm

Ci-contre : vue d'ensemble et détails trois « astres »

Quelques points d'une lumière rose trouent l'obscurité ambiante. En s'approchant, on peut voir qu'il s'agit d'une grande plaque d'acier constellée d'auréoles de rouille (transmuant le métal glacé en espace cosmique) et percée de onze trous au travers desquels ce sont autant d'astres féminins qui s'incarnent, chaque étoile rose dévoilant l'identité d'une déesse voluptueuse (son nom est poinçonné sur le métal) offrant au regard du spectateur (à la fois voyeur et astronome) l'image brillante de son intimité, l'intérieur chaud et humide de son sexe, le col délicatement bombé de son utérus. Dans ce *tableau astral*, l'« origine du monde » dont il est question se révèle double dans sa nature : à la fois cosmique et animale, universelle et individuelle, spirituelle et sensuelle, chaque entité fusionnant en une seule et même figure, à la fois symbolique (abstraite) et explicite (charnelle). *Virgo* étant le nom latin de la constellation de la Vierge, le paradoxe peut surprendre entre cette *virginité* et la nature des différentes « étoiles » qui la composent. Mais depuis les origines, les analogies entre le firmament et le sexuel ont fasciné les hommes, comme le montre le mythe d'Ouranos, ce dieu du ciel châtré par son fils Cronos qui jeta ses parties dans la mer, soulevant ainsi une écume fertile d'où naquit Vénus.

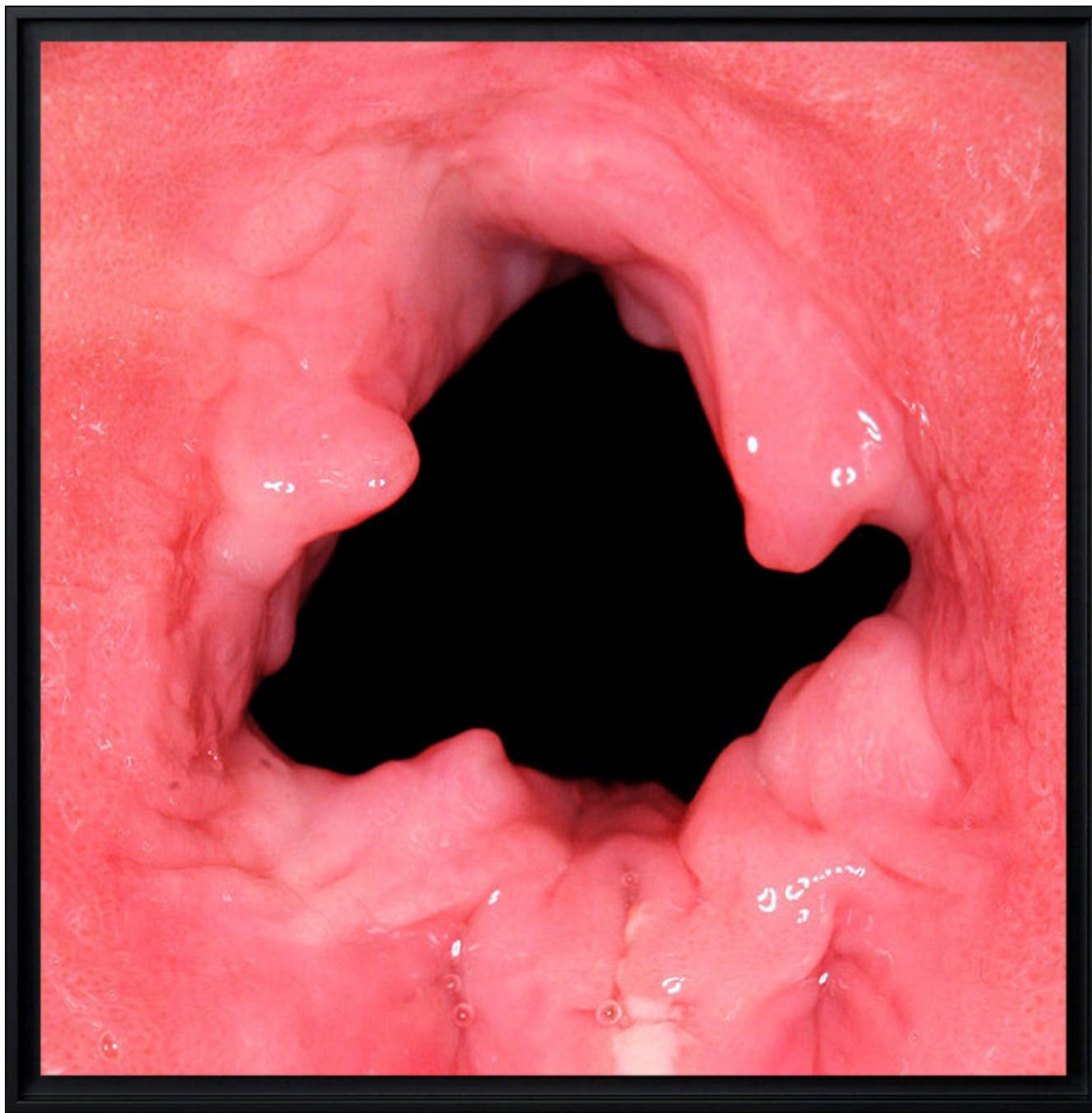


Black Holes, 2015 (série)

Mariko #2, 2016

Digigraphie sur toile canvas satin (caisse américaine)
60 x 60 cm

La dimension littéralement *obscène* de cette série photographique (« ob-scène » : au-delà de la scène) réside dans la *pénétration* du corps féminin par le regard qui ne s'arrête plus aux apparences, aux surfaces, aux formes extérieures, mais tente d'accéder à un au-delà, ou plus exactement un *en-deçà*... Le sexe féminin à quelque chose de fascinant en ce qu'il désigne notre « origine » telle que l'a admirablement peint Courbet : tout regard sur lui – ou *en* lui – est par nature « rétrospectif », tourné en arrière, *en deçà* même de notre naissance, de notre existence, autrement dit un regard tourné vers le néant. Le cadrage serré de la photographie fait disparaître hors-champ la quasi-totalité du corps féminin dont ne subsiste qu'un sexe *ouvert* dont les parois de chair souple et brillante évoquent une étrange caverne abyssale. La référence cosmique au *trou noir* est également significative, rappelant cette fascination d'un regard irrémédiablement attiré par l'obscurité, plongeant au creux de l'abîme.



Pussy Drawings, 2011 (série)

Kala Ferard, 2014

Encre de Chine sur papier japonais calligraphie

33,3 x 24,2 cm

Dans cette série graphique, chaque poil de ces toisons féminines – « chattes velues » – n'est non pas « représenté », mais pour ainsi dire « remplacé » par son graphème, le dessin se confondant avec son référent filiforme pour reconstituer sur le papier, par touffe de traits, la motte graphique de tel ou tel modèle féminin à la toison luxuriante ou discrète, sauvage ou raffinée, mais *noire* invariablement. Le dessin se laisse comme fasciner par son objet jusqu'à, dans son désir de communion, s'y fondre entièrement. Cette dimension faussement indicielle fait du dessin un pur graphisme identificatoire, reprise du graphisme pileux préexistant... noir sur noir. Le papier « incarne » la peau du modèle, fine pellicule de soie, enveloppe translucide comme décollée du corps féminin et où se dessine, par son absence, la vulve chimérique, espace en réserve, vide sans signifiant... absence originaire.



Playings around Anna, 2010 (série)

Photographies numériques découpées et imbriquées
40 x 30 cm

Playings around Anna s'inspire du roman de Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, narrant l'amour d'un fugitif pour une jeune femme qui se révèle être une projection cinématographique en trois dimensions. Face à cette inaccessibilité, le héros choisit de s'enregistrer en se soumettant aux faits et gestes de la jeune femme afin de trouver sa place dans sa « vie », intégrant ainsi le « film ». C'est ici le même dispositif qui se trouve mis en place, photographiquement, c'est-à-dire que ce qui a eu lieu au moment de la séance photos avec le modèle « en chair et en os », cela n'est plus. Or, faute de pouvoir effectuer un « raccord-temps » qui consisterait à photographier Anna S. en ce frais matin de 2009, c'est à un « raccord-espace » auquel il est fait appel (comme le fugitif de Morel) : par un jeu de champ-contrechamp, le photographe photographié se trouve placé dans une situation – non moins chimérique – qui le montre en train de cadrer le devant de ce corps offert ici de dos. La magie opère et le voici en train de photographier ce qui au spectateur demeure irrémédiablement inaccessible. « Intercalée » derrière les jambes effilées d'Anna, cette photographie seconde forme une sorte de panneau transparent et brillant qui semble maintenir devant elle la jeune femme et qui perce l'image d'une temporalité nouvelle où tout semble désormais possible.



Marquises libertines, 2014 (série)

Masha, 2015

Impression numérique sur marquise, verre, cadre bois
43,5 x 31,5 cm

L'obscène concerne de très près le sens de la vue, le devenir visible de ce qui se dissimule. On peut y voir une violation à la fois symbolique et littérale de la scène, c'est-à-dire du cadre de la représentation : serait obscène ce qui a violé les limites de la *scène* pour se retrouver *au-delà* ou *en deçà*, c'est ce qui est *hors-scène* comme on dit d'un hors-cadre, mais qui par une étrange manipulation, demeure encore une mise en scène. Jean-Clet Martin indique pour sa part que « l'obscénité est, en son sens étymologique, une manière de nous placer à côté de la scène » : au lieu de nous en tenir à la scène où était censé se jouer l'essentiel du *drame*, l'obscénité nous entraîne dans les coulisses. C'est précisément ce qui a lieu ici, l'image ayant comme déserté son support habituel pour en investir les marges, c'est-à-dire la « marquise » (ou passe-partout), offrant ainsi au titre de la série son jeu de mots. Telle une censure démesurée, le lieu originel et central de l'image n'offre désormais au regard qu'un rectangle blanc, espace vide et indéfini, et c'est dans le *hors-champ* matérialisé par la marquise qu'il faut aller chercher les indices de ce qui nous est dérobé : une ombre, un reflet... un détail.



Renâître par le baptême, 2015

Affiche illicitement insérée dans une sucette publicitaire
170 x 115 cm (affiche)

En mars 2015, dans le cadre de l'Année du baptême, l'Église catholique de Vendée (diocèse de Luçon) a souhaité interpeller le public sur l'existence du baptême pour adultes par une campagne publicitaire singulière figurant une scène d'ablution ou l'on voit le visage ruisissant d'une jeune femme exprimant un étrange mélange d'abandon et d'extase voluptueuse, émotions notons-le parfaitement inexistantes dans la version masculine de cette même campagne. Cet émoi équivoque, le contexte religieux de l'affiche avait, il faut le dire, bien du mal à le « contenir », cette dimension érotique exhalant de l'image évoquant une tout autre ablution, un tout autre rite – cette fois-ci pornographique : le « bukkake » (du verbe japonais *bukkakeru* qui signifie « éclabousser d'eau ») qui consiste en une éjaculation collective sur le visage d'une femme. Ce déplacement pour le moins blasphématoire est ici réellement accompli, l'affiche originale étant subrepticement remplacée par une autre (ci-contre), identique en tout point si ce n'est l'image dont l'origine pornographique, sous couvert religieux, demeura imperceptible, suffisamment pour que la subversion ne déclenche la moindre réaction, tant il est vrai qu'objectivement, les différences étaient infimes entre les deux images.



Logoporn, 2013 (série)
Ass to Mouth, 2016

Affiches sur panneaux publicitaires, dimensions variables

Au « logotype » (couramment appelé « logo »), représentation typographique servant à identifier de manière unique et immédiate les sociétés, associations, institutions, produits, services, événements, ou toute autre sorte d'organisations... fait ici écho une sorte de « pornotype » résultant de l'atomisation de scènes pornographiques en un élément métonymique accrocheur. Par escamotage ou substitution d'une simple lettre, de célèbres logos voient ainsi leurs référents d'origine s'effacer au profit de référents obscènes. Bien que la citation demeure évidente à travers notamment l'esthétique du logo – le *visible* –, le contenu scriptural de celui-ci – le *lisible* – renvoie désormais à un tout autre « produit ». Un affichage (sauvage) sur d'immenses panneaux publicitaires vient renforcer l'obscénité du pornotype en l'imposant crûment au milieu de l'espace public.



Con/Cul, 2011 (diptyque)

Duratrans, caissons lumineux, 80 x 40 cm (chacun)

Comme souvent, c'est la rencontre fortuite de plusieurs événements qui fait naître l'idée d'une œuvre. Par exemple : une visite chez un ophtalmologiste ; la constatation, en lisant Sade, du lien graphique unissant « con » et « cul » (même nombre de lettres, la première étant un « c ») ; la découverte et l'achat du *Dictionnaire des mots du sexe* (Agnès Pierron). Tout ceci, vécu à quelques heures d'intervalle et condensé selon le principe de liberté régissant les processus inconscients, détermina l'idée et la forme de ces diptyques. Il s'agit là d'un pur plaisir de langage – plaisir de vocabulaire (tel qu'on le retrouve chez Sade) – s'appropriant subversivement un dispositif médical afin d'assouvir sa soif synonymique.



Porn Tag Cloud, 2012

Adhésifs de type *Letraset* (installation murale)

Dimensions variables (supérieures à 300 x 400 cm)

Cette œuvre murale, conçue suivant le principe virtuel du « tag cloud » (nuage de mots-clefs), regroupe près de 2000 expressions parmi les plus répandues dans les sites pornographiques pour qualifier les nombreuses pratiques sexuelles qui y sont répertoriées et classées. Le « nuage » dont il est question ici condense l'ensemble du *World Wide Web* pornographique, la taille de chaque « tag » étant proportionnelle au nombre d'occurrences relevées sur le moteur de recherche *Google*. Le résultat offre ainsi une vision *synoptique* de la fantasmagorie sexuelle de l'homme du XXI^e siècle telle qu'elle s'étale sur le plus grand écran de projection de tous les temps : la toile Internet. Tandis que certaines expressions s'imposent par leur taille comme des incontournables de cette fantasmagorie collective, d'autres beaucoup plus petites, perdues dans la masse nébuleuse, invitent le spectateur à s'approcher un peu plus près pour y découvrir toute une panoplie de jeux et fantasmes sexuels hors normes.

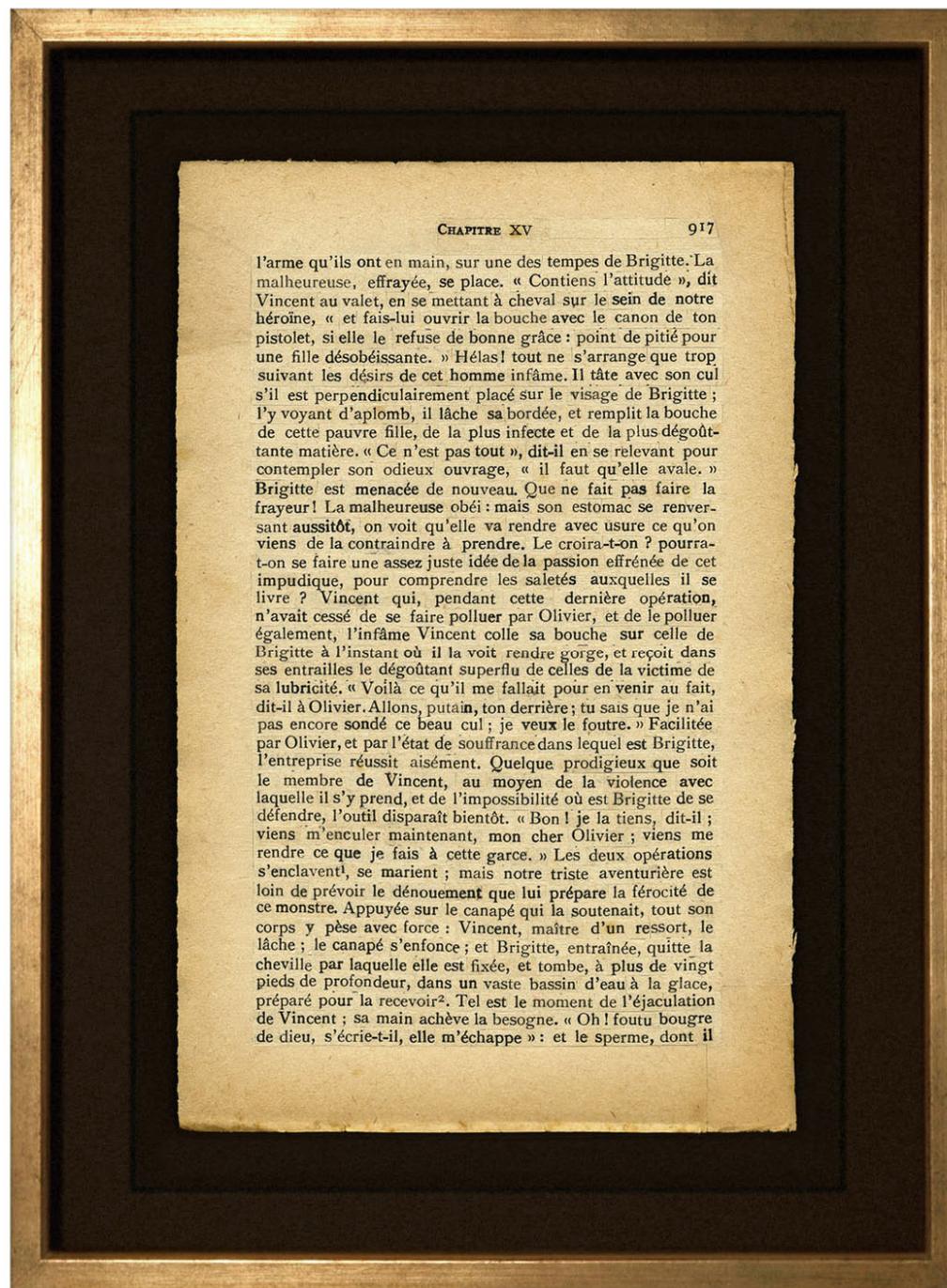


Sadismes littéraires, 2011 (série)

La Nouvelle Brigitte, n° 10, 2011

Page 917 de *La Nouvelle Justine* (Éd. La Pléiade, 1995)
recomposée à l'aide de mots découpés dans le roman pour
jeune fille *Brigitte et le cœur des jeunes* de Berthe Bernage
(Éd. Gautier-Languereau, 1950), 21 x 13,3 cm

Ces *Sadismes littéraires* consistent en une réécriture mot à mot de Sade, quelques pages de ses romans pornographiques, avec l'ambition fondamentale d'en reproduire non seulement le contenu, mais surtout le principe qui en règle l'écriture. Sade, en effet, use d'un « fond lexical à confiture de lis et de rose » qui lui permet d'accentuer l'effet de souillure (érotique), notamment en faisant prendre en charge par ce « style précieux » un référent obscène ou en le plaçant au côté d'un langage grossier. Cet outrage sadien sur le corps précieux, délicat et pudique de la langue française est ici déplacé sur le corps livresque par le découpage dans des romans sentimentaux pour jeunes filles catholiques (Berthe Bernage) des mots nécessaires à la reconstitution d'une page sadienne. Pour chaque page choisie de Sade (pour sa valeur pornographique et/ou blasphématoire) sont extraits dans un roman sentimental les mots nécessaires à sa réécriture, le texte bien-pensant se déstructurant ainsi peu à peu pour se recomposer en une description pornographique, telle une subversion parfaite.



