

Les délires de faciès Delirious Features

Jacques Py

Number 114, Fall 2016

Visages
Faces

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/83440ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Py, J. (2016). Les délires de faciès / Delirious Features. *Espace*, (114), 12–25.

LES DÉLIRES DE FACIÈS

Jacques Py

Les codes bafoués de la statuaire

Leur vie figée dans le bronze ou le marbre, les Grands Hommes hantent les places publiques avec des poses dont la gestuelle et les traits du visage traduisent le lyrisme nécessaire à l'entrain des foules vers des causes pour le moins nationales. Lorsqu'ils ne sont pas ces valeureux guerriers ou révolutionnaires adulés par leur pays reconnaissant, les autres mortels méritant d'être statufiés portent généralement aux nues une maîtrise des expressions évocatrices de leurs valeurs morales et civiques. Ces honorables personnes incarnent les modèles que la société prône en référence envers le passant lambda qui les croise dans les rues des cités. Qu'elle se décline en pied ou en buste, c'est à l'adresse de cette statuaire que le travail de quelques artistes se destine avec des propositions de déminage jubilatoire des règles conventionnelles d'un art officiel, désormais tombé en désuétude. Les actions transgressives sur les visages y font œuvre avec leur cortège de déformations exagérant les attitudes et les physionomies des personnages ou des artistes eux-mêmes comme dans les autoportraits où ils se mettent en scène.

Delirious Features

Flouting the Codes of Statuary

Great Men haunt public squares, their lives frozen in bronze or marble, their poses and facial expressions projecting the lyricism needed to inspire the masses to take up national causes. When they are not the valiant warriors or revolutionaries revered by their countries, the other mortals who merit their own statues typically extol moral and civic values through masterful expressions. These honourable individuals function as society's role models for the ordinary citizens who pass by them in the city streets. Some artists address such busts or full-length statuary with work that jubilantly blows up the conventional rules of this official yet now obsolete art. They handle faces in transgressive ways through a series of distortions that exaggerate the attitudes and features of the characters or the artists themselves, as in the case of self-portraits.

Francis Montillaud, Carrefour
(détail/detail), 2013. Bronze et
acier inoxydable, dimensions
variables/Bronze and stainless
steel, variable dimensions.
Photo : Guy L'Heureux.





Franz Xaver Messerschmidt, *Tête de caractère*
 (*Homme de mauvaise humeur*), 1771-1783.
 Plomb/Lead, 380 cm en hauteur/in height.
 Collection Musée du Louvre, Paris.

Franz Xaver Messerschmidt is a key forerunner of artists working with the stylized grimace or exaggerated facial expression. Born in Austria in 1736, the sculptor is best known for his expressive portrait busts, which broke away from his earlier style—typical of 18th century Viennese Baroque—that had made him famous among the luminaries and aristocrats from whom he had received many commissions for statues and monuments. As his physical and mental states were deteriorating, Messerschmidt moved to Bratislava, where he began producing a collection of busts having demonstrative expressions, depicting a wide range of human behaviour. A contemporary of Gaspard Lavater and his *Essays on Physiognomy* (1775–1778, first published in English in 1789), Messerschmidt contributed to the scholar's research, illustrating the relationship between the facial features and the personality of individuals.

Up until his death in 1783, Messerschmidt produced over fifty “character heads” in metal or alabaster, of which only 43 survive today, such as *The Ill-Humoured Man*, *The Intentional Jester* and *The Lecher*.¹ Sometimes the contorted features and grimaces of certain portraits—such as *Bronze Head with a Stretched Out Tongue*—place provocative attitudes, physiological deformities and the effects of mental disorders on an equal scale. Moreover, during the Enlightenment, emerging theories

on the evolution of the species began to undermine the idea that humankind was made in God's image. The face, site of all expression, could undergo the most exaggerated deformities without any awareness of offending the Creator.

