

Suaires mécaniques ?

Quelques portraits Jacquard (2005-2013)
de Chuck Close (né en 1940)

Chuck Close est un artiste américain contemporain très connu aux États-Unis et dont l'œuvre commence à être mieux apprécié dans le reste du monde grâce à des expositions itinérantes et à diverses publications. Close représente depuis la fin des années 1960 des visages ainsi que des fleurs (qui ont selon lui une parenté avec les visages), dans une facture réaliste voire hyperréaliste¹. Les œuvres de Close ont la plupart du temps des dimensions monumentales.

Si la peinture de Close fait prime sur le marché de l'art, ses tapisseries (qui comptent deux séries, l'une datant des années 1990, la seconde débutant dans les années 2000) sont un aspect encore largement méconnu de son œuvre et n'ont fait l'objet d'aucun véritable travail d'analyse. Ce volet est pourtant d'un grand intérêt artistique et marque sans doute, en particulier pour la seconde série de tapisseries, l'aboutissement d'une longue quête à la fois dans sa recherche esthétique mais aussi par sa dimension quasi-ontologique. On se propose ici, au travers de quelques exemples, d'appréhender cet aspect très singulier de l'œuvre de Close.

Singularité de la démarche esthétique de Close

L'œuvre de Chuck Close débute dans les années 1960 à New York City, à quelques enjambées des ateliers de sommités de l'époque tels que Willem de Kooning, Philip Guston ou encore Roy Lichtenstein. Close possède une culture étendue, consolidée par une amorce de carrière universitaire². Il connaît bien l'art européen et sa démarche esthétique se nourrit à la fois de celle du Flamand Johannes Vermeer par la minutie avec laquelle cet illustre prédécesseur représente le réel³, mais aussi des néo-impresionnistes par des touches de couleur que le New-Yorkais transmue progressivement en cellules de couleur (**fig. 1**).

Close a acquis une reconnaissance par son travail sur ces cellules, qui sont souvent à ce point associées à son œuvre qu'elles occultent toute autre recherche plastique en peinture et le fait que l'artiste ait abordé d'autres médiums.

Tout en poursuivant son travail en peinture, Close s'intéresse en effet dans les années 1970 à la gravure, puis également à la tapisserie, qu'il aborde dans les années 1990. Les portraits en buste qu'il produit dans ces trois médiums ont pour support la photographie d'un modèle. Ce modèle est bien souvent Close lui-même ou l'un de ses confrères artistes. La photographie présente l'avantage de courtes séances de pose, pendant lesquelles la position et l'humeur de la personne posant pour l'artiste changent peu⁴. De plus, une fois l'image de cette personne figée, Close peut travailler aussi longtemps que nécessaire sur tous les détails qui l'intéressent.

Et ceci sans que le modèle ait son mot à dire. Cette latitude a son importance pour Close puisque, dès le début de sa carrière, il ne cherche pas à produire de ses modèles une effigie flatteuse. Il s'inscrit par là à contre-courant de la démarche d'un portrait de commande, alors même que celle-ci a été ravivée par son aîné Andy Warhol. Warhol est en effet l'un des rares artistes ayant décidé de se consacrer à ce genre dans le New York de la seconde moitié du ^{xx} siècle. Il s'y livre dans une métropole artistique encore dominée par les derniers expressionnistes abstraits et par leur fervent défenseur, le critique d'art Clement Greenberg.

Il est un second point sur lequel Close se distingue de Warhol et d'autres peintres contemporains : son extrême minutie l'amène à travailler sur des temps de réalisation très longs. Un portrait peint par notre artiste voit par exemple le jour au bout de plusieurs mois à un an de travail patient et solitaire – contrastant aussi avec le temps de production du support photographique, qui est de l'ordre d'une poignée de secondes. Ces délais de production importants s'expliquent également par le fait que les formats sur lesquels Close travaille sont considérables (son premier autoportrait mesure près de 3 mètres par 2 mètres (**fig. 2**)). Cette monumentalité est sans doute un reliquat de l'expressionnisme abstrait, mouvement qui a influencé Close de son adolescence jusqu'à ce qu'il cherche à se positionner sur la scène artistique new-yorkaise et internationale⁵.

Close s'est donc inscrit, construit à contre-courant de ses principaux contemporains. Ceci est vrai de sa peinture, mais aussi de sa gravure et de sa tapisserie, médiums dans lesquels il a introduit des effigies de dimensions monumentales mais d'une facture précise⁶.

Des trois médiums avec lesquels Close a travaillé, l'avantage que procure la tapisserie, qu'il a explorée en dernier, est la faculté de réaliser un portrait d'une grande précision. Cette dernière semble être atteinte par Close avec sa première série de portraits tissés à la main avec du fil de soie (1991 à 1993), matériau qui offre une finesse remarquable⁷. Les effigies en soie sont cependant surpassées par la série Jacquard, commencée par l'artiste en 2003⁸. Si le matériau qui est utilisé est le coton (et à la marge, la laine), sa qualité lui confère un aspect presque soyeux⁹.