Pornogrammes, 2013 (série)
Black on Blonde, 2013

Lettres de scrabble, 30 x 30 cm (encadré)

Le titre de cette série renvoie au concept de Barthes tel qu'il le développe dans son écrit sur Sade : « le pornogramme n'est pas seulement la trace écrite d'une pratique érotique [...] ; c'est par une chimie nouvelle du texte, la fusion (comme sous l'effet d'une température ardente) du discours et du corps [...] en sorte que, ce point atteint, l'écriture soit ce qui règle l'échange de Logos et d'Éros, et qu'il soit possible de parler de l'érotique en grammairien et du langage en pornographe ». Barthes cite par exemple la figure rhétorique du « chiasme » plusieurs fois utilisée par Sade et qui lui permet de reproduire *syntactiquement* ce dont il est question *érotiquement*, à savoir une symétrie dans la position lubrique des corps. Par l'intermédiaire du *Scrabble* et de son principe combinatoire (ici érotique) des mots, l'œuvre poursuit ici ce jeu de correspondances formelles, fidèle en ce sens à Sade pour qui écrire, c'est organiser directement l'éros, non sa représentation, la jouissance émergeant de l'ordre des figures, affirmant ainsi le principe du langage comme « réel » et sa fonction érotique.



The Secretary's Dream, 2014

Machine à écrire, encre sur papier, 27,5 x 32 x 13,5 cm

The Secretary's Dream, ce titre évoque implicitement la célèbre estampe érotique de l'artiste japonais Hokusai : *Le Rêve de la femme du pêcheur*. L'objet usuel dont il est question ici – la machine à écrire – renvoie au personnage de la secrétaire, personnage mythique s'il en est dans l'imaginaire érotique et pornographique (aux côtés de la soubrette, la nurse ou la none). Mais cet objet semble perdre son usage habituel, comme investi par le désir de son utilisatrice dont le fantasme érotique (le sien ou celui qu'on y projette) se matérialise peu à peu sur la page blanche, sous forme d'une écriture automatique reprenant de manière archaïque le système de l'ASCII-art qui consiste à réaliser des images uniquement à l'aide des lettres et caractères spéciaux. Rappelons que l'ASCII-porn fut la première forme de pornographie sur Internet, car pouvant s'afficher sur les premiers ordinateurs de bureau incapables de lire des images numériques (pixels). Cette rencontre improbable – mais pourtant efficiente – entre le langage numérique (apparenté ici à l'inconscient) et cette machine à écrire des années 60 offre à l'œuvre sa dimension poétique à laquelle s'ajoute une fragilité quant au dispositif puisque le fantasme qui prend forme sur le papier peut à tout moment être interrompu par une main indélicat arrachant la feuille de papier (écran de projection) hors de son support.



ASCII Porn, 2016 (série)
Candy Cat, 2016

Encre sur papier, 29,7 x 21 cm

Arrachés de la sorte à leur lieu de fabrication (le cylindre de la machine à écrire), la feuille imprimée et l'image qu'elle figure n'en conservent pas moins un lien évident, dans cette analogie entre fond et forme, c'est-à-dire entre la scène érotique fantasmée mettant en vedette ce personnage emblématique de la secrétaire sulfureuse et les modalités de sa figuration et de sa matérialisation, en l'occurrence l'usage de l'ASCII-art et la transcription à la machine à écrire de l'image matricielle ainsi obtenue. Cette analogie, particulièrement emblématique du travail de l'artiste (on la retrouve à l'œuvre dans presque toutes ses productions), offre ici une nouvelle texture à l'image, une nouvelle « chair », non pas *organique* mais *symbolique*, qui semble vibrer d'une sensualité singulière.



Les Quatre attributs, 2014

Cartes postales anciennes, 50 x 40 cm (encadré)

L'antanaclase est une figure de style qui consiste en une répétition d'un mot ou d'une expression en lui donnant une autre signification également reçue, mais toujours de sens propre. C'est une figure de la polysémie qui vise un effet humoristique, proche du jeu de mots. Dans l'antanaclase elliptique, le mot est utilisé une seule fois (elliptique), mais avec deux sens différents. C'est ici une version iconique qui nous est offerte de cette figure de style, chaque animal figurant sur ces anciennes cartes postales désignant également par l'un de ses *signifiants* – son nom commun anglais – un *signifié* appartenant à un tout autre champ sémantique que celui du monde animal. Tout à fait innocentes prises chacune séparément, c'est ici le geste de regrouper ces quatre cartes postales, ces quatre images, qui devient subversif pour donner son sens à l'œuvre dont la forme minimale s'apparente à un trait d'esprit.



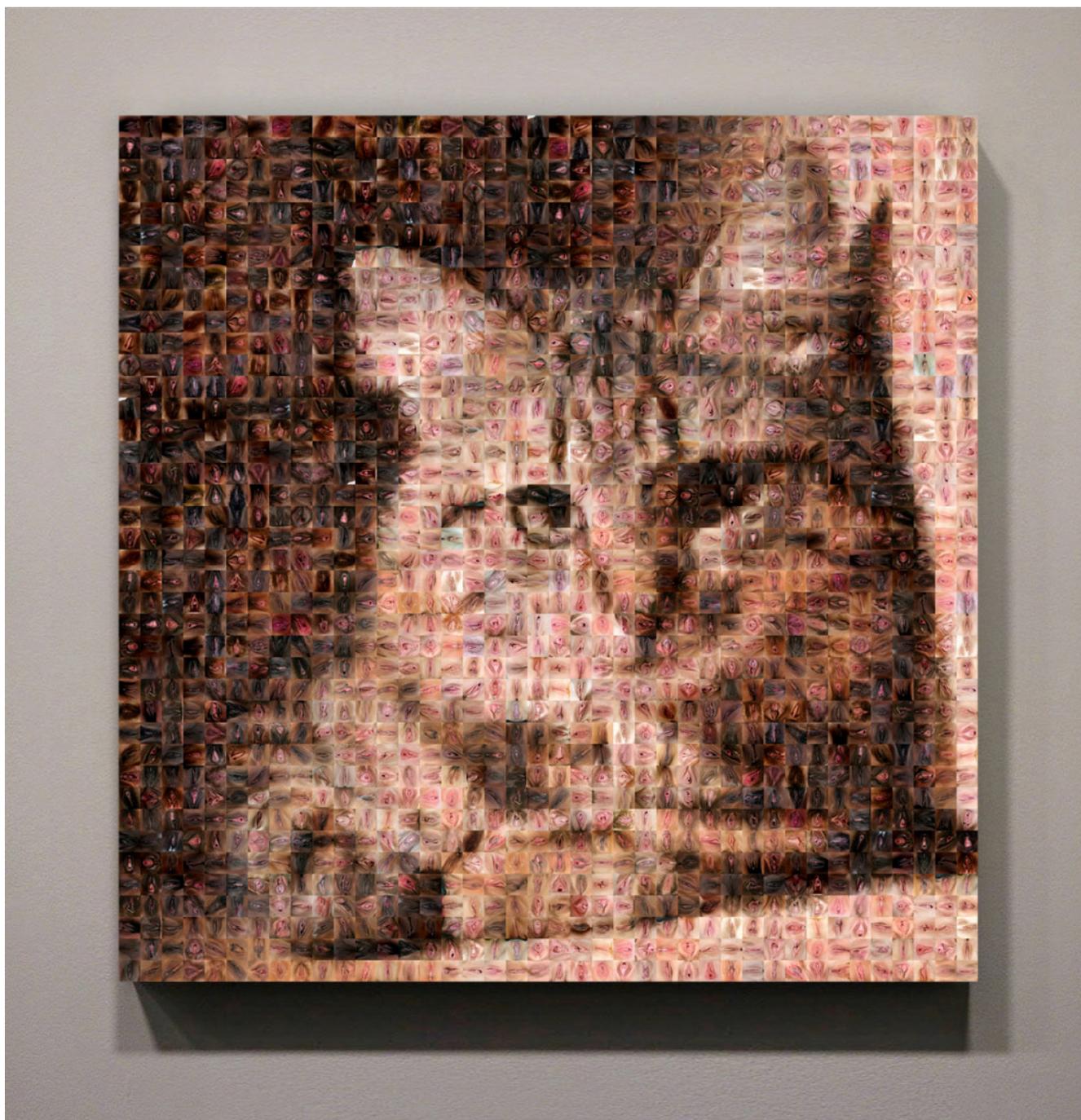
Tautologies, 2021 (quadriptyque)

Digigraphies sur papier satiné (collage sur Dibond)

100 x 100 x 6 cm (chacun)

Ci-contre, détail : **Pussy**

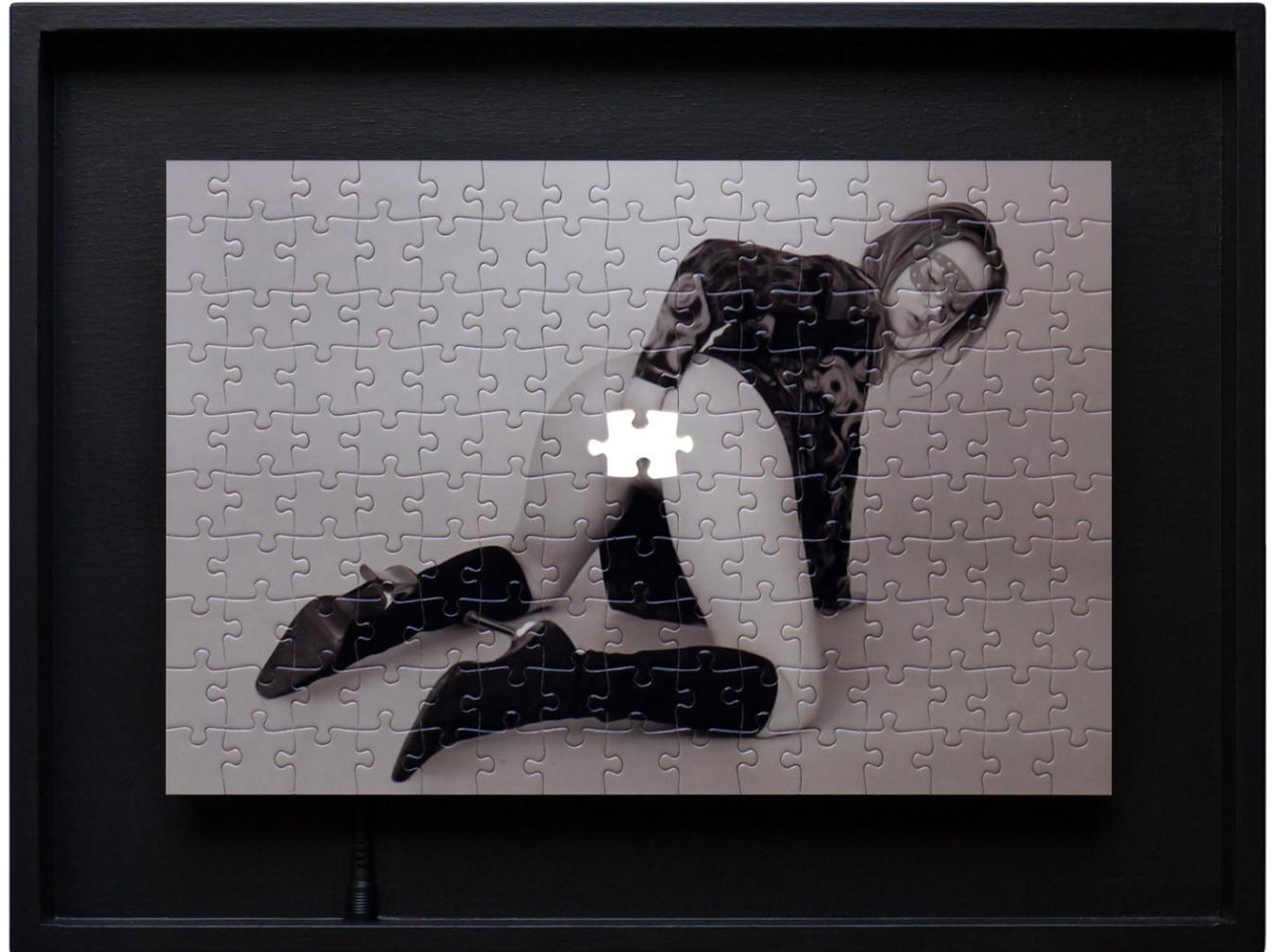
Le procédé mis en œuvre ici porte le nom de « photomosaïque » : il s'agit d'un type de composition iconique très populaire dans l'art numérique et qui permet de reconstituer une image par la juxtaposition d'un grand nombre d'images beaucoup plus petites, choisies pour leur couleur moyenne adéquate. Voici pour la forme, pour ce qui est du fond, l'œuvre fonctionne sur le même principe que *Les Quatre attributs*, soit sur le modèle de l'antanaclase qui consiste, rappelons-le, en une répétition d'un mot ou d'une expression en lui donnant une autre signification. Tandis que la figure fonctionnait sur le mode elliptique avec les cartes postales (une seule image pour deux acceptions différentes), l'idée est ici de faire apparaître les deux images correspondant aux deux acceptions, ce que permet à merveille la photomosaïque. En effet, vue à une distance normale, c'est l'image globale que l'on reconnaît, en l'occurrence l'animal (chat, âne, coq ou mésange), mais en s'approchant, on peut distinguer les centaines de photos (1600) qui la composent et qui exhibent chacune l'organe érotique (chatte, cul, bite ou nichon). Neutre observée à distance, l'œuvre acquiert donc son caractère érotique vue de près, selon un dispositif « ob-scénique » dans lequel se manifeste un *en-deçà* de la scène ou « le devenir visible de ce qui se dissimule » (J.T. Desanti).



Puzzles, 2012 (série)
Minka, 2012

Puzzle, caisse bois, LEDs, œuvre livrée avec sa clé de coffre-fort contenant la pièce manquante, 30 x 40 x 3 cm

Cette série repose sur une idée très simple : nous avons tous fait l'expérience du puzzle qu'on découvre incomplet en fin d'ouvrage, l'absence d'une seule pièce rendant impossible la satisfaction finale censée récompenser les heures de labeur, cauchemar de tout amateur de puzzle, mais qui se double ici d'un hasard malheureux puisque ce qui manque à sa place se trouve justement être la pièce maîtresse, à savoir le sexe féminin dont la cavité représentée se voit supplantée par une cavité bien réelle ouvrant le support même de l'image en un trou-censure. Ici cependant, cette pièce manquante n'a pas été malencontreusement égarée, elle repose au fond d'un coffre de banque dont la clé est remise à l'acquéreur de l'œuvre qui se voit ainsi offrir deux possibilités : récupérer la pièce isolée afin de « combler » le trou dans l'image ; conserver l'œuvre en son état d'incomplétude en laissant l'obscène pièce de puzzle au fond de sa boîte de Pandore. Bien sûr, « réparer » l'œuvre serait ici la détruire ; la laisser « inachevée », c'est la garder vivante et signifiante.



