

Double / Trouble

Variations autour de l'exposition *Drapery* de Sophie Langohr

Sous le nom générique de *Drapery*, Sophie Langohr propose plusieurs séries d'images qui approfondissent ses travaux antérieurs, relisent ses thèmes privilégiés et cultivent leurs tropismes : la représentation du corps et son usage, entre autres dans la publicité ; les manipulations de l'image ; la dialectique de la surface et de la profondeur, illustrée puissamment par les drapés et les jeux d'apparition – disparition du support original de l'image, mais aussi par la présence récurrente de la peau ; les méandres enroulés de l'histoire de l'art et la façon dont l'esprit conquérant s'y manifeste au profit de puissances religieuses ou mercantiles ...

La main

« Manipulation digitale » : Sophie Langohr y recourt souvent. Pour décrire cette opération virtuelle, les mots renvoient pourtant au corps : la main et le doigt. Dans sa série *Drapery*, Sophie Langohr file la métaphore sur plusieurs registres, jusqu'au trouble. Des images – de l'imaginaire – sont bel et bien « matériellement » chiffonnées sur leur support de papier. Le tout est re-photographié, fixant un mille-feuilles où le réel, l'image et le virtuel s'entremêlent, s'interrogent et se répondent : la main image fait mine de froisser le papier qui est son support-même, et dans le même geste, le tissu ou la peau.

Que voir ? Que croire ? Rompue aux sortilèges et aux subterfuges de l'image publicitaire, Sophie Langohr explore obstinément la « trahison des images ». La main qui touche – mais que touche-t-elle ? – évoque celle de saint Thomas, tentant de dissiper par les sens son incrédulité. Mais toute tentative d'accéder au réel est vaine ; il est inatteignable, perdu dans le dédale des images et les strates virtuelles. Dans la société du spectacle, il n'y a de foi qu'aveugle.

La main touche et retouche : dans la série *Touching Up*, un doigt vient marquer une zone de l'image selon des procédés classiques de retouche digitale. Ce sont toujours des mains féminines, où il est difficile de ne pas deviner celle de l'artiste elle-même, présente dans la gestation de l'image et représentée, revendiquant son statut de créatrice – et de manipulatrice.

Frou frou

*Frou frou, frou frou par son jupon la femme
Frou frou, frou frou de l'homme trouble l'âme
Frou frou, frou frou certainement la femme
Séduit surtout par son gentil frou frou*

(Chanson de Montréal et Blondeau, 1898)

Dans cette chanson célèbre bien que plus que centenaire, la femme est réduite au bruit produit par les plis de ses jupons. Une poupée de chiffon vidée de tout être, comme un écho à cette *Ninfa* traquée à travers l'histoire de l'art par Aby Warburg, et à laquelle Georges Didi-Huberman a consacré un livre: la figure féminine drapée se vidant au fil de l'histoire de l'art du corps qui l'habite. « Drapé tombé ».

« Et de même que la *toile* des tableaux en général faisait office d'*écran* – au sens cinématographique – pour une véritable encyclopédie du fantasme *all'antica*, de même les *tissus*, hyperbolisés dans tant de scènes mythologiques (...) feront office de réceptacles (...) pour la substance imaginaire du désir. ¹»

Autre lecture du même (?) selon Giono : « Les femmes ici n'ont pas de forme; ce sont des paquets d'étoffes médiocres.²» Chez Sophie Langohr, pas d'étoffes médiocres : l'œuvre ne manque pas d'élégance et nous reconnaissons immédiatement les marqueurs des publicités pour les produits de luxe dont sont extraites les images. Drapées sont les dentelles, mais aussi les peaux et le papier, lisse et brillant. Celui-ci émet des reflets (le *double* de la lumière), de petits éblouissements (le *trouble* du frou frou).

Drapery sans cesse masque et démasque son propos ; Sophie Langohr y place le froissé au centre de sa stratégie de construction, de lecture et de déconstruction de l'image. Mais à quel niveau de ces froissements s'arrête ou se perd notre regard ? Et l'enveloppe finit-elle par phagocyter ce qu'elle contient ?

L'histoire et sa trame

Sophie Langohr n'interroge pas seulement l'imagerie publicitaire, dont provient une bonne part de son matériel de base. Elle relie aussi sa pratique à des images canoniques de notre histoire de l'art, comme le suggère déjà la référence à la *Ninfa*. Dans *New Faces*, elle confronte ainsi *égéries* de la mode et *vierges sages* de l'imagerie sulpicienne, rapprochant de façon troublante, à plus d'un siècle de distance, des productions artistiques fondées toutes deux sur la séduction et la conquête, fussent-elles en apparence opposées quant à leur objet.