Mais c'est surtout sa mise en œuvre qui retient l'attention. Close a recours à un métier à tisser mécanisé, le Jacquard, qui a été surmonté d'une double tête afin d'augmenter le nombre de fils de chaîne et donc d'obtenir un tissage plus fin. Cette modernisation du Jacquard est le fait de Christian et Roland Dekeukelaere, deux lissiers flamands avec lesquels Close collabore¹⁰. La finesse ou densité de tissage (qui se mesure en nombre de fils au centimètre) que tous trois ont obtenue est de soixante-quinze en moyenne¹¹. Pour avoir un indice de comparaison, cette densité est presque quatorze fois supérieure à celle des tapisseries des manufactures nationales des Gobelins et de Beauvais, rivaux historiques des ateliers belges, mais où la finesse du tissage n'a guère changé depuis leurs débuts, au ^{xvii} siècle. Ceci est dû au fait que ces manufactures françaises s'appuient sur des métiers à tisser manuels et sur un savoir-faire qu'elles s'attachent à perpétuer¹².

Close et ses collaborateurs réussissent donc avec ces Jacquard la prouesse de produire des tapisseries monumentales (environ 3 mètres par 2 mètres) d'une finesse et d'une précision extraordinaires. Le travail de Close est d'autant plus remarquable que sa tapisserie s'appuie dans la plupart des cas (dix-huit tapisseries sur vingt-trois au total) sur un daguerréotype, c'est-à-dire une photographie d'environ 22 par 16 centimètres.

Les daguerréotypes, les Polaroid et la photographie argentique, deux autres supports photographiques des tapisseries Jacquard, sont produits par Close dans des studios photographiques principalement situés à New York. Pour ce qui est des daguerréotypes, Close a travaillé de 1999 jusqu'au début des années 2010 avec le daguerréotypiste Jerry Spagnoli, installé à New York¹³. Quant aux photographies Polaroid, elles sont depuis 1982 le fruit d'une collaboration entre l'artiste et John Reuter, propriétaire du 20x24 Studio à New York¹⁴. La seule photographie argentique ayant servi de support à un



Fig. 1. Chuck Close, *Robert*, 1996-1997, huile sur toile, 259,08 x 213,36 x 7,62 cm, Collection Vicki et Kent Logan, don partiel et promis au San Francisco Museum of Modern Art © Chuck Close, courtesy Pace Gallery.

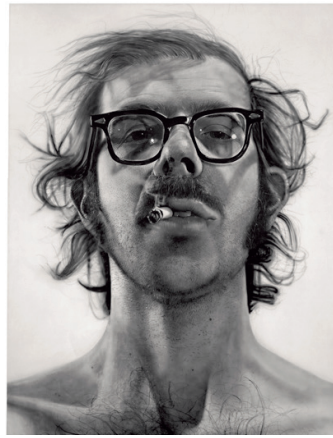


Fig. 2. Chuck Close, *Big Self-Portrait*, 1967-1968, acrylique sur toile, 273,05 x 212,09 x 5,08 cm, Collection Walker Art Center, Minneapolis, Art Center Acquisition Fund, 1969 © Chuck Close, courtesy Pace Gallery.

Jacquard aurait été produite en collaboration avec Adamson Editions à Washington D.C., où sont scannées les photographies produites dans ces trois techniques¹⁵. Chacun des scans sélectionnés par Close sert de point de départ à Donald Farnsworth, l'éditeur des tapisseries, pour mettre au point un carton numérique¹⁶. Ce carton, une fois approuvé par Close, est envoyé en Belgique, où il détermine chaque mouvement d'un Jacquard qui, nous l'avons vu, a été doté d'une double tête – mais qui a aussi été électronique¹⁷. Malgré le grand nombre de collaborateurs impliqués, Close exerce un strict contrôle sur la traduction d'une photographie en carton et donc sur les instructions de tissage données à l'appareil Jacquard. Close exige en effet, comme s'il s'agissait d'une de ses peintures, que les tapisseries reflètent sa vision artistique et elle seule.

Portraits de Philip Glass et autoportraits

Qu'il s'agisse d'une peinture, d'une tapisserie en soie ou d'une tapisserie Jacquard, Close y transcrit souvent les mêmes visages. Du début de sa carrière jusqu'à ce jour, les faciès que l'on rencontre le plus souvent sont ainsi celui de l'artiste lui-même et celui d'un ami, le compositeur Philip Glass – rencontré par l'intermédiaire du sculpteur Richard Serra¹⁸, camarade de promotion de Close à Yale University¹⁹. L'historien de l'art et conservateur Martin Friedman s'est interrogé sur l'intérêt que revêtent pour Close ces itérations, et suggère qu'elles lui permettent de transposer facilement un visage d'un médium ou d'une technique à un(e) autre²⁰. L'on pourrait y voir un autre atout pour Close, qui serait d'établir un canevas (la forme d'un visage, qui fondamentalement ne change pas) sur lequel inscrire les modifications intervenant sur l'épiderme au fil des ans.