Butinages, 2014 (série)

Joli & Machaon, 2014

Photographie (10 x 15 cm), papillon (*Papilio Machaon*)
20 x 25 cm (encadré)

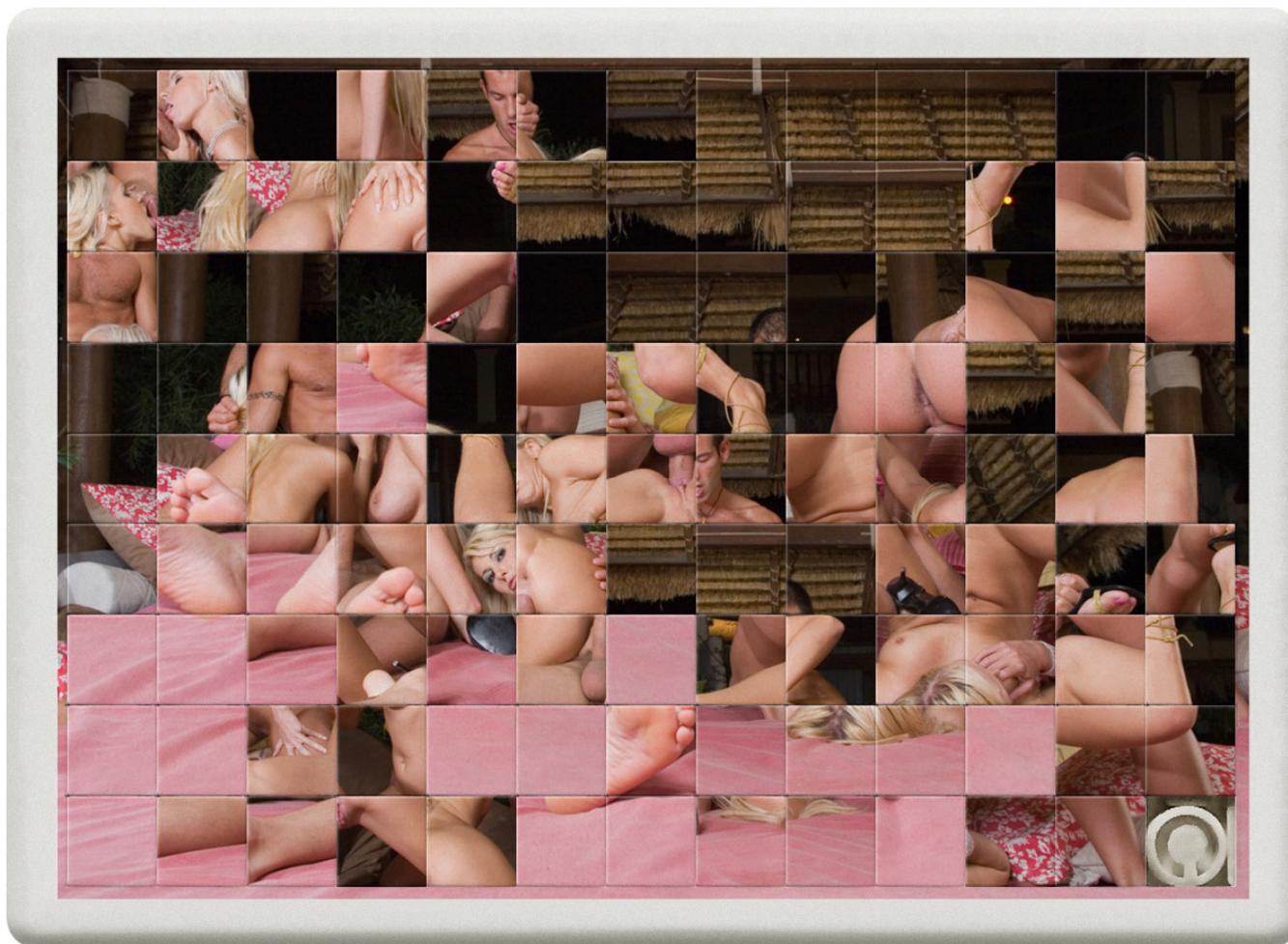
En anglais, « butterfly » est le surnom chic donné au sexe féminin, en référence aux replis muqueux des petites lèvres – *labia minora* – qui, parfois très développées et saillantes, s’ouvrent de part et d’autre du vagin comme deux ailes de papillon. Cette métaphore entomologique se trouve ici littéralisée, un vrai papillon – ci-contre un *Papilio Machaon* – se trouvant épinglé à l’endroit du sexe de la jeune femme photographiée les jambes écartées, son intimité comme offerte au lépidoptère dont le corps et les ailes nous en interdisent (censure) la vue réelle, mais qu’un peu d’esprit érotique nous offre sous l’emprise de cet amant ailé dont on imagine la trompe – outil de haute précision – déployée afin d’aspirer le nectar très particulier de cette « fleur » charnelle qu’il est en train de visiter jusque dans ses « corolles » les plus étroites et les plus profondes.



Pousse-Pousse Party, 2016 (série)
PPP #1, 2016

Impression UV sur jeu de pousse-pousse (impression 3D),
16 x 22 cm

« Un moment, dit-elle tout en feu ; un instant mes bonnes amies, mettons un peu d'ordre à nos plaisirs ». Cette phrase proclamée par la Delbène dans *l'Histoire de Juliette* de Sade, une référence que l'on retrouve à de multiples reprises dans l'œuvre de l'artiste, est symptomatique des *Pousse-Pousse Party*, se rapportant non seulement aux images choisies – des scènes de partouze – mais également au support les prenant en charge, en l'occurrence le jeu de pousse-pousse. En effet, l'idée que l'on se fait d'une partouze, la manière dont on la fantasme, se caractérise avant tout par une apparence chaotique, son archétype étant un amas de corps enchevêtrés et indissociables, d'où émerge une main ici, un sein là-bas, un cul, un pied, une bouche ailleurs... l'individu disparaissant dans la masse où seuls quelques détails – morceaux de corps épars – peuvent être identifiés çà et là. Le jeu de pousse-pousse, par un glissement analogique auquel l'artiste nous a habitués, redouble ces caractéristiques, déstructurant l'image originale dont ne sont plus identifiables que des fragments auxquels il va falloir « mettre un peu d'ordre » en manipulant les carrés, ce qui va générer, à chaque déplacement, de nouvelles relations érotiques hasardeuses – et parfois improbables – entre les parties de corps ainsi (re)mis en scène/jeu.



Jeu des 7 différences, 2020 (série)
Partie fine, 2020

Digigraphies, 40 x 60 cm (chacun)

Nous retrouvons ici une subversion typique de l'artiste dans son détournement d'un jeu d'enfant à dessein de supporter une image pornographique, ce que nous avons déjà pu observer notamment à l'égard du puzzle et du jeu de pousse-pousse. Cette fois, c'est le jeu des 7 différences qui est mis à contribution, avec une intention que l'on retrouve à l'œuvre dans *Porn Timing* et qui consiste à détacher le regard du spectateur de l'objet sexuel en le *dévi*ant sur des détails insignifiants ou du moins anecdotiques de l'image. Cela s'opère par une recherche des « différences » entre les deux clichés qui à première vue semblent identiques, mais qu'un regard plus fouillé permet de singulariser : avec ou sans bracelet, avec ou sans string, avec ou sans capote... Mais finalement, par un effet pervers, ce regard censé faire peu de cas du caractère érotique de la scène s'en fait en réalité le « cajoleur », furetant dans tous les recoins de l'image et des corps, identifiant chaque détail anatomique et/ou vestimentaire, scrutant chaque visage, caressant la moindre parcelle de peau dénudée... dans un va-et-vient d'un cliché à l'autre qui semble redonner vie et mouvement aux ébats amoureux figés par la photographie.



Nul si découvert, 2015 (série)

Kate, 2015

Encre à gratter sur digigraphie (papier baryté), cadre bois
28,5 x 21 x 3,5 cm (encadré)

La censure peut apparaître comme une ultime parure lorsque tous les voiles de la pudeur se sont envolés. *Nul si découvert* nous offre une nouvelle occurrence de ce voile apposé *picturalement* non plus sur le modèle dénudé, mais sur l'image elle-même considérée comme obscène. C'est ici sous la forme ludique d'un jeu de loterie que se manifeste la censure, un disque de vernis opaque (métallique) occultant le sexe du modèle féminin à la manière des jeux de cartes à gratter. À l'instar du joueur, le spectateur se trouve tenté de gratter le vernis afin de *découvrir* ce qu'il dissimule à son regard. Tandis qu'une carte non grattée demeure potentiellement une carte gagnante, on sait qu'une carte grattée, dans la grande majorité des cas, est une carte perdante. En ce cas, ne serait-il pas plus judicieux de conserver le vernis intact ? Révéler ici le secret caché, ne serait-ce pas, finalement, détruire la tension fantasmatique du visible et de l'invisible pour n'aboutir qu'à un « what you see is what you see » ? L'œuvre met à l'épreuve la curiosité de son spectateur, la question étant « pourra-t-il y résister ? ».



Eucharistie, 2016 (série)

Zoey, 2016

Digigraphie, hostie, cadre bois, 42 x 35 cm (encadré)

« Ceci est ma chair », tel peut être le sous-titre de cette série faisant outrageusement référence au troisième sacrement de l'Initiation Chrétienne – l'Eucharistie – qui met en scène le corps et le sang du Christ au terme de la transsubstantiation du pain et du vin, renouvelant rituellement en Action de grâce le sacrifice du Christ. Cette offrande divine trouve ici son pendant blasphématoire dans une offrande non moins charnelle, celle d'un sexe en érection qu'effleure une langue gourmande – à défaut d'être pénitente. L'expression de ces voluptueuses « communiantes » (yeux baissés, bouche ouverte) devant l'offrande érectile s'accorde parfaitement avec cette hostie sacrilègement apposée sur la photographie à l'endroit du gland – s'y substituant – non sans évoquer certaines scènes blasphématoires propres à Sade, ainsi dans « Juliette » où l'héroïne relate les cérémonies licencieuses du pape Pie VI : « dès que l'hostie fut consacrée, l'acolyte l'apporta sur l'estrade et la déposa respectueusement sur la tête du vit papal » ; « une nouvelle messe se célébra, et, cette fois-ci, l'hostie [est] apportée sur le plus beau vit de la salle... ».

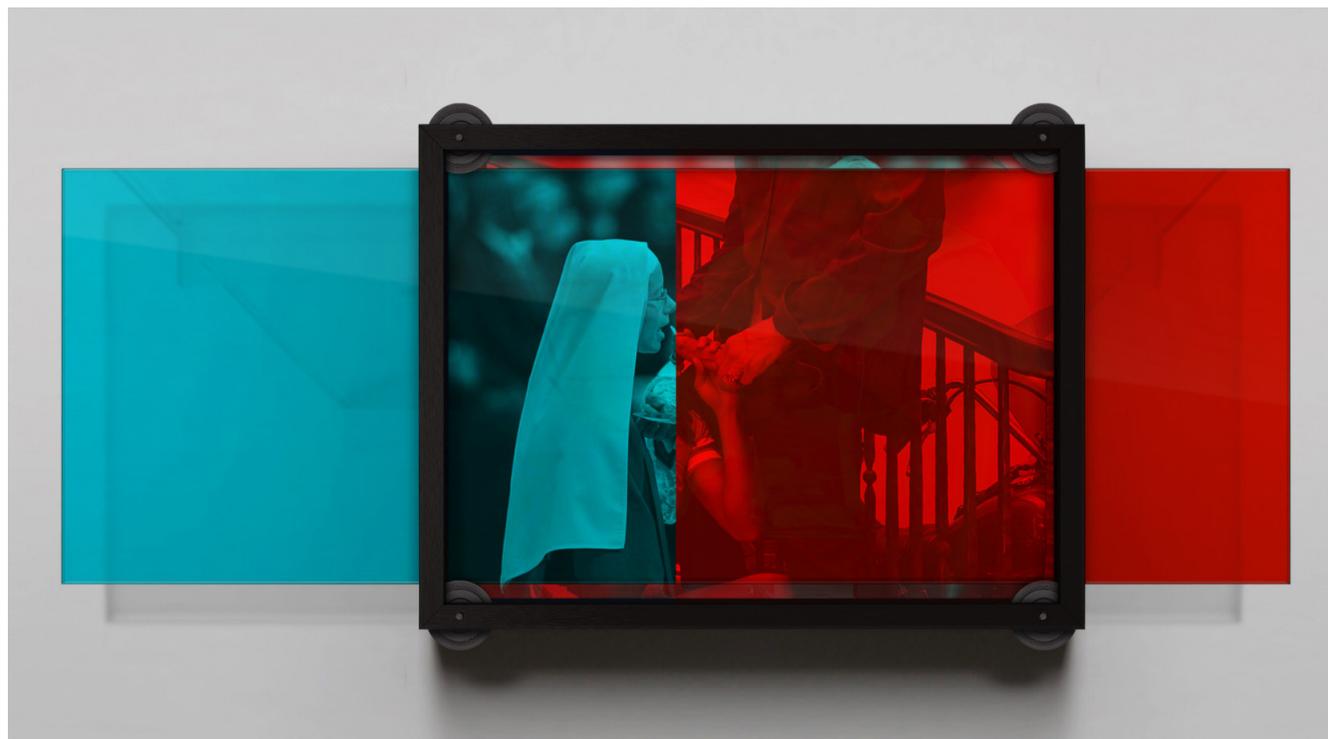


Anaglyphes, 2021 (série)

Ceci est ma chair, 2021

Photographie anaglyptique, film couleur (cyan/rouge) collé sur plexiglas, cadre bois avec mécanisme à coulissement 30 x 40 x 6 cm (cadre)

Un anaglyphe est à l'origine une image destinée à être perçue en relief, constituée de deux « homologues » (images superposées) de couleurs complémentaires (cyan/rouge) représentant normalement la même scène vue de points légèrement décalés. L'image ainsi obtenue s'observe d'ordinaire à l'aide de lunettes bicolores, chaque œil ne percevant que les éléments de l'image visibles à travers le filtre de la même couleur. Ce procédé stéréoscopique (3D) se trouve ici détourné afin de superposer deux « paronymes », c'est-à-dire des images qui entretiennent une ressemblance – ici hautement subversive –, qu'elle soit phonétique, visuelle, sémantique... à l'exemple de « Ceci est ma chair » (ci-contre) qui, selon l'image, peut renvoyer soit au sacrement de l'Eucharistie soit à une scène de fellation. La subversion se trouve ainsi à l'œuvre dans la superposition – et l'union – des deux scènes au sein d'une même image, particulièrement renforcée par les correspondances formelles qui s'y jouent et qui permettent, grâce à un positionnement « judicieux » ou plutôt « malicieux » du filtre-écran (substitut des lunettes), de reconstituer une scène hybride dans laquelle la religieuse semble accueillir avec ferveur cette « chair » érigée qui lui est subrepticement offerte.



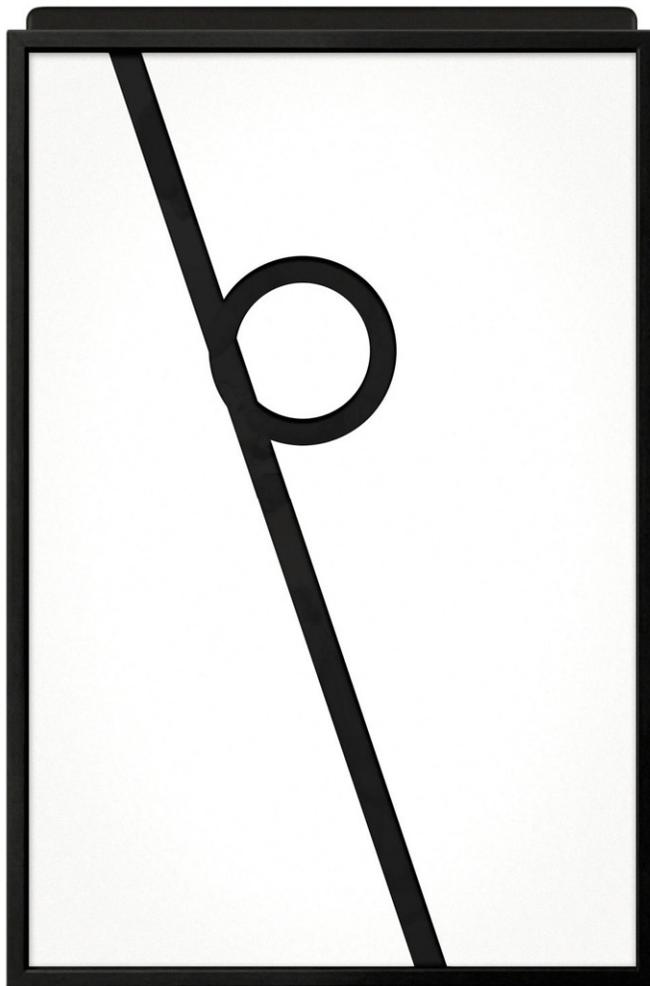
GeometriX, 2013 (série)

Blacks on White, n° 1, 2013

Duratrans (Diasec), plaque de plexiglas noir (amovible),
cadre bois, éclairage LEDs, 40 x 30 cm

Ci-contre : vue avec / sans la plaque de plexiglas

Ce travail s'inspire de l'œuvre de François Morellet, notamment sa série des *Geometree* qu'il entreprend en 1983 et dont le titre est ici détourné en *GeometriX* conformément aux images prises en références et dans la logique du jeu de mots propre à Morellet qui associe *géométrie* et *tree* (*arbre* en anglais) pour donner naissance à une forme artistique hybride. En effet, la démarche de Morellet consiste avant tout à flâner dans son jardin à la recherche de branches dont les formes définissent le programme de construction de ses tableaux, les extrémités végétales étant prolongées à la peinture de manière à former des figures géométriques. De même s'agit-il ici de flânerie, mais sur le Net à la recherche d'images pornographiques dont le contenu définit à son tour des compositions de lignes abstraites, *noir sur blanc*, instaurant un nouveau jeu de mots puisque ces images mettent précisément en scène une jeune femme *blanche* entourée de plusieurs hommes *noirs* dont ce sont naturellement les sexes érigés qui déterminent la configuration (nombre, forme, épaisseur) des lignes du tableau final. Un système d'écran escamotable permet d'apprécier la composition abstraite avec ou sans son ferment érotique.



