

VISAGES



PICASSO MAGRITTE WARHOL...



$\frac{M}{M}$ Musées de Marseille



FIG 4
Jacques Monory, *Meurtre n° 2*, 1968, huile sur toile, 228 x 195 cm,
musée de Grenoble

Ces propos se prêtent également à définir le diptyque de Pierre-Nicolas Bounakoff *Sans titre* (2009, cat. 96 et 97) : « Là où la figure disparaît, commence la photographie. » En référence à *Ema (Nu descendant un escalier)* [fig. 6, p. 37] de Gerhard Richter, cet ancien photographe de mode se sert d'une vitesse d'obturation très lente et d'un temps de pose très long pour retenir les gestes infimes d'un nu placé devant un mur blanc dont le plâtre granuleux transparait dans les zones grisées de l'image. « J'aime bien y penser comme une sorte de version photographique d'un frottage de Ernst. C'est un peu la même chose qui se produit : la texture du fond semble émerger comme "à travers" l'épaisseur de l'image¹¹. » Les lignes vaporeuses dessinent une Gradiva insaisissable, souvenir fugace d'instant de désirs, souvenirs inaltérables dont il ne reste qu'une substance, qu'un croquis, lavés d'un nu photographique, au fusain argentique. Le fusain ou l'arme de création de Robert Longo. Dans *Men in the Cities* (1980-1999, cat. 26), l'artiste new-yorkais s'inspire de la séquence finale du film de Rainer Werner Fassbinder, *Der amerikanische Soldat (Le Soldat américain)* [1971, fig. 3], s'attardant sur la mort de deux gangsters. Le réalisateur capte la chute des deux hommes au ralenti, dessinant des gestes lents, s'effondrant au sol. Pour reproduire la scène, Longo se rendait sur un toit, jetait des balles en direction de ses modèles. Ceux-

ci tentaient de les éviter en élaborant des poses chorégraphiées qu'il photographiait, puis reproduisait à taille humaine au fusain. D'une monumentalité sculpturale, ces hommes élancés semblent danser, pris dans une transe. C'est l'image d'un défilement, l'image d'une société qui tente de se libérer convulsivement de son uniforme. Les *Men in the Cities* sont ces « ombres qui marchent, des acteurs qui se pavent sur scène » tel le personnage de Richard Forst du film de Cassavetes, au pas d'une danse alcoolisée, accoutré d'un costume et d'une cravate qui ne le quittent jamais. D'un noir soutenu, saturé, Longo abstrait ces silhouettes qui semblent dépersonnalisées, prises dans une chute, comme celle qu'évoque Camus, représentant l'homme moderne perdu dans une société dont il ne se satisfait plus de jouer le second rôle. Malgré l'ambiance minimaliste qui émane de ce noir et blanc graphique, notre imagination transpose ces *Men in the Cities* dans l'univers des grandes villes, seuls, dansant singulièrement au milieu d'une foule hagarde, surprise par cette danse en costume cravate. Alors que Robert Longo isole ses modèles pour les photographier sur un toit, Philip-Lorca diCorcia se confronte directement à la foule urbaine, élaborant sa mise en scène directement dans la rue, prenant le spectateur-modèle à témoin et au dépourvu par un savant stratagème. Dans sa série *Streetworks* (1998, cat. 46) il photographie par surprise des personnes anonymes dans les rues de grandes mégapoles en déclenchant, sans prévenir, des flashes dissimulés à la vue des passants. DiCorcia exploite l'instant décisif de la prise de vue, en s'appropriant des réactions d'individus, sans pour autant les interrompre dans leur marche citadine. Ils avancent, rapidement, le pas pressé, vers un rendez-vous, une course, imperturbables malgré la présence manifeste de l'artiste qui les épie. L'hyperréalisme du cadrage laisse transparaitre un sentiment de froideur, à l'inverse de l'ambiance sensuelle et envoûtante des foules de Bernard Plossu, dont le bougé du Nikkormat restitue le mouvement, le souffle conducteur des images intermédiaires (cat. 41 et 42). À Beat Streuli convient l'idée d'atmosphère. À l'aide d'un téléobjectif qui lui permet de se cacher dans son terrain d'observation, le photographe attrape des visages des grandes villes, y décèle « une présence qui existe dans la diversité et l'incognito¹² ». Dans ses installations, projections de diapositives, le photographe agit en cinéaste, remet en scène la foule par visages interposés. Il récrée ainsi une foule à plusieurs visages, à plusieurs facettes, qui tourne en boucle et défile en saccades (cat. 38 et 45).