Ce qui sert de canevas pour le portrait de Philip Glass est une peinture en noir et blanc, *Phil* (1969) (**fig. 3**), qui a pour support une photographie réalisée peu avant, en 1968 (non disponible). Le musicien a alors tout juste atteint ses trente ans. Bien qu'on s'attende à le voir représenté dans la fleur de l'âge, l'artiste a déjà porté sur la toile de nombreuses marques du temps. Des poches apparaissent en effet sous les yeux, celle située à droite gagnant presque les pommettes et étant noircie par le volume de la poche lui-même. La bouche est quant à elle ceinte par des ridules verticales. Glass

paraît ainsi bien plus âgé, comme si Close avait déjà projeté dans l'homme de trente ans celui qui en aurait dix de plus. Le modèle a lui-même partagé cette impression dans une publication des années 1990²¹. Close, dès le début de sa carrière, semble donc s'intéresser aux effets du temps, jusqu'à anticiper ceux-ci.

Les dernières effigies de Glass en date sont deux Jacquard, *Phil – State I* (2005) et *Phil – State II* (2006). Elles ont pour support un daguerréotype, *Phil* (2001), réalisé lorsque le musicien était âgé d'une soixantaine d'années (fig. 4). Les flétrissures de la vie ne sont pas immédiatement décelables dans cette photographie, l'éclairage utilisé par l'artiste attirant moins l'attention sur les rides du modèle que sur son aspect livide. Close devance ici par conséquent les derniers instants du modèle plutôt que les années supplémentaires que celui-ci pourrait espérer vivre. L'artiste se livre à une entreprise similaire dans le premier Jacquard créé à partir de cette photographie. Dans *Phil – State I* (fig. 5), les dénivelés creusés sur l'épiderme par les ans sont effectivement difficiles à distinguer, cette fois parce que Close a recouvert le visage de Glass d'un voile de gris. De la photographie au Jacquard, le plasticien semble nous livrer une séquence en présentant Glass à l'aube de la mort puis couvert d'un voile de mort, c'est-à-dire au point même où le musicien s'affranchit du temps.

Close rompt ce récit avec *Phil – State II* (fig. 6), dans lequel le modèle est de nouveau brutalement plongé dans le temps. Les traits du musicien réapparaissent en effet distinctement dans ce second Jacquard, caractérisé par de forts contrastes de couleurs. Des rides grises à noires apparaissent de façon saisissante sur un front baigné de lumière, sur les joues et davantage encore au niveau des yeux. Elles ressortent à droite sur les paupières supérieure et inférieure, alors que celles-ci sont en grande partie plongées dans la pénombre. Des quatre portraits de Glass reproduits ci-contre, c'est assurément dans le dernier Jacquard que les marques du temps sont les plus accusées.

C'est aussi que le Jacquard, par sa très grande finesse, offre à Close la possibilité de travailler ces contrastes davantage qu'il ne pourrait le faire en peinture. Avec le Jacquard, l'artiste peut en effet changer de couleur soixante-quinze fois par centimètre, correspondant à autant de fils, ce que ne permet pas le pinceau.

La série des Jacquard comprend des portraits d'hommes (Glass, Close...) et de femmes, à l'exception d'un seul, qui représente un végétal. Il s'agit de *Sunflower* (2007) (fig. 7). Close considère que *Sunflower*, qui représente une fleur de tournesol en gros plan, est un portrait, au même titre que ceux que l'artiste a réalisés de ses amis et de lui-même. Cela tient sans doute à deux raisons. D'un point de vue technique, Close a choisi pour cette fleur le même cadrage que celui retenu pour les visages : il s'agit d'un cadrage serré, présentant seulement le pistil et la partie supérieure de la tige (l'équivalent du cou chez l'homme), comme s'il s'agissait d'un portrait en buste.

D'un point de vue formel, cette fleur comme les modèles humains est parvenue à maturité. Si ceci signifie pour l'humain la présence de rides et un changement de pigmentation des cheveux, cela veut dire pour le tournesol que les pétales commencent à s'affaïsser et que le pistil prend une couleur qui va du marron au noir.

Une dimension quasi-ontologique

Le portrait du tournesol et ceux de Glass sont représentatifs de l'œuvre de Close, dont se dégage une interrogation sur l'existence et en particulier sur sa finitude. Celle-ci semble préoccuper l'artiste, qui voit dans la chair rosée – Glass à trente ans – l'amorce de la déchéance.

Ces questionnements sur le devenir humain peuvent être liés au vécu de Close. Celui-ci vit son père décéder sous ses yeux alors qu'il était adolescent ; son père, d'une santé fragile, n'avait qu'une quarantaine d'années. Close avait lui-même des soucis de santé, principalement d'ordre musculaire, qui ont empiré²². Ces incidents sont mentionnés par le conservateur Christopher Finch à la fois dans la biographie