Avec ses séries récentes, c'est vers l'art baroque qu'elle lorgne manifestement, citant par exemple les drapés savants des sculpteurs du XVII^e siècle, tel le liégeois Jean Del Cour (1627-1707). Dans la trame de l'histoire de l'art, Sophie Langohr se réfère une nouvelle fois à un art de fascination et de combat. L'esthétique baroque a été ouvertement mise au point par les autorités ecclésiastiques comme un instrument de reconquête des âmes face à la montée en puissance de la Réforme : sa théâtralité n'avait d'autre visée que de lui assurer un triomphe populaire, moyennant parfois un usage immodéré des regards renversés, postures extatiques et tourbillons sensuels. À l'image des draperies, la trame de l'histoire se trouve ainsi repliée sur elle-même en tous sens, créant échanges, porosité, trouble. En attendant que tout retombe dans ses plis ?

Les mains trouvées dans des pages de magazines et que Sophie Langohr isole, distillent quant à elles une beauté classique et semblent rivaliser avec des morceaux choisis de la peinture ancienne. Foin de la hiérarchie entre « grande peinture » inscrite dans l'histoire et imagerie publicitaire, qui se dissout dans sa consommation. Détournée de son usage initial, l'image nous installe dans le temps long de la contemplation.

Il faudrait enfin oser un portrait de l'artiste en combattante. Sa propension à se frotter à l'image publicitaire et à des esthétiques conquérantes n'est certes pas dénuée d'ambiguïté. Elle n'en est pas moins révélatrice d'une forme d'affrontement que Sophie Langohr mène tout à la fois en tant qu'artiste et en tant que femme: sa version propre de l'art au service de l'idée. Sans rien lâcher dans le labyrinthe des mises en scène et des stratégies.

Le théâtre du corps

Trame, tissu, rideau. Le corps est à la fois derrière et devant celui-ci, mais il est aussi le rideau. Et pour troubler ces surfaces de projection, le froissé, le drapé.

Dans la série *Drapery*, les images sur papier semblent à un moment donné actrices de leur propre froissement. Dans *Touching Up*, les mains mettent en scène la manipulation qui contribue à les produire. Et derrière ces images, le théâtre futile de la publicité pour l'industrie du luxe. Futilité : babiole, bagatelle, superflu. Le théâtre des vanités.

La gravité, pourtant, s'y mêle. Des mains sont isolées sur des fonds austères, quelquefois rehaussés d'une sorte de lumière mystique venant de l'intérieur du corps ou des profondeurs du rien. Parfois des morceaux de corps sont tordus dans le plissé.

Dans les *Canvases*, le trouble est total. Ce n'est plus le papier qui est froissé. On reconnaît de vraies carnations, plus crues que celles des lisses images publicitaires : points de beauté, rougeurs, ... Et c'est la peau elle-même qui est manipulée, contrainte aux plis et à la distorsion. On y est mal à l'aise. Ces chairs contorsionnées en appellent à un imaginaire collectif douloureux.

On identifie bien une autre trame que celle de la peau, et différente de celle d'une image imprimée : en fait, celle d'un tissu fin. Pour produire ces images, pas de manipulation virtuelle en effet : le tissu est posé et drapé sur le dos de personnes réelles, et, par sa finesse, joue comme un écran déformant. Le tissu ne masque plus le corps, mais au contraire en exprime une vérité qui dérange. On n'est pas loin de l'essence des « vanités », avec leurs sombres présages chers à la peinture de l'après-Renaissance. Ou, à la même époque, des figurations de Marie-Madeleine, dont la repentance du modèle n'empêche nullement le spectateur de jouir de la nudité.

* * *

L'écriture, dans sa linéarité, est par nature peu apte à rendre compte de l'œuvre plastique. Elle est trop sujette à la tentation du récit, voire de la morale. C'est spécialement vrai pour des propositions comme celles de Sophie Langohr, touchant à des sujets controversés mais dont la beauté réside pour une grande part dans leur polysémie, tels des plis de drapés dont ses travaux récents font un usage sensuel et troublant. Il faudrait donc, à l'instar des fichiers dont l'artiste se sert dans son travail digital, multiplier les couches, les caches, laisser l'œil se perdre et l'intelligence poétique prendre le dessus en toute liberté. « Pour bien regarder », propose Georges Didi-Huberman, « il faut savoir ouvrir mais aussi fermer les yeux.³»

Yves Randaxhe
Janvier 2015

¹ Georges DIDI-HUBERMAN, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Gallimard, 2002, p. 20

² Jean GIONO, *Ennemonde et autres caractères*, Gallimard, 1968

³ Georges DIDI-HUBERMAN, *op. cit.* p. 127