SCÈNE 4

« C'était l'aube. Je sortis sur le perron et ramassais l'édition du matin du *Herald Tribune*. Au-dessus d'un portrait d'Elisabeth Short, au beau milieu de la page, le titre du jour était : "Le meurtre sadique : on recherche les petits amis." Le portrait portait en légende : "Le Dahlia Noir"¹³, James Ellroy.

Tel un détective l'artiste récupère des images de journaux, de films, de publicités, se les approprie pour en révéler non seulement la vanité, mais aussi la toute-puissance dans un monde de stérification qui idolâtre l'acteur, le héros, la beauté, tandis que l'individu

semble être le spectateur passif de cette mascarade médiatique. La transcendance des icônes contemporaines participe d'un genre d'art consistant à hisser au rang d'œuvre une image ultra-médiatique, hyper-identitaire. Cette transcendance, ce dépassement de la valeur des images, par extension des visages, passe par le détournement, la nécessaire reproductibilité et relecture critique des images ainsi récoltées.

Jacques Monory s'inspire évidemment de l'imagerie cinématographique pour créer des ambiances scéniques, teintées de bleu, inquiétantes. Dans une série de toiles de 1968, l'ambassadeur de la Figuration narrative nous rend témoin d'un meurtre en direct, celui du peintre dont l'identité a été cachée par un bandeau noir, citant le philosophe Emmanuel Levinas pour qui le visage est une limite morale « qui nous interdit de tuer¹⁴ ». La composition stroboscopique du deuxième tableau de cette série (fig. 4) décompose le mouvement à la manière des chronophotographies d'Eadweard Muybridge et d'Étienne Jules Marey. Plus encore, elle rappelle l'éclatement des reflets des personnages, des visages, de la fameuse scène de fusillade du film d'Orson Welles, *The Lady from Shanghai (La Dame de Shanghai)*, qui se déroule dans un labyrinthe de miroirs de fête foraine. *Velvet Jungle* (1970, cat. 16) restitue également cette ambiance de film noir et de polar si chère à Jacques Monory. Des jeunes filles aux visages voilés sont attachées à des arbres, prisonnières dans une forêt imaginaire, incroyables face au danger qui les guette, à la frontière du rêve et du cauchemar. Les jeunes filles sourient sans se rendre compte de la menace d'un meurtrier que l'on imagine tapi sous les herbes. La spectaculaire série de Douglas Gordon, *Self-Portrait of You + Me*, procure le même malaise, en nous faisant pénétrer dans l'ancre d'un serial killer fétichiste, sorti tout droit d'un roman de James Ellroy. Simone Signoret (cat. 49), Brigitte Bardot, Marilyn Monroe, Maud Adams, Shirley Eaton, toutes ces actrices sont à la merci de l'artiste. Récupérant des photos de magazines d'époque, il leur brûle consciencieusement les yeux et colle chaque photo calcinée sur un miroir afin que le visage du spectateur se reflète dans les interstices laissés par les brûlures. Par ce geste Gordon fait du fantasme un cauchemar, et nous révèle notre soif de désir, notre soif d'être comme elles, stars d'un jour. Ainsi va la vulnérabilité du visage. La fascination pour le cinéma hollywoodien prévaut dans le travail de Vik Muniz. Contrairement à Gordon, l'artiste photographe brésilien montre Hollywood dans ce qu'il a de plus fantasmatique : la beauté, l'argent, la gloire, les bijoux. Le portrait de *Romy Schneider* (2004, cat. 47) a entièrement été réalisé en diamants d'une valeur de 550 carats puis photographié. Cette photo-assemblage dépeint avec force et monumentalité toute l'artificialité d'Hollywood, où « *Diamonds are a girl's best friends*¹⁵ », comme le chante si sensuellement Marilyn Monroe. Dans une version masculine, le *Portrait de Cristiano Ronaldo* (2013, cat. 48) a propension à devenir une icône contemporaine. Le portrait, dessiné sur de la terre brune du Portugal, est celui d'une star mondiale du football, dont la cote de transfert, astronomique, dépasse toute réalité économique. À l'inverse de cette trivialité financière hypermatérialiste qui entoure le monde footballistique, Vik Muniz choisi un médium éphémère, fragile, pour dessiner le portrait d'une star, dont les images circulent dans le monde entier, et dont seul ici la



