RadaЯ
ISSN : 2825-9696

6 | 2021
Troubles dans l'identité

Visages, mirages : déployer l'imaginaire pour contrer la transparence

Emma Pampagnin-Migayrou

https://www.ouvroir.fr/radar/index.php?id=114

DOI : 10.57086/radar.114

Référence électronique
Emma Pampagnin-Migayrou, « Visages, mirages : déployer l'imaginaire pour contrer la transparence », *RadaЯ* [En ligne], 6 | 2021, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 26 octobre 2026. URL : https://www.ouvroir.fr/radar/index.php?id=114

Droits d'auteur
Licence Creative Commons - Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International (CC BY-SA 4.0).

Visages, mirages : déployer l'imaginaire pour contrer la transparence

Emma Pampagnin-Migayrou

PLAN

Face cachée, le visage comme surface de l'identité
Défigurer : un refus de l'identification
Dépourvoir le regard, ouvrir les portes de l'imagination

TEXTE

1 « J'ai un visage pour être aimé » disait Paul Éluard. Si le rapport au visage a considérablement évolué depuis que la crise sanitaire mondiale liée au virus du COVID-19 a imposé aux individus le port d'un masque voilant une grande partie du visage, c'est que ce dernier a de tout temps joué un rôle non négligeable dans les rapports sociaux.

2 Le visage, parce qu'il est une zone énigmatique qui contient « toute la fragilité et la force de la condition humaine »[1], interroge. Un désir de transparence se dégage de cette volonté de percer les mystères des individus en se basant sur leur apparence : « il faut deviner l'homme derrière son visage »[2]. Or cette transparence fait écho à celle qui semble aujourd'hui régir les sociétés démocratiques.

3 D'abord impulsée par la philosophie des Lumières au XVIII^e^ siècle sous le terme de « publicité » pour permettre aux citoyens de participer aux débats politiques afin de rompre avec l'opacité des pouvoirs en vigueur, l'idée de transparence s'est ensuite étendue à de nombreux autres domaines comme celui des entreprises, des médias, des institutions ou encore des réseaux sociaux, constituant ainsi une nouvelle norme sociale. Érigée comme garantie de la vérité, « plus désirable que l'éthique »[3], la transparence est désormais exigée et prétend permettre à chaque individu d'avoir un accès infini et limpide à l'information, quelle qu'elle soit.

4 Néanmoins, la transparence n'est pas synonyme de vérité, et si elle conduit à certaines prises de conscience et à des évolutions conséquentes – en permettant par exemple aux consommateurs de savoir d'où proviennent leurs achats –, elle nuit aussi au secret et au respect de la vie privée, dans la mesure où elle impose un contrôle sur les actes, pensées et mots de tout un chacun. Désormais tout se sait et rien ne se tait. Ce nouveau régime idéologique s'inscrit dans le contexte historique actuel suivant l'avènement d'Internet et qui est caractérisé par la diffusion de nouvelles technologies d'information et de communication. Face à la montée d'une surveillance généralisée des corps, et donc des visages, sous couvert de sécurité, certains artistes soulèvent des problématiques qui résonnent avec l'évolution des sociétés actuelles. Il s'agira de montrer dans cet article comment des œuvres, ici des photocollages, font émerger des questionnements sur notre rapport au visage et notre tendance à vouloir tout identifier. Dans ces œuvres où se mêlent des images fragmentées, l'imagination entre en jeu et permet dès lors de frayer des voies vers la fiction, en conviant les regardeurs à déployer une multitude de récits.

Face cachée, le visage comme surface de l'identité

5 « Mon visage, parce qu'il est "mon dehors", livre à la face du monde mon intimité »[4]. Cette phrase du philosophe français Henri-Pierre Jeudy permet de rendre compte du caractère social du visage et de son importance dans les échanges en tant qu'il révèle à celui qui le regarde une intériorité profonde. Ce propos n'est pas sans évoquer ce qu'Emmanuel Levinas théorisait déjà au début des années 1980 dans son ouvrage *Éthique et infini*[5]. Dans ce dernier, l'éthique de la relation avec Autrui est analysée au prisme du visage. Le philosophe distingue la face du visage dans la mesure où la face désigne la surface contenant les traits caractéristiques d'un individu, tandis que le visage en est l'intériorité même. Lorsque l'on regarde Autrui, le visage s'impose comme « la partie du corps qui attire avec prédilection l'attention »[6] et va établir d'emblée une relation. Le visage est aussi le lieu à partir duquel se constitue l'identité d'un être, à partir duquel elle se révèle. Dans la relation à l'autre, le visage joue ainsi un rôle crucial dans la mesure où il permet de nous ouvrir à l'humanité.