Physiognomy claimed to scientifically establish knowledge of individuals on the basis of their appearance alone. Even though its theoretical foundations were contentious, its principles subsequently served to encourage an acceptance of the differences between human beings. Painters gradually abandoned the immutable canons of idealizing the body's proportions. Romantic artists then began to overthrow theories of beauty by challenging the long-accepted relationship between people's morphological aspects and their moral and spiritual worth—a relationship which had deemed an ugly human body as being the site of intellectual deficiency and suspect deviance. This led the Romantics to reconsider the world as one full of flaws, outsiders and dark aspects. During this period, Jean-Étienne Esquirol, a precursor of psychiatry, opened the doors of his Charenton clinic in Paris to Georges-François Gabriel, so that Gabriel could draw a series of portraits of the patients.

While Théodore Géricault's slightly later paintings of the insane are better-known, Gabriel's project, which by 1818 already comprised more than 200 drawings,² echoes the exhaustive collection of photographs that Philippe Bazin³ took in the 1990s of hundreds of mentally ill people. For his part, Louis-Léopold Boilly produced a series of lithographs on the theme of *Grimaces* between 1828 and 1833, followed by two paintings depicting a compendium of characters of diverse age and origin bearing various facial expressions. Academic standards for the portrait, established by the codes of classical painting to extol controlled facial expressions, were thus challenged, making way for the diverse and eclectic procession of characters in the Human Comedy.

Francis Montillaud's work exemplifies this theme of the world perceived as a stage, because in addition to his professional connections to the theatre, he transforms the street into a stage on which his characters—his sculptures—encounter passersby, much like actors and the audience in a theatre. The ways in which he stages space recall the Pop Art of George Segal, whose cast sculptures, made by covering living models with plaster bandages, are then set up in scenes with real objects and environments. However, Segal's plaster casts of bodies and faces render his models anonymous, blurring their expressive features and details, while evoking the sudden fossilization of life in Pompeian or post-nuclear scenes.

As offshoots of architecture, the statues would have remained in hieratic poses and static verticality before taking on more expressionist forms in the treatment of the subject matter, while a nomenclature of expressions, based on the passions and situations evoked and the hierarchies of related characters, delineated the sculptor's style. The declassification contemporary artists undertake seeks to break with this history and introduce fleeting emotions and unstable sensations into their work. In order to capture the transience of facial expressions in the elastomeric resins that are the moulds for his busts, Montillaud uses ordinary people on the street. In the impressions he takes, the eyes remain closed, but instead of the passive face of a death mask, the instantaneity of a scowl, a grimace or a burst of laughter remain, thus contrasting with the restraint of hieratic figures in traditional statuary.

Dans le registre de la grimace et de l'expression outrée des caractères, Franz Xaver Messerschmidt est un précurseur auquel il est possible de se référer. Ce sculpteur, né en 1736 en Autriche, est surtout connu pour ses bustes expressifs rompant avec son style, caractéristique du baroque viennois du XVIII^e siècle, qui avait fait sa renommée auprès des notables et de l'aristocratie dont il avait reçu de nombreuses commandes de statues et de monuments. Tandis que son état physique et mental se dégrade, il s'installe à Bratislava où il commence à réaliser un répertoire de bustes aux expressions très démonstratives, figurant la diversité des comportements humains. L'artiste, contemporain de la publication de l'ouvrage de Gaspard Lavater sur *L'Art de connaître les hommes par leur physionomie* (1775-1778), contribue à illustrer les recherches que le savant avait relancées sur les relations entre le faciès et la personnalité des individus.

Jusqu'à sa mort en 1783, Messerschmidt s'attelle à réaliser plus d'une cinquantaine de portraits sculptés en métal ou en pierre, dont 43 connus à ce jour, tels *La Mauvaise Humeur*, *Le Méchant Espiègle* ou *Le Lubrique*¹. Le jeu outrancier et grimaçant des traits du visage de certaines représentations, comme celle de *L'Homme qui tire la langue*, met parfois sur un pied d'égalité attitudes provocatrices, malformations physiologiques et conséquences des dérèglements de la personnalité. Par ailleurs, au siècle des Lumières, les théories émergentes sur l'évolution des espèces commencent à saper l'idée d'un homme façonné

à l'image de Dieu. De fait, le visage, siège de toutes les manifestations expressives, peut subir les difformités les plus exagérées sans pour autant avoir conscience d'offenser le Créateur.

