

Le portrait et ses fictions



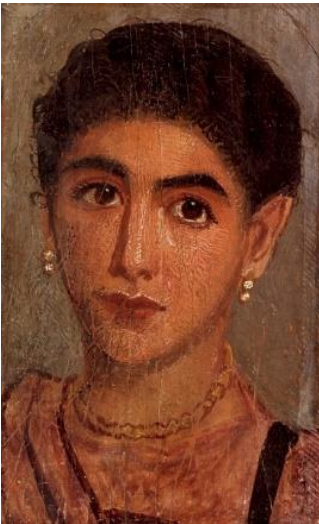
Cindy Sherman, Untitled #582, 2016, impression sur métal, 137.2 x 178.4 cm

La question du portrait - entre réalité et fiction

Définition du portrait :

Se dit d'une œuvre en deux dimensions, peinture ou dessin. Le portrait est donc déjà une interprétation et transcription, donc choix, pour rendre l'apparence extérieure d'une personne, quel que soit le degré de réalisme. Bien qu'uniquement visuel, le portrait peut rendre très sensible la personnalité intérieure du modèle, par de nombreux indices tels que la pose, l'expression de la physionomie, etc...

Une rapide histoire du portrait



Portrait de Fayoum III^{ème} siècle. Du I^{er} au IV^e siècle avant JC. La pratique du portrait funéraire a une fonction mimétique, symbolique et consolante, sur le principe de l'ex voto. Ces portraits renvoient à l'idée de perte et d'absence.

Plus tard, l'interdit de l'image dans les religions monothéistes est une question surmontée chez les catholiques dès le VIII^e siècle. La **querelle iconoclaste ou la querelle des images** (Iconoclasme) désigne l'interdiction des images par les empereurs byzantins au VIII^e siècle. La querelle opposera les catholiques aux orthodoxes byzantins qui conduira au schisme de 1054, qui séparera la chrétienté en deux. (Chrétiens orthodoxes d'Orient → contre le culte des images ; chrétiens catholiques → autorisent les images pour illustrer l'histoire chrétienne)

Au Moyen Age (jusqu'au XIV^e siècle) : dans une pensée spécifiquement chrétienne, l'individu n'existe pas en tant que tel. Même si des images sont produites en occident, l'idée de portrait reste inconcevable. Les visages représentés sont alors stéréotypés et représentent l'empereur sur des pièces de monnaie (Solidus).

Le portrait de Jean II Le Bon, Roi de France montre une approche révolutionnaire pour l'époque puisqu'il représente assez fidèlement les traits d'une personne. D'autre part, le portrait se présente sans signe héraldique et ne fait donc pas référence à la fonction royale du personnage. C'est l'idée de ressemblance avec le modèle qui semble là émerger.



Solidus de Léon III montrant l'empereur et son fils, Constantin V

Renaissance : Les premiers portraits de la peinture occidentale apparaissent à la Renaissance. Ils sont inspirés des médailles (profils).

→ **Jean Bon, roi de France. Premier portrait français. Vers 1350.** Tempera sur bois, Anonyme.

→ Les portraits sont plus **idéalisés** en Italie : Piero della Francesca (portraits des ducs d'Urbino)

→ Ils sont **plus réalistes** en Flandre : Jean van Eyck. L'homme au turban.



De gauche à droite :

- Jean le Bon, Roi de France, anonyme, vers 1350, 60x45cm, tempera sur bois.

- Piero Della Francesca, Le triomphe de la chasteté, (portraits du duc d'Urbino et de son épouse), diptyque, 1465, 47x33 cm, tempera sur bois.

- Jean Van Eyck, l'homme au turban rouge (autoportrait présumé), 1436, huile sur panneau

A l'âge classique, XVII et XVIII siècles, le portrait qui est devenu un genre à part entière dans le domaine pictural, comme la nature morte ou le paysage, s'est institué selon des codes qui marqueront durablement la question de la représentation jusqu'au XIXe, où se pose alors la question de l'état d'âme. Le portrait se fait plus psychologique.



Jean Baptiste Regnault, *L'origine de la peinture*, huile sur toile, 1786, Château de Versailles

→ **Le mythe de Dibutade** relate l'invention et l'origine de la peinture et du dessin (le trait, le contour), mais également découverte et questionnement, au gré des interprétations de ce mythe, du modelé et du modelage. (Le mythe de Dibutade est raconté par Pline l'ancien dans son [Histoire Naturelle](#) publiée vers 77 au temps de l'empereur Vespasien..)