L'expressivité d'autrui contenue dans le visage renvoie selon Emmanuel Levinas à une responsabilité totale chez le regardeur. Par sa totalité et sa nudité, le visage révèle le caractère humain de chaque individu et enjoint au respect. En masquant, fragmentant ou tronquant le visage, le rapport à l'autre est ainsi modifié et bouleversé. Sans visage, il devient en effet impossible d'engager une relation à l'autre puisque « le visage est toujours en attente d'un autre visage »[7].

6 Parmi les artistes dont les œuvres nous ramènent à cette absence, Katrien de Blauwer exclut tout visage et regard de ses collages. Née en 1969 à Renaix en Belgique, elle a d'abord étudié la peinture à Gand, puis la mode à l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers avant de se remettre au collage, technique qu'elle pratiquait déjà secrètement durant son enfance. Ses œuvres sont construites à partir d'images préexistantes collectées dans de vieux magazines datant des années 1920 à 1960. Des coups de ciseaux secs et précis qu'elle donne aux images résultent des corps sans tête, déshumanisés. Dans *Intimate Abstract 48* (2018), organisée en trois parties horizontales, l'artiste a placé une image photographique en noir et blanc au centre de bandes de papier aux couleurs et textures disparates, comme elle le fait dans la plupart de ses autres œuvres. L'image représente le haut d'un torse féminin tronqué de la base du cou jusqu'au diaphragme, vêtu d'une blouse à manches courtes laissant apparaître la peau des bras. À la place de la tête et du reste du corps, deux morceaux de papier à la découpe nette ont été collés. L'absence du visage conduit à estimer que ce qui se trouve au centre de l'œuvre n'est ni humain ni vivant. La figure devient une forme abstraite par de simples coups de ciseaux et par la juxtaposition d'autres éléments graphiques.

7 La pose frontale de la personne photographiée évoque les prises réalisées dans le cadre d'enquêtes judiciaires où le visage joue par ailleurs un rôle décisif. En effet, avec l'anthropologie criminelle qui se développe à la fin du XIX^e^ siècle, notamment sous l'égide de Cesare Lombroso et d'Alphonse Bertillon, les photographies de détenus étaient réalisées de profil et de face, de façon à rendre visible d'un seul coup d'œil l'apparence globale d'un individu. Une fois les portraits tirés, il était alors possible de comparer différentes prises, d'établir une typologie des physiques et d'identifier de potentiels criminels récidivistes. Dans le collage de Katrien de Blauwer, l'opacité des papiers colorés agit comme un écran opaque et empêche toute

possibilité de comparaison, de désignation et d'assignation. De fait, un corps sans visage n'indique que peu de choses et ne permet aucune relation, puisque c'est « à partir de lui [que] rayonnent toutes les ressemblances ; vers lui [que] toutes les similitudes reviennent »[8].

Katrien de Blauwer, *Intimate Abstract 48*, 2018
Collage sur papier

Défigurer : un refus de l'identification

8 La méthode d'identification développée par Alphonse Bertillon, utilisée en France jusque dans les années 1970, consistait en la mise en place d'un système basé sur la prise de photographies et de mensurations de potentiels criminels. Cela a donné lieu à de véritables cartographies des corps. Le bertillonnage s'est ensuite vu remplacé par le système d'empreinte digitale, et prolongé par les papiers d'identité sur lesquels s'affiche une photographie du visage dégagé laissant apparaître les contours et traits du visage de chaque individu. Aujourd'hui, les caméras de surveillance fleurissent dans les rues, les cartes bancaires révèlent les achats effectués, les lieux arpentés, les données personnelles et même les centres d'intérêts. Finalement, de nombreux faits et gestes peuvent rapidement être retracés et, comme l'a écrit Georges Didi-Huberman, nous vivons à une époque où « un art du portrait de groupe destiné à scruter les foules, à y prélever les faciès douteux, à y repérer les visages de récidivistes (on dit aujourd'hui « vidéosurveillance ») »[9] s'est instauré. « Installées dans les espaces publics pour rassurer les piétons et déstabiliser les délinquants, les premières caméras ont été placées, il y a une quarantaine d'années, près des guichets automatiques des banques afin de permettre un retrait en toute tranquillité »[10]. Les zones d'installations des caméras ont été élargies à l'ensemble de l'espace public, et particulièrement là « où du public se masse (stade, gare, grand magasin, rues fréquentées…) »[11]. Font ainsi partie de notre quotidien non seulement les caméras qui quadrillent désormais les villes, mais aussi celles installées dans nos outils numériques, faisant des corps, et en particulier du visage, des objets sans cesse