UV, 2011 (série)

Amelie, 2011

Tirage argentique noir & blanc avec réexposition solaire
(bronzage photographique). Tireur : Robert Wable

47 x 35 cm

Cette série peut être qualifiée de « doublement photographique », la lumière y intervenant à deux reprises consécutives durant l'étape du tirage : une première exposition du papier permet d'y empreindre l'image du nu féminin ; ensuite, grâce à un système de caches, certaines zones du papier encore photosensible sont exposées une seconde fois aux rayons de la lumière solaire qui, *brûlant* cet « épiderme » artificiel, y fait apparaître les marques d'un bronzage en accord parfait avec la silhouette du modèle photographié. Par ce jeu de correspondances formelles, le papier photographique *incarne* littéralement la peau du modèle : le bronzage n'est pas *représenté* (dans l'image), il agit directement sur la *représentation*. Par conséquent, le corps féminin n'est lui-même plus seulement *représenté* (inaccessible dans le fameux « ça-a-été » barthésien), il émerge de l'image aux yeux du spectateur qui pourrait presque toucher cette peau veloutée, la lumière y ayant déjà imprimé les traces de ses propres caresses.



Exposure, 2012 (série)
Bally, 2012

Tirage contact sur papier journal, 40 x 60 cm

Le procédé du « bronzage photographique » est ici repris, mais pour faire apparaître l'image elle-même et non plus seulement quelques marques de maillot de bain. Cependant, le principe demeure identique : il s'agit de faire bronzer le support de l'image en l'exposant au travers d'un cache (exposition par contact) aux rayons du soleil. Le choix du papier journal comme « peau » photosensible implique ici une durée d'exposition solaire conséquente (plusieurs semaines/mois) afin qu'apparaissent enfin les contours de l'image, laquelle représente justement une jeune femme étendue en train de bronzer au soleil. Plus encore que le papier photographique, le papier journal offre une analogie sensible avec la peau du modèle exposé dont il se fait le support, notamment sa finesse, sa fragilité et cette teinte beige grisée tendant vers l'ocre dans les parties les plus exposées. Le résultat final offre une image à la sensualité fragile et délicate, comme une ombre fantomatique, ce qui n'est pas sans rappeler le Saint Suaire dont l'image résulte d'un procédé mystérieux encore à ce jour inconnu.



Golden Shower, 2013 (série)

Johanna, 2013

Tirage argentique révélé à l'urine, cadre doré à la feuille,
35 x 42 cm (encadré)

Il existe une légende – un mythe – concernant un peintre – peut-être Titien – accusé d'avoir ajouté un peu de sang à sa matière picturale afin de « réaliser » avec plus de sensualité la carnation de ses sujets. Cette relation *charnelle* – et hautement érotique – entre le *représenté* (le corps), la *représentation* (la peinture) et le *réel* (le sang), trouve ici son pendant *ondinique* et *photographique* au travers d'étranges tirages argentiques révélés à l'urine. Le rapport si l'on peut dire d'« indicialité érotique » entre le *représenté* (une « douche dorée ») et la *représentation* (un tirage révélé à l'urine) se veut *authentique* – pour ne pas dire *fétichiste* – en ce sens que cette solution aux nuances dorées utilisé pour « révéler » la scène voluptueuse (additionnée de cristaux de soude et de café) provient précisément – « découle » pourrait-on dire – du corps du modèle féminin que l'on nous montre en train de s'inonder, comme si le fluide représenté dont elle se trouve arrosée se propageait au-delà du cadre de la représentation pour s'en faire l'une des composantes principales en recouvrant l'intégralité de ce simulacre épidermique, la feuille de papier.



Bacchantes, 2016

Melanie, 2016

Anthotype au vin sur papier aquarelle, 40 x 60 cm

L'anthotype est un procédé photographique alternatif mis au point par Sir William Herschel en 1842 et consistant en la réalisation d'une émulsion à partir de végétaux photosensibles (notamment grâce à la chlorophylle), celle-ci étant ensuite appliquée sur un support papier placé lui-même sous une image transparente (positif) et exposé à la lumière solaire. C'est ici du vin rouge qui est utilisé comme émulsion, en lien direct – *symbiotique* – avec ce que représente les images ainsi générées, s'agissant précisément de scènes érotiques où le vin est mis à contribution, soit coulant à flots sur des corps féminins dénudés, soit son contenant de verre faisant explicitement office de godemiché. Une nouvelle fois, un lien intime s'instaure entre l'image et la technique mise en œuvre – le pictural – pour la produire, comme si le vin *représenté* se propageait au-delà de son cadre iconique pour se répandre sur son support de papier et déterminer les modalités de sa *représentation*. Le titre fait quant à lui référence aux prêtresses de Bacchus, dieu du vin, de l'ivresse, des débordements et de la nature.



Ondines, 2011 (série)

Ci-contre : *Immersion*, 2011

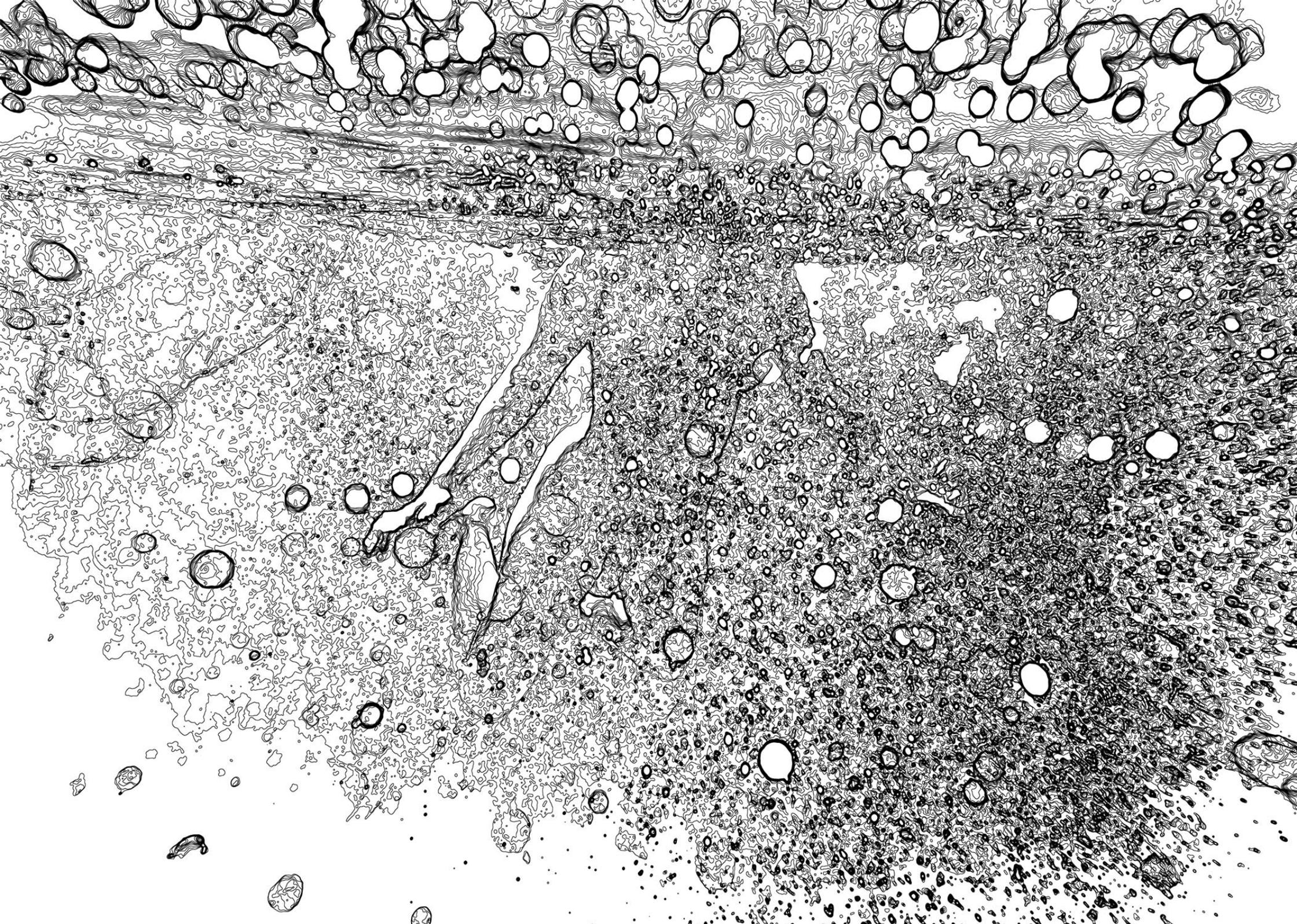
Digigraphie sur papier Hahnemuhle Ultra Smooth
90 x 60 cm

Page suivante : *Effervescence*, 2011

Digigraphie sur papier Hahnemuhle Ultra Smooth
140 x 200 cm

Dans la mythologie germanique et scandinave, une Ondine est une déesse des eaux. Son nom (français) vient du latin *unda* qui signifie « eau », plus particulièrement l'eau en mouvement. Cette étymologie est également celle de l'« onde », élévation et rabaissement de la surface de l'eau agitée doucement par le vent ou menée par son propre cours. Chaque image de cette série s'attache à la représentation d'une telle déesse des eaux – et non pas simplement une baigneuse en ce sens précisément que le corps féminin se trouve littéralement *immergé* dans la matière liquide, c'est-à-dire que l'onde et la chair ne font plus qu'un, le corps se diffusant dans son élément qui offre à sa nymphe comme une sensualité « ondée ». Cette fusion intervient graphiquement entre le représenté (l'ondine) et la représentation (le graphisme), puisque les lignes *manifestent* à elles seules (dans leur essence) la matérialité liquide, ondée, du référent ondinique.





Phantoms, 2021 (série)

Éve, 2021

Plaques de plexiglas teintées découpées, éclairage néon
160 x 110 x 16 cm

Phantom reprend à son compte le traitement infographique expérimenté sur les *Ondines*, à savoir l'isohélie qui permet de redéfinir la profondeur d'une image en spécifiant un nombre de niveaux de tons (ou valeurs de luminosité). Là où, dans les *Ondines*, chaque trait, chaque onde graphique, n'était que la limite dessinée entre chaque niveau ou valeur, dans *Phantom* ces limites déterminent la découpe de plaques de plexiglas (légèrement teintées), disposées ensuite les unes sur les autres de telle sorte à reproduire les valeurs de luminosité de l'image. Ainsi, plus le nombre de plaques superposées est élevé, plus le plexiglas s'obscurcit, modelant peu à peu la silhouette d'un corps comme en appui derrière la matière même qui lui donne forme et consistance. Il y a en effet une analogie frappante entre l'image et les modalités de sa réalisation, entre le fond et la forme, le plexiglas constituant à la fois ce matériau *réel* qui permet à l'image d'apparaître et ce matériau *diégétique* derrière lequel le personnage féminin appuie langoureusement ses mains et ses seins, comme derrière une porte de douche où la vapeur modèle sensuellement l'anatomie plantureuse, aidée en cela par un éclairage lui-même à double niveau, à la fois *réel* (néons du caisson) et *diégétique* (lumière de la salle de bain).

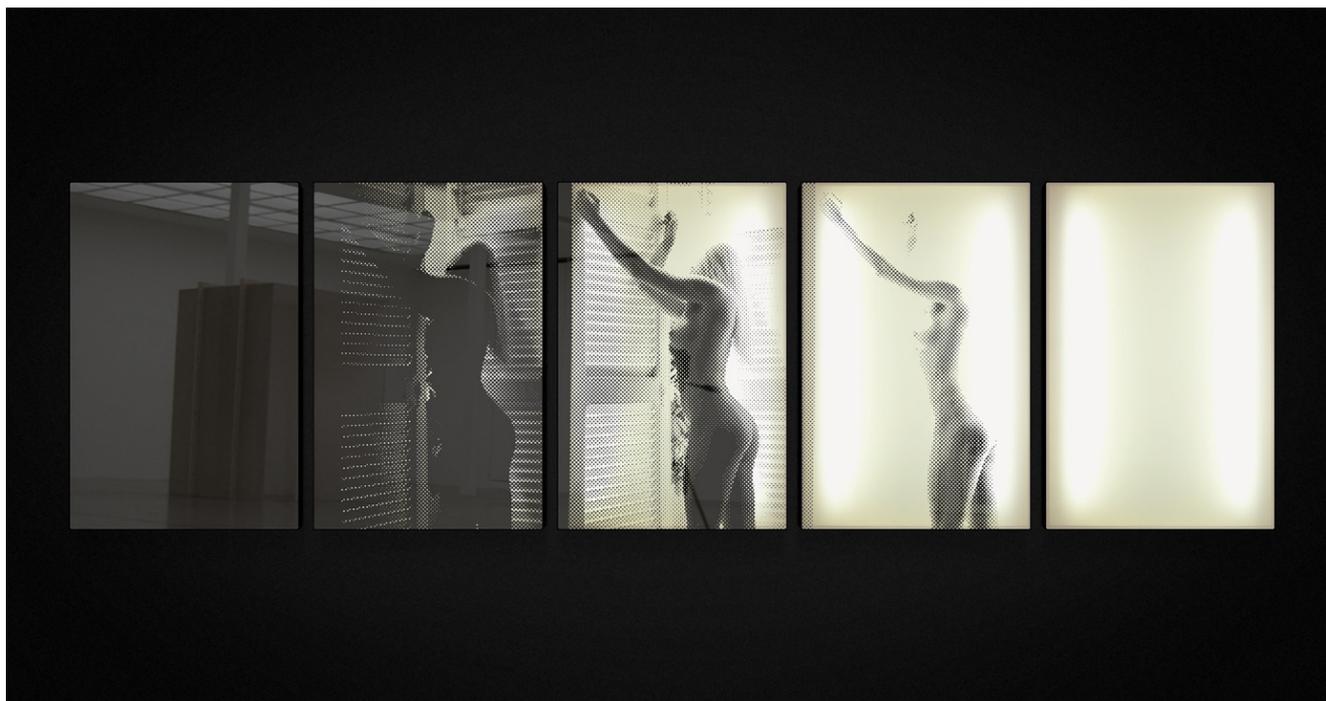


Sublimation, 2011 (quintiptyque)

Miroirs gravés, cadres acier, éclairage néon

75 x 50 x 6 cm (chacun)

Le principe technique est ici celui de la gravure sur miroir selon une trame de demi-teintes dont le traditionnel noir et blanc est remplacé, respectivement, par des surfaces réfléchissantes (zones non gravées) et des surfaces lumineuses (zones gravées et éclairées en transparence par plusieurs néons diffusants). L'image représente un nu féminin sur fond de volets mi-clos d'où surgit une lumière à la fois réelle (les néons) et fictive (le soleil), une lumière qui envahit peu à peu l'espace, modelant le corps féminin, donnant du relief à ce qui n'était que silhouette, puis inondant entièrement cet espace qui s'efface au profit d'une lumière pure dans laquelle se noie le personnage et s'aveugle le spectateur. Selon une lecture métaphorique de la *camera obscura*, l'ouverture du diaphragme de l'appareil photographique se retrouve ici à travers ce volet qu'entrouvre le modèle féminin dans un mouvement immobile, laissant apparaître le peu de lumière nécessaire à son existence, tel un réveil matinal dont les derniers souvenirs oniriques – érotiques ? – se dissipent dans la lumière achevant d'envahir l'image qui s'évanouit dans sa propre matière.



Sanctuaire, 2016

Cadre et couvercle bois, velours, LEDs, photographies
45 x 60 x 10 cm

Un sanctuaire est un espace privilégié dont un certain nombre de mesures assure la protection contre les agressions extérieures ; le terme désigne également la partie la plus intime, la plus secrète de quelque chose. Comme en écho à *L'Origine du monde* qui, chez Lacan, fut dissimulée derrière un paysage d'André Masson, l'image *intime* se trouve ici mise « à l'abri » du tout-regard derrière une autre image fondamentalement *externe* puisqu'issue de Google Street View. Ce qui relie ces deux images de nature si différente, ce sont les coordonnées GPS qui ont permis de retrouver le lieu exact où ce moment d'intimité féminine fut subrepticement capté par un smartphone dont la fonction de localisation n'avait pas été désactivée. Comme certains selfies érotiques circulant sur le Net, on peut supposer que celui-ci fait partie de ces images illicites partagées en ligne à l'insu de la personne photographiée et souvent accompagnées de renseignements personnels (*revenge porn*). Action purement symbolique, il s'agit ici de redonner à l'image son caractère d'intimité qui lui a été dérobé, de lui restituer un « égard » en l'extirpant de l'impitoyable flux scopique d'Internet pour l'offrir au spectateur que le dispositif artistique place dans une atmosphère propice au recueillement.



