

PORTRAITS / FIGURES

De la Renaissance à l'ère classique, le portrait est essentiellement un outil de légitimation et de consolidation du pouvoir destiné aux monarques et à l'aristocratie. Les marchands et les banquiers se font portraitiser eux aussi pour légitimer leur influence politique croissante, de même qu'ils ont recours à l'utilisation des armoiries, jusqu'alors réservées à la noblesse (par exemple les premiers Médicis).

Depuis la Renaissance, l'autoportrait se distingue par une démarche d'affirmation de la position sociale du peintre. Avec l'époque romantique, l'autoportrait devient une exploration de l'identité de l'artiste et suppose une quête de vérité intérieure.

Le paradigme est bouleversé à la fin du XIXe siècle en raison de l'apparition de nouveaux médiums comme la photographie et le cinéma. Avec l'art moderne, le genre du portrait change de régime et défie de plus en plus nos représentations.

À plus forte raison, l'autoportrait questionne la place de l'artiste mais aussi toute l'histoire de l'art qu'il remet en perspective.

Avec l'art contemporain, le portrait devient un terrain d'expérimentation radicale.

Des artistes comme Cindy Sherman, avec ses séries de photographies où elle apparaît déguisée ou travestie, ont ouvert la voie à une interrogation sur les stéréotypes et les constructions sociales du genre : "Je suis intéressée par la fiction et le déguisement, par la façon dont nous nous construisons des identités".

Dans une approche plus subversive, Orlan a redéfini le portrait en pratiquant une série de chirurgies plastiques sur son propre corps, mettant en lumière les pressions sociétales sur l'idéal féminin.

La photographe et vidéaste Shirin Neshat, à travers ses portraits de femmes en Iran, brise les frontières entre culture, politique et sexe, soulignant les conflits internes et externes qui façonnent l'image de soi dans des contextes complexes. L'art numérique, enfin, comme le travail de l'artiste japonais Takashi Murakami, utilise des avatars et des images de synthèse pour créer des portraits "dématérialisés" qui brouillent la frontière entre réalité et virtualité, posant la question de la place de l'individu dans l'ère du numérique.

Ces nouvelles approches fragmentées, multidimensionnelles et interactives, proposent un questionnement voire un éclatement du concept d'identité.

Kcenia Naoumenko

Céline ACHOUR

L'univers de Céline Achour oscille entre réalisme magique et surréalisme, empruntant à l'esthétique des années 1950 et 1960 et du rêve américain. À la manière des artistes du réalisme magique, décrits par le MoMA comme ceux qui utilisent « une vision nette et une représentation précise » pour « rendre plausibles et convaincantes leurs images improbables, oniriques et fantastiques », Céline Achour trouble notre perception du réel.

Dans l'oeuvre *Are you serious*, une jeune fille (autoportrait fantasmé et rétrospectif de l'artiste) assise semble plongée dans la consternation. Autour d'elle, des objets sont disposés comme autant de vanités : un téléphone vintage au câble coupé, un concombre que l'on pourrait qualifier de phallique, une pièce montée qui s'effondre et dont le nappage coule (surmontée d'un lapin qui évoquerait Alice au pays des merveilles ?). Au-dessus d'elle, des ballons de baudruche à demi-dégonflés et un masque à gaz suspendu. Derrière elle, un coin de papier peint se décolle. L'inscription fragmentée « Are you serious », inscrite dans des phylactères qui s'enroulent autour de cœurs (un motif presque cliché du tatouage du redneck), semble réaffirmer cette consternation. Absurdité ressentie face aux épreuves de l'âge adulte ? Réminiscences de la guerre froide et de la vacuité de l'*American Dream* ? Consternation contemporaine devant l'effondrement écologique ?