scrutés. La façon dont un visage est regardé a ainsi considérablement changé dans la mesure où il est « devenu un support de micro-données invisibles à l'œil nu »[12]. L'exigence de la transparence, en modifiant la perception des corps et du visage, en souhaitant y discerner le plus d'informations possibles, a poussé la société au contrôle et à la maîtrise des corps et de leurs représentations. Ces formes de contrôle par l'image rappellent le panoptique[13] de Jeremy Bentham qui a inspiré Michel Foucault, dès lors élargi à l'ensemble des systèmes. Des sociétés comme *Deep Face* ou *Face Net*, appartenant à Google et à Facebook, qui ont développé des outils de reconnaissance faciale voient le jour et contribuent au panoptique digital.

Alphonse Bertillon, *Tableau synoptique des traits physionomiques*, 1909



9 Dans les collages de Katrien de Blauwer, aucun visage n'est donc donné à voir. S'il est parfois suggéré, il reste majoritairement absent de ses œuvres. Par les procédés de découpe et de juxtaposition de

papier, l'artiste masque les visages, les fait disparaître et contribue ainsi à contrer l'identification puisque le visage se fait le « lieu de la reconnaissance »[14]. En faisant de l'espace qui concentre l'identité sociale et l'unicité d'un être l'absent de ses collages, Katrien de Blauwer empêche les regardeurs d'être dans une forme d'analyse, dans une quête d'informations au sujet des êtres présents dans ces œuvres. Elle semble jouer sur cette absence de visage qui « suscite le désir de le voir, de reconstituer l'identité, et présentifie l'absence »[15]. Le fait de bannir les regards et les visages de ses œuvres lui permet en réalité de préserver une certaine neutralité, de prendre de la distance avec les images anonymes qu'elle manipule et de laisser aux regardeurs une plus grande liberté d'interprétation.

10 Si l'on compare cette œuvre avec *Sans Titre* (2020) de Bill Noir, collagiste basé à Strasbourg, un autre rapport au visage s'établit. Ici, la moitié du visage d'une femme est donnée à voir. Entourée de bribes de papier de différentes nuances de noir et blanc, cette mystérieuse face contient un œil à demi clos, surmonté d'un sourcil et le début d'une bouche entre ouverte. Le côté droit a été recouvert par un fragment de papier. Les autres chutes gravitent autour de ce visage incomplet. Certaines se répondent, des courbes, des lignes et des cercles, l'un notamment apposé sur la pommette de l'unique représentation de figure humaine. Les courbes évoquent la rondeur du visage tandis que les éléments anguleux agissent comme des fractures. Au milieu de la composition, une zébrure à angles droits semble ainsi scinder l'ensemble en deux parties et masque la partie manquante du visage. Cette zébrure empêche de se figurer l'humanité de la personne bien qu'une partie d'elle compose l'œuvre. Cette « attaque » du visage par l'artiste produit un changement dans le statut de cette partie du corps qui se transforme dès lors en face et évoque le rapport entretenu avec ceux dont le visage a été mutilé lors de guerres ou d'accidents. Les gueules cassées de la Première Guerre mondiale, par exemple, provoquaient l'horreur et le rejet chez ceux qui tentaient de les regarder. Il est d'ailleurs intéressant de relever que l'on ne désigne pas ces hommes par leur nom, et qu'on ne parle pas de visage chez ces personnes-là, mais de gueule, de face et de blessés de la face. Quant au visage de ces soldats, il est devenu une métaphore visuelle, un symbole des horreurs de la guerre. Cette zone est ainsi « toujours appréhendée comme une face plutôt qu'un visage