Les thèses de la physiognomonie avaient eu la prétention d'établir scientifiquement une connaissance des individus sur la foi de leur seule apparence. Bien que ces principes aient été contestables dans leurs fondements théoriques, ils se mirent par la suite au service d'une acceptation des différences entre les êtres humains. Les peintres abandonnaient progressivement l'idée d'idéaliser les proportions du corps dans des canons immuables. Les artistes romantiques entreprirent ainsi de bouleverser les théories du beau en contestant le lien admis de longue date entre l'aspect morphologique de la personne et sa grandeur morale et spirituelle, ce qui avait institué, en contrepartie, le siège de la déficience intellectuelle et des déviances suspectes chez les personnes jugées physiquement laides. La contestation de ces critères par les romantiques les conduisit à reconsidérer le monde avec ses défauts, ses à-côtés, voire ses zones obscures. C'est à cette époque que le précurseur de la psychiatrie Jean-Étienne Esquirol ouvrit à Georges-François Gabriel les portes de l'asile de Charenton, où il exerçait à Paris, afin qu'il dessine une série de portraits de ses patients.

Francis Montillaud, *Sur le vif*, 2011. Plâtre, pigments, bois et acier, dimensions variables/Plaster, pigment, wood and steel, variable dimensions. Photo : Francis Montillaud.





Francis Montillaud, *Curiosités*, 2012.
Bronze, dimensions variables/variable dimensions.
Photo : Francis Montillaud.

In a recent work, *Carrefour*,⁴ five bronze busts—three middle-aged people and two adolescents—translate the potential for encounters in an intergenerational cultural place through their placement in the space and the emotions expressed. Each face conveys a different sensibility, although inverting the qualities typically associated with the protagonists: serenity and well-being emanate from the young figures, whereas high spirits and extravagant laughter light up the older ones. The artist ensnares the stereotypes that would hold this to be the reverse, which is another way of settling a score with the conventional vocabulary bolstering the educational sections of museums. Montillaud has previously used the lifecasting technique (*sur le vif*) on local youth for another public art project titled *Curiosités*.⁵ Made for the sculpture garden in St. Boniface—aply named given that its etymological meaning in Latin is “good figure”—the artist’s installation presented laughing children in acrobatic, comical and playful poses. *Sur le vif*, produced in 2011, is a work for which the sculptor used himself as a model to experiment with casting the multiple expressive possibilities of his face, curious to discover the gap between what he believes his self-image to be and what others actually see.

Akin to a photograph that is revealed before our eyes, the resulting cast raises questions of identity related to the self-portrait that go well beyond the initial goal of translating an emotion. Artist Louis Fortier also produces series of self-portraits usually cast in wax. Entrusting the task of rendering the fleeting expressions of his face to this malleable material, he devises his self-portraits in such a way that their instability deforms his features little by little. The artist foregoes the standard petrification of the portrait through sculpture, along with its social recognition, in order to show the vanity of it through the portrait’s gradual deterioration. The self-portraits these two artists have created are no longer busts, but decapitations recalling that of Medusa, whose power was to instantaneously freeze the expressions of human features.

A traditional locus of spirituality and intelligence, the human head is now reduced to material subjected to inertia. In the work of Simon Nicaise, the metamorphosis of the portrait occurs as the mould deforms from the pressure of the plaster being poured into latex masquerade masks. The heads’ lack of bone structure accentuates the elasticity of flesh and produces the anthropometric disasters of the faces. The busts of *Amazingo Physionomiegyus* (2013–2016) collapse and spread over their bases like overripe fruit fallen from a tree.

From Figure to Face

Montillaud’s video works frequently re-examine issues of expression in his sculptures and installations. In the video *Faux Fini*,⁶ the artist plays the role of several characters inspired by architectural model figures, using strange transparent masks to assume the various roles of his protagonists. From the outset, this accessory is far from being neutral, because despite appearances, it functions as an operating model for the transfiguration of the artist, who thwarts the mask’s transparency and applies outrageous makeup to it to emphasize a specific stereotype.