FIG 5
Glenn Brown, *Architecture and Morality*, 2004, huile sur médium, 140 x 98 cm,
Paris, Centre Pompidou, musée national d'Art moderne / Centre de création
industrielle

photographie retiendra l'image, vouée à s'effacer inexorablement. Par son traitement pictural si singulier, Sigmar Polke révèle justement ce processus d'effacement du visage (2001, cat. 21). Le buste féminin a l'air d'une actrice de cinéma, tiré d'un magazine quelconque, traité avec frontalité, sur un fond coloré brossé, d'un aspect nacré. Réalisé par « dots », recréant une trame de sérigraphie, le visage est transparent, comme si le motif pouvait être aspiré, effacé à tout moment. Le peintre réduit sa réinterprétation à sa plus simple expression, obtenant un effet de banalité, inexpressif. En marge des icônes de Warhol, aux visages transcendés par la couleur, dotés d'une aura démultipliée, Polke neutralise ce que Warhol célèbre. Ses images n'ayant « pas plus de valeur hiérarchique que toutes les images véhiculées par la société de consommation allemande¹⁶ ». Dans cette lignée, Alex Katz joue une scène à trois, *Trio* (2009, cat. 22). Avec une implacable netteté il sublime le visage de trois



FIG. 6
Extrait de l'adaptation du *Portrait de Dorian Gray* par Albert Lewin, 1945

femmes, dont la pose rappelle une composition de générique de série télé. Arrêt sur visages, des visages impénétrables, dont la douceur glacée des couleurs, des contours, de la facture lisse engendre un malaise de perfectibilité. Est-ce la même femme? Sont-elles trois protagonistes d'un film? Une fratrie de trois sœurs réunies? Telles des égéries télévisuelles ces portraits anonymes, contemporains, symbolisent l'idéal de perfection véhiculé par la société occidentale qui donne à ces femmes un aspect presque robotique. Valérie Belin, dans sa série *Métisses* (2001, cat. 50), restitue cette ambivalence. De jeunes femmes sont portraiturees, avec un traitement des couleurs saturées, à l'acidité intense, laissant croire qu'il s'agit de mannequins en cire. L'artificialité du traitement photographique rendu par un travail de postproduction de retouche par Photoshop renforce l'effet pictural du portrait traité à la manière des « bouquets de fleurs de Manet, neutralisant le sujet, son contexte¹⁷ ». Dans *Architecture and Morality* (2004, fig. 5), Glenn Brown transforme mystérieusement un bouquet en visage. La démarche du peintre anglais consiste à reproduire des tableaux anciens en les dépoussiérant, leur insufflant la force de la nouveauté, par l'explosion colorée d'effets de matière rendus par une pâte non plus apparente mais imitée, une facture lisse et miroitante créant une

ambiance dramatique non dénuée de psychologie et d'expressivité. Natures mortes et portraits sont ses principaux terrains d'investigation, ici combinés comme « la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie¹⁸ » : le bouquet de chrysanthèmes est emprunté à Henri Fantin-Latour, le buste d'homme reproduit une toile de Lucian Freud, et le titre est une référence à un album du groupe de rock néoromantique *Orchestral Manoeuvres in the Dark* (1981). Dans l'acte consciencieux de peindre, le visage s'est absenté, le temps d'un rêve jaillissant. Vainement l'imaginaire prend le pas sur l'identité, le visage n'étant plus que le miroir d'un inconscient incontrôlable.

SCÈNE 5

« Derrière chacune des choses exquises qui existaient se cachait quelque chose de tragique¹⁹ », Oscar Wilde.

Avec *Le Portrait de Dorian Gray* (1890), Oscar Wilde transpose la folie de son héros sous les traits d'un portrait caché, qui évolue monstrueusement pour transcrire les états d'âme troubles de son modèle. Comme Faust vendant son âme au diable, Dorian Gray préserve au fil du temps son apparente jeunesse, tandis que son portrait vieillissant retranscrit ses refoulements et ses failles psychologiques (fig. 6). Teintée de fantastique dans le récit de l'écrivain irlandais, cette traversée métaphorique des apparences préfigure les représentations du fonctionnement de la pensée humaine qui se développent au xx^e siècle. Nombre d'artistes entament une radioscopie mentale de leurs modèles pour divulguer ce qui se cache derrière l'apparence des visages : leurs rêves, leurs fantasmes, leurs désirs, les flux de l'inconscient, les pensées prosaïques et quotidiennes. Cette évolution de la représentation des visages abolit la frontière entre le contour, les traits du visage et la psychologie imagée des modèles, et de l'artiste.