qui témoigne de la mort dans la vie16 »[16]. Ces gueules rappellent les monstrueux portraits peints par Francis Bacon dont le projet pictural était précisément de « défaire le visage, [de] retrouver ou faire surgir la tête sous le visage »[17]. Dans la pratique du collage de Bill Noir, la dissimulation des visages par sa fragmentation, son recouvrement et son association à d'autres éléments lui permet de refléter le rapport actuel qu'ont les individus au masque. Selon lui, les images agissent comme des masques au sein d'une société où l'apparence des individus devient elle-même un faux semblant. En évoquant la « métaphore théâtrale » du sociologue Erving Goffman[18] comme une dialectique entre le masque social et le visage intérieur, Bill Noir dévoile dans ses œuvres des masques derrière lesquels il n'y a plus de visage, et donc finalement plus aucun rôle à endosser. Les individus agissent selon Goffman à la manière d'acteurs qui, en fonction des situations dans lesquelles ils se trouvent, adaptent leur discours et comportements grâce à des outils comme le langage verbal et non verbal, les vêtements, les accessoires…

Bill Noir, *Sans Titre*, 2020
Collage sur papier, 19 × 26 cm

Dépourvoir le regard, ouvrir les portes de l'imagination

11 En faisant l'usage de la fragmentation pour composer leurs œuvres, Bill Noir tout comme Katrien de Blauwer, permettent l'ouverture et le déplacement des limites de l'imagination. Les fragments constitués par les mains des artistes sont détachés de leur ensemble d'origine. Placés au sein d'une composition et ne renvoient donc plus nécessairement à leur source. Ainsi, le fragment vient « trouble[r] une intelligibilité »[19], multipliant les horizons d'attente des regardeurs. Extrait d'un ensemble absent, le fragment pose un problème d'interprétation. De la création de ces œuvres où de multiples fragments cohabitent jusqu'à leur existence dans le regard des publics, la faculté de l'imagination est repoussée à ses extrêmes. En se libérant des contraintes physiques ou temporelles par la découpe et la fragmentation d'images, les artistes se détachent de représentations réalistes du

monde. Les nouveaux rapports qui se créent et lient les fragments entre eux permettent aux artistes comme aux regardeurs, d'aller au-delà des frontières imposées par la vérité et d'imaginer de multiples possibilités d'interprétation. Les images mentales qui découlent de l'imagination sont ainsi nourries par les multiples formes fragmentaires créées par les artistes. Ces dernières, en « donn[a]nt à voir le multiple, l'éclaté »[20], permettent « au spectateur [...] de reconstruire les nombreuses acceptions imaginaires et symboliques de l'image éclatée, ou de se perdre dans l'opacité d'un tel miroitement »[21].

12 Le fragment soulève aussi la question de l'inachèvement. Parcellaires, les morceaux de papier, qu'ils donnent à voir des morceaux du corps humain isolés de leur ensemble (visage, bouche, bras, torse, jambe) comme c'est par exemple le cas dans les œuvres de Katrien de Blauwer ou de Bill Noir, ou qu'ils représentent des abstractions colorées, des zones texturées, viennent se compléter en soulignant ou en atténuant les fractures qui se sont opérées. De ces coupures jaillit une très large liberté d'imagination et d'invention de scénarios possibles. À qui appartenaient ces bras ? Ces jambes ? Ces bustes et bouches ? Qui étaient ces personnes ? Que faisaient-elles au moment de la photographie ? Que peuvent-elles désormais raconter ?

13 Dans le collage *Love Me Tender 169* (2019) de Katrien de Blauwer, découpé en deux parties horizontales, il est possible d'imaginer que la bouche, telle qu'elle se présente ici, s'apprête à parler, à prononcer quelque chose ou bien à souffler un baiser. La seule partie visible du visage interroge aussi l'absence de regard de la figure féminine. Toute une série de questions peut alors traverser l'esprit à ce sujet : de quelles couleurs étaient ces yeux ? Quel regard avait-elle au moment de la capture photographique ? Dans quel contexte l'image a-t-elle été prise ?

14 Dans la partie supérieure de l'œuvre, un fragment de papier noir découpé en diagonale s'imbrique avec un autre papier jauni. Le papier noir qui présente des irrégularités, semble avoir été rayé et abîmé par le passage du temps. Le papier beige-jaune renforce également cette impression. La partie inférieure de l'œuvre donne à voir le bas d'un visage et le commencement des épaules d'une femme. Le regard de cette figure humaine est occulté par la partie supérieure, qui, à la manière d'un écran, opacifie les yeux et le reste du visage. La finesse

de la bouche entrouverte laisse apercevoir la dentition de la femme. Aucun autre élément ne permet de se figurer l'expression de cette dernière qui sans regard devient encore plus anonyme. L'ovale de son visage est souligné par ce que l'on suppose être un bandeau. Sur fond noir, l'image de cette femme dégage quelque chose de fantomatique. Telle une apparition, cette figure sans regard et sans corps apparaît comme un spectre que le détourage net et précis des images accentue. Aucun espace n'est laissé entre les deux parties de l'œuvre, comme si l'absence de la partie manquante était mise en exergue. L'œuvre dégage enfin quelque chose de très fort de l'ordre de la sensualité, de la séduction, dont la bouche notamment et l'aspect finement grainé de l'image de la peau constituent les points d'accroche du regard – *le punctum* tel que Roland Barthes[22] le définissait.