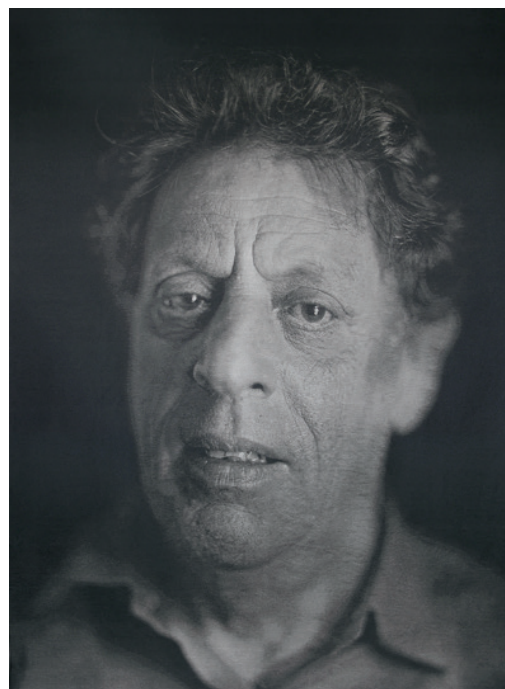


Fig. 3-6. Fig. 3 [en haut à gauche].Chuck Close, *Phil*, 1969, acrylique et crayon graphite sur toile, 275 x 213,4 cm, Whitney Museum of American Art, New York, purchase, with funds from Mrs. Robert M. Benjamin, 69.102 © Chuck Close, courtesy Pace Gallery. **Fig. 4** [en haut à droite].Chuck Close, *Phil*, 2001, daguerréotype, 21,6 x 16,5 cm, collection particulière © Chuck Close, courtesy Pace Gallery. **Fig. 5** [en bas à droite].Chuck Close, *Phil – State I*, 2005, tapisserie Jacquard, 406,4x 299,72 cm, localisation actuelle inconnue © Chuck Close, courtesy Pace Gallery et Donald Farnsworth. **Fig. 6**. [en bas à gauche].Chuck Close, *Phil – State II*, 2006, tapisserie Jacquard, 261,62 x 200,66 cm, localisation actuelle inconnue © Chuck Close, courtesy Pace Gallery.



Fig. 7. Chuck Close, *Sunflower*, 2007, tapisserie Jacquard, 261,62 x 200,66 cm, localisation actuelle inconnue
© Chuck Close, courtesy Pace Gallery.

et dans la monographie de l'artiste, ce qui suggère qu'ils ont pu avoir des répercussions sur son travail²³. Le premier à en avoir pressenti les effets est l'historien de l'art et galeriste Klaus Kertess. En 1968, lorsqu'il visite pour la première fois l'atelier de l'artiste à New York, il découvre les portraits de quelques modèles, à la vue desquels il se demande si Close n'est pas hanté par la décrépitude de la chair²⁴. Cette chair même torture l'artiste vingt ans plus tard, en décembre 1988, lorsqu'il souffre d'une lésion médullaire (c'est-à-dire de la moelle épinière) qui paralyse ses bras et ses jambes²⁵. Dès l'été 1989, il recouvre toutefois en partie l'usage de ses bras grâce à des séances de rééducation et se met de nouveau à peindre des visages²⁶, déterminé à poursuivre son projet artistique.

L'histoire de Close se confond en partie avec celle du genre auquel il a voué sa carrière, le portrait. Ce dernier serait en effet dès ses origines, ou plutôt ses origines mythiques, intrinsèquement lié à la mort. C'est du moins ce que rapporte Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle*, lorsqu'il nous fait part du souhait d'une jeune fille de Corinthe de dessiner et par là-même de fixer les traits de son amant avant que celui-ci n'entreprenne un long voyage (pour l'étranger ? pour l'au-delà ? Pline n'en dit pas davantage)²⁷. La mort, si elle occupe une place non négligeable dans des écrits sur le portrait, n'est cependant qu'un des thèmes de ce genre. L'historien de l'art Édouard Pommier, qui a consacré une étude au portrait, évoque d'autres thèmes caractéristiques de ce sujet, comme l'exemplarité (représentation des grands hommes), l'amitié et l'histoire²⁸. Il semble néanmoins que ce soit la mort qui intéresse Close presque exclusivement.

L'universitaire Robert Storr, spécialiste de l'œuvre peinte de Close, a commencé à pointer dans cette direction dans la conclusion d'un article et a suggéré que les amateurs d'art (du moins les plus avertis) perçoivent le rapport des effigies de cet artiste à la finitude humaine, ce qui provoque chez eux un certain malaise²⁹. Il est pourtant difficile de trouver une réflexion qui soit plus atemporelle et universelle que celle-ci. D'un point de vue théorique, elle relève d'un discours sur l'être, aussi appelé ontologie, qui remonte à l'Antiquité. Ce discours a d'ailleurs connu un renouveau dans la première moitié du xx^e siècle – c'est-à-dire quelques décennies avant que Close ne se consacre au portrait – du fait d'un ouvrage majeur du philosophe Martin Heidegger, *Être et temps*³⁰. Contrairement à Heidegger, notre artiste ne propose toutefois aucun concept ou système de pensée, et la prégnance dans son œuvre de questionnements sur l'existence est certainement sans égale dans l'histoire du portrait.



Fig. 8. *Portrait funéraire d'Aline*, 24 après J.-C., Hawara, Égypte, peinture sur lin, 42 x 32,5 cm, Aegyptisches Museum, Staatliche Museen, Berlin, inv. 11411 © bpk Bildagentur / Aegyptisches Museum / Juergen Liepe / Art Resource, NY.

