

Face Politics Politiques du visage

André-Louis Paré

Numéro 114, automne 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/83439ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Paré, A.-L. (2016). Face Politics / Politiques du visage. *Espace*, (114), 2–11.

Face Politics

Our relationship to the face, this frontal part of the head that is linked to what is most intimate in the human being, often serves to inspire various interventions of an aesthetic or political order. Does the face, which for a long time was considered “the symbol not only of the spirit, but also of an unmistakable personality,”¹ still have this dignity today? In its etymological sense, the visage is what sees and what is seen. It is characterized by its visibility. This visibility inevitably has a socio-political dimension that is inherent in public space. As a signifying surface that is offered and presented according to one’s values and culture, the face in all its diversity appears in a face-to-face situation. Moreover, the face cannot be thought about without the contribution of the other, without the other face. It fosters bonds and a sense of community. In our hypermodern societies these principles, still viewed by many as self evident, are not unanimously adhered to.²

In the arts, in so far as the face is linked to the bust, portraiture and drawing, for a long time it has been a counterpart of the ideal human image. It represents the universal figure of our humanity, the one that through education in literature and the fine arts was to be a carrier of values and attitudes within a typically Western conception of civilization. From this humanist perspective, the representation of the face in sculpture is not comparable to the one that emerges in painting. Because it is “deprived of the soul’s eye and gaze,”³ according to Hegel, sculpture cannot compete with the aesthetic effect of the face that appears on the painter’s canvas. But this does not take into account the emergence of a new sensibility to the face, one freed from the sculpture’s traditional canons.

In the opening text of this issue, Jacques Py initially refers to the work of Franz Xaver Messerschmidt, an Austrian artist who was a contemporary of Hegel. In contrast with the sculpture of his time, which celebrated models of bourgeois society, Messerschmidt created busts that “represented the diversity of human behaviour.” In highlighting the facial physiognomy, he partook in this new scientific spirit that searched the face for significant features of human personality. It is with this new expressive comprehension of the figure that the art practices of Louis Fortier, Francis Montillaud and Simon Nicaise are analysed. Made up of either castings or masks, these artists develop a vision of the face that is far from the “conventional rules.” By way of their transgressive actions on the faces and “the introduction of fleeting emotions and unstable feelings,” these artists undermine the traditional image that made the face the seat of spirituality and intelligence. Their “propositions to minesweep the official art” thus elude to “the models of identity recognition” that society prefers for its moral and civic values.

This ideal representation, associated with the face of Christ,⁴ is far removed from the notion of the face such as expressed in Amerindian cultures. Indeed, as Alexia Pinto Ferretti underlines in her text, for Native peoples the face is not solely human, it also is present in certain inanimate objects. Also, the mask is not an object to be collected; it possesses a spirit, it is animated by a personality. This is because the mask is a “medium of resurgence outflanking the strategies of Western cultural assimilation” that First Nations contemporary artists such as Alison Bremner, Nicholas Galanin and Brian Jungen use to combat the appropriation of masks within the Western vision. Their works are part of a process of re-contextualizing cultural identity and contributing to “the emergence of a new Native face.” In giving the tradition of the mask a new vitality, they hope to overthrow the colonial ideology so that there will no longer be just one true culture.

The struggle for a new space of visibility can also be carried out with photography: so much the more so since photography is, according to Roland Barthes, the art of the person.⁵ Since the emergence of social media and the selfie, this art has been amply promoted. In her text, Marion Zilio sees this quest for visibility as part of a new imaginary world associated with ephemeral and impermanent aesthetics. Following a Deleuzian interpretation, the face is no longer to be interpreted according to the logic of inside/outside, but rather as an “overlapping interface in an immersive/interactive relationship with the environment.”