Contrary to humanity’s potential for diversity, Montillaud reduces the face to an image embodying a universally recognizable social role, therefore disrupting the traditional aim of portraiture, which is to



Francis Montillaud, *Carrefour*, 2013. Bronze et acier inoxydable, dimensions variables/Bronze and stainless steel, variable dimensions. Photo : Guy L'Heureux.

P. 18-19 : Francis Montillaud, *Sur le vif*, 2011. Plâtre, pigments, bois et acier, dimensions variables/Plaster, pigment, wood and steel, variable dimensions. Photo : Francis Montillaud.

Si les peintures d'aliénés de Théodore Géricault, exécutées peu de temps après, sont plus notoires, l'entreprise de G.-F. Gabriel qui réunissait en 1818 déjà plus de 200 dessins² n'est pas sans trouver un écho dans l'inventaire photographique exhaustif des centaines de malades mentaux réalisé par Philippe Bazin³ dans les années 1990. De son côté, après avoir édité une série de lithographies sur le thème des *Grimaces* entre 1828 et 1833, Louis Boilly entreprit deux tableaux où il put mettre en scène un condensé de mimiques arborées par des personnages de diverses générations et origines. Aux expressions contrôlées du visage par les codes de la bienséance de la peinture classique succédait ainsi la remise en cause des standards académiques du portrait, ouvrant la voie au défilé contrasté et éclectique des personnages de la Comédie humaine.

C'est par ce thème du monde perçu comme un théâtre que s'inscrit l'œuvre de Francis Montillaud, car outre ses affinités professionnelles avec l'univers théâtral, entre la scène et la rue, dans les espaces où sont agencés ses personnages, sculptures et passants se rencontrent comme acteurs et public dans une salle de spectacle. Ses partis-pris de mises en espace ne sont pas sans évoquer l'œuvre Pop art de George Segal, dont les sculptures sont essentiellement fondées sur des recouvrements de modèles vivants de bandes plâtrées, recomposés par la suite dans des situations créées avec des objets et des environnements bien réels. Cependant, les effets d'un surmoulage des corps et des visages anonymisent les modèles de Segal, gommant les traits et les détails expressifs pour placer les personnages dans des évocations pompéiennes, ou postnucléaires, de fossilisation soudaine de la vie.

Émanation de l'architecture, les statues seraient restées dans la verticalité de la statique et l'hiératisme des poses avant de pouvoir exalter des formes plus expressionnistes dans le traitement de ses thématiques,

alors qu'une nomenclature des expressions, déclinée en fonction des passions, des situations évoquées et des hiérarchies des personnages mis en relation, encadrerait les registres du sculpteur. La déclassification entreprise par des artistes contemporains vise à rompre avec cette histoire par l'introduction d'émotions éphémères et de sentiments instables dans leurs œuvres. Afin de capter la fugacité d'une expression d'un visage dans des résines élastomères qui serviront de matrice à ses bustes, Montillaud recourt à des gens de la rue. Dans ses prises d'empreintes, les yeux restent clos, mais contrairement à la passivité du visage d'un masque mortuaire, c'est l'instantanéité d'un rictus, d'une grimace, d'un éclat de rire qui est retenu, s'opposant à la retenue des figures hiératiques ordinairement dédiées à la statuaire traditionnelle.

Dans *Carrefour*⁴, l'une de ses dernières réalisations, cinq bustes en bronze – trois personnes d'âge mûr et deux adolescents – traduisent, par leurs dispositions dans l'espace et les sentiments qu'ils expriment, la potentialité des rencontres dans un lieu culturel intergénérationnel. Chaque visage traduit une sensibilité différente, mais inversant les attendus liés à la qualité des protagonistes, la sérénité et le bien-être se dégagent des jeunes figures tandis que la bonne humeur et les rires extravagants irradiant les aînés. L'artiste piège pareillement les stéréotypes qui voudraient que cela soit l'inverse, une manière supplémentaire de régler un compte au vocabulaire convenu balisant les salles des sections académiques des musées. Pour un projet antérieur d'art public intitulé *Curiosités*, Montillaud avait déjà eu recours au moulage « sur le vif » de jeunes issus du quartier⁵. Destiné au jardin de Saint-Boniface, le bien nommé puisqu'étymologiquement cela signifie en latin *Bonne figure*, l'artiste a mis en scène des enfants rieurs dans des postures acrobatiques, ludiques et futiles. *Sur le vif*, réalisé en 2011, est une œuvre où le sculpteur paie aussi de sa personne comme modèle, expérimentant de fixer de multiples possibilités expressives de son visage en le moulant, curieux de découvrir l'écart entre ce qu'il pense être l'image qu'il donne de soi et ce qu'il reflète réellement envers les autres.