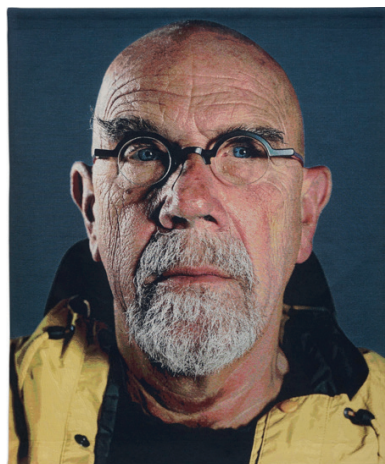


Fig. 9. Chuck Close, *Self-Portrait (Yellow Raincoat)*, 2013, tapisserie Jacquard, 236,22 x 193,04 cm, localisation actuelle inconnue © Chuck Close, courtesy Pace Gallery.

Les interrogations de Close sur l'être et le non-être (la mort) trouvent dans le textile un support particulièrement approprié. L'une des premières utilisations du tissu a effectivement été de servir de suaire, c'est-à-dire d'entourer le visage (et le reste du corps) des défunts. Il en est même un qui porterait l'empreinte du corps de celui qui est décédé : le Saint Suaire. On pense aussi aux antiques portraits du Fayoum (I^{er}-III^e siècle de notre ère), fixés sur des momies égyptiennes à hauteur de la tête et qui, pour certains d'entre eux, furent peints à même le linceul destiné à envelopper le défunt (fig. 8)³¹. Plusieurs de ces effigies sont conservées au Metropolitan Museum of Art de New York, situé non loin de l'atelier de Close et assidument fréquenté par notre artiste. Il est probable qu'il ait aussi eu connaissance de plusieurs ouvrages portant sur ces effigies, parus dans les années 1990. Celui d'Euphrosyne Doxiadis, qui a connu une grande fortune critique et qui aborde ce sujet en tant que peintre et théoricienne, aurait pu particulièrement intéresser Close.

Si les toutes dernières effigies tissées de Close ne sont pas destinées à ensevelir les sujets de ses œuvres, elles lui permettent cependant d'aller au bout de son obsession morbide, de sa volonté d'inscrire sur une toile les marques de la déchéance physique, liée à la maladie et à la marche inexorable du temps.

Les tapisseries de Close évoquent d'autant plus la finitude que la plupart d'entre elles sont tissées en noir et en blanc, emblématiques de la mort ; on songe en effet au blanc des os ou au noir de la peau d'un corps momifié. Cette prédominance du noir et du blanc contraste avec l'emploi que Close a fait de la couleur dans la plupart des portraits qu'il a produits des années 1970 à 2000. L'artiste se serait-il finalement résolu à se débarrasser d'une palette colorée qui, selon le penseur Roland Barthes, n'est en photographie (et sans doute aussi dans les médiums traditionnels) qu'un artifice masquant la mort³² ?

Cette préférence pour le noir et le blanc est aussi à attribuer au fait que la majorité des supports utilisés pour ces récentes tapisseries sont des daguerréotypes. Et si les portraits Jacquard comprennent quelques œuvres en couleur (ceux qui ont pour point de départ un Polaroid), cette palette a servi à souligner les effets du temps. C'est par exemple le cas de *Self-Portrait/Yellow Raincoat* (2013), dans lequel la chair encore rosée de la joue gauche de l'artiste est striée de rides blanches et jaunes ; la joue droite, directement exposée à la lumière, est blêmie et creusée par de ténébreux sillons (fig. 9).

Ce dernier autoportrait, bien qu'il soit quelque peu accablant, nous livre une représentation d'un Close âgé qui reste identifiable. Il en va de même des effigies de Philip Glass et de celles d'autres amis, qui pour la plupart ont eux aussi franchi le seuil de la vieillesse. Mais si Close ne répugne pas à élaborer ces effigies qui sont peut-être les dernières, il rejette toutefois (autant que faire se peut) la médiation humaine dans leur confection. Contrairement en effet à sa première série de portraits tissés, exécutée à la main par des tisserands chinois, les Jacquard sont produits par une machine. Ce recours à la mécanisation est d'autant plus significatif qu'il va à contre-courant d'une pratique actuelle qui, pour l'historienne de l'art Else Janssen, voit les artistes occidentaux entreprendre eux-mêmes le tissage de leurs œuvres³³.

Serait-ce la pudeur qui aurait conduit Close à soustraire aux mains de ses collaborateurs la fabrication de ces ultimes portraits et autoportraits ? Ou aurait-il appréhendé de toucher la mort, pour ainsi dire du bout des doigts, en exécutant lui-même ces effigies ? Ou même d'outrepasser ce qui est du ressort des mortels en déroulant et coupant lui-même le fil de coton (métaphoriquement le fil de la vie), rôle qui traditionnellement revenait aux Parques ?

Si Close semble s'être gardé de tisser ces dernières effigies, l'une d'entre elles pourtant, à savoir le tournesol, suggère que la finitude du vivant n'est pas uniquement signe de déchéance physique. Elle est aussi ce qui permet d'atteindre la plénitude. Le tournesol parvenu à maturité nous apporte en effet son huile ; l'artiste, lui, nous livre son œuvre. Cette œuvre est l'aboutissement d'une longue ascèse esthétique, dont la série Jacquard marque le point d'orgue en même temps qu'elle conclut une réflexion sur l'existence.