Politiques du visage

La relation que nous entretenons avec le visage, cette partie antérieure de la tête associée à ce qu'il y a de plus intime dans la personne humaine, n'est pas sans inspirer diverses interventions d'ordre esthétique ou politique. Longtemps considéré comme « le symbole non seulement de l'esprit, mais de l'esprit en tant que personnalité à nulle autre pareille¹ », le visage a-t-il encore aujourd'hui cette dignité ? Étymologiquement, le visage signifie ce qui voit et ce qui est vu. Il est caractérisé par sa visibilité. Cette visibilité a forcément une dimension sociopolitique inhérente à l'espace public. Comme surface signifiante qui se donne, se présente, selon ses valeurs, sa culture, le visage, dans toute sa diversité, apparaît dans un face-à-face, un vis-à-vis. Aussi, le visage ne se pense pas sans l'apport d'autrui, sans l'autre visage. Il promeut des liens et le sens de la communauté. Or, pour plusieurs, ces principes qui apparaissent encore comme une évidence sont, dans nos sociétés, qualifiées d'hypermodernes, loin de faire l'unanimité².

Dans le domaine artistique, alors qu'il est associé au buste, au portrait, au dessin, le visage a longtemps été de concert avec l'image idéale de l'être humain. Il représentait la figure universelle de notre humanité, celle qui, à travers l'éducation aux Belles-Lettres et aux Beaux-Arts, sera porteuse de valeurs et d'attitudes quant à une conception de la civilisation qui se sera développée en Occident. Dans cette perspective humaniste, la représentation du visage en sculpture n'est pas comparable à celle qui se manifeste dans la peinture. Parce qu'elle « est privée de l'œil et du regard de l'âme³ », la sculpture, au dire du philosophe Hegel, ne peut rivaliser avec l'esthétique du visage qui apparaît sur la toile du peintre. Mais c'était sans compter sur une nouvelle sensibilité relativement au visage, déliée des canons traditionnels de la sculpture.

Dans le texte qui inaugure ce dossier, Jacques Py réfère d'abord à l'œuvre de Franz Xaver Messerschmidt, un artiste autrichien contemporain de Hegel. Pour contraster avec les sculptures de son temps, célébrant les modèles de la société bourgeoise, Messerschmidt réalisa des bustes « figurant la diversité des comportements humains ». En mettant en évidence la physionomie du visage, il participe de ce nouvel esprit scientifique qui cherchait dans le visage des marques significatives de la personnalité humaine. C'est à partir de cette nouvelle appréhension expressive de la figure que sont analysées les pratiques artistiques de Louis Fortier, Francis Montillaud et Simon Nicaise. Constituée soit par des moulages, soit par des masques, la vision du visage développée par ces artistes s'éloigne des « règles conventionnelles ». Par leurs actions transgressives sur les visages, « l'introduction d'émotions éphémères et de sentiments instables », ces artistes ébranlent l'image traditionnelle qui en fait le siège de la spiritualité et de l'intelligence. Leurs « propositions de déminage d'un art officiel » déjouent ainsi « les modèles de reconnaissances identitaires », ceux que la société favorise pour leurs valeurs morales et civiques.

Cette représentation idéale, associée au visage du Christ⁴, est fort éloignée de la notion du visage telle qu'on la trouve dans les cultures amérindiennes. En effet, comme le souligne Alexia Pinto Ferretti dans son texte, chez les peuples autochtones, le visage n'est pas uniquement humain, il se trouve également dans certains objets inanimés. Aussi, le masque n'est pas qu'un objet à collectionner; il possède un esprit, il est animé d'une personnalité. C'est parce que le masque est « un médium de résurgence qui déjoue les stratégies occidentales d'assimilation culturelle » que des artistes autochtones contemporains comme Alison Bremner, Nicholas Galanin et Brian Jungen vont combattre l'appropriation des masques au sein de la vision occidentale. Leurs œuvres s'inscrivent dans une démarche de recontextualisation de l'identité culturelle et contribuent à « l'émergence d'un nouveau visage autochtone ». En redonnant une nouvelle vitalité à la tradition du masque, ils souhaitent renverser l'idéologie coloniale pour qui il n'y a qu'une seule et véritable culture.

Le combat pour un nouvel espace de visibilité peut également se faire avec la photographie; d'autant que la photographie est, selon Roland Barthes, l'art de la personne⁵. Or, depuis l'avènement des réseaux sociaux et l'utilisation de l'égoportrait, cet art a été amplement favorisé. Dans son texte, Marion Zilio

It is within this “ecology of circulation” that the author analyses the works of Chinese artist Liu Bolin and Japanese artist Kimiko Yoshida, who both employ strategies of disappearance. While Yoshida strives to question her personal identity through multiple self-portraits, Bolin protests against the cultural heritage of an authoritarian regime that attempts to efface the individual. Even if these camouflages paradoxically make him more visible, this desire “to become one with the setting,” according to the author, is part of a pervasive paradigm enabling him to counter “continuous surveillance.”