15 À la vue de cette œuvre, une infinité de récits peut s'envisager. Katrien de Blauwer manifeste ainsi à la fois le caractère équivoque du fragment et l'absence en utilisant des images préexistantes et en les détournant dans des compositions impénétrables qui font vivre les fragments indépendamment de leur source d'origine. De même, en présence de ces nouvelles figures hybrides, ces créatures rapiécées, les portes de l'imagination se trouvent-elles forcées. Le fragment convoque donc deux fonctions de l'imagination : une fonction reproductrice liée au souvenir et une fonction créatrice. Cette fonction créatrice de l'imagination ou fonction fabulatrice, comme l'appelait le philosophe Henri Bergson, consiste à « créer des personnages dont nous nous racontons à nous-mêmes l'histoire »[23]. Cette fonction relèverait ainsi selon lui d'un acte de fabulation, de fiction. Face aux fragments des collages, il devient en effet possible de s'imaginer à loisir pléthores de récits fictionnels permettant à la fois de se représenter un objet en dépit de son absence et d'examiner les fragments indépendamment de leur sens originel. Les possibilités qu'offrent ainsi les fragments présents dans les collages symbolisent une certaine liberté, celle de rêver, par exemple, à de nouvelles identités.

Katrien de Blauwer, *Love Me Tender 169*, 2019
Collage sur papier

16 Construites de telle sorte que le visage se trouve absent ou altéré, les œuvres de Katrien de Blauwer et de Bill Noir nous mettent face à l'énigme auréolant le rapport au visage. Lieu de départ de toute relation et autour duquel nous cherchons à construire du sens, le visage, aujourd'hui recouvert pour protéger autant soi-même que son prochain, ne pourrait cependant se passer d'être, le temps d'un instant, dévoilé pour révéler toute la richesse qu'il contient. Les collages de ces deux artistes, inscrits dans l'actualité tant par leur composition formelle qui rappelle le flash incessant d'images qui inondent les yeux de tout un chacun, que par ce qu'elles évoquent, nous rappellent la nécessité du dévoilement tout en soulevant également l'importance de conserver une once de mystère. Ils se positionnent ainsi à la jonction de la transparence et de l'opacité qui émanent des visages, et nous éclairent sur des phénomènes sociétaux que nous traversons aujourd'hui.

NOTES

1 David Le Breton, *Des Visages*, Paris, Éditions Métailié, 1992, p. 9.

2 Jean-Jacques Courtine, Claudine Haroche, *Histoire du visage. XVI^e^-début XIX^e^ siècle*, Paris, Rivages/Histoire, 1988, p. 46.

3 Muriel de Fabrègues, Valérie Pernot-Burckel, « La dictature de la transparence », *Éthique publique* [En ligne], vol. 19, n° 2 | 2017, mis en ligne le 09 décembre 2017, https://journals.openedition.org/ethiquepublique/3090, [consulté le 7 avril 2021], p. 3.

4 Henri-Pierre Jeudy, *L'Absence de l'intimité*, Paris, Circé, 2007, p. 20.

5 Emmanuel Levinas, Éthique et infini, Paris, Fayard, coll. « L'Espace intérieur », 1982.

6 Daniel Bougnoux, « Faire visage, comme on dit faire surface », *Les cahiers de médiologie*, 2003/1 N° 15, p. 9-15, [en ligne], https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-2003-1-page-9.htm, [consulté le 10 mars 2021], p. 10.

7 *Idem.*, p. 11.

8 Jean-Jacques Courtine, Claudine Haroche, *op. cit.*, p. 58.

9 Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Éditions Minuit, 2012, p. 67.

10 Thierry Paquot, « La transparence est-elle le gage de l'honnêteté ? », *Revue française d'éthique appliquée*, 2018/2, n° 6, p. 32-43, [en ligne], https://www.cairn.info/revue-francaise-d-ethique-appliquee-2018-2-page-32.htm, [consulté le 18 mars 2021], p. 41.