Le potier Butadès de Sicyone (Dibutade) découvre le premier l'art de modeler des portraits avec de l'argile. Cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille qui était amoureuse d'un jeune homme. Celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne. Son père fit un relief avec de l'argile appliquée dessus et le mit à durcir au feu avec le reste de ses objets faits avec de la terre. Ce relief fut conservé durant 200 ans au Nymphaeum de Corinthe avant d'être détruit dans un incendie. Le mythe fut considéré au début du 18ème siècle comme l'origine de la peinture et de la sculpture et donna lieu à de nombreux tableaux

On distinguera selon le statut du modèle :

Le portrait d'apparat : Louis XIV roi de France par Hyacinthes Rigaud, 170x 279 x 190 cm

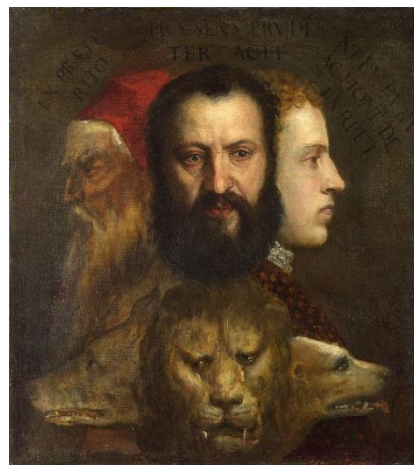
Le portrait allégorique : le portrait représente une idée abstraite

Le portrait psychologique : Monsieur Bertin de Jean Auguste Dominique Ingres,

Le portrait réaliste : Eugène Delacroix, Portrait de Chopin. 1838.

Le portrait de famille, ou de groupe: le portrait est par nature commandité. Il est alors l'objet d'un contrat, tacite ou devant notaire. Ce contrat spécifie la direction du regard, le type de pose, le cadrage, le format et la symbolique qui accompagnera la personnalité du modèle. Il repose donc sur un système de codes,

Dès lors, un portrait se définit par les notions suivantes : **la reconnaissance, l'imitation, l'idéalisation, la transposition, l'immortalité, la transmission, la diffusion.**



1- Hyacinthes Rigaud, *portrait du Roi de France ne costume de sacre*, 1701, huile sur toile, 170x 279 x 190 cm

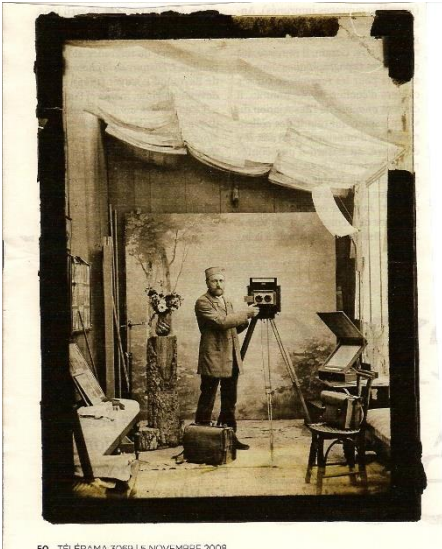
2- Titien, *Allégorie du temps gouverné par la prudence*, 1565, huile sur toile, 75x68 cm, National Gallery Londres

3- Jean Auguste Dominique Ingres, *Monsieur Bertin*, 1832, huile sur toile, 116x96cm, Louvre

4- Eugène Delacroix, *Portrait de Chopin*, 1838, huile sur toile, 46x38cm

Le portrait photographique à son Origine

Dès le XIX^{ème} siècle la présence du peintre de portrait s'affirme dans une expressivité de plus en plus marquée. L'expression remplace progressivement la représentation et le modèle devient un prétexte. C'est précisément dans cette période, et pas par hasard, que la photographie va progressivement s'imposer pour occuper le champ de la représentation et du portrait.



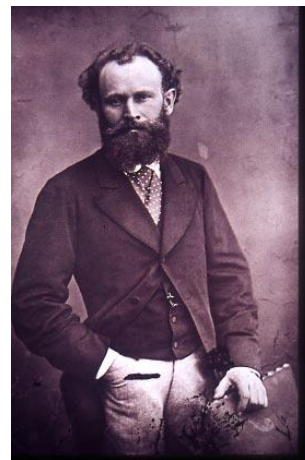
Dans ce contexte, la photographie inaugure une nouvelle ère puisque l'on est à présent capable d'obtenir une représentation du réel "objective", qui ne manquera pas pourtant d'être discutée, .

Les ateliers qui ont fleuri dès l'invention de la photographie s'occupaient presque exclusivement de portraits. Ce commerce était devenu une véritable industrie sous le Second Empire. Produits par millions, ces clichés relèvent quelquefois de l'étude sociologique, cependant quelques artistes, comme **Carjat** ou **Nadar**, créent dans ce cadre étroit et contraignant, des œuvres fortes et originales.