Telle une photographie qui se révèle sous les yeux, le moulage obtenu renvoie l'artiste aux questions identitaires d'un autoportrait bien au-delà de la traduction recherchée initialement d'une émotion. L'artiste Louis Fortier réalise de même des séries d'autoportraits généralement fabriqués en cire par moulage. Déléguant le soin de restituer les attitudes éphémères de son visage à la malléabilité de la matière, il imagine ses autoportraits dans une instabilité qui en déformera petit à petit les traits. L'artiste renonce à la pétrification habituelle du portrait par la sculpture et à sa célébration sociale pour en démontrer la vanité par sa progressive dégradation. Les autoportraits que réalisent ces deux artistes ne sont plus en réalité des bustes, mais des décollations qui nous rappellent celle de Méduse dont le pouvoir était de fixer dans l'instantanéité de leur expression les traits humains.

Siège traditionnel de la spiritualité et de l'intelligence, la tête de l'homme n'est plus que matière soumise à l'inertie, et les métamorphoses d'un portrait, chez Simon Nicaise, sont provoquées par les déformations du moule sous la pression du plâtre coulé dans des masques de carnaval en élastomère. L'absence de structure osseuse des têtes accentue l'élasticité des chairs et provoque les désastres anthropométriques de leurs visages. Les bustes d'*Amazingo Physionomieegus* (2013-2016) s'affaissent et s'étalent sur leur base comme des fruits trop mûrs tombés d'un arbre.









Louis Fortier, *Suite impérieuse*, 2007. Cire et pigments, dimensions variables/Wax and pigment, variable dimensions. De gauche à droite/From left to right : *Vitellius, Vespasien et/and Titus*. Photo : Guy L'Heureux.

De la figurine à la figure

Les œuvres vidéographiques de Montillaud retrouvent fréquemment les problématiques expressives de ses sculptures et de ses installations. Dans la vidéo *Faux Fini*⁶, l'artiste se met lui-même en scène dans les rôles de plusieurs personnages inspirés de figurines pour maquettes d'architecture et, pour cela, utilise un masque bien singulier, car transparent, pour endosser les différents rôles des protagonistes de son film. D'entrée de jeu, cet accessoire est donc loin d'être neutre, car contrairement à son aspect, il se pose comme un modèle opératoire de transfiguration de l'artiste qui, pour contrecarrer la transparence du masque, se maquille outrageusement la figure afin d'accentuer la désignation d'un stéréotype.

Contrairement à la potentielle diversité des êtres humains, Montillaud réduit le visage à une image contrainte d'incarner un rôle social reconnaissable par tous et il déjoue par là même l'entreprise de singularisation et de mémorisation de l'individu par le portrait. Avec le maquillage qui cache ses traits et la matière plastique qui les recouvre, l'artiste s'est converti en un mannequin, voire pour parodier les termes

d'Hannah Arendt « en une affreuse marionnette à face humaine ». Cette superficialité des apparences met de l'avant des catégories fondées, entre autres, sur la fonction, l'âge, le sexe et le caractère, niant le singulier pour devenir générique, annulant dans chaque personnage la possibilité de devenir autre.

Le mot « personnage », dont l'étymologie fera sens dans ce contexte, vient en effet du latin (*per* : à travers / *sonum* : le son) désignant le « masque antique qui laisse passer la voix ». Il déterminera progressivement un rôle au théâtre puis un caractère. En réalité, cette origine liée à la fonction de « porte-voix » du masque n'est pas totalement attestée, mais il nous plaît de le croire en regardant cette vidéo, car reprenant les éléments de textes d'une leçon d'anglais pour débutant, les phrases prononcées par les trois personnages apparaissent totalement étrangères aux corps qui les émettent et démontrent l'artificialité des propos tenus. La scission du verbe et du corps est donc renforcée par le port de ce masque transparent, un art du faux-semblant où les perruques, le maquillage et les costumes valent pour l'identité des personnes, dont les paroles désynchronisées et les textes sur et sous-titrés sont alors désincarnés.