Les trois autres petits formats évoquent l'imaginaire américain lié à la conquête spatiale et aux ovnis. La petite fille (autoportrait de l'artiste en Alice au pays des merveilles ?) est affublée d'un casque spatial ; elle affiche une moue sceptique face au ciel étoilé, ou bien se dirige vers une aurore boréale. Dans *Zone 51* (la base militaire du Nevada classée secret-défense par l'US Air Force et interdite au survol aérien, dédiée selon certains spéculateurs à la recherche sur les ovnis) un personnage féminin au costume futuriste tient une pancarte « I believe in you and aliens » tandis qu'un vaisseau spatial est stationné à l'arrière-plan. Cette œuvre revêt une dimension ironique qui se joue des clichés de la psychologie positive venue des USA, dans une scénographie caractéristique du cinéma de science-fiction.

Dans ses nouvelles œuvres, elle se replonge dans les années 1980 avec des références personnelles plus affirmées. Il en résulte un univers où l'inquiétante étrangeté affleure : des scènes en apparence familières se teintent d'un décalage tantôt subtil et inquiétant, tantôt marqué et ironique voire cinglant. Son travail récent explore aussi l'autoportrait rétrospectif, figure fuyante, en perpétuelle transformation, qui permet d'interroger la construction du soi. Elle s'attarde sur le vinyle et les pochettes, où elle déploie une iconographie qui semble recomposer les souvenirs d'une enfance et d'une adolescence rythmées par la pop culture. On retrouve ainsi le motif de la petite fille (Alice ?) dans des illustrations pleines d'ironie. Ailleurs, des cassettes ornées de motifs rappelant l'esthétique du graffiti et du pochoir, avec des références appuyées à Madonna ou Cyndi Lauper (« Like a Virgin » etc.), sont autant de réminiscences de l'adolescence de l'artiste.

Céline Achour construit ainsi des mondes où le réel et le fantastique s'entrelacent, où le glamour hollywoodien vacille sous le poids du doute, transformant le quotidien en un territoire ambigu et troublant.

Kcenia Naoumenko

Alex ALLEGRI

La démarche plastique d'Alex Allegri conjugue photographie en noir et blanc, dessin, ready-made et installation.

Alex Allegri interroge notre rapport à l'image et à la photographie pour sensibiliser à la désinformation et aux *fake news*. Son travail s'accompagne d'un texte, conçu comme un véritable tutoriel, pour alerter sur les fausses images qui peuvent servir des idéologies et des intérêts dissimulés.

Le spectateur est de ce fait invité à se pencher sur ces photographies en petit format et à déceler celles qui sont trafiquées ou non, celles qui sont fabriquées par une intelligence artificielle et celles qui émanent du cadrage de l'oeil humain. L'artiste met ainsi en évidence la frontière entre la simple retouche d'une image et la fabrication d'une *fake picture*, voire d'un *deepfake*, questionnant ainsi notre capacité à discerner le vrai du faux.

Cette interrogation s'inscrit dans une réflexion plus large sur l'ère des images manipulées et leur pouvoir sur notre perception du réel. Des penseurs comme André Gunthert (*L'Image partagée*, 2015) ont analysé la manière dont les images numériques, en circulant massivement sur les réseaux, modifient notre rapport à l'authenticité. Jean Baudrillard, quant à lui, évoquait déjà dans *Simulacres et Simulation* (1981) la dissolution du réel dans un univers d'hyperréalité, où l'image ne renvoie plus à un référent stable mais devient une construction autonome. Plus récemment, Hito Steyerl (*The Wretched of the Screen*, 2012) s'est intéressée à l'usage des technologies numériques dans la fabrique du mensonge et la manipulation du visible.

En effet, à l'heure où l'obligation d'indiquer « image retouchée » s'impose dans les publicités, l'artiste souligne la nécessité d'une attention qu'il faut préserver pour ne pas se laisser manipuler, même si cette attention arrive à saturation dans un environnement de surcharge cognitive et informationnelle. Dans un monde saturé par le marketing et la mise en scène du réel, son travail invite à une vigilance constante, bien qu'épuisante, face aux mécanismes de manipulation visuelle.

Il nous rappelle que la précaution et la prudence sont désormais essentielles pour naviguer dans cette société de l'image, où tout peut être transformé, détourné et instrumentalisé.