Cependant, le photographe mime au départ la peinture en recréant des dispositifs scéniques qui lui permettent de mettre en scène ses sujets (fond, décors, fausses colonnes antiques...) rappelant fortement la composition picturale.

Félix Nadar , le pionnier

Bien que ne disposant que des moyens de l'époque - Les premiers portraits photographiques étaient figés et formels car ils nécessitaient de longues et laborieuses séances de pose - il a exécuté des portraits aux poses très étudiées qui se voulaient révélatrices de la psychologie ou de la position sociale de ses modèles : « *Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous le dire : c'est le sentiment de la lumière. [...] Ce qui s'apprend encore moins, c'est l'intelligence morale de votre sujet, [...] la ressemblance intime. C'est le côté psychologique de la photographie, le mot ne semble pas trop ambitieux. »*



Portrait de Manet par Nadar



Portrait de Sarah Bernhardt par Nadar

La diffusion des photographies (petit format, portrait carte...)

Le petit format du portrait-carte est le support idéal pour diffuser les images de célébrités des spectacles parisiens, actrices, clowns ou dompteurs. Elles étaient collectionnées et rangées dans des albums souvent thématiques (acteurs, écrivains, etc.). On trouve aussi diverses fantaisies, photomontages ou autres mystifications dont l'humour ou l'inventivité restent sensibles.

Carjat et le portrait-carte

Le mime Debureau Dépôt légal 1865 Tirage sur papier albuminé d'après négatif sur verre au collodion



Poètes et romanciers pour ou contre la photographie :

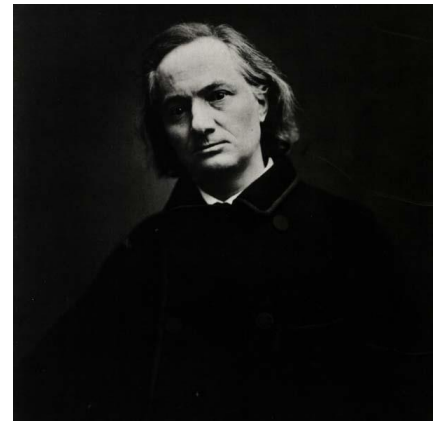
Alphonse Lamartine émet des réserves : « *Est-ce un art que la réverbération d'un verre sur un papier ? Non, c'est un coup de soleil pris sur le fait par un manœuvre. »*

Baudelaire en dandy refusait la démocratisation de cette pratique : « *A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa*

triviale image sur le métal. [...] Un dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit : Puisque la photographie donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils crient cela les insensés !), l'art c'est la photographie.»

Zola a pratiqué la prise de vue en amateur éclairé. Ses deux enfants et sa famille figurent dans un album titré « *Roman vrai* ». Il n'est pas étonnant que Zola ait été séduit par l'outil. Zola produira un art du roman « social » visant à décrire par le récit les conditions de vie de certaines couches sociales (ex : *Germinal* sur fond de révolte sociale des ouvriers des mines). Il n'est donc pas étonnant que Zola ait été séduit par l'approche « vraie » de la photographie. Au contraire de Baudelaire, romantique qui développera une poésie tournée vers l'histoire, le mythe et les rêves, et pour qui la photographie est vue comme un outil diabolique.

→ Il posera cependant pour Carjat...

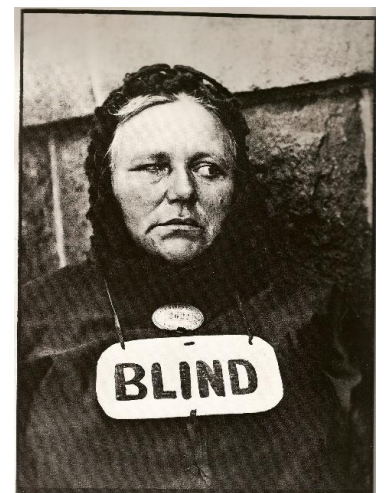


Portrait de Baudelaire par Carjat

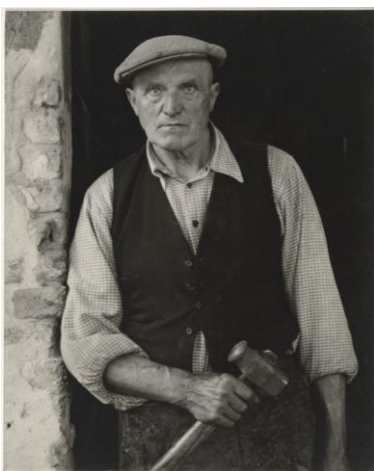
Paul Strand, la pratique pure

Dans les années 10, il travaille, dans les rues de New York., avec un petit appareil appelé « *le détective* », Il croit ce médium comme transparent par rapport au réel et en fait un « outil social ». La pratique pure et directe, dans sa simplicité originelle peut se résumer dans le terme de « ***Straight photography*** » (*photographie pure ou objective*).