Copycat, 2012 (série)
Silvia, 2012

Photographie découpée, bocal pharmacie, liquide fixateur,
cadre acier, éclairage LEDs, 47 x 24 x 21 cm

L'effet « copycat » correspond à un comportement mimétique vis-à-vis d'un acte particulièrement dramatique, notamment criminel. Il s'agit donc dans cette série « noire » de reproduire le *modus operandi* d'un serial killer, lequel peut être reconnu dans un personnage du *Dahlia noir* de James Ellroy, Georgie Tilden, qui conservait dans des bocaux de formol des morceaux de peau tatouée de ses victimes. La « reproduction » ici est double, relevant aussi bien du *fond* que de la *forme*. Dans le *fond*, c'est l'action criminelle qui est reproduite : découper un morceau de peau de la « victime » afin de conserver d'elle un détail intime, en l'occurrence non pas un tatouage, mais une tache de naissance. Dans la *forme* en revanche, cette « reproduction » s'applique au support de cette action qui n'est fort heureusement pas une femme en chair et en os, mais son image, une *reproduction* photographique en deux dimensions. Dès lors, ce n'est plus la peau du modèle qui est découpée au scalpel, mais la « peau » de l'image si l'on peut dire, le papier photographique qui, ayant reçu cette empreinte intime du modèle, devient par déplacement (sublimatoire) support de l'action « criminelle ».



Arénophilie, 2015 (série)

Les Quatres sirènes, 2015

Vitrine murale en verre, tirage Duraclear sous Diasec, flacons pharmaceutiques, sable, 65 x 70 x 8 cm

L'arénophilie n'est pas – normalement – une paraphilie, il s'agit simplement d'une forme peu commune de collection : celle d'échantillons de sable. Outre la variété de couleurs, de textures, de minéralogie... l'intérêt d'une telle collection réside avant tout dans l'emplacement géographique (plage, dune, désert, fleuve...) où sont recueillis les échantillons, et qui peut notamment être un lieu symbolique chargé d'histoire ou de mythologie. Il y a donc très clairement une dimension fétichiste dans cette pratique (le sable supposé conserver la trace d'un événement) que l'on retrouve ici en une variante érotique. Ce n'est plus l'emplacement géographique qui importe, mais l'emplacement anatomique, chaque grain de sable ayant été méticuleusement récupéré sur les fesses des quatre jeunes femmes photographiées de dos, puis conservé respectivement dans quatre petites fioles en verre. L'œuvre offre ainsi de cet instant privilégié (le contact du sable sur la peau), deux empreintes, deux souvenirs – la photographie et le sable recueilli – se complétant pour offrir au spectateur une pure œuvre fétichiste en forme de « reliquaire », le sable ayant été non pas *sanctifié* mais *érotisé* par son contact avec ces culs féminins.



Le Miracle des pisseuses, 2013

Installation : 30 photographies 10 x 15 cm, système pompe à eau, minis HPs, bande sonore, dimensions variables

Ci-contre : détail d'une photographie

L'installation se compose d'une trentaine de photographies 10 x 15 cm montées chacune sur un mini haut-parleur diffusant des sons de ruissellement parfaitement en accord avec la nature des images représentant chacune une jeune femme accroupie en train d'uriner dans la nature. À ce bruit envoûtant qui semble comme sortir de l'image s'ajoute une « réalité » supplémentaire. En effet, chaque image paraît fuir de son support : des gouttes se forment à l'endroit précis où, dans la photographie, le ruissellement de l'urine sort du cadre, pour couler lentement sur le mur ou bien tomber au goutte-à-goutte sur le sol, au pied de la cimaise où se forme une large flaque d'eau. Une nouvelle fois, l'image semble avoir du mal à *contenir* son référent érotique, comme si ce qui fait la force à la fois obscène et voluptueuse de la scène débordait de la représentation pour aller toucher son spectateur-voyeur. Le titre fait référence aux *larmes* que l'on a pu voir couler de statuettes ou icônes de la Vierge Marie, tout en offrant à de tels « miracles » une dimension érotique.



Hot Wax, 2015 (série)

Hotty Birthday, 2015

Cire sur papier marouflé sur bois, 100 x 150 cm

Agissant très clairement comme un leitmotiv, on retrouve ici cette analogie fantasmatique entre le sujet à reproduire et la technique mise en œuvre pour ce faire. Cette *contamination* entre le référent et le médium s'inscrit ici à même la cire chaude – *Hot Wax* –, à la fois substance indispensable à toute scène sadomasochiste et liant pictural permettant de transformer les pigments en pâte. Dès lors, le référent – le corps féminin – cesse d'être l'unique objet libidinal, le support lui-même – la toile blanche – se faisant à son tour corps supplicé : « la petite peau ne s'abolit plus au bénéfice de telle chair, elle s'offre comme cette chair même en train de poser » (J.-F. Lyotard). Ainsi, la surface immaculée de la toile « incarne » son référent en même temps qu'elle le révèle, son « épiderme » textile se recouvrant peu à peu de gouttelettes de cire chaude, lesquelles viennent à la fois révéler l'image érotique et redoubler sur le support la sensation de brûlure – sensation à la fois de douleur et de plaisir – éprouvée par le modèle féminin.



Bend-Over, 2012

462 photographies sur papier métal (10 x 15 cm) punaisées sur 3 panneaux de 220 x 120 cm (chacun)

Ci-contre : détail (vue d'ensemble : voir image couverture)

Chaque photographie reproduit la même scène, laquelle donne son nom à l'œuvre : la représentation d'un modèle féminin dans une pose récurrente de la gestuelle pornographique, le buste penché en avant et les fesses idéalement exposées aux regards. Dans un premier temps (regard synoptique), c'est l'écran coloré et irisé qui s'impose au spectateur, puis la nature érotique des images qui le composent, leur similitude formelle (posture érotique) et leur variété contextuelle. Ce n'est que dans un troisième temps qu'il découvre le subterfuge : chaque photographie se trouve punaisée très précisément à l'endroit du cul, ce seul geste permettant de réunir deux plans de réalité par nature hermétiques, le *représenté* (le corps érotique) et la *représentation* (la photographie), les dimensions des images comparées à celles des punaises transformant fantasmatiquement ces dernières en godemichés parfaitement à l'échelle des corps féminins, « perçant » les deux dimensions de l'image pour aller toucher – et pénétrer – son sujet. La référence à l'expression anglaise « pin-up girl » apparaît ici évidente telle qu'on la traduirait en français par « jeune fille épinglée au mur », le geste sublimatoire de « punaiser » se voyant ici redoré de sa valeur sexuelle.



Versos, 2012 (série)

Daniella, 2012

Impression UV sur miroir inox poli, 130 x 80 cm

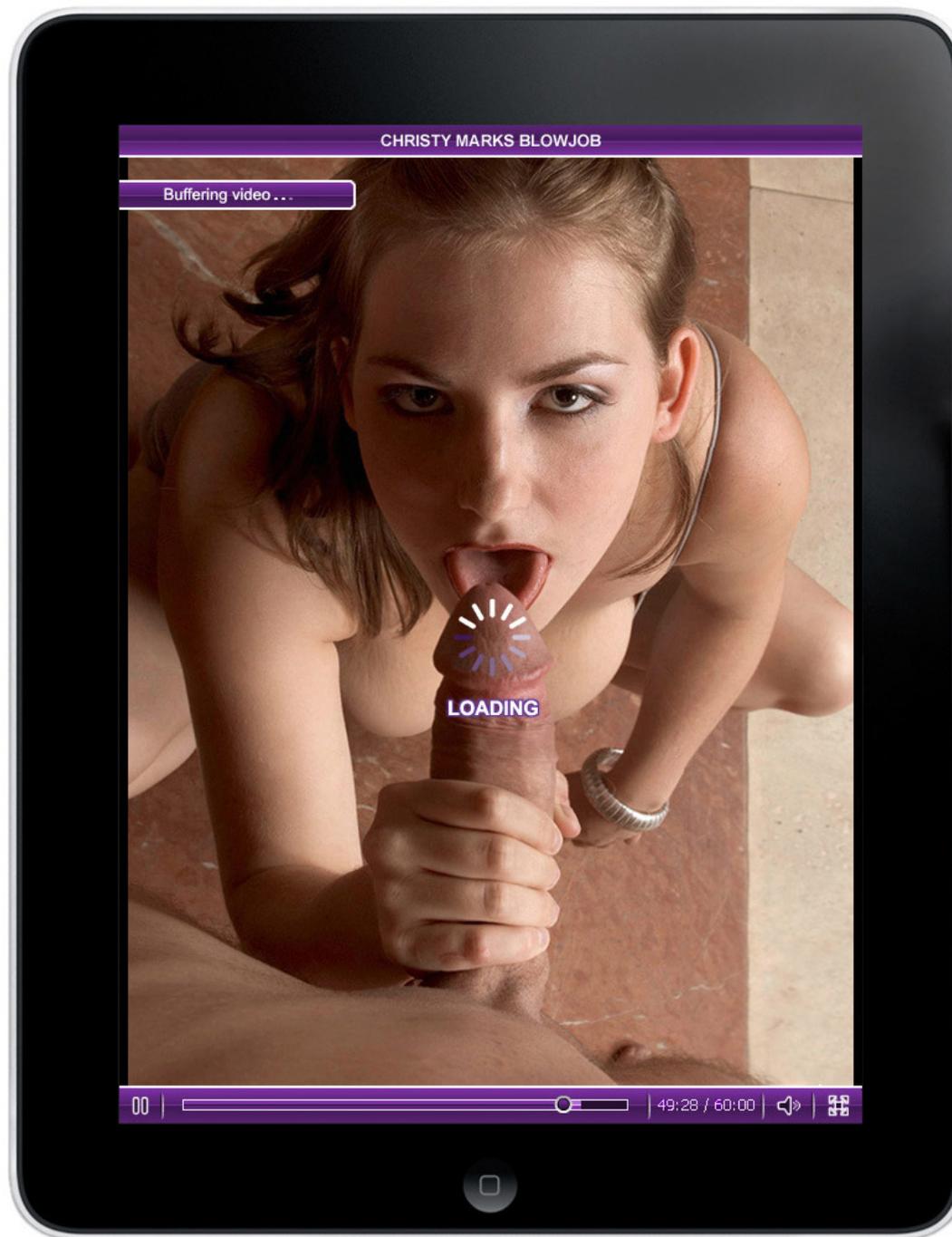
Verso reprend à son compte – au compte d'une mise en scène du désir – le dispositif catoptrique instauré par Pistoletto dans ses *Quadri Specchianti*, ses « tableaux-miroirs ». Il s'agit de sérigraphies numériques réalisées sur miroir, dont la particularité est de réunir sur un même plan visuel – le miroir – deux images de nature différente : la première (le nu féminin) se trouve sérigraphiée sur la surface réfléchissante ; la seconde appartient au spectateur, c'est son reflet qui se retrouve alors dans une position avantageuse, placé de telle sorte à pouvoir observer ce qui au spectateur demeure irrémédiablement invisible, c'est-à-dire le « derrière » du modèle féminin. Reclus *devant* le miroir, le spectateur ne peut accéder au *verso* de l'image puisqu'il lui faudrait pour cela « traverser » le miroir. Placé dans l'impossibilité d'effectuer physiquement ce déplacement ô combien mythique, le spectateur ne peut que s'en remettre à son reflet, y projetant son désir, imaginant ce que celui-ci peut « voir », transformant son image en une manifestation de son propre désir inaccessible.



Loadings, 2011 (série)
Christy Marks Blowjob, 2012

Vidéo diffusée sur tablette numérique
1024 x 768 pixels (vidéo), 24,3 x 19 cm (tablette)

Chaque médium artistique possède des spécificités plastiques et techniques, lesquelles ne vont jamais sans un certain nombre de petits « défauts ». Dans cette série, le défaut inhérent au médium dont il s'agit (la vidéo-streaming) s'appelle l'« effet de mémoire tampon ». Lors d'une mauvaise connexion, il arrive que la barre d'avancement de la lecture rattrape celle de la mémoire tampon : la vidéo s'arrête alors et la mise en mémoire tampon redémarre afin de télécharger suffisamment de données pour pouvoir relancer la lecture. Ici, comme souvent, la frustration est de mise puisque l'instant où la vidéo s'est interrompue (pour un temps de chargement indéfini) est précisément celui du climax pornographique : l'instant de l'éjaculation masculine. De même que le spectateur attend impatiemment la suite de la séquence, de même l'actrice attend langoureusement le résultat de sa masturbation dont le mouvement régulier et frénétique s'est figé en un *suspense* tenant pour le coup davantage d'un *suspens* total de l'action.



Opening Hours, 2015

Photographies découpées et montées sur ventilateurs PC, horloge murale, système informatique, 45 x 45 x 3,5 cm
Ci-contre : horloge photographiée à 20h00

Quelle est la forme du temps ? Les outils servant à mesurer cet impalpable – l’horlogerie – nous le représentent sous une forme circulaire (cyclique), une forme que l’on retrouve notamment dans la rotation et la circonvolution des planètes, celles de la Terre marquant respectivement une période d’un jour et d’une année. Pour certains physiciens, l’espace et le temps sont indissociables : on peut notamment évoquer ses dimensions astronomiques mesurées en années-lumière, et l’un de ses plus grands mystères, le fameux *trou noir* qui a inspiré de nombreux auteurs de science-fiction friands de voyages dans le temps. Mais quel glissement insolite que celui offert par cette horloge murale et ses douze *rosettes* en guise de cadran horaire ! Montés chacun sur un moteur de ventilateur, ces sphincters perdent leurs contours érotiques pour devenir, cinématiquement, de purs cercles concentriques dont les variations chromatiques évoquent encore leur référent charnel, mais dont la perfection – l’abstraction – formelle évoque davantage des sortes de vortex attirant le regard en leurs foyers obscurs. Toutes les heures, l’un des disques s’immobilise pour révéler, le temps d’une minute, sa véritable « nature », instant privilégié pendant lequel l’œuvre recouvre sa dimension obscène.



Porn Timing, 2021

Site Internet : www.porntiming.com

Ci-contre : captures d'écran réalisées à **02:59 / 03:00 / 03:01 / 03:02 / 03:03 / 03:04**

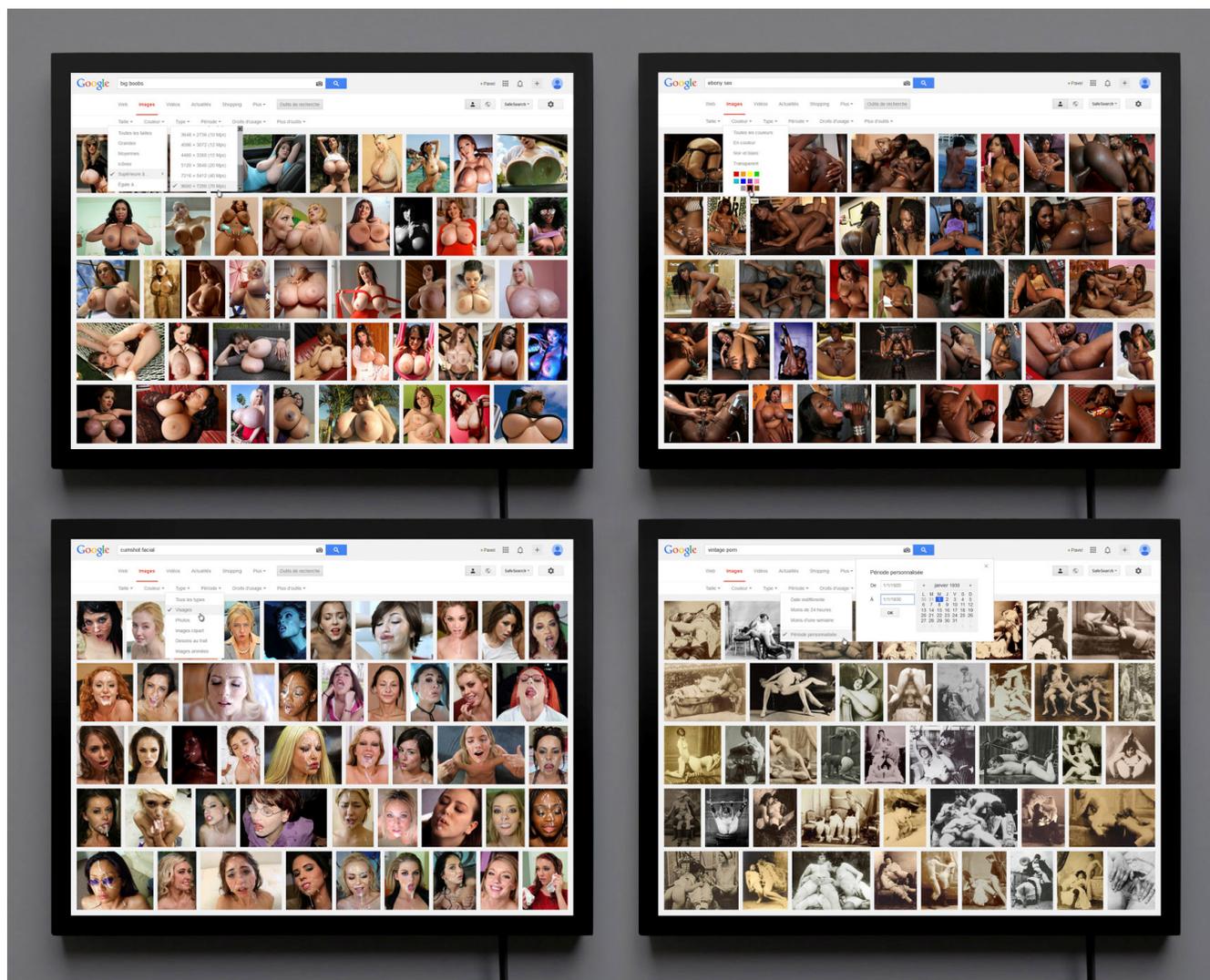
Parmi les nombreuses collections iconiques auxquelles donne lieu le travail de l'artiste, *Porn Timing* est probablement la plus conséquente, avec pas moins de 720 images diffusées au rythme d'une à la minute suivant les douze heures du cadran de l'horloge. Cette dernière, la plupart du temps murale, émerge des différents décors selon le mode d'une répétition – ou plutôt d'une « reprise » – qui, au fil des images qui se succèdent, finit presque par devenir le centre de notre attention. J'ai bien dit presque... L'œuvre prend ici la forme d'un site Internet minimaliste composé d'une page unique actualisée automatiquement toutes les minutes, avec pour prétendue fonction de vous donner l'heure, mais personne ne sera dupe. Outre le défi que représente la réunion d'une telle collection, nous retrouvons ici cette volonté caractéristique de détourner l'attention du foyer érotique de l'image, de focaliser le regard sur un détail insignifiant ou du moins anecdotique, comme par déni ou par une sorte de refoulement du référent pornographique. Mais, nous le savons depuis Freud, ce mécanisme de défense ne peut s'opérer sans un retour du refoulé et il semblerait que ce ne soit plus qu'une question d'heure... ou de minute.