Surveillance is precisely the main focus in Vincent Marquis’ text. In these hypermodern times, the face is no longer solely the symbol of self-expression and a means for self-emancipation in public space; it is also a potential threat. Under surveillance cameras, installed in various strategic places, the face is a measurable surface that is mapped in order to be identified. In this highly regulated political context, some artists are questioning this tyranny of visibility that aims to scrutinize individuals via biometrics. Zach Blas and Ursula Johnson, each in their way, denounce the “ethical weaknesses inherent in biometric processes of categorisation;” while Mushon Zer-Aviv and Rafael Lozano-Hemmer replay this system of facial calculation in view of “deconstructing its premises.” Despite their different strategies, these artists, according to the author, attempt to rethink the face as potential for resistance.

If, as Marquis states, the face can be a weapon, this is because it is something other than a portrait. The final text on this subject, penned by the magazine’s editor, explores various art practices to propose a reading in which the face is considered as the other of the portrait. According to this analysis, it is by indicating this distinction that the ethical potential of the face becomes possible. This is notably the case in the use of memory that underpins the works of Raphaëlle de Groot and Leandro Berra, whereby they seek to compose an image of the visage. Moreover, when the face becomes a pure substratum for machines to compose a portrait, it is the human dimension that is called into question. After a presentation of Patrick Tresset’s robot-created portraits, the text concludes with a reference to the digital art of artist Paolo Almario, who, through the destruction of certain portraits, suggests the potential for another humanity.

In the “Events” section, this issue presents two texts. The first, by Bénédicte Ramade, is a reading of an exhibition recently shown at the Centre Pompidou-Metz on the aesthetics of the sublime; the second text, by Jérôme Delgado, analyzes the multiple avenues of the group exhibition *PEUT MIEUX FAIRE* that travelled to numerous venues between 2009 and 2016. Finally, as well as the section dedicated to the exhibition reviews, in the “Public art and Urban Practices” section, Alain-Martin Richard proposes an analysis of the work of sculptor André Du Bois installed in the Saint-Roch neighbourhood in Quebec City.

Translated by Bernard Schütze

André-Louis Paré

1. Georg Simmel, “The Aesthetic Significance of the Face” in *Contemporary Aesthetics*, Matthew Lipman (ed. Boston: Allyn & Bacon, 1973), 338.
2. For more on this notion of the hypermodern, see: Gilles Lipovetsky, *Les temps Hypermodernes*, in collaboration with Sébastien Charles (Paris: Ed. Grasset, Nouveau collège de philosophie, 2004).

3. Hegel, *Esthétique*, tome 2 (Paris: Le livre de poche), 281. (Our translation)

4. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia 2* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 197.

5. Roland Barthes, *Camera Lucida* (New York: Hill and Wang, 1981), 18.

inscrit cette quête de visibilité au sein d'un nouvel imaginaire associé à une esthétique de l'éphémère et de l'impermanence. Suivant une interprétation deleuzienne, le visage n'est plus interprété sous une logique du dedans/dehors, il est plutôt une « interface imbriquée dans un rapport d'immersion/interaction avec le milieu ». C'est au sein de cette « écologie de la circulation » que l'auteure analyse les œuvres de l'artiste chinois Liu Bolin et de l'artiste japonaise Kimiko Yoshida. Tous les deux mettent en place des stratégies de disparition. Tandis que Yoshida s'ingénie à s'interroger sur son identité personnelle par de multiples autoportraits, Bolin proteste contre l'héritage culturel d'un régime autoritaire tendant à effacer l'individu. Or, même si ses tactiques de camouflage nous le rendent paradoxalement plus visible, ce désir de « faire corps avec le décor » participe, au dire de l'auteure, du paradigme pervasif lui permettant de contrer « une surveillance permanente ».