Louis Fortier, *Déroutes quotidiennes. Programme long dit de la reconstruction (avatars, angles, moules et fuites)* (détail/detail), 2005-2007. Cire et pigments, dimensions variables/Wax and pigment, variable dimensions. Photo : Guy L'Heureux.



Simon Nicaise, *Amazingo Physononomieus*, 2013-2016.
Moulages en plâtre synthétique et acier, dimensions variables/Castings of synthetic plaster and steel, variable dimensions. Œuvres présentées à Circuit, centre d'art contemporain, Lausanne, 2016. Photo : Simon Nicaise.
Ci-contre/right page: détail/detail

singularize and memorialize the individual. With makeup that hides his features and plastic material that covers them, the artist is turned into a mannequin, or even, to parody Hannah Arendt's phrase, a "ghastly marionette with [a] human face."⁷ This superficial appearance emphasizes categories based on function, age, sex and persona, among others, renouncing the singular for the generic, denying each character the possibility of becoming someone else.

The etymology of the word "persona" is pertinent here, as it comes from the Latin (*per*: through / *sonum*: sound, so "to sound through"), denoting "the mask as something spoken through." Gradually, it came to signify a theatrical role or character. In reality, this origin related to the mask's function as "mouthpiece" has not been entirely proven, but it is tempting to believe it when watching this video: the three characters pronounce phrases composed of elements from a beginner's English lesson, which appear totally foreign to their bodies and demonstrate the artificiality of what is being said. The word-body split is thus reinforced by wearing a transparent mask, an art of false pretence in which wigs, makeup and costumes serve as the identity of individuals whose desynchronized speech and super-/subtitled texts are disembodied.

The violations done to the integrity of the face, which the Cubists began and Francis Bacon pursued, are revealing of a crisis in modern representation, which artists draw on for their work involving moulds or masks, whatever their means of expression. Between the face the artist reveals and the one the artist conceals, "this false face, as the mask was called before the 16th century,"⁸ intervenes to mark a period of rupture wherein the relation that a civilization has to itself via the gaze is stretched and the coherence of placing the human being at its focal point is exhausted. Using the mask as an object of transfer restores this relation through refiguration. "In this sense, its ambivalence creates a tension between the 'cosmetics' of the surface, intended for the uninitiated, and 'habitation,' reserved for the initiated. From exhibition to concealment, blindness to the clairvoyance of the trance, magic to the monstrous, the paradoxes of the mask make up its very power. It is the tool responsible for overthrowing order and power."⁹

The works discussed above highlight the various ways that artists are examining models of identity and their crises in contemporary society, whether through an excessive elasticity of the flesh that gives way to expressionist forms or even caricature, or through the use of moulds





Heather Dewey-Hagborg, *Stranger Visions*, 2012-2014.
 Masque et impression 3D, mallette contenant matériel
 génétique trouvé et documentation, dimensions variables/
 Mask and 3D print, suitcase containing found genetic
 material and documentation, variable dimensions.
 Photo : Jacques Py.

or masks. One of Montillaud's public installations shows the progression of a figurative sculpture representing a child running toward his atomization in space.¹⁰ The uniqueness of the individual is no longer linked to morphology, but to atomic structure and DNA signature. The traits that the naked eye can observe are not sufficient for irrefutable identification, nor are fingerprints or iris recognition enough. However, through a kind of reverse process, American artist Heather Dewey-Hagborg is able now, with the aid of a 3D printer, to reconstruct an individual's face from traces of DNA found on a cigarette on the street. The digital portrait of this anonymous person, approximately 25 years old, is presented as a mask accompanied by a case containing the cigarette butt and a photograph of the location where it was found, as well as a record of the DNA data.