Kcena Naoumenko

Coline CASSE

Le projet des monotypes mémoriels intitulés *Remember Us*, issus de portraits d'enfants tués à Gaza et en Cisjordanie, a émergé de la rencontre de l'artiste avec les informations relayées par l'organisation Defense for Children International (entre autres). Les visages de Laila, Jamil, Hind et Ghassan sont présentés en médaillons sous un calque qui fonctionne comme un linceul, et que le visiteur est invité à soulever. Les morts tragiques de chaque enfant sont résumées en annexe.

La série a des monotypes a découlé d'une nécessité face à une situation moralement et affectivement insupportable.

L'artiste a été choquée et stupéfaite de la brutalité mortifère qui s'abat sur des enfants qui apparaissent comme des victimes sacrificielles innocentes. En-deçà des prises de position géopolitiques ou identitaires, sur le plan de notre commune humanité, elle s'est sentie saisie d'un devoir de parole et de mémoire. Il y a pour elle une urgence à dire et à montrer, à travers un médium artistique et non journalistique.

Dans un contexte mondial qui conduit beaucoup d'entre nous à une forme de saturation cognitive mais aussi émotionnelle, ce travail pose aussi la question de l'espace compassionnel qui demeure en nous-mêmes. Chacun peut se demander alors : ai-je assez d'espace en moi pour reconnaître et prendre la mesure de ces souffrances, ou bien suis-je à ma limite ?

C'est l'écrasement des visages des victimes par les bulldozers sur la zone de Gaza (donc des engins de chantiers chargés de compresser des corps) qui a aussi consterné l'artiste. Coline Casse a d'abord imaginé avoir recours à une presse de gravure qui, au lieu d'effacer les identités et la dignité des êtres, les aurait restituées. En effet, le monotype est réalisé à partir d'un dessin que l'on fait sur une plaque lisse et qui vient ensuite s'imprimer sur papier à la manière d'un tampon. En général, la plaque doit être passée à la presse mécanique ou manuelle.

Or, dans un second temps, dans une prise en compte symbolique du geste, l'artiste a choisi de ne pas recourir à la presse et d'effectuer cette impression à la main.

Au contraire, l'artiste a effectué une simple pression de la main pour faire réapparaître l'image de ces êtres avec la douceur et la précaution d'un geste funéraire.

Le monotype sans presse, qui est une sorte d'anti-gravure, laisse une trace à la fois indélébile et fragile. Il n'y a qu'un seul tirage imprimé sur papier, et le dessin originel a vocation à être effacé de la plaque après l'obtention de ce tirage unique. L'urgence de garder et de transmettre la trace de cette tragédie se heurte donc malgré tout à la dimension de l'effacement.

Précédemment, Coline Casse a développé une série de fusains consacrés aux incendies, capturant avec une précision académique les combustions de forêts et de sites industriels. Par un traitement hyperréaliste, elle a souhaité saisir l'urgence de ces catastrophes écologiques qui se déroulaient en temps réel.

Ces deux séries se rejoignent ainsi dans une même nécessité, celle de garder la trace de la violence faite au vivant.

À travers ses monotypes, Coline Casse engage un dialogue avec l'image documentaire qui n'a pas encore le statut de l'archive, interrogeant la survivance des visages dans la mémoire collective. Travaillant à partir de photographies d'enfants tués à Gaza, l'artiste ne cherche pas tant à documenter qu'à restituer une présence fragile et hantée au sein du visible. Ce geste peut évoquer l'œuvre de Christian Boltanski, dont le travail sur la mémoire des disparus repose sur une tension entre l'oubli et la rémanence. Si Coline Casse n'y a pas songé lors de son travail en atelier, le dispositif des visages de personnes disparues traité en noir et blanc peut a posteriori être mis en parallèle avec les Reliquaires et les Monuments du plasticien qui a consacré son œuvre à la réflexion mémorielle.

Même si les monotypes des enfants de Gaza s'inscrivent dans une sobriété assumée, dépourvue des installations électriques de Boltanski, le travail porte de la même manière sur le visage, entre effacement et réinscription. Là où Boltanski suspend les visages dans une lumière vacillante, comme dans *Monument* (Les

Enfants de Dijon), Coline Casse transforme l'empreinte photographique en une présence spectrale.