Googlismes, 2014 (quadriptyque)

Duratrans, caissons lumineux, 21,6 x 28,4 x 4 cm (chacun)

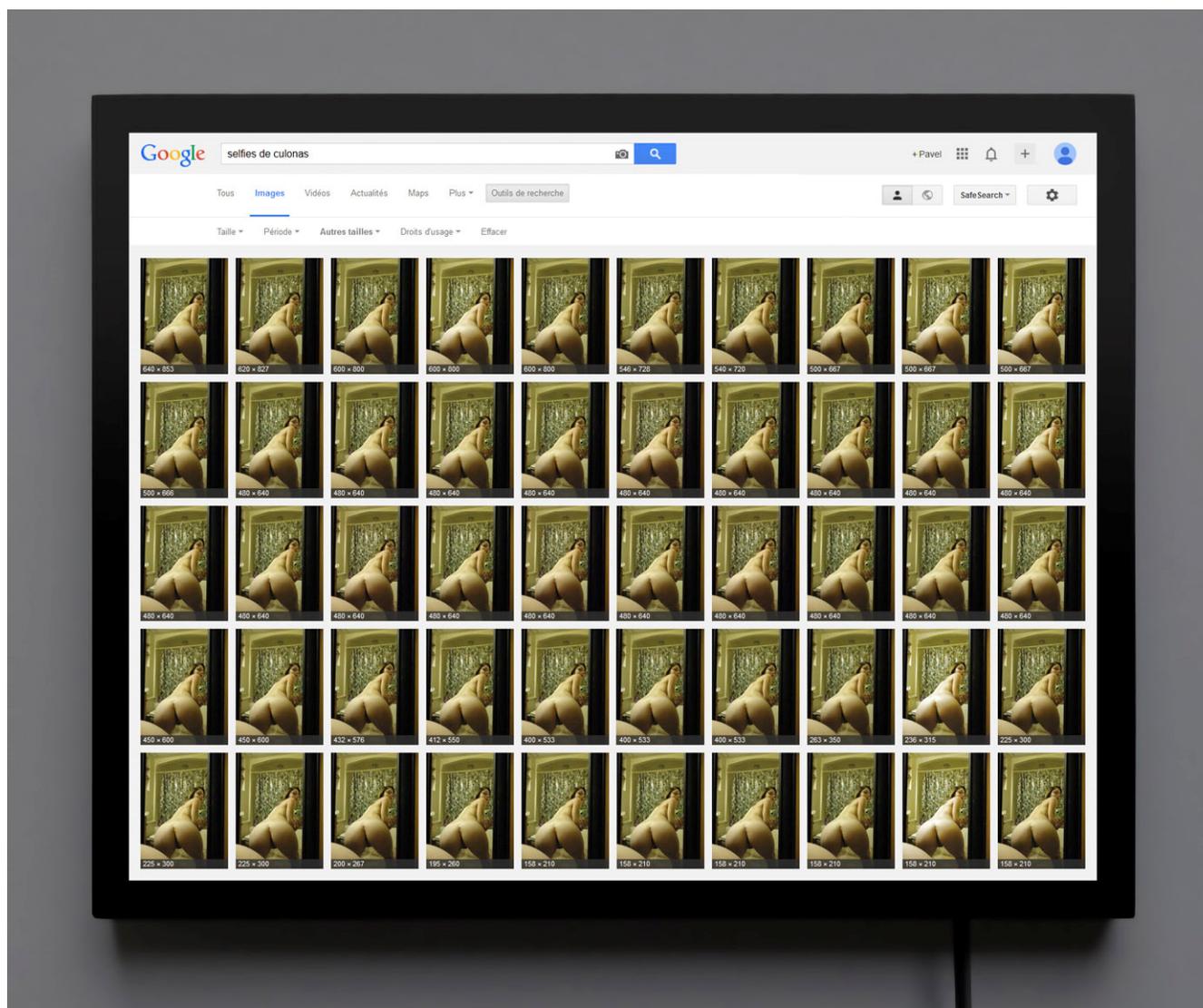
Ces Googlismes constituent un petit clin d'œil à un morceau assez étonnant de l'œuvre de Raymond Hains : ses *Macintoshages* où il a rendu visibles les liens entre ses références par un jeu de fenêtres sur son écran Macintosh. La technique à l'œuvre est donc celle de la capture d'écran (ou « screenshot »), les références – ici pornographiques – étant générées automatiquement par le moteur de recherche *Google*, mais non sans un jeu de correspondances que l'on peut qualifier de *métaleptiques*, c'est-à-dire entre les outils de recherche et le résultat de cette même recherche : correspondances entre des poitrines pour le moins généreuses et une taille d'images « supérieure à 70 Mpx » ; correspondance entre une couleur de peau et celle des images (dominante « noire ») ; correspondance entre une catégorie pornographique (en anglais : « facial ») et un type d'images (« visages ») ; correspondance enfin entre un érotisme « vintage » et une période de recherche personnalisée, en l'occurrence entre 1920 et 1930.



Le Palais des Glaces, 2015

Duratrans, caisson lumineux, 35 x 45 x 4 cm

L'œuvre reprend le principe des *Googlismes*, c'est-à-dire la capture d'écran d'une page de recherche *Google*. Cette fois-ci, c'est l'image d'un selfie érotique – « selfies de culonas » selon *Google* – qui a été glissée dans la fenêtre de recherche de *Google Images* dont le moteur répertorie, sous la forme d'une grille de miniatures, toutes les occurrences de cette image disponibles sur le Web, de la résolution la plus élevée à la plus basse. Le résultat visuel est une sorte de planche contact d'images identiques – un peu à la Warhol –, cette multiplicité du même n'étant pas sans s'accorder parfaitement avec le référent miroir inhérent au selfie, comme si les images se reflétaient les unes les autres, offrant ainsi à l'œuvre son titre *Le Palais des Glaces*.



Flashcodes, 2013 (série)

Waxed Cunt n° 1, 2013

Cire sur bois, 120 x 120 cm

Attention *spoiler* !

Cette série picturale s'inscrit en apparence dans un certain conformisme de genre, ce qu'on appelle couramment l'« abstraction géométrique » avec quelques références notoires comme Aurélie Nemours ou François Morellet. Cependant, le spectateur du XXI^e siècle ne restera pas longtemps devant ces compositions en noir et blanc sans sortir de sa poche son téléphone mobile, afin de « flasher » ces tableaux dont l'apparente abstraction ne renvoie que de prime abord à un référent pictural pour aussitôt se faire « pictogrammes » et ouvrir ainsi sur un autre monde : le World Wide Web. En flashant (photographiant) ce flashcode camouflé sous l'apparente noblesse d'une peinture contemporaine (soi-disant innocente car abstraite), le spectateur voit aussitôt s'afficher sur un autre support, l'écran de son téléphone, le véritable référent auquel le titre – *Waxed Cunt* – renvoie, cette matière ici *picturale* (la cire) trouvant son pendant *érotique* dans une scène brûlante de sadomasochisme.



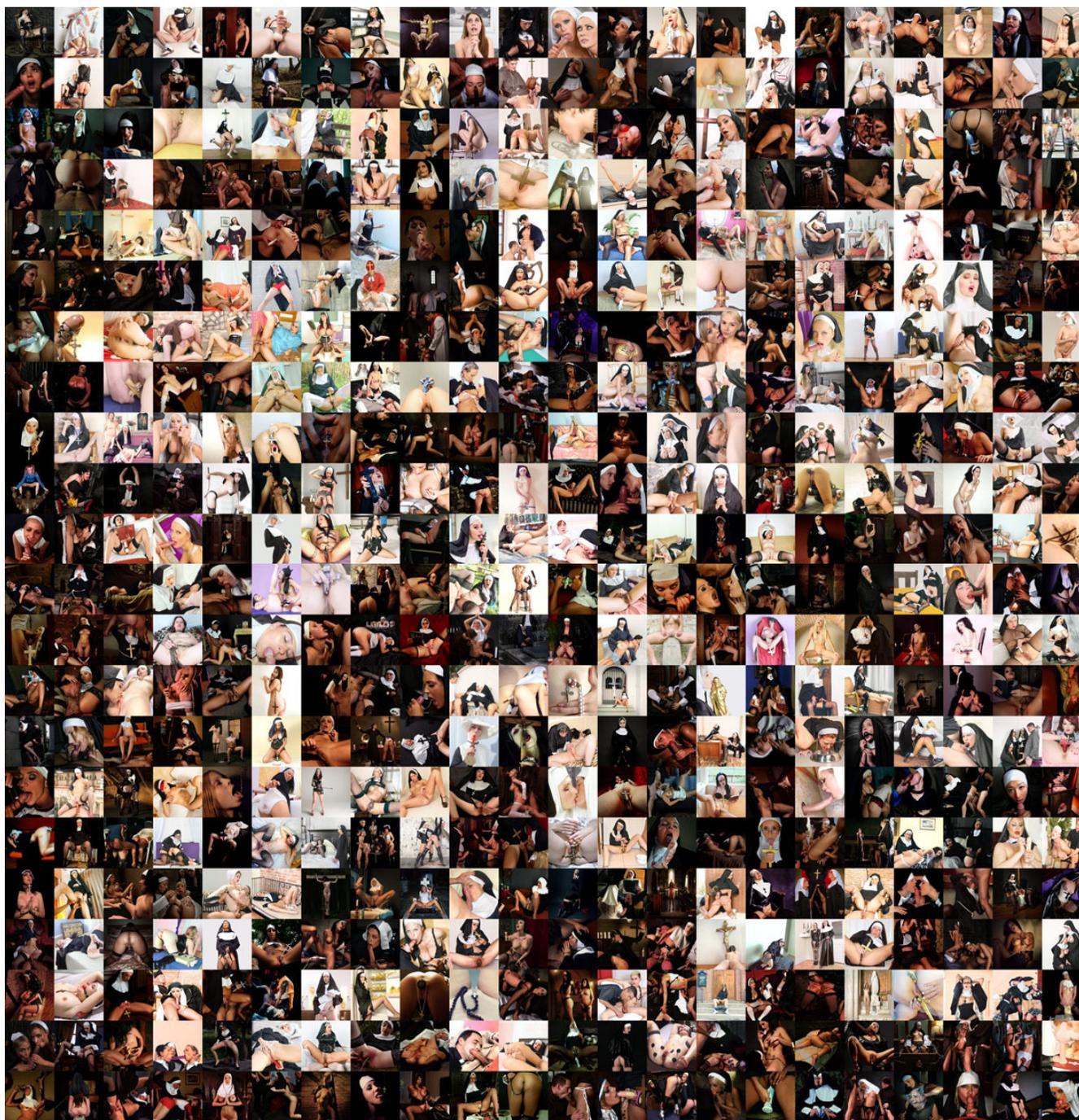
Sinful, 2015

Digigraphie sur papier satiné (collage sur Dibond)

84 x 84 x 6 cm

Attention *spoiler* !

Sinful reprend le principe des *Flashcodes* mais en inversant la subversion : il ne s'agit plus d'un code neutre renvoyant à une image obscène, mais d'un code lui-même contaminé par la luxure et renvoyant subversivement à un ordre dont l'une des missions consiste justement à conjurer cette luxure, puisqu'il s'agit du site officiel de l'Église catholique en France. Le flashcode est ici constitué sur le mode de la *photomosaïque*, composé d'images plus petites choisies pour leur dominante colorée. Vu à distance, on reconnaît le code, mais en s'approchant, on découvre les centaines d'images pornographiques qui le composent et qui ont toutes pour thème la religion : curés pervers, nones coquines, pénitences sadiques, crucifix godemichés, etc. Au-delà de sa valeur hautement blasphématoire, l'œuvre met en évidence la dimension subversive du gigantesque système hypertexte que constitue le réseau Internet où les ressources les plus variées – et les plus antagonistes – peuvent être mises en relation grâce à une notation standardisée : les URL (*Uniform Resource Locators*). En un clic, il est ainsi possible de « glisser » malicieusement (ou accidentellement) de *God* à *gode*.

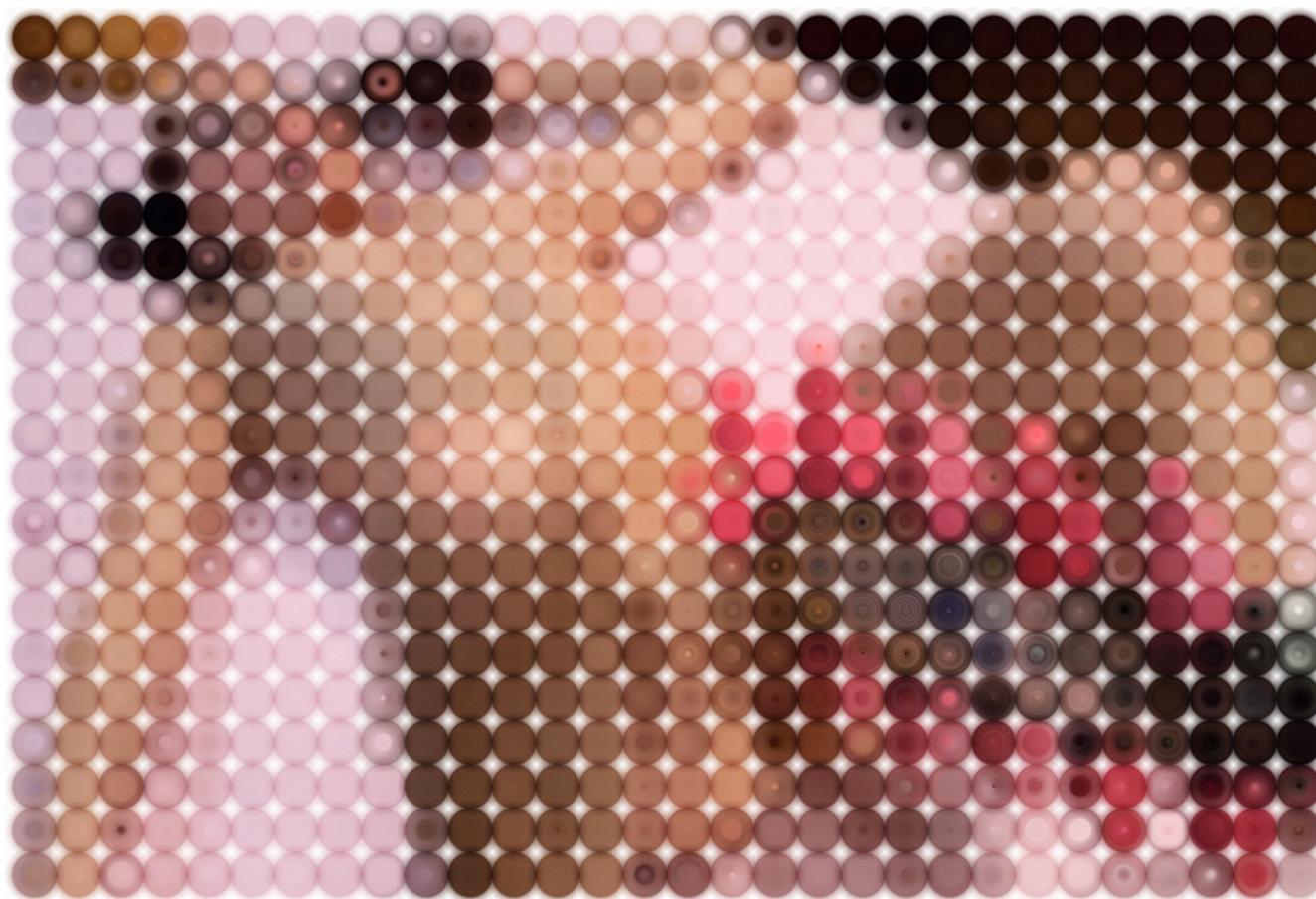


Fuck Machines, 2013 (série)

Evilyn Fierce, 2013

Photographie découpée en 600 carrés montés sur moteurs électriques DC miniatures, 160 x 240 cm

Donner chair et vie à l'image est un leitmotiv de mon travail, lequel prend ici une orientation mécanique, faisant écho aux images dont il est question et qui offrent à la série son titre. Ces images sont extraites d'un site du même nom dont la spécialité consiste à mettre en scène des modèles aux prises avec des « machines sexuelles » allant du simple gode à des robots multifonctions sortis tout droit d'un film Z de science-fiction. Ces images originales sont ici découpées en 600 carrés d'environ 6 cm de côté, monté chacun sur un moteur électrique DC miniature afin que la rotation fasse disparaître les détails en un disque chromatique. L'image ainsi « pixellisée », le corps érotique disparaît presque entièrement dans cette matière colorée dont les vibrations et les sonorités mécaniques font écho aux machines utilisées par les modèles féminins pour y puiser leur plaisir. À ce fond sonore s'ajoute la bande-son de la vidéo d'où est extraite l'image, les cris de plaisir du modèle érotique transperçant parfois le brouhaha sonore pour aller poindre le spectateur lui-même confronté à la matérialité vivante de l'image, notamment sonore et volatile.