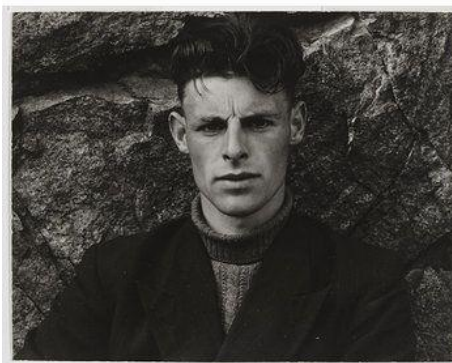
En 1916, Paul Strand fit une série de portraits de rue, sur le vif, avec un appareil photographique équipé d'une fausse lentille qui lui permettait de pointer l'appareil dans une direction tout en prenant la photographie dans une autre. Cette image d'une marchande ambulante fut publiée en 1917 dans *Camera Work*, le magazine d'Alfred Stieglitz. Elle devint immédiatement une icône de la nouvelle photographie américaine, qui intégrait le caractère humaniste du document social et les formes audacieusement simplifiées du modernisme.



Paul Strand, la femme aveugle 1916



Paul Strand, Forgeron, 1953



Angus Peter MacIntyre, South Uist, Hebrides by Paul Strand (1954)



Paul Strand, Jeune homme, Gondeville, France, 1951

Le photographe Lewis Hine témoigne de la dureté des conditions de vie,

Lewis Hine, Jeune employé à la manufacture de coton, 1909



La question de l'identité (la reconnaissance et le réel)

Pour les photographes qui s'interrogent sur la place grandissante dans notre société de la question de l'identité et des stéréotypes identificatoires, il faut jouer l'éternelle dialectique du réel des corps individués et de l'imaginaire social.



Fiche anthropométrique d'une jeune fille de 16 ans dressée selon un système de Bertillonage, le 27 mars 1914 à Paris.

La photographie « d'identité » s'oppose en un certain sens à la photographie comme trace mémorielle car elle a pour fonction de renseigner l'identité d'une personne ou d'un lieu. Elle repose davantage sur la reconnaissance que le souvenir.

"L'usage de l'image photographique comme "souvenir" brouille la relation complexe entre identité et mémoire qui est au cœur du rapport qui unit la photographie au temps". Régis Debray

Quel que soit l'usage du portrait et quelles que soient les époques, la représentation du modèle procède toujours par un ou des signes corporels qui permettent de reconnaître l'individu. Le portrait en photographie est à l'origine d'une forme systématisée et autonome que l'on nomme simplement le "portrait **d'identité**". Son usage s'est élaboré au cours du XIXe siècle en anthropologie et en médecine, jusqu'à sa mise au point définitive dans l'anthropométrie judiciaire d'Alphonse Bertillon. Ce paradigme présuppose un

enregistrement objectif d'un indice corporel individuel durable et infalsifiable qui a d'abord été le visage, remplacé ensuite par l'empreinte digitale, et qui, de nos jours, est supplantée par le profil génétique.

Les portraits paradigmatiques de Thomas Ruff, de Nancy Burson et de Gary Schneider présentent une triple variation sur le modèle du portrait d'identité

Thomas Ruff : La stylisation du portrait. Par le truchement de très grands visages extrêmement précis mais inexpressifs, interroge la physiognomonie du visage et l'objectivité de la photographie. L'artiste s'est fait une spécialité des portraits masqués de personnages avec des tirages de 2 mètres de haut selon des poses de **studio d'identité**, 11 en résulte des "citoyens anonymes".



Thomas Ruff Portrait A Kachold 1987

Nancy Burson : La subversion du portrait d'identité. en utilisant la superposition numérique des portraits pour créer un visage générique, renverse l'usage objectif de la photographie et déstabilise la notion d'une identité absolue dont le visage serait le signe par excellence.



Nancy Burson

Gary Schneider : La radicalisation du portrait d'identité. son autoportrait génétique - images médicales, caryotype et autoradiogramme d'ADN - reconduit l'usage scientifique de la photographie et pousse à l'extrême le principe de l'identité biologique. Force est donc de constater que cette radicalisation se fait au détriment de la ressemblance.