Dans *Réserve des Suisses morts* (1990), une série de portraits photographiques éclairés par des ampoules suspendues, Boltanski explore la mémoire à travers un processus d'anonymisation et d'effacement. En collectant des avis de décès parus dans la presse suisse, il constitue un mémorial impersonnel où chaque visage disparaît derrière la standardisation du deuil. Si l'œuvre ne se réfère pas directement à la Shoah, elle en porte pourtant l'empreinte en creux : la mise en archive et la répétition des portraits anonymes renvoient à la disparition de masse et à la fragilité des traces laissées par l'histoire.

Comme chez Coline Casse, l'image devient un vestige qui oscille entre présence et disparition, affects individuels et mémoire collective.

Kcenia Naoumenko

Claudie DADU

Depuis plus de vingt ans, Claudie Dadu développe une série de portraits d'artistes, témoignant de l'admiration qu'elle leur porte. En hommage à leurs disparitions récentes, elle présente ici les portraits de Ben, Yves Helbert et Daniel Spoerri. Ses représentations graphiques et spatiales mettent en tension corps et langage, art et disparition, matérialité et immatérialité. Avec humour et sensualité, elle suspend l'image sur le fil du temps, dans une oscillation entre présence et absence. La stylisation extrême s'inscrit dans la filiation d'Henri Matisse ou de Pablo Picasso, qui ont puisé dans l'art de la calligraphie, et dont le travail sur l'expressivité de la ligne unique a marqué l'art moderne. La colombe au-dessus du crâne en vanité apparaît d'ailleurs comme une citation de la célèbre colombe de la paix de Picasso.

Toutefois l'étonnement face aux portraits de Claudie Dadu provient de la technique. En s'approchant, le regardeur découvre progressivement les lignes ténues : le tracé que l'on pense au crayon est en fait réalisé par un tracé du cheveu, élément résiduel issu du propre corps de l'artiste. Dans une démarche d'économie de moyens extrême, elle se consacre à une recherche de sobriété qui peut évoquer l'*arte povera*. Ces lignes faites de cheveux, d'une légèreté suspendue, célèbrent la fragilité du vivant en la sublimant par une esthétique minimale.

Néanmoins, si la matière du cheveu inscrit le dessin dans une temporalité organique et a priori éphémère, cette fragilité peut aussi bien être trompeuse : composée de kératine, la fibre capillaire traverse parfois les siècles, résistant au temps bien au-delà du corps qui l'a produite.

Outre les momies égyptiennes, on peut penser aux médaillons, broches et différents bijoux anciens comportant des cheveux, par exemple à la bague qui renferme deux mèches de cheveux de Marie-Antoinette et de Louis XVI disposés en nœud d'éternité. Comme ces bijoux des XVIIIe et XIXe siècles qui préservaient une trace physique des êtres aimés, les œuvres de Claudie Dadu capturent l'éphémère et interrogent la persistance de l'intime à travers la matière.

Tant qu'ils restent sous cadre, les tracés en cheveux se maintiennent et traversent le temps. Mais une fois extraits de cette protection, le dessin risque de se défaire, et la matière capillaire redevient vulnérable à la dégradation biologique et à l'effacement.

Cette tension entre disparition et persistance confère à l'œuvre une dimension paradoxale, où le trait semble suspendu entre évanescence et fixation mémorielle.

Kcena Naoumenko

Attaché à une dimension ludique de l'art, Guiome David joue sur le contraste entre un savoir académique maîtrisé et une ironie iconoclaste. Dans la série *The Next*, il revisite la tradition du portrait en s'inspirant du clair-obscur classique pour représenter ses propres enfants.

Or ici, les modèles semblent récalcitrants à l'exercice : loin des poses affirmées de l'histoire de l'art classique, les visages renfrognés émergent à peine de l'ombre, dissimulés sous les capuches des sweats.

Ce refus de poser, qui va à l'encontre même du principe du portrait, est renforcé par le paradoxe du traitement hyperréaliste. Chaque pli du tissu, chaque détail du modelé (l'ombre des lunettes sur la peau), est restitué avec une précision quasi photographique, comme pour capturer un instant fugace avec une intensité presque intrusive.