Peu connu en Europe, le peintre américain Thomas Chimes appartient à la catégorie des artistes néoromantiques dont les œuvres remettent au goût du jour le charme de l'ancien, des images passées. Ses portraits d'*Oscar Wilde* ou celui d'*Arthur Rimbaud* (1974, cat. 75) révèlent la psychologie et la force d'esprit de ses modèles intemporels. Rimbaud, les lèvres resserrées, le regard ferme, est manifestement un « voyant » dont les yeux perçants savent lire, au-delà des apparences, la métaphysique des mots, leur alchimie divinatoire. Entre 1973 et 1978, Thomas Chimes crée ainsi une série obsédante de quarante-huit portraits de poètes symbolistes français, de philosophes et d'autres personnalités littéraires et artistiques du xix^e siècle et du début du xx^e. Il peint systématiquement ces portraits à partir de photographies avec les mêmes tonalités sépia ; ils sont ensuite enchâssés dans un cadre en bois surdimensionné, rappelant une photographie du xix^e siècle, proche d'un instantané de famille ou d'une icône de dévotion. La récupération d'images anciennes est un jeu fort apprécié par les frères déjantés Jack et Dinos Chapman. Leur série *One Day You Will No Longer Be Loved* (2009, fig. 7) ironise avec jubilation sur le sort des visages. Chinant dans des brocantes anglaises des tableaux de petits maîtres et autres portraits de la fin de la société victorienne les Chapman retravaillent la surface des visages et leur infligent

une tournure monstrueuse. Dans cette entreprise de falsification-récupération, proche de la bande dessinée, les peintres soulignent les craquelures, qui se transforment en rides, les aspérités de la toile en verrues, et dotent les visages de bouches morbides, de nez extravagants, coupés ou prenant la forme de queues de lézard. Avec un humour déconcertant, ils rappellent la vanité même du visage voué à dépérir, prisonnier d'une galerie des horreurs ou d'une planche de bande dessinée. À l'instar de *L'Esprit de notre temps* (1919) de Raoul Hausmann, *Emmental Head* de Gilles Barbier (2003, cat. 150) symbolise l'absurdité du quotidien, et l'asservissement moral qu'il engendre. La marotte de coiffeur de Schwitters est ici remplacée par une tête-autoportrait de l'artiste en fromage, dont les trous laissent échapper des bulles de bande dessinée sur lesquelles sont inscrites des pensées qui tournent en boucle, « locataire, propriétaire ». Caembour du célèbre précepte de Léonard de Vinci « *La pittura e cosa mentale* », Gilles Barbier choisit « l'emmental » pour dénoncer la malhabileté et la mollesse de l'esprit, dénué de capacité de choix, d'esprit critique. Le burlesque et l'ironie sont aussi les ingrédients de l'œuvre emblématique de Paul McCarthy, *Spaghetti Man* (1993, cat. 149). Tout droit sorti d'un sombre dessin animé imaginaire, un personnage monstrueux de trois mètres de haut est pourvu d'un masque de lapin énuclé et d'un organe génital délibérément long. Natif de Salt Lake City, véritable bastion de la communauté mormone, McCarthy est bien placé pour parler de refoulement. Avec cette œuvre, à la fois dérangeante et simplement comique, il propose une parodie de la culture pop américaine, qui mystifie la culture Disney, tout en prônant un puritanisme orpère, sans échelle de valeur. Le personnage semble échappé d'une parade du parc d'attractions Disney World et montrer ce que personne n'ose imaginer, à savoir le sexe des héros de dessins animés, asexués, en caoutchouc. Partant du principe qu'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, adapté par Disney, est abondamment émaillé de références psychanalytiques et naturellement sexuelles, l'œuvre de McCarthy choque moins que ce qu'elle révèle, à savoir l'interprétation licencieuse des contes de fées, « dans lesquels les vœux peuvent être exaucés avec des résultats malicieus, voire monstrueux²⁰ ». *This is not serious*.