Chromosomes de Gary Schneider

La question du visage

Le portrait, l'identité, la mémoire d'une personne, c'est avant tout la reconnaissance d'un visage, pas toujours (voir Gary Schneider), mais la plupart du temps. Dans l'art du portrait il faut savoir considérer la différence entre la tête et le visage. La tête n'invite à aucune reconnaissance, tandis que le visage, lieu des expressions et du temps permet la reconnaissance visuelle et physique, mais permet surtout l'empathie, c'est à dire la reconnaissance du sentiment et des émotions chez l'autre.

« *La tête est comprise dans le corps, mais pas le visage. Le visage est une surface, le visage est une carte [...]. Le visage ne se produit que lorsque la tête cesse de faire partie du corps* » Gilles Deleuze, Mille Plateaux, 1980



Suzanne Opton, *Soldier*, 2004

Elle photographie de manière frontale, brutale et implacable le visage de soldats opérants sur le front irakien

Luc Delahaye photographie des gens à leur insu dans le métro parisien :

« *J'ai volé ces photos entre 95 et 97 dans le métro à Paris. Volé, car il est interdit de prendre, c'est la loi ; chacun, dit-elle, est propriétaire de son image. Notre image pourtant n'est qu'un alias sans valeur de nous-même, partout à notre insu : comment et pourquoi nous appartiendrait-elle ? [...]*

Je suis assis face à quelqu'un pour enregistrer l'image, la forme de l'évidence ; mais comme lui je fixe un point éloigné et je simule l'absence. J'essaie de lui ressembler. C'est une comédie, un mensonge nécessaire le temps d'une photo. Si regarder c'est être libre, photographe aussi ; je retiens ma respiration et je déclenche. »



Luc Delahaye, *l'autre*, série de photographies, 1995-97

Plus tard, l'un de ces hommes, Laurent, se voit dans le journal. Sa réaction est riche d'enseignement sur le pouvoir de la photographie, le rapport au visage et à l'identité :

« *Je voyais bien que c'était moi, mais je ne me reconnaissais pas. La photographie était très dure, sans complaisance, en noir et blanc, en plus, avec mon visage plein cadre. Moi, j'ai mes petits complexes, et là, plein cadre, on n'y échappe pas. Ça me rendait triste, cette vision de moi.* »

Du portrait à l'anti-portrait (dépasser la ressemblance)

Il est vrai que les révolutions successives des avant gardes artistiques vont assigner à la photographie de nouveaux rôles et enrichir la question même du portrait de dimensions nouvelles, en dépassant notamment la question de la ressemblance pour ensuite glisser vers la fiction. Ces transformations se font souvent par l'intervention sur le matériau lui-même pour mettre en avant une matérialité aux dépens de l'expressivité du visage humain.

Brouiller ou effacer

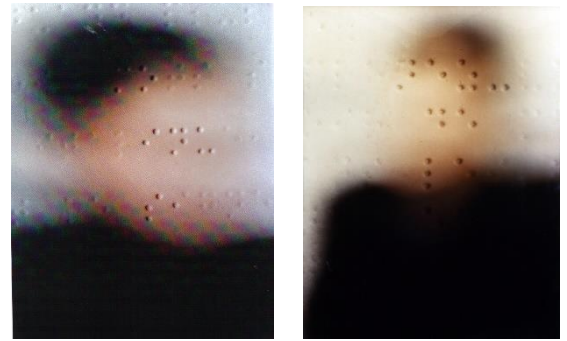
Dieter Apelt, autoportrait au miroir, 1978

Dieter Apelt interroge le double, l'image de soi et Narcisse : le reflet dans le miroir et l'autoportrait... Par le souffle, la buée se dépose sur la surface et vient troubler l'image et l'apparence. Sa pratique remet en question la supposée objectivité de la photo.



Patrick Tosani, Portrait N° 5

Homme ou femme, on ne sait? Derrière une vitre épaisse nommée en langage Braille IC, 1992, 198 x 161 cm. Portrait-braille, portrait aveugle... Selon Marc Trivier "*faire un portrait, c'est recoller le visage et les lettres de son nom*"



Patrick Tosani, portrait braille



Arnulf Rainer, autoportraits

Entre expressionnisme abstrait et photographie de portrait, le geste plasticien d'Arnulf Rainer intervient sur la photographie pour troubler ou souligner l'expression et l'identité du visage.

Le portrait et sa fiction

La quête d'objectivité et de réalisme qui traverse l'art du portrait en peinture puis en photo se voit bousculée. Les artistes vont développer ce que l'on pourrait appeler des portraits fictionnels et chercher à déjouer les codes liés à l'identité et à la mémoire (buts principaux de la photographie) ... Cette dimension « fictionnelle » du portrait se développera tant en photographie qu'en peinture. Attitudes dissonantes qui cherchent à nier le besoin de reconnaissance ou d'objectivité qu'implique initialement la photographie.