Sur le plan formel, les figures encapuchonnées évoquent une iconographie monastique, rappelant notamment les représentations de saint François par Zurbarán, où la capuche devient un élément structurant du clair-obscur. Cependant, si chez Zurbarán cette obscurité est traversée par une lumière divine, ici, elle semble au contraire absorber la figure, lui offrant un refuge contre l'injonction à la visibilité. L'artiste cherche à révéler ces visages, à les attirer vers la lumière, mais ceux-ci semblent s'y refuser, inscrivant ainsi une tension entre dévoilement et retrait. Cette dynamique rejoint sur un autre plan la posture de la jeunesse rebelle, qui refuse de se conformer à des codes et des normes qu'elle juge arbitraires ou oppressifs. À travers ces portraits, c'est une forme de résistance silencieuse qui s'exprime, où l'attitude des modèles – souvent fermée, renfrognée, voire absente – contraste avec la minutie de l'exécution, et s'oppose au regard qui cherche à les capter.

Pourtant, cette minutie s'oppose à l'attitude des sujets eux-mêmes, qui semblent refuser d'être fixés par le regard du peintre. En renversant ainsi les codes du portrait classiquement associé à la mise en scène de soi, l'artiste souligne une tension contemporaine : à l'ère de la saturation des images narcissiques et du *marketing de soi* sur les réseaux sociaux (Eva Illouz), ces figures juvéniles revendiquent une opacité, une résistance à l'injonction de visibilité.

Cette esthétique, qui rappelle les grandes compositions baroques tout en les détournant, traduit l'ambivalence propre à l'adolescence. Dans un monde incertain, où les repères vacillent, comment s'ouvrir au monde et avoir confiance en l'avenir ? Entre ombre et lumière, entre repli et affirmation, ces figures adolescentes semblent suspendues dans un entre-deux incertain.

Le plasticien propose une série de céramiques intitulée *Gueules cassées*, des moulages autoportraits de son visage, qu'il a ensuite détruits et reconstitués à la façon de la technique japonaise du kintsugi.

La technique du kintsugi qui remonte au XVe siècle consiste à réparer un objet brisé en soulignant ses fractures avec de l'or, plutôt que de tenter de les masquer. Elle confère aux cicatrices une valeur esthétique et philosophique, en suggérant que la réparation peut engendrer une forme de renaissance. Cette approche trouve un écho dans la manière dont les visages de Yann Dumoget se reconstituent, marqués par leurs blessures mais sublimés par leur dorure.

L'œuvre de Yann Dumoget interroge la question de la mutilation faciale avant tout, en résonance avec des violences contemporaines. Parmi elles, la répression des manifestations des Gilets jaunes en 2019 a marqué une rupture par son niveau de brutalité. L'usage d'armes dites non létales a conduit à des blessures irréversibles, frappant au visage des manifestants devenus, malgré eux, les figures d'un combat social marqué par la mutilation physique. Comme le rappelle l'artiste : « *Le mouvement des Gilets jaunes donna lieu à un déferlement de violence. Rien que parmi les manifestants, on rapporta 238 personnes blessées gravement à la tête, dont 23 éborgnées. Aucun Français de ma génération n'avait jamais assisté à un combat social d'une telle intensité (...). Pour les victimes de tous bords qui garderaient des séquelles et dont la vie fut brisée comme du verre en quelques secondes, la guerre avait bien eu lieu.* »

Ainsi, ces autoportraits brisés posent une question essentielle : comment une société traite ceux dont les visages restent marqués par la violence qu'elle leur inflige ?

Par ailleurs, l'artiste rend également hommage au travail des prothèses faciales destinées aux « Poilus » défigurés au front. Après la Première Guerre mondiale, la question des visages mutilés est devenue un enjeu central, non seulement médical, mais aussi social et psychologique. Les sculptrices Anna Coleman Ladd et Jane Poupelet ont entrepris un travail inédit de reconstruction de l'apparence des soldats blessés en leur concevant des prothèses faciales sur mesure. Ces masques en métal fin, peints à la main pour correspondre au teint et aux traits des soldats, n'étaient pas de simples objets médicaux : ils portaient en eux l'espoir d'une réintégration sociale. Car si le visage est le premier vecteur de la relation à l'autre, sa défiguration devient bien souvent synonyme d'exclusion, suscitant malaise et rejet. Là où le masque mortuaire fige l'identité dans l'absence, ces prothèses opéraient un geste inverse : elles redonnaient une forme de visibilité aux invisibles, un passage possible entre le trauma et la vie en société.