NOTES

- 1 Siegfried Kracauer, « Das Ornament der Masse », *Frankfurter Zeitung*, 9 et 10 juin 1927, cité dans Inka Mülder-Bach, « Négativité et retournement. Réflexions sur la phénoménologie du superficiel chez Siegfried Kracauer », dans Josef Fünkas et Gérard Raullet, dir., *Weimar. Le tournant esthétique*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, Anthropos, coll. « Histories », 1988, p. 274.
- 2 Ernest Hemingway, « Les tueurs », 1927, dans *50 000 dollars*, Paris, Gallimard, 1928, p. 137.
- 3 Serge Lemoine, *L'Art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2006, p. 583.
- 4 Edward Hopper, cité par James Mellow, *Painter of the City*, *Dialogue* 4, 1971, dans Pierre Fresnault-Deruelle, *Des images lentement stabilisées : quelques tableaux d'Edward Hopper*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts & sciences de l'art », 1998, p. 35, note 1.
- 5 William Shakespeare, *Macbeth*, acte V, scène 5.
- 6 Pierre Wat, « Marc Desgrandchamps », *100 artistes. Qu'est-ce que l'art contemporain en France*, Paris, Beaux Arts magazine, 2006, p. 66.
- 7 Marc Desgrandchamps, cité par Philippe Dagen, « Marc Desgrandchamps peint l'effacement », *Le Monde*, 7 juillet 2004.



FIG. 7
Jack et Dinos Chapman, *One Day You Will No Longer Be Loved*, 2008, huile sur toile, env. 60 x 50 cm, Londres, galerie White Cube

- 8 « Rencontre Djamel Tatah. Une figuration abstraite », *Artabusement*, n° 3, 2003, p. 70-71.
- 9 Georg Baselitz, dans Franz Dahlem, *Georg Baselitz*, Munich, Taschen, 2005, p. 154.
- 10 Alain Coulangue, « Yan Pei-Ming : où le visage disparaît, commence la peinture », dans *Ming, Le Peintre et ses commanditaires*, cat. exp. (Dijon, hôtel Bouhier de Savigny, octobre 1995 ; Bruxelles, galerie Rodolphe Janssen, novembre-décembre 1995), Dijon, hôtel Bouhier de Savigny / Bruxelles, galerie Rodolphe Janssen, 1996, n. p.
- 11 *Conversation avec l'artiste*, 4 octobre 2013.
- 12 Catherine Grout, *Beat Streuli*, Marseille, Actes Sud, 1999.
- 13 James Ellroy, *Le Dahlia noir*, Paris, Payot & Rivages, 2006, p. 141.
- 14 Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, Paris, Le Livre de poche, coll. « L'Espace intérieur », n° 26, 1982, p. 80.
- 15 Howard Hawks, *Gentlemen Prefer Blondes (Les hommes préfèrent les blondes)*, 1953.
- 16 Sigmar Polke, *Back to Postmodernity* publié par David Thistlewood, Anne MacPhee, Sigmar Polke. Tate Gallery Liverpool, Liverpool University Press, 1996, p. 46.
- 17 Valérie Belin, interview avec Quentin Bajac, Valérie Belin, Édouard Manet, Paris, musée d'Orsay / Argol, coll. « Correspondances musée d'Orsay. Art contemporain », n° 23, 2008, n. p.
- 18 « Les Chants de Maldoror », dans Lautréamont, *Œuvres complètes*, Bruxelles, E. Wiltmann, 1874, chant VI, 3, p. 289.
- 19 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, chap. 3 : « Behind every exquisite thing that existed, there was something tragic », Ann Arbor Media Group, LLC, 2006, p. 32.
- 20 Traduction d'une citation extraite de l'article de Ralph Rugoff, « Deviations on a Theme », *Artforum International*, vol. 33, n° 2, 1994.



CAT. 121
ANTONIO SAURA
RITVA DANS SON FAUTEUIL
1985
Huile sur toile
195 x 159 cm
Marseille, musée Cantini



CAT. 122
GLENN BROWN
THE GREAT MASTURBATOR
2006
Huile sur toile
110 x 87,5 cm
Collection particulière

BIOGRAPHIES DES ARTISTES

ARIKHA, AVIGDOR

(Râdăuți [Roumanie], 1929 – Paris, 2010)

Survivant d'un camp de concentration (1942-1944), il peint alors les horreurs de son quotidien. De 1952 à 1965, il réalise des tableaux abstraits, puis exécute sur le vif des dessins noir et blanc. À partir de 1973, il revient à une peinture figurative afin de retener « les traces de ce que c'est que d'être et d'être devant » (Samuel Beckett). Ne travaillant qu'en une seule séance, il réalise des portraits (*Autoportrait dans l'atelier*, 2001) et des scènes de vie avec toujours une grande attention portée au cadrage.