L'idée d'une mise en scène et d'une transformation du corps ou de l'apparence

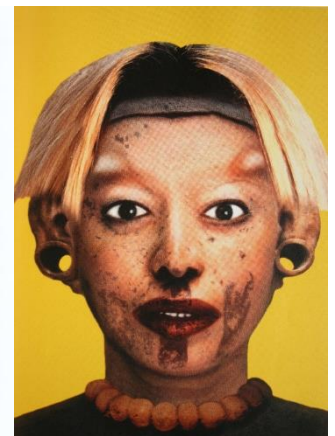
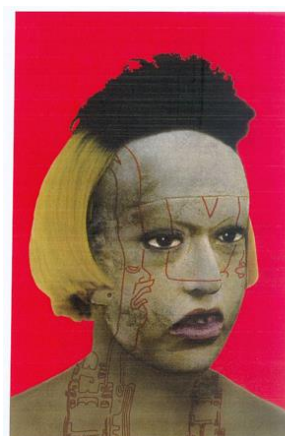


Gillian Wearing. Série "Album 2003". Réalise des autoportraits où elle s'affuble, en retouche numérique, d'éléments de visage des membres de sa propre famille. L'artiste fait autant appel à des individus ordinaires qu'à des comédiens, dans un va-et-vient entre mise en scène documentaire. Elle brouille ainsi les frontières entre réalité et **fiction**. L'artiste centre son travail sur la tension entre l'individu et l'image qu'il renvoie, entre identité et représentation sociale."

Orlan

Orlan modifie son corps, le remodèle au prix de multiples transformations chirurgicales et numériques. Les tirages photo étant la seule représentation qu'elle en livre. C'est ainsi qu'elle manipule activement la photographie numérique et s'éloigne de la référence à un corps réel pour l'emmener sur le terrain de la fiction comme l'atteste le titre de ses œuvres. Elle campe un personnage fictif de la culture précolombienne.

Orlan, **refiguration self hybridation n°5**, dite Orlan de Vera Cruz, 1998



Le terrain de la fiction entre peinture et photographie

Mise en scène de l'artiste

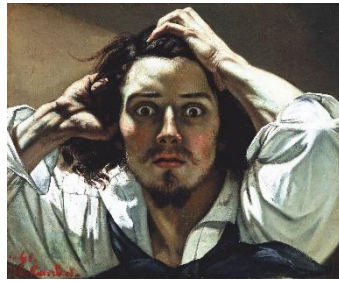
Dès le XIX^{ème} siècle la peinture et la photographie, (au-delà du débat qui oppose ces deux arts) occupent le terrain de la fiction ; les artistes usant de mises en scène faisant souvent écho à la peinture.

Gustave Courbet

Gustave Courbet, peintre réaliste du XIX^{ème} siècle, c'est-à-dire contemporain des premiers photographes réalisera de nombreux autoportraits qui le mettront en scène dans des situations fictives. C'est une manière pour lui, d'affirmer en même temps la capacité qu'a la peinture de renouveler le genre, casser les codes, tout en questionnant le réel et la ressemblance.



Portrait de l'artiste dit [L'Homme blessé](#), 1844-1854, 81 × 97 cm, [Musée d'Orsay \(Paris\)](#)



[Le Désespéré](#), 1843-1845, 45 × 54 cm, [Musée d'Orsay \(Paris\)](#)



[L'Homme rendu fou par la peur](#) [inachevé], 1843, 61 × 91,4 cm, [Galerie nationale d'Oslo \(Norvège\)](#)



[Le Violoncelliste](#), portrait de l'artiste, 1847, 117 × 90 cm, [Nationalmuseum \(Stockholm\)](#)

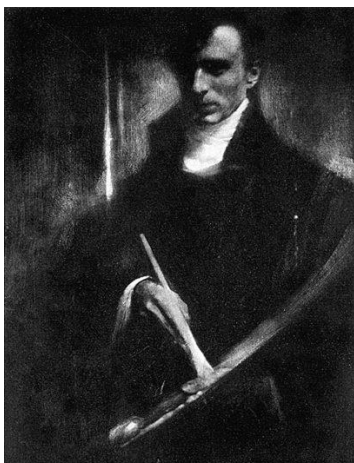
Le canular de Hyppolyte Bayard

En 1840, Hyppolyte Bayard décide de se noyer symboliquement et signe *Le noyé*, un autoportrait à mi-chemin du canular et de la performance avant l'heure. Ce cliché, dans lequel l'artiste simulait sa mort pose à demi-nu, vêtu d'un simple drapé, est la première mise en scène photographique de l'histoire. Si la posture alanguie du supposé cadavre n'est pas sans évoquer celle du Christ de la Descente du Croix ou le Marat de David, la présence du chapeau de paille nous renvoie à une tout autre tradition iconographique, celle du berger endormi.