Pantonimies, 2013 (série)

Kiki & Valerie, n° 2, 2013

4800 échantillons *Pantones* punaisés (4 x 4 cm chacun)

240 x 320 cm

La valeur érotique d'une image repose souvent sur un détail plastique : ce peut être un éclairage, une ombre, un grain de peau, une luisance, etc. Dans cette série, il s'agit de la couleur. Deux femmes enlacées se donnant mutuellement du plaisir, la scène peut paraître anodine, mais lorsqu'à cette figure érotique s'ajoute un contraste plastique, celui du noir et du blanc, elle en devient quasiment allégorique, à l'image du *Taijiti*, le fameux symbole taoïste du Yin et du Yang. Cette valeur érotique de la couleur telle qu'elle agit dans la scène *représentée*, devient également ici le principe de sa *représentation*. Ainsi, le choix du nuancier *Pantone* (système de normalisation et de classement des couleurs) prend tout son sens : l'image pixelisée se retrouve prise en charge par ce système, chaque pixel de couleur se matérialisant par un échantillon *Pantone* épinglé directement sur le mur, le tout reformant l'image à partir de son code couleur en une texture à la fois numérique (pixellisation) et voluptueuse (vibration des couleurs).



Objets célestes, 2013

140 digigraphies sur papier Hahnemuhle Ultra Smooth
14 x 9 cm (chacun)

Ci-contre, six détails : **Auriga, Dennise, Margo, Marie, Natalia, Pandora**

Si un adjectif pouvait résumer cette série, ce serait « potelé » : dont les formes sont rondes, arrondies. Chez Sade notamment, l'adjectif se voit employé à de multiples reprises, toujours en rapport aux deux mêmes objets : soit les chairs des jeunes filles, soit leurs fesses (ou leur cul). Ce potelé – cette rondeur – se voit ici « abstrait » par une action toute simple, laquelle consiste à recadrer l'image d'un nu féminin pour n'en conserver qu'un seul et unique « globe fessier » enfermé plein cadre dans un disque parfait, transformant automatiquement cette chair potelée en planète, d'où le titre de la série, *Objets célestes*. Le corps du modèle photographié, sa silhouette, ses contours, ses formes... tout cela a disparu hors-champ au profit d'une matérialité pure, celle de l'épiderme : son grain, sa pigmentation, sa luisance, ses imperfections, ses symptômes, etc. Chacun de ces globes, chacune de ces planètes charnelles, offre, sur fond de rondeur parfaite, une variété subtile de textures *singulières*, cette sensuelle singularité propre aux modèles féminins trouvant écho dans le choix de la dénomination, dans la pure tradition astronomique où la plupart des astres tirent leur nom des dieux et déesses de la mythologie grecque ou latine.



AURIGA



DENNISE



MARGO



MARIE



NATALIA



PANDORA

Passions, 2021 (polyptyque)

Digigraphies sur papier Hahnemuhle Ultra Smooth

40 x 30 (chacun)

Ci-contre, détail : **BBC**

Cette série s'approprie d'une manière pour le moins subversive l'iconographie chrétienne relative à l'épisode final de la Passion du Christ, la Crucifixion. Chaque format de la série s'organise ainsi suivant le symbole de la croix, en reprenant les éléments du corps christique, à savoir la tête, les pieds, la main gauche et la main droite, mais en leur insufflant un caractère explicitement sexuel, l'entité féminine qui s'y trouve représentée étant le résultat d'un assemblage de différents morceaux d'image (et donc de corps) ayant la particularité chacun d'avoir été extrait d'un contexte pornographique, à l'exemple du détail ci-contre où chaque partie du corps féminin reconstitué interagit avec des sexes masculins ou « big black cocks » (BBC) dans le langage du porn. Mais il faut avoir vu la série dans son ensemble pour saisir la logique qui s'y trouve à l'œuvre, basée sur le principe de la variation thématique, les titres parlant d'eux-mêmes : après *BBC*, nous retrouvons *Bondage*, *CBT*, *Cumshot*, *Dildo*, *Gloryhole*, *Kissing*, *Latex*... On remarquera enfin que la composition visuelle, établie suivant un système de disques, fait elle-même référence aux auréoles et nimbes de l'iconographie religieuse, transformant les travailleuses du sexe en nouvelles figures de la sainteté.

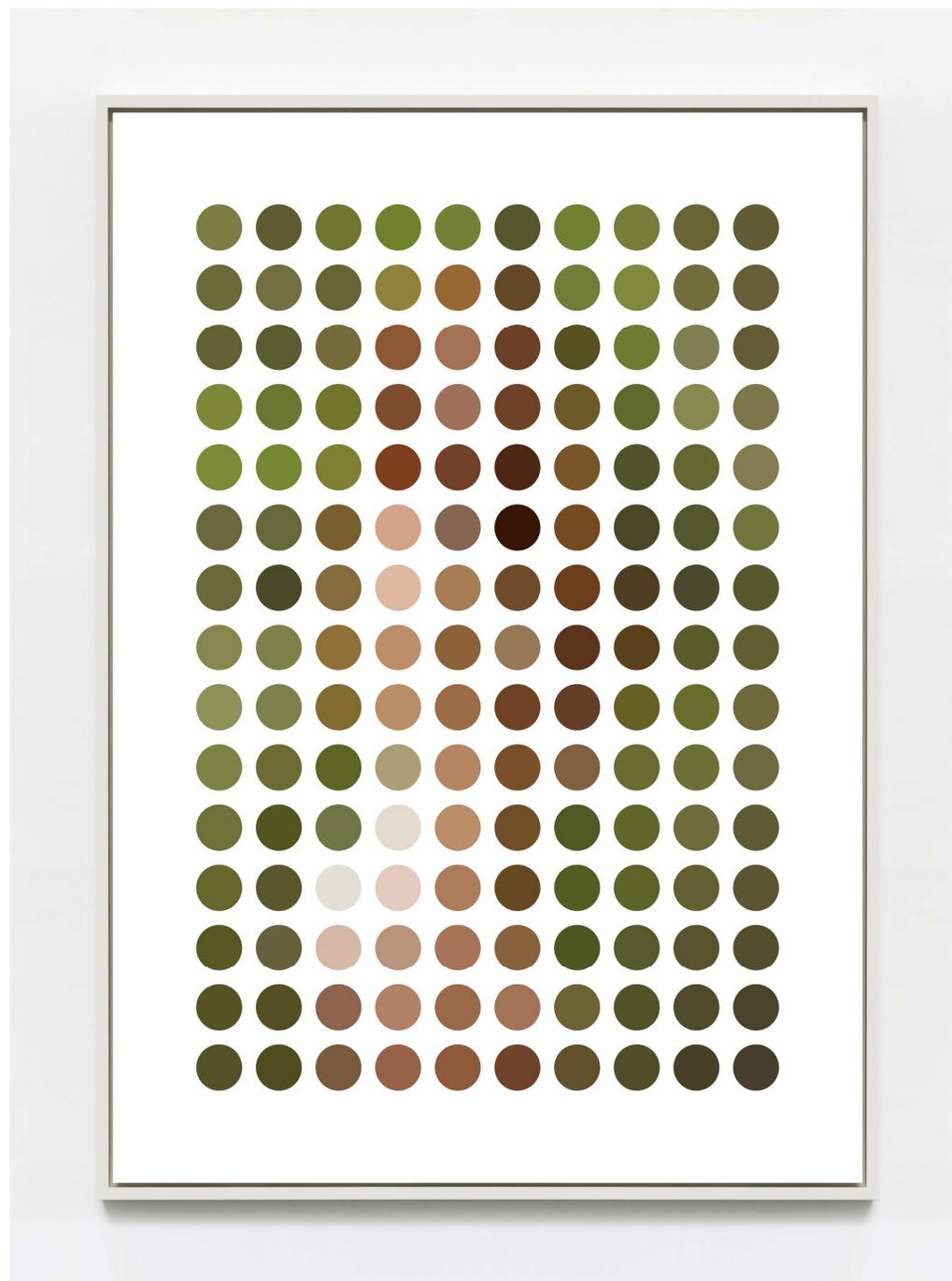


Punctographies, 2013 (série)

Margy, 2013

Digigraphie sur papier Hahnemuhle Ultra Smooth
140 x 100 cm

Pour rendre compte au mieux de la couleur et de sa sensualité, il faut l'abstraire en faisant disparaître la forme. Dans ce jeu de disques chromatiques, la silhouette féminine se fond pour ne laisser qu'une voluptueuse vibration de couleurs, quelques points de chair tendre sur fond verdoyant, deux points d'un rose plus clair indiquant la pâleur des fesses qu'éclaire complaisamment un rayon de soleil, quelques touches orangées pour la chevelure rousse, un assortiment de verts pour la frondaison luxuriante, fond végétal naturel sur lequel contraste cette silhouette charnelle. Ce travail *pictural* n'est pas sans rappeler quelques enjeux impressionnistes notamment leur contestation quant à la domination du *dessin* (privilegié à l'époque dans l'enseignement académique) par rapport à la *couleur* (considérée depuis Aristote comme un accident de la lumière), la lumière et ses jeux colorés constituant l'élément essentiel et mouvant de la peinture impressionniste écartant les teintes sombres et les nuances élaborées pour utiliser des couleurs pures et chatoyantes que fait papilloter une touche très *divisée*.



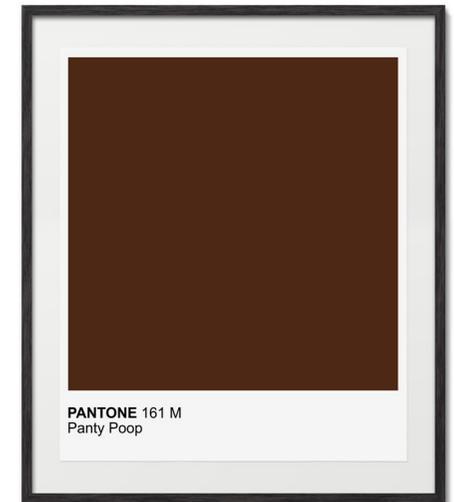
Pantones, 2013 (série)

Délices sadiens, 2013 (triptyque)

Digigraphies sur papier Hahnemuhle Ultra Smooth

Série de trois : 50 x 42 cm (chacun)

Cette série pourrait figurer en conclusion d'une recherche plastique sur l'abstraction (ou la synthétisation) de l'imagerie pornographique. Quoi de plus abstrait, quoi de plus élémentaire qu'un monochrome ? Comme si une couleur pouvait résumer à elle seule ce que cherche à communiquer l'artiste sur son support. Une couleur et rien d'autre. En reprenant le principe du nuancier *Pantone*, cette série se propose d'abstraire et de résumer diverses « catégories » pornographiques par leur couleur, avec le code *Pantone* indiqué en dessous, de même que le titre correspondant à la catégorie ainsi synthétisée. Au plus d'abstraction lié à la forme artistique du monochrome s'oppose ici un plus d'obscénité lié aux référents pornographiques dont le choix s'opère suivant un rapport subversif avec la *matière picturale* propre au monochrome, puisque s'attachant à des pratiques érotiques pour lesquelles les *matières corporelles* (ici érotisées) tiennent une place capitale. Cette *analogie* est le principe même de l'œuvre dans sa volonté d'instaurer un lien immédiat – non pas intellectuel, mais sensoriel – entre la couleur et son référent érotique.



Colors of Porn, 2016

Pots de peinture poinçonnés, couvercles anodisés, étagères

Dimensions variables

Ci-contre, version 12 couleurs, 2016

Le choix de pseudonyme d'une actrice pornographique offre parfois un indice quant à son *image* – au sens strict du terme, disons même son *esthétique* – telle qu'elle se révèle dans les productions photo/vidéo-graphiques où elle apparaît. C'est un vaste lexique de la sensualité qui se trouve notamment exploité, des noms les plus chastes (Kelly Divine, Chastity Lynn, Eve Angel) aux plus dissolus (Nessa Devil, Liz Vicious, Kendra Lust). Un champ lexical particulier se trouve notamment exploité, celui de la couleur dont les diverses nuances, là encore des plus lumineuses aux plus sombres, semblent inspirer (en toute logique) ces jeunes femmes en début de carrière et dont l'image non encore *définie* est encore susceptible de revêtir toutes les tonalités de la volupté. C'est ce que semble ici conceptualiser ces pots de peinture dont la variété des couleurs se trouve mise en équation avec les différents prénoms poinçonnés, comme si les *images* de ces actrices étaient *potentiellement* contenues dans ces pots, matières – chairs picturales – en gestation, prêtes à prendre forme sous les coups de pinceau du pornographe. De Tarra White à Tori Black, en passant par Ava Blue, Sonia Red et Maggie Green (pour ne citer que les couleurs primaires), c'est tout le spectre colorimétrique qui se trouve ici mis à disposition, comme pour la réalisation d'une œuvre pornographique totale à venir.



Shades of Porn, 2021

Livre d'artiste (#03), 20 x 13,5 cm (40 pages)

Ci-contre, deux détails

Ce troisième livre d'artiste reprend le principe instauré lors de l'installation *Colors of Porn*, mais en élargissant l'investigation à l'ensemble des nuances colorées auxquelles a été attribué un nom au cours de l'histoire et par les actuels fabricants de peinture. Plus de 220 nuances ont ainsi été répertoriées, auxquelles font écho autant de pseudonymes d'actrices ou modèles pornographiques, une résonnance qui confirme le lien étroit qu'entretient l'imagerie « porn » avec la couleur, là où l'imagerie « érotique » semble davantage se satisfaire du noir et blanc, même si des exceptions se rencontrent dans l'un ou l'autre des cas. Ici encore, c'est sur le modèle du nuancier pantone que se développe l'œuvre, chacun des prénoms féminins s'étalant sur un carré de couleur auquel correspond un nom, commun au modèle et à la nuance, précédé du code HEX (hexadécimal) de cette dernière. Le résultat, très pictural, nous immerge au sein d'une variation sensuelle de la couleur où chaque page tournée offre un nouveau camaïeu dont les modulations chromatiques séduisent l'œil et éveillent l'imagination, véritable fétichisme de la couleur.

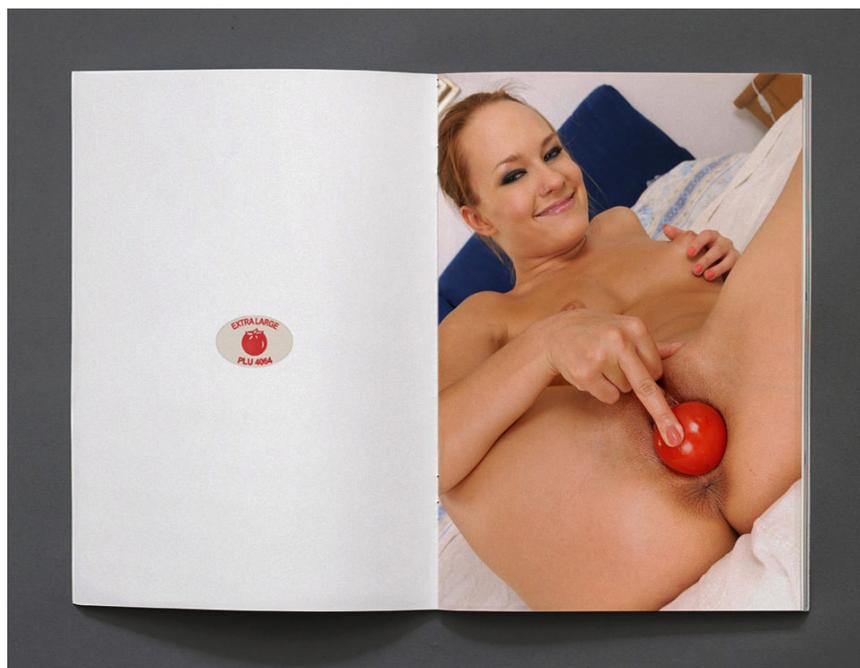


Vegans, 2015

Livre d'artiste (#01), 20 x 13,5 cm (106 pages)

Ci-contre, deux détails : **Banane**, **Tomate**

Parmi les grands classiques de l'accessoirisation pornographique, aux côtés des godes et plugs aux formes variées, il y a les fruits et légumes, pan biologique – écologique ? – du plaisir solitaire (ou à plusieurs), invitant soit à une fantasmagorie *dionysiaque*, celle des plaisirs sauvages des bacchantes mêlant à l'ivresse les débordements gastronomiques et sexuels, soit à une fantasmagorie (aux antipodes) de la *housewife* puisant son plaisir à même son lieu de vie, notamment la cuisine et tout ce qu'elle peut receler de divertissements végétaux. Le titre, jouant sur l'analogie bouche / sexe-anus, suppose une sorte d'antagonisme entre d'un côté les *carnivores* n'accueillant que des chibres de chair, de l'autre les *vegans* ne se délectant que de verges végétales. Enfin, le choix des étiquettes (pages de gauche), toutes authentiques, invite à quelques analogies facétieuses eu égard aux images pornographiques adjacentes (pages de droite) : citons pour exemples les producteurs *Rocco* (concombres) et *Gourmande* (oranges), ou encore quelques formules tendancieuses : « extra large » (tomates), « taste of passion » (poivrons), « party with potassium » (bananes), « golden extreme » (pommes), etc.