Au-delà des blessures physiques et des mutilations visibles, Yann Dumoget élargit la métaphore des *gueules cassées* à une dimension sociale et économique. Dans un monde où l'art peine à trouver sa place face aux impératifs du marché, les artistes indépendants sont eux aussi des figures brisées, précaires, contraints de se reconstruire sans cesse pour survivre. Comme l'artiste l'exprime lui-même : « *Plus les complications s'accumulaient dans ma vie, plus je réalisais que nous, les petits artistes, faisons aussi partie (métaphoriquement) des millions de gueules cassées de ce système économique, de cette mégamachine que décrit Fabian Scheidler. Je fis donc un moulage de moi-même. Un autoportrait dans lequel mon visage était aussi brisé que l'estime de moi-même (...) cent fois détruite, cent une fois rafistolée.* »

Ainsi, en mettant en parallèle l'art du kintsugi et la réflexion sur la défiguration, Yann Dumoget ne propose pas seulement une réflexion sur la reconstruction physique, mais sur la manière dont la société elle-même envisage et impose la réparation des traumatismes, individuels et collectifs.

François PARIS

Avec un modelé précis et académique au crayon à papier, François Paris s'inscrit dans une forme de post-surréalisme où la juxtaposition d'éléments disparates crée une tension narrative. Ses dessins présentent des figures humaines hybridées avec des éléments animaliers ou végétaux : une tête d'enfant couronnée d'un crâne de cerf, un profil de jeune homme à la bouche en éclosion, un profil sérieux coiffé d'une corne de bouc...

Cette hybridation, qui pourrait être inquiétante, est atténuée par la délicatesse du trait et par la douceur du modelé. Le choix du crayon, avec ses nuances subtiles et son caractère intime, donne à ces compositions une dimension méditative et presque onirique. L'hybridation entre l'humain, l'animal et le végétal rappelle certains motifs alchimiques ou médiévaux, mais aussi une esthétique du rêve où les frontières du réel se dissolvent.

L'univers onirique et hybride des dessins de François Paris n'est pas sans rappeler les visions hallucinées de Hieronymus Bosch (1450-1516), maître flamand du fantastique et du symbolisme médiéval. Dans des œuvres comme *Le Jardin des Délices* ou *La Tentation de Saint Antoine*, Bosch fusionne l'humain, l'animal et le végétal dans des créatures chimériques, souvent porteuses d'une charge morale ou allégorique. Ce goût pour l'étrangeté et le mélange des règnes continue d'inspirer de nombreux artistes contemporains.

Des peintres comme Jean-Pierre Pincemin, Mark Ryden ou encore Raqib Shaw revisitent cette iconographie en y injectant des références modernes, pop ou surréalistes. Dans un registre plus graphique et épuré, des artistes comme Pat Andrea ou Béatrice Bescond reprennent cette esthétique du corps fragmenté et métamorphosé, interrogeant les frontières de l'identité et du vivant. On retrouve aussi cette influence dans les arts numériques et le cinéma, notamment chez des réalisateurs comme Guillermo del Toro, dont les créatures hybrides rappellent les démons et monstres de Bosch.

Chez François Paris, cette hybridation prend une forme plus intimiste et poétique, où l'académisme soigné contraste avec la bizarrerie du sujet. Comme chez Bosch, les figures flottent dans un espace indéfini, entre rêve et cauchemar, laissant au spectateur le soin d'interpréter ces fusions, à la frontière du réel et du fantasmé.

Par son travail de superposition et d'association d'images, le dessinateur joue avec l'ambiguïté et le trouble. Entre figuration et apparition, ses dessins sont des visions en équilibre entre la mémoire et l'invention, entre le tangible et le fantasmé.

Kcena Naoumenko