Cette série de tapisseries, comme le reste des effigies de l'artiste, est en tant qu'œuvre d'art appelée à l'immortalité. Elle pourra être appréciée par les générations à venir ; sa dimension ontologique la rend de plus universelle.

Le travail mené par Chuck Close sur les portraits Jacquard est pour le moment peu compris et apprécié ; les quelques ouvrages spécialisés qui les mentionnent n'abordent que leur aspect technique³⁴. Leur présence se fait également rare dans les musées. Bien qu'un nombre important d'institutions culturelles se soient apparemment portées acquéreurs, seules quatre tapisseries ont pour le moment été publiées, par le Metropolitan Museum of Art de New York, par le Broad Museum à Los Angeles et par le San Francisco Museum of Modern Art, dépositaire de la Doris et Donald Fisher Collection³⁵. Il semblerait donc que les institutions culturelles et les collectionneurs privés continuent pour le moment de se tourner vers la peinture de Close, laquelle a sans doute permis à l'artiste de financer la production de ces portraits tissés si singuliers³⁶.

PASCALE SICARD a obtenu un Master en histoire de l'art à l'université de Picardie-Jules-Verne³⁷. Elle est aussi titulaire d'un Master en muséologie de New York University. Pendant son séjour à New York (2012-2014), elle a rencontré Chuck Close dans son atelier. Elle a rédigé une chronologie commentée et un glossaire pour la seconde édition du catalogue *Chuck Close Prints: Process and Collaboration*, ainsi qu'une chronologie commentée (1940-2015) pour le catalogue *Chuck Close: Photographer*, deux ouvrages publiés par Prestel Verlag. Elle a également effectué des recherches pour le catalogue raisonné de l'artiste, publié en ligne par Artifex Press.