L'artiste utilise ici la photographie non pour reproduire le réel mais bien pour construire une image symbolique, une fiction personnelle.



Hyppolyte Bayard. [Autoportrait en noyé](#). 1840



Edward Steichen

Edward Steichen fait ici référence à la tradition picturale de l'autoportrait du peintre au travail. Par le portrait fictionnel, Steichen montre l'attachement toujours fécond de la photo pour la peinture. Il n'aura de cesse de travailler la lumière et les effets photographiques pour mimer la matérialité de la peinture.

Edward Steichen, [Autoportrait à la palette et au pinceau](#), 1901



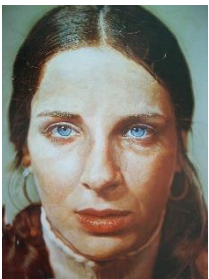
Pierre et Gilles, *Bonjour Pierre et Gilles (Autoportrait)*, 2020



Gustave Courbet, *Bonjour Monsieur Courbet*, huile sur toile, 1854

Pierre et Gilles, non sans humour, détournent le tableau de Courbet qui fit scandale à son époque. Le tableau de Courbet le met en scène rencontrant son mécène Alfred Bruyas sur le chemin vers Montpellier, avec son valet et son chien. Il fit scandale car il plaçait le peintre à un égal niveau (social) que son mécène.
 Pierre et Gilles, quant à eux reprennent le thème de la promenade mais affublés d'un caddie et d'un gilet jaune, comme pour simuler le fait qu'ils appartiendraient à une classe sociale en lutte contre un système et un ordre établi. Dans les deux cas, il s'agit d'une mise en scène loin de la réalité des artistes.

Annexe → La photo inspire les peintres (renouveler le portrait) des pratiques hyperréalistes (copier la photo), contredire le pouvoir objectif de la photo, ou déformer et détruire le modèle photographique



CLOSE Chuck, *Leslie*, 1973
Huile sur toile



HUCLEUX Jean Olivier, *Portrait de deux époux Ludwig*, Huile sur toile, 1996



RICHTER Gerhard, *Betty*, 1988
huile sur toile

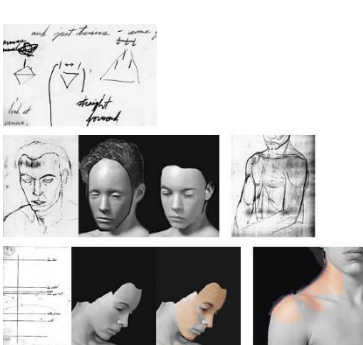


Francis Bacon, huile sur toile

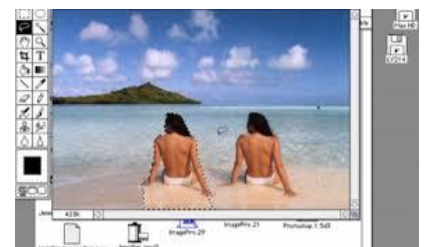
Autres pratiques contemporaines dans la photographie numérique et nouvelles technologies

Inventer ou nier l'identité → Keith Cottingham

Travaillant à partir d'images générées par ordinateur, Keith Cottingham « fabrique » une nouvelle réalité, des identités simulées à partir de calculs algorithmiques. D'abord conçus à partir de sculptures en terre glaise représentant son propre buste ainsi que de photographies de lui enfant, il réalise en 1992 le triptyque *Fictitious portraits: Single, Twin and Triplet* représentant le portrait en buste de jeunes adolescents androgynes sur fond noir.



Keith Cottingham, *Fictitious portraits: Single, Twin and Triplet*



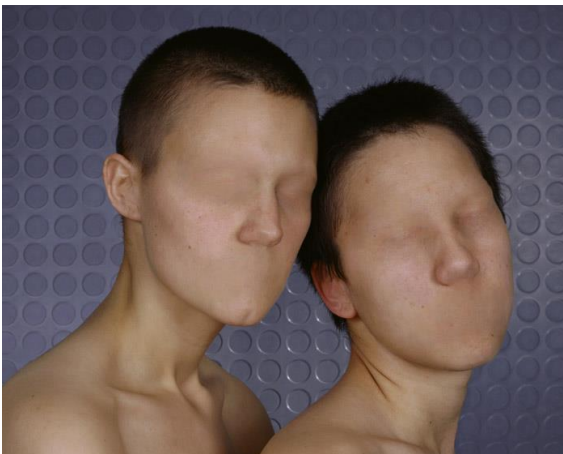
John Knoll, créateur de Photoshop, *Jennifer in Paradise*, première photo retouchée avec le logiciel, 1987