ARP, JEAN

(Strasbourg, 1887 – Bâle, 1966)

Peintre, sculpteur et poète, naturalisé français, il est cofondateur du mouvement Dada de Zurich en 1916, et développe une série de reliefs en bois peints qui tendent à l'abstraction. De 1926 à 1930, il est très proche des surréalistes et participe au groupe Abstraction-Création, fondé en 1931. À partir de cette date la « ronde-bosse » tient une place de plus en plus importante dans son œuvre. *Homme vu par une fleur* (1958, cat. 142) témoigne de ses recherches sur la matière et le biomorphisme.

ARROYO, EDUARDO

(Madrid, 1937)

Artiste peintre et sculpteur engagé notamment contre le franquisme, il s'installe à Paris en 1958. Membre du mouvement de la Figuration narrative, il refuse l'esthétisation de l'art et nourrit ses œuvres de reprises et de citations issues de l'histoire, des figures célèbres ou de la publicité. En 1965, il réalise une série de huit toiles avec Gilles Aillaud et Antonio Recalcati qui fait scandale (*Viure ou laisser mourir ou la fin tragique de M. Duchamp*). Dans son portrait de Jean Hélon (1974, cat. 23), il rend hommage au peintre français emprisonné dans un stalag, à Stettin, durant la guerre (1940-1942).

ARTAUD, ANTONIN

(Marseille, 1896 – Ivry-sur-Seine, 1948)

Auteur, théoricien, acteur et metteur en scène proche des surréalistes, il invente le concept de « théâtre de la cruauté » (*Le Théâtre et son double*, 1938) dans lequel l'acteur doit emporter le public vers une transe pour redonner au théâtre son caractère sacré. Dans ses dessins – des portraits de son entourage – il tente de mettre en scène le visage humain, qui « porte en effet une espèce de mort perpétuelle sur son visage dont c'est au peintre justement à le sauver en lui rendant ses propres traits ». Souffrant de troubles psychologiques, il sera interné les dernières années de sa vie.

BACON, FRANCIS

(Dublin, 1909 – Madrid, 1992)

Il débute la peinture en autodidacte et exerce la profession de décorateur d'intérieur. En 1940, il détruit toutes ses toiles. Représentant la figure humaine par des corps en distorsion et une souffrance existentielle manifeste, il travaille sur des thématiques religieuses comme sur les portraits de ses amis car « qui pourrais-je mettre en pièces, si ce ne sont mes amis ? ». Son portrait de Jacques Dupin (1990, cat. 118) révèle les tourments de l'âme, sources d'inspiration du poète français.

BADESSARI, JOHN

(National City [États-Unis], 1931)

Depuis 1959, il concilie les mots et la photographie afin de réinventer le langage. Pendant dix ans, il travaillera aux *Peintures narratives*, composées par des textes peints, et aux *Fichues Allégories*, collages de photographies légendées en référence à l'histoire de l'art. En 1970, il brûle son atelier et débute une nouvelle série d'anti-art minimal (*Je ne ferai plus jamais d'art ennuyé*, 1971). Son œuvre regroupera ensuite un ensemble de photocolages d'images cinématographiques qui seront par la suite peintes à l'acrylique et dont le sujet s'élargira jusqu'à la guerre et à la vie urbaine.

BARBIER, GILLES

(Port-Vila [Vanuatu], 1965)

Né en République de Vanuatu, il arrive en France au milieu des années 1980. Il développe une œuvre protéiforme mêlant dessin, peinture, écriture, sculpture, photographie et installation. Influencé par le monde de la BD et de la science-fiction, il met en scène ses clones (autoportraits) aux traits réalistes et aux attitudes caricaturales, ou invente des univers utopiques par des installations ou des tableaux grand format, afin de révéler l'absurdité et les paradoxes du monde qui l'entoure.

BASELITZ, GEORG

(Deutschbaselitz [Allemagne], 1938)

Peintre et sculpteur, il est à la recherche d'une nouvelle figuration. Il réussit à donner une valeur primordiale aux éléments picturaux en inversant le sujet : « Le renversement de la figure me donne la liberté d'affronter réellement les problèmes picturaux. » Ses recherches expressives sur le traitement de la figure humaine privilégient les effets de matières avec un maniement nerveux de la couleur et du pinceau. Il est aujourd'hui professeur à l'École supérieure des arts appliqués de Berlin où il avait étudié plus jeune.