11 *Idem*, p.41.

12 Hans Belting, Faces. *Une histoire du visage*, traduit de l'allemand par Nicolas Weill, Paris, Gallimard, 2017, p. 297.

13 Le panoptique est un système de surveillance carcéral imaginé par le philosophe Jeremy Bentham au XVIII^{e} siècle. Ce système prévoit une surveillance constante des détenus sans que ces derniers ne sachent d'où proviennent les regards. Ne pouvant pas déterminer à quel moment ils sont observés, les détenus sont donc contraints à une obéissance constante. Michel Foucault reprend ce concept dans *Surveiller et punir* (1975).

14 David Le Breton, « Le visage à l'épreuve de l'identité », *Visages. Histoire, représentations, créations*, sous la direction de Laurent Guido, Martine Hennard Dutheil de la Rochère, Brigitte Maire, Francesco Panese et Nathalie Roelens, Lausanne, Éditions BHMS, 2017, p. 209.

15 Anne Beyart-Geslin, *Sémiotique du visage. De Dibutade au selfie*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2017, p. 101.

16 Karine Chevalier, « Les gueules cassées ou l'éthique de l'écran crevé : du masque au visage cinématographique », *Intermédialités*, 32, [en ligne], https://www.erudit.org/fr/revues/im/2018-n32-im04484/1058471ar/, [consulté le 8 avril 2021].

17 Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, p. 27.

18 Voir Erving Goffman, *La Présentation de soi. La mise en scène de la vie quotidienne I*, trad. Alain Accardo, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

19 Claude Amey, *Montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre* ?, Paris, Éditions L'Harmattan, 2004, p. 28.

20 Margherita Leoni-Figini, Dossier pédagogique du Centre Pompidou, parcours « Le corps dans l'œuvre », 2006, mis à jour en 2007, [en ligne], http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-corps-oeuvre/ENS-corps-oeuvre.htm, [consulté le 24 octobre 2020].

21 *Idem.*

22 Voir Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Le Seuil, 1980. Le punctum est un élément, le détail d'une image photographique qui attire le regard instinctivement, c'est « ce qui me point ».

23 Henri Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Paris, Quadrige/PUF, 1992, p. 205.

RÉSUMÉ

Français
Dans leurs photocollages, l'artiste belge Katrien de Blauwer et l'artiste français Bill Noir entremêlent des images trouvées dans des anciens magazines avec d'autres morceaux de papiers colorés. En masquant volontairement les visages, ces deux artistes ouvrent une réflexion sur la puissance suggestive du visage comme outil de construction identitaire capable de catalyser les relations sociales. En analysant le phénomène pernicieux de la transparence qui infuse dans les sociétés occidentales d'aujourd'hui, cet article analyse, au prisme d'œuvres de ces deux artistes, comment le rapport au visage a évolué selon les nouvelles normes imposées par l'exigence de transparence. Les personnages défigurés donnés à voir nous interrogent sur la volonté d'un retour à l'opacité des identités.

INDEX

Mots-clés
collage, fiction, fragment, identification, opacité, transparence, visage

AUTEUR

Emma Pampagnin-Migayrou
Diplômée d'une double licence en langues étrangères appliquées et gestion de projets artistiques et culturels, Emma Pampagnin-Migayrou se tourne par la suite vers un master 1 en médiation culturelle des arts à l'université d'Aix-Marseille. Elle s'oriente, après cela, vers le master Critique-Essais, écritures de l'art contemporain à l'université de Strasbourg dans l'optique de se spécialiser dans la pratique de l'écriture autour des productions et objets d'art. Ce cursus lui a permis de développer des compétences rédactionnelles, d'enrichir ses connaissances théoriques du monde de l'art contemporain mais aussi de découvrir le curatoriat

d’exposition. En s’exerçant à l’écriture critique à la fois journalistique et universitaire, Emma Pampagnin-Migayrou développe son goût pour l’écriture introspective et référencée. Son mémoire de fin d’étude – intitulé Coller/Conter/Contrer, le collage à l’ère de la transparence –, analyse la façon dont certaines œuvres issues du collage contemporain reflètent et contrent les dérives du phénomène de l’exigence de la transparence que les sociétés occidentales actuelles semblent suivre aveuglément.
IDREF : https://www.idref.fr/241144051