NOTES

1. L'hyperréalisme est un mouvement artistique apparu aux États-Unis et en Europe dans les années 1960. Ses principaux représentants sont Richard Estes, Ralph Goings, Duane Hanson... Ces artistes, qui sont des peintres ou des sculpteurs, travaillent à partir de photographies de paysages urbains (rues de New York, enseignes commerciales...) ou de moulages sur nature, qu'ils copient de manière très précise. Voir à ce sujet U. Kultermann, *Hyperréalisme*, Paris, Chêne, 1972, p. 8.
2. Close a obtenu une licence d'arts plastiques de la University of Washington à Seattle (1962) puis un master de l'université de Yale (1964). Il a ensuite enseigné à la University of Massachusetts Amherst (1965-1967), à la School of Visual Arts à son arrivée à New York (été 1967), ainsi qu'à New York University (début des années 1970). Cf. la monographie que Christopher Finch, conservateur de musée, a consacrée à Close. C. Finch, *Chuck Close: Work*, New York, Prestel Verlag, 2010 [1ère éd. 2007], p. 23, 25, 27-28, 111.
3. Sur l'intérêt que Close porte à la précision des scènes de genre de Vermeer, mais aussi à celle des travaux de ses confrères Robert Campin et Petrus Christus, cf. Finch, *Chuck Close...*, p. 311.
4. Ce point ressort d'un entretien avec l'artiste mené par la conservatrice Lisa Lyons. L. Lyons, « Expanding the Limits of Portraiture », dans L. Lyons et R. Storr, *Chuck Close*, New York, Rizzoli, 1987, p. 30.
5. Sur les influences de Close pendant ses années de formation, sur la côte ouest puis est, voir Finch, *Chuck Close...*, p. 22-23, 25-26.
6. Traditionnellement, les portraits en buste tissés en Occident, dont les débuts seraient à situer à l'époque moderne (xvie siècle), mesurent d'un demi-mètre à un mètre sur un (demi) mètre. Cf. P.-F. Bertrand et P. Bordes (dir.), *Portrait et tapisserie/Portrait and Tapestry* (actes du colloque Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes et Centre François-Georges Pariset de l'université Bordeaux Montaigne, 11-12 juin 2010), Turnhout, Brepols, 2015.
7. L'un de ces portraits a été présenté lors de l'exposition « Chuck Close: Lucas Rug » qui s'est tenue à New York à la A/D Gallery du 1er avril au 3 juin 1993.
8. C'est en effet en 2003 qu'ont été effectués les premiers essais de tissage. Cf. T. Sultan, « Jacquard Tapestry Multiples », dans T. Sultan (dir.), *Chuck Close Prints: Process and Collaboration*, cat. expo. (sélection de musées et autres institutions culturelles dans lesquels cette rétrospective a été présentée, sur vingt-et-un au total : New York, The Metropolitan Museum of Art, 13 janvier-18 avril 2004 ; Séoul, Sungkok Art Museum, 19 juin-28 septembre 2008 ; Washington, D.C., Corcoran Gallery of Art, 3 juillet-12 septembre 2010 ; Rotterdam, Kunsthal Rotterdam, 28 janvier-20 mai 2012 ; Salzbourg, Museum der Moderne, 27 octobre 2012-17 février 2013 ; Londres, White Cube, 6 mars-21 avril 2013 ; Sydney, Museum of Contemporary Art Australia, 20 novembre 2014-15 mars 2015), New York, Prestel Verlag, 2014 [1ère éd. Princeton, Princeton University Press, publ. pour le Blaffer Art Museum, University of Houston, 2003], p. 164.
9. Le coton utilisé dans cette série Jacquard est cultivé en Italie. Il est d'assez belle qualité, comme le précise l'un des collaborateurs de Close. N. Stone, « Introduction », dans *About: Tapestries*, en ligne (<http://www.magnoliaeditions.com/about-tapestries/>), Magnolia Editions, 2015.
10. Cette innovation date du tournant du xxe siècle. Cf. Sultan, « Jacquard Tapestry... », dans Sultan (dir.), *Chuck Close...*, p. 164.
11. Les Jacquard de Close comprennent soixante-quinze fils au centimètre et dix fils de trame, à l'exception du premier, *Phil – State I* (2005), qui ne contient que soixante fils au centimètre et dix fils de trame. Cf. N. Stone, « Phil – State I », dans *Fine Art Projects: Tapestries: Chuck Close*, en ligne (<http://www.magnoliaeditions.com/artworks/phil-state-i/?filter=Tapestry>), Magnolia Editions, 2017 ; ainsi que N. Stone, « Phil – State II, 2006 », dans *Fine Art Projects: Tapestries: Chuck Close*, en ligne (<http://www.magnoliaeditions.com/artworks/phil-state-ii/?filter=Tapestry>), Magnolia Editions, 2017.
12. Pour la finesse des œuvres contemporaines tissées par les manufactures nationales, on s'appuie sur l'une des dernières publications du Mobilier national ayant inclus des tombées de métiers récentes : M. Bayard et M.-H. Massé-Bersani, *Gobelins par nature : éloge de la verdure, XVI^e-XX^e siècles*, cat. expo. (Paris, Galerie des Gobelins, 9 avril 2013-19 janvier 2014), Issy-les-Moulineaux, Beaux-Arts/TTM, 2013, p. 40-41.
13. Voir C. Westerbeck, « Photogranosia: Chuck Close's Career with the Camera », dans C. Westerbeck (dir.), *Chuck Close: Photographer*, cat. expo. (Chuck Close Photographs, Water Mill, Parrish Art Museum, 10 mai-26 juillet 2015), New York, Prestel Verlag, 2014, p. 25, 30.
14. Le nom du studio promeut l'appareil Polaroid qui y est utilisé, l'une des plus grandes machines mises au point par la société Polaroid et qui permet d'obtenir des photographies de 50 par 60 centimètres (20 par 24 inches). Cf. P. Sicard, « Chronology », dans Westerbeck (dir.), *Chuck Close...*, p. 195.
15. Cf. N. Stone, « Self-Portrait/Color », dans *Fine Art Projects: Tapestries: Chuck Close*, en ligne (<http://www.magnoliaeditions.com/artworks/self-portraitcolor/?filter=Tapestry>), Magnolia Editions, 2017.
16. Donald Farnsworth est un graveur et le fondateur de Magnolia Editions, situé à Oakland en Californie. Farnsworth travaille avec des artistes pour produire des gravures ainsi que des tapisseries.
17. La mécanique Jacquard fut mise au point par Joseph-Marie Jacquard au tournant du XIX^e siècle. Elle permettait notamment la production de textiles aux motifs complexes. Cet appareil devint électrique dès la seconde moitié du XIX^e siècle et fit son entrée dans l'ère électronique à la fin du XX^e siècle. Cf. J.-C. Charlot, *Histoire de la machine Jacquard : de l'origine à nos jours*, Chassieu, Staëbli, 2003, p. 107, 156-157.
18. Cf. P. Glass, « I'm just a haystack », dans D. Paparoni (dir.), *Chuck Close: Daguerreotypes*, Milano, Alberico Cetti Serbelloni, 2002, p. 6.
19. Finch, *Chuck Close...*, p. 25.
20. M. Friedman, *Close Reading: Chuck Close and the Art of the Self-Portrait*, New York, Harry N. Abrams, 2005, p. 54.
21. J. Kesten, *The Portraits Speak: Chuck Close in Conversation with 27 of His Subjects*, New York, A.R.T. Press, 1997, p. 93.
22. Close souffre également depuis l'enfance d'un trouble neurologique, la prosopagnosie ou incapacité à reconnaître les visages. La critique d'art et commissaire d'exposition Lilly Wei suggère que les travaux en deux dimensions de Close (peinture, photographie, gravure, tapisserie) lui ont permis de pallier cette déficience, puisqu'il a conquis un à un les traits de ceux de ses amis artistes et de sa famille qu'il a représentés. Cf. L. Wei, « Face Time », dans L. Wei, *Chuck Close: Selected Paintings and Tapestries, 2005-2009* (cat. exposition : New York, 2009), New York, PaceWildenstein,

2009, p. 6. Il ne semble pas que cette pathologie ait une incidence sur la façon dont Close appréhende l'existence.