BASQUIAT, JEAN-MICHEL

(New York, 1960-1988)

D'origine portoricaine et haïtienne, son style pictural ouvre la voie d'une nouvelle iconographie alliant graffiti, peinture, dessin et écriture pour évoquer le racisme, la mort et la place de l'individu dans la société. Connaissant un fulgurant succès, son art passe rapidement de la rue à la toile et il collabore notamment avec Andy Warhol. Il a été le plus jeune et le premier artiste noir à être exposé à la Documenta 7 qui se déroula en Allemagne en 1982.

BAYER, HERBERT

(Haag am Hausruck [Autriche], 1900 – Santa Barbara, 1985)

Graphiste de formation, il intègre le Bauhaus (Weimar) en 1921. En 1925, il invente une police de caractère, *l'Universal*, et travaille sur la photographie en tant que vecteur universel de communication mais également sur une relation dynamique entre lettrage et photographie. Son *Self-portrait* (1932, cat. 82) est révélateur des recherches du Bauhaus sur les aspects fonctionnels de la représentation humaine, qui tendent à la robotisation de l'individu. En 1938, il doit quitter l'Allemagne pour se réfugier aux États-Unis où il connaîtra une carrière de directeur artistique florissante.

BELIN, VALÉRIE

(Boulogne-Billancourt, 1964)

Photographe, elle cherche à dénoncer les apparences dans une recherche sur le portrait et la nature morte. Ses modèles, mannequins de cire ou humains, sont décontextualisés, sublimés à la marge de l'hyperréalisme, dans une volonté d'effacer toute part de psychologie humaine. Ses « Métesses II » (2008, cat. 50) paraissent sans âme, sans chair, révélant, dit-elle, « des frontières, des lieux de métamorphoses où l'identité n'est jamais simple ni univoque, ces frontières sont, par exemple, celles qui séparent l'humain du virtuel, l'organique du sublime ».

BELLMER, HANS

(Katowice [Silésie allemande], 1902 – Paris, 1975)

Artiste incontournable du surréalisme, son œuvre la plus célèbre et emblématique est l'ensemble des photographies polychromes de sa sculpture multiforme *La Poupée* (1938). Considéré comme apatride, il sera interné durant la guerre au camp des Milles avec Max Ernst. Démobilisé il parcourt le sud de la France. À Carcassonne, il se lie avec le poète Joë Bousquet dont il fait le portrait (1940, cat. 135) et qui dédie un texte à sa poupée, *La Blanche par Amour*. De retour à Paris, il participe en 1959 à l'Exposition internationale du surréalisme organisée dans la galerie de Daniel Cordier, qui deviendra l'un de ses plus sûrs collectionneurs et amis.

BLAIS, JEAN-CHARLES

(Nantes, 1956)

En 1981, il participe à la naissance du mouvement de la Figuration libre. Il travaille alors sur des matériaux trouvés qu'il peuple de personnages, d'animaux ou de végétaux. Les silhouettes de ses personnages deviennent de plus en plus esquissées, « marquées par l'incomplétude de la figure ». À partir des années 1990, il réalise des sculptures qui semblent en apesanteur. Depuis 2000, ses tableaux sont numériques et les figures se métamorphosent sur l'écran grâce à des jeux de lumières et de couleurs.

BONNARD, PIERRE

(Fontenay-aux-Roses, 1867 – Le Cannet, 1947)

En 1889, il fonde le groupe des Nabis et se revendique comme l'élève de Gauguin. La couleur est au centre de ses premiers travaux, il compose sur un seul et même plan avec une touche cotonneuse qui s'apparente parfois à la trame d'une tapisserie. Avec un rigoureux sens du cadrage il intègre des plans obliques dans ses compositions et met régulièrement en perspective ses modèles reflétés dans de larges miroirs. Le doublement, l'aspect fantomatique, parfois diaphane de ses figures procurent un sentiment « d'inquiétante étrangeté », qui s'imisce dans l'espace intime.

BOUNAKOFF, PIERRE-NICOLAS

(Paris, 1974)

Autodidacte, ancien photographe de mode et historien de l'art spécialisé dans l'art contemporain africain, il nourrit ses travaux photographiques à la fois de références personnelles et de peintures anciennes (vanités) ou modernes (Bacon, Richter). Sa démarche photographique consiste à interroger la proposition graphique, picturale des sujets représentés (visages, portraits, nus, nature morte) pour en révéler l'essence même, dans une approche plastique et sensible du médium photographique. Il vit et travaille entre l'Allemagne et Nairobi.