C'est justement de surveillance dont il est question dans le texte de Vincent Marquis. C'est qu'en ces temps hypermodernes, le visage n'est plus uniquement le symbole de l'expression de soi apte à s'émanciper au sein de l'espace public, il est aussi une menace potentielle. Sous les caméras de surveillance, installées à divers endroits stratégiques, le visage est une surface mesurable, cartographiée en vue d'être identifiée. Dans ce contexte politique hautement réglementé, certains artistes vont donc remettre en question cette tyrannie de la visibilité qui cherche à dévisager des individus grâce à la biométrie. Zach Blas et Ursula Johnson vont, à leur façon, dénoncer « les défauts éthiques inhérents aux processus biométriques de catégorisation »; alors que Mushon Zer-Aviv et Rafael Lozano-Hemmer rejouent ce système de calcul du visage en vue d'une « déconstruction de leurs prémisses ». Malgré des stratégies différentes, ces artistes, au dire de l'auteur, tentent d'imaginer à nouveau frais le visage comme potentiel de résistance.

Si, comme le mentionne Marquis, le visage peut être une arme, c'est parce qu'il est autre chose qu'un portrait. Le dernier texte de ce dossier, signé par le directeur de la revue, propose, à partir de diverses pratiques d'artistes, une lecture qui laisse voir le visage comme l'autre du portrait. Selon cette analyse, c'est en marquant cette distinction qu'est rendu possible le potentiel éthique du visage. C'est notamment le cas dans le travail de mémoire qui sous-tend les œuvres de Raphaëlle de Groot et de Leandro Berra en vue de composer une image du visage. Par ailleurs, lorsque le visage devient un pur substrat pour les machines à composer un portrait, c'est la dimension humaine qui est alors remise en question. À la suite d'une présentation des portraits faits par des robots de Patrick Tresset, le texte conclut en référant au travail d'art numérique de l'artiste Paolo Almaro qui, par le biais de la destruction de certains portraits, nous suggère le potentiel d'une autre humanité.

Dans sa section « Événements », ce numéro propose deux textes. Celui de Bénédicte Ramade présente une lecture de l'exposition présentée récemment au Centre Pompidou-Metz sur la notion esthétique du sublime; celui de Jérôme Delgado analyse les multiples avenues de l'exposition collective *PEUT MIEUX FAIRE* qui a circulé dans plusieurs lieux entre 2009 et 2016. Enfin, outre la section consacrée aux comptes rendus d'exposition, Alain-Martin Richard propose, dans la section « Art public et pratiques urbaines », une analyse de l'œuvre du sculpteur André Du Bois installée dans le quartier Saint-Roch à Québec.

André-Louis Paré

1. Georg Simmel, « La signification esthétique du visage » dans *La tragédie de la culture*, Paris, Éd. Rivages Poche/Petite Bibliothèque, 1988, p. 142.
2. Sur cette notion d'hypermoderne, voir Gilles Lipovetsky, *Les temps Hypermodernes*, avec la participation de Sébastien Charles, Paris, Éd. Grasset, Nouveau collège de philosophie, 2004.

3. Hegel, *Esthétique*, tome 2, Paris, Le livre de poche, p. 281.
4. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p. 210.
5. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éd. de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 124.

P. 6-7 : Zach Blas, *Facial Weaponization Suite: Mask - May 19, 2014, Mexico City, Mexico*, 2014. Photo : Christopher O'Leary. Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist. Zach Blas, *Facial Weaponization Suite: Fab Face Mask - October 20, 2012, Los Angeles, CA*, 2012. Photo : Christopher O'Leary. Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist.

P. 8-9 : Simon Nicaise, *Amazingo Physionomie-gus*, 2013-2016. Moulages en plâtre synthétique et acier, dimensions variables/ Castings of synthetic plaster and steel, variable dimensions. Photos : Simon Nicaise.

P. 10-11 : Louis Fortier, *Journal des humeurs (détail/detail)*, 2004. Cire et pigments, dimensions variables/Wax and pigment, variable dimensions. Photo : Louis Fortier. Louis Fortier, *Journal des humeurs (détail/detail)*, 2004. Cire et pigments, dimensions variables/Wax and pigment, variable dimensions. Photo : Louis Fortier.