23. Finch, *Chuck Close...*, p. 20-21, 177.

24. Expérience rapportée par Kertess à Martin Friedman. Friedman, *Close Reading...*, p. 42.

25. Finch, *Chuck Close...*, p. 180.

26. *Ibid.*, p. 194.

27. Plinie l'Ancien, dans E. Littré, *Histoire naturelle de Plinie*, Paris, C.L.F. Panckoucke (coll. « Auteurs latins »), 1877, tome II, livre XXXV, p. 487 (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k282082c>).

28. É. Pommier, *Théories du portrait : de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque illustrée des histoires »), 1998, p. 25-26, 43-44, 91-92.

29. R. Storr, « Realism and its Doubles », dans Lyons et Storr, *Chuck Close...*, p. 23.

30. M. Heidegger, *Être et temps*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de philosophie »), 2014 [1^{ère} éd. Niemeyer, Tübingen, 1927]. Cf. en particulier le chapitre « Le possible être-entier du Dasein et l'être vers la mort », p. 289-322. Heidegger postule que la mort est inhérente au Dasein ou étant et que par elle il atteint son but.

31. L'autre support utilisé pour ces effigies était une mince planche de bois, qui était ensuite insérée sur la momie. Les portraits du Fayoum doivent leur appellation à une région égyptienne dans laquelle la plupart d'entre eux furent redécouverts au XIX^e siècle, lors de fouilles archéologiques. Ils sont entrés dans les collections de musées égyptiens et occidentaux. E. Doxiadis, *Portraits du Fayoum*, Paris, Gallimard, 1995 [1^{ère} éd. *The Mysterious Fayum Portraits: Faces from Ancient Egypt*, Londres, Thames & Hudson, 1995], p. 12.

32. R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil (coll. « Cahiers du cinéma »), 2015 [1^{ère} éd. 1980], p. 127-128.

33. E. Janssen, « Les artistes-lissiers aujourd'hui », dans A. Brejon de Lavergnée et J. Vittet (dir.), *La Tapisserie hier et aujourd'hui* (actes du colloque École du Louvre & Mobilier national et Manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, 18-19 juin 2007), Paris, École du Louvre (coll. « Rencontres de l'École du Louvre »), 2011, p. 165, 167-168.

34. Cet aspect technique a jusqu'à présent été évoqué dans les cinq publications suivantes : la seconde édition du catalogue d'exposition *Chuck Close Prints: Process and Collaboration*, datant de 2014 (entretien avec Chuck Close et Donald Farnsworth, p. 164, 168-169) ; un catalogue d'exposition auquel a contribué Robert Storr : R. Storr, *Chuck Close* (cat. exposition : New York, 2012), New York, Pace Gallery, 2012, p. 11-12 ; la réédition de la monographie de l'artiste par C. Finch (2010, p. 317) ; l'article de la critique d'art Lilly Wei : « Face Time », dans Wei, *Chuck Close...*, p. 8-9 ; et enfin un entretien mené par la critique d'art Ingrid Sischy, « Chuck Close in Conversation with Ingrid Sischy » dans D. Costello et I. Sischy, *Chuck Close: Family and Others* (cat. exposition : Londres, 2007, Saint-Petersbourg, 2008), Londres, Jay Jopling/White Cube, p. 37, 39. Autre ouvrage dans lequel les tapisseries Jacquard sont mentionnées : **Chuck Close. Photographs, Prints and Tapestries; A Selection: 1978-2010* (cat. exposition : Montréal, 2011), Montréal, Galerie de Bellefeuille, 2011.

35. Donald Farnsworth indique que les Jacquard sont entrés dans bon nombre de collections muséales. Le SFMOMA en aurait acquis six. D. Farnsworth, correspondance par courriel avec l'auteur,

14-15 août 2015. Le SFMOMA, qui a réouvert en 2016 après de longs travaux de rénovation, a à cette date publié sur son site deux de ces tapisseries, à savoir *Self-Portrait* (2006) et *Lorna* (2006) [l'effigie de l'artiste Lorna Simpson]. Ces œuvres ont été présentées lors de l'exposition inaugurale. Le Broad Museum a quant à lui publié une tapisserie, *Cindy* (2006) [Cindy Sherman], qui est entrée dans ses collections en 2007. Le Metropolitan Museum of Art a pour sa part reçu *Roy* (2011) [Roy Lichtenstein] en cadeau de l'artiste en 2013.

36. La vente d'une peinture de Close rapporte à l'artiste plusieurs millions de dollars, quand un Jacquard se vend au prix fort à 250 000 dollars. Cf. D. Grant, « When can you buy a Warhol for under \$10,000? When it's an artist's tapestry: The market for the neglected medium is still limited », Web (<http://old.theartnewspaper.com/articles/When-can-you-buy-a-Warhol-for-under-When-its-an-artists-tapestry/36924>), *The Art Newspaper*, 14 février 2015.

37. La présente publication découle d'un travail de Master recherche mené à l'UPJV sous la direction du professeur Simon Texier. Qu'il reçoive, ainsi que Nicholas-Henri Zmely, maître de conférences et second membre du jury, l'expression de ma gratitude.