Cartographie du désir, 2016

Livre d'artiste (#02), 20 x 13,5 cm (106 pages)

Ci-contre, deux détails : **Silvia**, **Sunny**

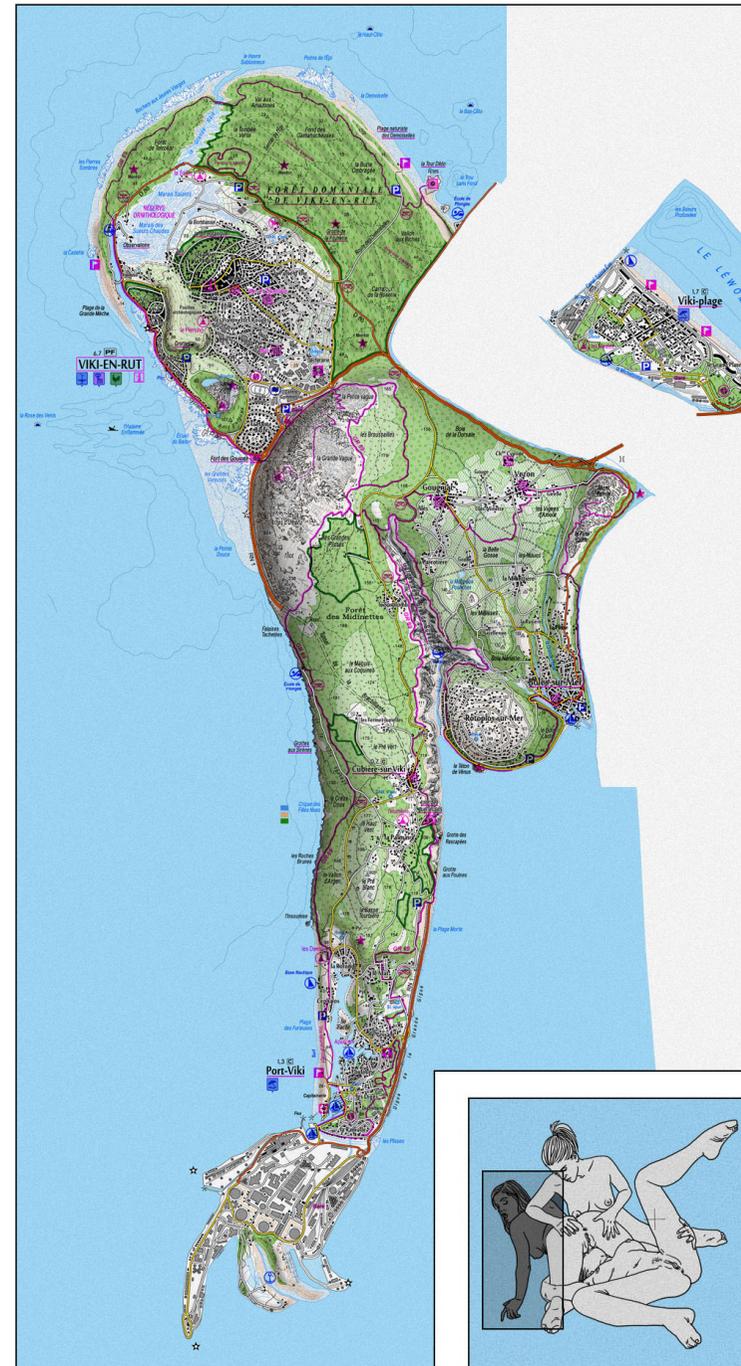
Souvent, c'est dans les détails que se cachent les ferments du désir : autant un corps peut exprimer dans sa totalité un idéal de beauté, autant les détails charnels, lorsqu'ils sont isolés, peuvent dégager une puissante charge érotique, qu'il s'agisse de détails relevant de l'évidence sexuelle comme c'est le cas dans l'imagerie pornographique, ou qu'il s'agisse plus spécifiquement de petits *défauts* dont Guy Scarpetta a relevé la force d'attrait : « pas de meilleur conducteur au désir fétichiste que le "petit défaut" : bégaiement, strabisme discret, dissymétrie sensible du visage, etc. ». C'est ici sur les taches de naissance – « défauts » de pigmentation – que se focalise l'attention artistique/fétichiste, dont les variations formelles repérées sur les corps d'actrices pornographiques donnent lieu à un rigoureux travail de « *carto-graphie* », les contours ainsi dessinés révélant des sortes d'archipels aux rivages plus ou moins escarpés, ou comme des frontières délimitant quelques pays lointains aux senteurs érotiques.



Lesbos, 2012-20?? (work in progress)

Impression sur papier façon carte IGN 1:25000°
90 x 120 cm

La connexion mythique entre *femme* et *nature* a inspiré de nombreux écrivains et artistes de par le monde, à l'image d'André Masson et ses paysages surréalistes aux reliefs fantastiques, anthropomorphes, telle sa *Mythologie de la nature* (1938) où une flore indomptée prolifère au milieu de ce qui apparaît fantasmatiquement comme un corps de femme nue. Cette analogie femme/nature, donne ici forme à un travail de cartographie (actuellement en cours de réalisation) dont le principe consiste en un « dessin », celui d'une île dont les formes anthropomorphiques représentent trois femmes unies dans une étreinte érotique. Le nom de cette île – *Lesbos* – évoque évidemment l'île où vécut la poétesse Sappho, célèbre pour son amour des jeunes filles et qui donna son nom au « lesbianisme ». En s'appropriant toute la codification des cartes IGN touristiques Top 25 (pictogrammes, couleurs, textures, typographie), le dessin reconstitue peu à peu les contours et les reliefs voluptueux de l'île, en multipliant les analogies plastiques et sémantiques (toponymes) entre les trois corps lesbiens et le paysage insulaire : rivages, collines, rivières, forêts, routes, villages, etc.

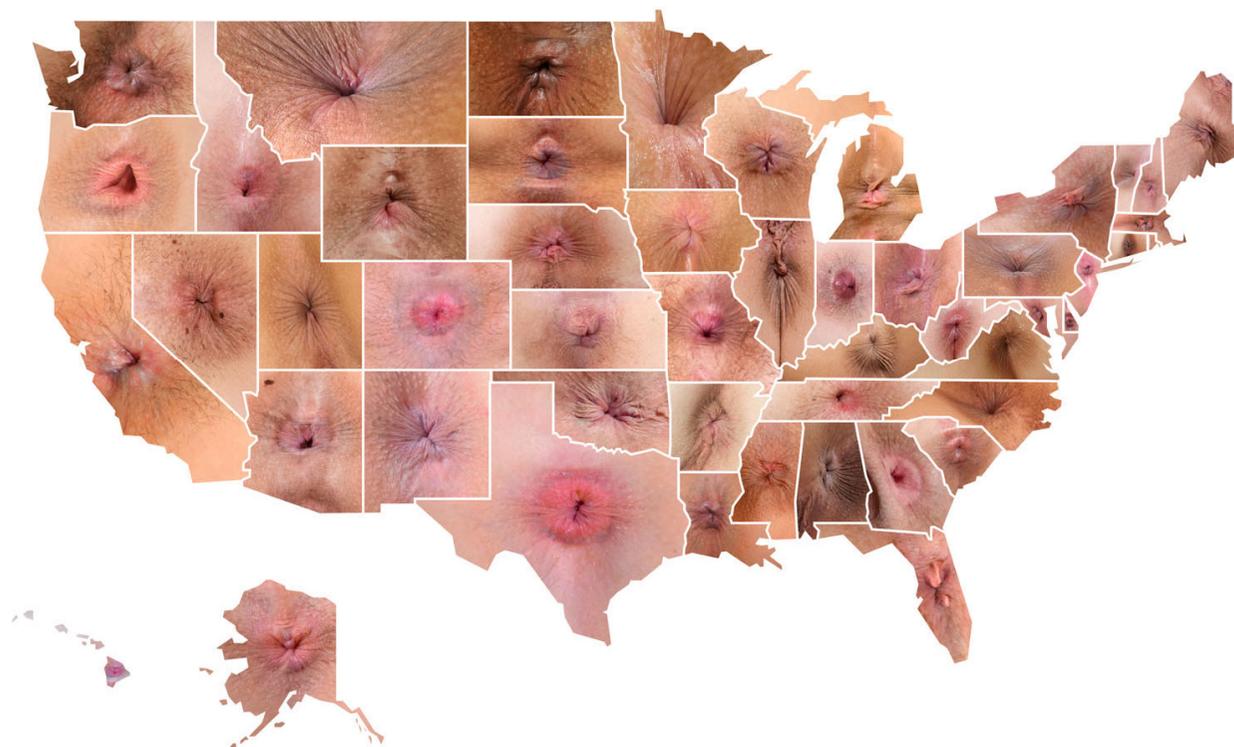


USAssHoles, 2020

Digigraphie sur papier Hahnemuhle Ultra Smooth

120 x 180 cm

USAssHoles reprend à son compte le principe de la « collection géographique » amorcée dans la série des *Timbres X*, en proposant une cartographie du territoire des États-Unis où chaque État se voit « représenté » par son plus joli trou du cul, choisi – à défaut d’être élu – parmi les plus célèbres actrices pornographiques américaines nées dans l’État en question. Le résultat plastique offre au regard une sorte de patchwork de carnations indécentes, un territoire de chairs palpitantes criblé d’anus-cratères dont les reliefs singuliers forment une topographie quelque peu surréaliste – et pour le moins subversive dans l’interprétation qui peut en être faite politiquement – du premier pays producteur de pornographie au monde que sont les USA, à savoir *the United States of Ass* ou les États-Unis du Cul.

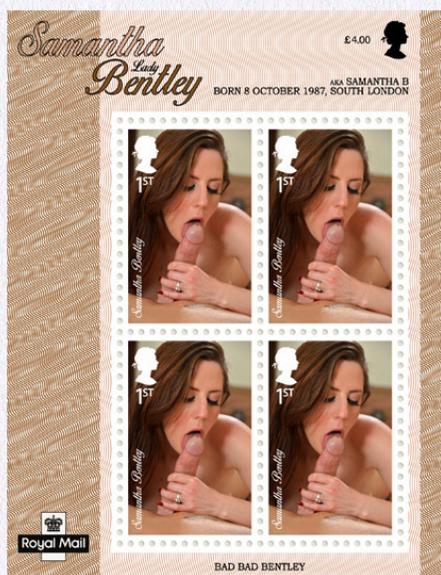


Timbres X, 2012-2021 (work in progress)

96 planches de timbres, 10 x 8 cm (chacun)

Ci-contre, détails : Angleterre, Japon, Iran, Albanie

Comme si la pornographie pouvait investir n'importe quel support, c'est ici la planche de timbres qu'elle colore de ses nuances charnelles et voluptueuses. La disposition sérielle des images (repenant le principe des « miniatures » propre aux images d'Internet) en intensifie la valeur plastique et fantasmatique, à l'instar des sérigraphies de Warhol empruntant à la culture populaire de son temps sa fascination pour le pouvoir des images. Mais comme toujours, il faut qu'une analogie opère au sein du dispositif plastique, entre le fond et la forme, c'est-à-dire entre le sujet de l'image et son support : laissons au spectateur le soin de repérer ce qui peut rapprocher une image représentant une jeune femme léchant un sexe érigé de l'utilisation tout à fait ordinaire d'un timbre de poste. La série se voulant *internationale*, une première recherche sur Internet a permis de réunir des modèles féminins originaires de pays différents (presque une centaine) et dont une image fût susceptible de correspondre à cette analogie. Les planches ont été dessinées d'après une esthétique propre à chaque pays et imprimée chacune sur papier mat avec une dentelure réalisée au poinçon.



Pavel CAZENOVE

Né le 14 décembre 1980 à Pithiviers.

Vit et travaille à Bosa, Sardaigne.

☎ 06 14 31 88 93

Site : www.pavelc.com

E-mail : pavel.cazenove@gmail.com

Docteur en arts plastiques, membre associé à l'équipe *Arts pratiques et poétiques* (EA3208), Université Rennes 2 Haute-Bretagne.

Numéro de Siret : 749 939 591 00014

Numéro d'ordre MDA (Maison des Artistes) : CA22909

Après une thèse en arts plastiques soutenue en 2008 et portant sur la notion de « plasticité » appliquée aux récits (littéraires, cinématographiques, graphiques...), Pavel Cazenove revisite dans son travail artistique le concept de « pornographie » en tant que prostitution de l'écriture (*pornê, graphein*), une écriture qui s'offre au désir, une écriture qui se fait corps, corps de mots, corps d'images, corps de sons... au cœur duquel le désir « fait œuvre ».

DIPLÔMES ET ÉTUDES

2016 **Qualification CNU** au grade de maître de conférences, section 18 (arts).

2008 **Thèse de doctorat** arts plastiques sous la direction de Leszek Brogowski, soutenue le 18 novembre 2008 à l'université Rennes 2. Mention très honorable avec félicitations du jury (vote à bulletin secret). Composition du jury : Pascale Borrel, Leszek Brogowski, Dominique Chateau et François Jost.

2004 **DEA** arts plastiques sous la direction de Leszek Brogowski, Université Rennes 2.

2003 **DESS** « créateur de produits multimédias artistiques et culturels », ERBA / Université Rennes 2. Diplôme sur deux ans : réorientation DEA en fin de première année.

2002 **Maîtrise** arts plastiques sous la direction de Christophe Viart, Université Rennes 2.

2001 **Licence** arts plastiques, Université Rennes 2.

1998 **Baccalauréat** littéraire option arts plastiques, Les Sables d'Olonne.

ACTIVITÉS D'ENSEIGNEMENT

2007 / 2008 **ATV** (chargé de cours) arts plastiques, Université Rennes 2.

2005 / 2007 **ATER** (attaché temporaire d'enseignement et de recherche) arts plastiques (dessin, peinture, installation, sculpture, photographie, vidéo, multimédia), Université Rennes 2.

2003 / 2005 **ATV** (chargé de cours) en arts plastiques, Université Rennes 2.

EXPOSITIONS COLLECTIVES

2014 *68^e Salon Réalités nouvelles* (section "œuvres sur papier"), Paris.
RN « hors les murs », Galerie Nationale des Beaux-Arts de Pékin, Beijing, Chine.

2013 *67^e Salon Réalités nouvelles* (section "peinture"), Paris.
RN « hors les murs », Pavillon des arts Cvijeta Zuzoric, Belgrade, Serbie.

2012 *57^e Salon de Montrouge*, Montrouge.
7^e Triennial of Graphic Art, Bitola, Macédoine.
66^e Salon Réalités nouvelles (section "photographie"), Paris.
Exposition MAPGI, Musée-bibliothèque de Grenoble.

2003 *Au-delà du miroir*, Le Wigwam, Rennes.

EXPOSITIONS PERSONNELLES

2002 *Marilyn Monroe* (installations, sculptures & projections), Galerie Art & Essai, Rennes.

PRIX

2014 Prix lacritique.org, *68^e Salon Réalités nouvelles*, Paris.

2012 1^{er} prix, *7^e Triennial of Graphic Art*, Bitola, Macédoine.

AIDES À LA CRÉATION

2012 Allocation de la DRAC des Pays de la Loire.

ACTIVITÉS DE RECHERCHE

2014 « Les Fantômes graphiques d'André Barbe », in *Représenter l'auteur de bande dessinée*, <http://comicalites.revues.org/>

2012 « Délices Sadiens », colloque international *Désirs et délices*, Dijon.
« Du Tableau au film : les cheminements du regard », in *Chemins, cheminements*, Toulouse.
« Du Désir à l'œuvre », in *Marges et déviations*, TRANS- n° 13.

2011 « Hypotypose et Catalyse robbegrilletiennes », colloque international *La Description au service de l'image*, Cagliari.
« Satoshi Kon, les fantômes cinématographiques », in *Le Dessin animé ou les métamorphoses du réel*, Toulouse.

2010 « La Route de John Hillcoat ou lorsque le monde décide simplement de s'arrêter », colloque international *Imaginaire de l'Apocalypse au cinéma*, Louvain-la-Neuve.
« À l'Écoute de l'inconscient filmique (à propos de *Mulholland Drive*) », colloque international *Théories de la réception et cinéma*, Clermont-Ferrand.
« Récit plastique et écriture fragmentale », in *L'Écriture fragmentale*, Tunis.

2009 « La Pornographie, histoire d'une fascination », journée d'étude *L'Obscène*, Rennes.
« Sade, pornographe », colloque international *Traduire le texte érotique*, Montréal.

2008 « Cauchemar bleu lynchéen : analyse d'un jeu d'objets "plastiques" dans *Mulholland Drive* », in *Objets mis en signe*, Images Re-Vues n° 4.

2007 « Françoise Yip : actrice fatale », in *Plaisir, souffrance et sublimation*, Bordeaux.
« À propos de quelques défauts d'image », *Recherche et nouvelles technologies*, Rennes.