BRASSAÏ

(Bragov [Roumanie], 1899 – Nice, 1984)

Gyula Halász

Formé à l'Académie des Beaux-Arts à Budapest et à Berlin, il exerce ensuite le métier de journaliste. Installé à Montparnasse dans les années 1920, il immortalise Paris au travers de la photographie, saisissant toutes les atmosphères et portraiturant les célébrités artistiques de la ville. En 1933, il illustre son article « Du mur des cavernes au mur d'usines », publié dans la revue surréaliste *Mimoture*, de photographies de graffitis et de photos de déambulations urbaines. Il documente ainsi à la toute naissance de l'art brut le primitivisme des passants qui imaginent des visages en prolongement de quelques traits ou deux les aspérités des murs.

BRAUNER, VICTOR

(Piatra Neamț [Roumanie], 1903 – Paris, 1966)

Victor Brauner s'installe à Paris en 1930, après avoir passé sa jeunesse à Bucarest. Il dresse une iconographie sur son angoisse de l'œil arraché qui s'avèrera prémonitrice et adhère au mouvement surréaliste jusqu'en 1948. Après un séjour de 1935 à 1938 en Roumanie, la guerre le pousse à s'exiler vers le sud de la France, à Marseille notamment. Recherchant les limites du réel et de l'irréel, ses toiles, dessins et sculptures se peuplent de créatures imaginaires, totémiques et hybrides. À partir des années 1950, il se lance dans un travail autobiographique, « les Onomatomanies », jusqu'à gagner en sérénité et simplicité avec des peintures sur bois découpé.

BROWN, GLENN

(Hexham [Grande-Bretagne], 1966)

Peintre, sculpteur et graveur, il reçoit en 2000 le Turner Prize. S'inspirant de thèmes historiques, il donne à ses tableaux une atmosphère morbide. Il représente des corps proches de la décomposition dont les traits physiques sont volontairement effrayants (dents jaunies, œil blanc) et dont l'aspect lisse, proche de la photographie, renforce le sentiment de malaise du spectateur.

CHIMES, THOMAS

(Philadelphie, 1921 – 2009)

Après avoir étudié les beaux-arts en Pennsylvanie, il intègre à New York, au retour de la Seconde Guerre mondiale, l'université Columbia en philosophie. Thomas Chimes n'a cessé de faire évoluer son style tout au long de sa vie. Il a été très influencé par les grands écrivains du XIX^e siècle, Arthur Rimbaud, Oscar Wilde, et du XX^e siècle comme James Joyce, Antonin Artaud, ainsi que par la pataphysique d'Alfred Jarry. Les années 1973 à 1978 sont consacrées à des portraits des personnalités artistiques qu'il admire.

CRAGG, TONY

(Liverpool, 1949)

Tony Cragg sculpte aussi bien des matériaux traditionnels comme le bronze ou le bois que des matériaux plus « communs » comme le polystyrène ou le verre. Il réalise à ses débuts des installations colorées faites de débris, puis travaille à des fresques murales (installation-collage ou dessin-sculpture), recouvre objets et meubles de plastique et réalise dernièrement des sculptures géantes. « Mon but, c'est d'aller au-delà de l'objet ou de la matière, de les décoder. » Les œuvres de la série *Mixed Feelings* expriment l'incarnation visuelle de deux forces en conflit, des profils de visages et des formes elliptiques abstraites dont l'imbrication crée une surface dynamique qui encourage les multiples perceptions.

DE CHIRICO, GIORGIO

(Volo [Grèce], 1888 – Rome, 1978)

Peintre, sculpteur et écrivain, ses œuvres de 1910 à 1920 sont considérées comme les symboles de la Modernité par les surréalistes. Il crée en 1915 le mouvement *Pittura metafisica* et appuie son travail sur la couleur, le dessin et la réinterprétation des maîtres italiens pour atteindre le *pictor classicum sum*. Le motif du mannequin sans visage qui peuple ses toiles est « une statue moderne de l'homme du XX^e siècle : ce que l'homme moderne doit craindre dans l'avenir, c'est la vacuité et la perte de l'individualité » (Francis Green, « La métaphysique du mannequin chez De Chirico », *L'Écrit-Voir*, n° 4, 1984). De 1920 à 1930, il se consacre à un style néobaroque. C'est alors que les surréalistes le rejettent. Après les années 1940, il travaillera à la reproduction de ses œuvres métaphysiques.