Nancy Burson, First and Second, série Beauty Composites (Gauche: Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren, Marilyn Monroe. Droite: Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields, Meryl Streep.), 1982

Nancy Burson

L'artiste américaine Nancy Burson est une figure incontournable de la photographie numérique. Véritable pionnière dans le développement du morphing¹³, elle utilise l'ordinateur depuis le début des années 80 pour générer des images et notamment des portraits d'êtres fictifs issus de fusions de plusieurs visages. Ainsi, elle examine l'identité et met au cœur de sa problématique la disparition de cette dernière, celle de l'individu, des genres et des races.



Anthony Aziz et Sammy Cucher, série Dystopia, Pam et Kim. 1994

Anthony Aziz et Sammy Cucher

Usant de la photographie numérique et de la retouche pour manifester l'emprise de la technologie sur l'homme, les artistes new-yorkais Anthony Aziz et Sammy Cucher conçoivent une « humanité sclérosée dans sa chair ». Dans leur série de portraits photographiques baptisée Dystopia (1994-1995), ils mettent en scène des visages dont les orifices sensoriels et communicationnels, la bouche, le nez et les yeux, sont absents et comme recouverts d'une sorte de membrane de peau protectrice. Ces êtres, privés de toutes les caractéristiques de l'identité sont déshumanisés et font planer comme un sentiment de mort. Mort de l'individualité, mort de la sensorialité et de l'émotionnel. Le seul témoignage subsistant d'une identité se trouve dans le titre des œuvres, portant le nom de la personne figurée.

Rachel MacLean

Rachel Maclean est une artiste multimédia. Maclean produit des films et des impressions numériques en utilisant des costumes extravagants, du maquillage extravagant, des effets visuels sur écran vert et des bandes sonores électroniques.

Elle aspire le spectateur dans des mondes de couleur bonbon sursaturés et les repousse avec des thèmes et des récits troublants. Jusqu'à récemment, elle était la seule actrice de ses films et gravures, explorant les questions d'identité, de classe, de nationalisme et de genre, tout en faisant référence aux structures narratives de la culture pop et des contes de fées.



Rachel Maclean: 'We Want Data' 210x300 cm, 2016



Rachel Maclean, It's What's Inside That Counts 2016, film still.

L'œuvre de Cindy Sherman, un art photographique de la mise en scène qui s'inspire des autres arts, du cinéma et de la peinture, pour questionner l'identité, le genre et la culture.

Cindy Sherman est née en 1954 à Glen Ridge dans le New Jersey. Elle habite et travaille à New York. Considérée comme l'une des artistes les plus influentes de sa génération, elle a connu la célébrité à la fin des années 1970 avec le groupe d'artistes Pictures Generation.

Untitled Film Stills de Cindy Sherman est une suite de soixante-dix photographies en noir et blanc dans lesquelles l'artiste a posé sous les traits de divers personnages féminins génériques. En se photographiant dans des rôles de scènes d'Hollywood des années 1950 et 1960, du film noir, des films B, Sherman s'insère dans un dialogue sur les représentations stéréotypées des femmes. Qu'elle ait déclenché ou non le déclencheur de la caméra, elle est considérée comme l'auteur des photographies. Cependant, les œuvres des photos de film sans titre ne sont pas considérées comme des autoportraits → **elle laisse donc toute sa place à la fiction représentée, elle campe un personnage.**



Untitled Film Still #21 by Cindy Sherman, 1978



Untitled Film Still #48 by Cindy Sherman, 1979



Untitled #74 by Cindy Sherman, 1980



Untitled #92 by Cindy Sherman, 1981

Le jeu avec les codes en peinture. Une fiction pour déconstruire les représentations féminines dans l'art.



Jean Fouquet, vierge à l'enfant, 1450, huile sur toile



Cindy Sherman, sans titre, 1989



Raphael, La Fornarina, 1518, huile sur bois



Cindy Sherman Untitled 205, 1989

Ses autoportraits où elle se met en scène dans des costumes et des attitudes variées sont autant de questionnements sur l'identité et ses modes de représentations : de l'image picturale et cinématographique, à l'image d'actualité ou des magazines, elle déclare : bien que je n'ai jamais considéré mon œuvre comme féministe ou comme une déclaration politique, il est certain que tout ce qui s'y trouve a été dessiné à partir de mes observations en tant que femme dans cette culture. »

Untitled #602 by Cindy Sherman, 2019