Translated by Oana Avasilichioaei

1. It should be noted that these titles were given posthumously when the works were catalogued, while the artist simply referred to them by the generic "character heads" without any other distinction.
2. The collection of drawings by Georges-François Gabriel (1775–1838), which was never published, is archived in a portfolio at the Cabinet des estampes et de la photographie of the Bibliothèque Nationale de France, in Paris.
3. *Faces (Aliénés)*, 83 black & white photographs. Philippe Bazin took the photographs between 1990 and 1993. Selected photographs were published in *La Radicalisation du monde*, texts by Christiane Vollaire and Georges Didi-Huberman (Paris: L'Atelier d'Édition / Filligranes, 2009).
4. *Carrefour*, 2013, "La Station" (Mies van der Rohe), Île-des-Soeurs, Verdun, Montreal.
5. *Curiosités*, 2012, series of bronze sculptures installed in the sculpture garden of La Maison des Artistes, in St. Boniface, Winnipeg, Manitoba.
6. *Faux Fini*, 2007, single-channel video, NTSC, 4 min. 20 sec.
7. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (Cleveland: World Pub. Co, Meridian Books, 1962), 455.
8. Marc Petit, "Des Visages dérobés" in *Le Visage, dans la clarté, le secret demeure* (Paris: Éditions Autrement, 1994), 154. Petit continues: "...by the Iroquois and several other peoples. Are we certain that this represents a face in the sense that we understand it?" (Our translation.)
9. Stéphanie Katz, "L'Autre vue" in *MA*, ex. cat. of Emmanuel Rivière (Vézelay: Édition Fondation Christian & Yvonne Zervos, 2016). (Our translation.)
10. *L'Élan*, 2014. Permanent installation as part of the Art and Architecture Integration Policy, Aux-Quatres-Vents Primary School, Saint-Jean-sur-Richelieu (Quebec).

Jacques Py is an art critic and independent curator. A former director of a contemporary art centre in France, he has curated many group and solo exhibitions, including retrospectives of Alphonse de Brébisson, Hervé Télémaque, Arthur Aeschbacher, Jean Criton and Jean-Pierre Pincemin. Often working as a writer and consultant for various technical committees, he is also a member of the C-E-A association and AICA-France. www.jacquespy.com

Les atteintes à l'intégrité du visage, initiées par les cubistes et, par la suite, par Francis Bacon, sont ainsi révélatrices d'une des crises de la représentation moderne, que les artistes aient recours dans leur démarche au moulage ou au masque, et ce, quels que soient leurs moyens d'expression. Entre le visage que l'artiste révèle et celui qu'il dissimule, « ce faux visage, comme on appelait en français le masque, avant le XVI^e siècle⁷ », intervient pour signifier une période de rupture lorsque ce lien par le regard qu'une civilisation porte sur elle-même est distendu et que la cohérence de l'inscription de l'homme en son point focal est rompue. Le recours au masque comme objet de transfert entreprend la restauration de cette relation par la refiguration. « Dans cet esprit, son ambivalence construit une tension entre "cosmétique" de surface, à l'adresse des profanes, et "habitation", réservée aux initiés. De l'exhibition à la dissimulation, de l'aveuglement à l'extralucidité de la transe, du charme au monstrueux, les paradoxes du masque sont sa puissance même. Il est l'outil qui prend en charge le renversement des ordres et des pouvoirs⁸ ».

Par toutes ces situations évoquées, nous sommes bien au cœur des réflexions de ces artistes lorsqu'ils interrogent les modèles de reconnaissance identitaire et de leurs crises au sein de la société contemporaine, que cela passe par un excès d'élasticité des chairs ouvrant la voie aux formes expressionnistes, voire à la caricature, ou que l'artiste ait recours au moulage ou au masque. Dans une de ses installations publiques, Montillaud développe la progression d'une sculpture figurative, représentant un enfant courant vers son atomisation dans l'espace⁹. La singularité de l'individu n'est plus liée à la reconnaissance de sa morphologie, mais désormais à sa structure atomique, sa chaîne ADN. Les traits de la personne reconnaissables à l'œil nu sont déficients pour une identification irréfutable, de même celle par les empreintes digitales ou l'observation de l'iris de l'œil. Cependant, comme un retour des choses, l'artiste américaine Heather Dewey-Hagborg est capable, aujourd'hui, de recomposer, à partir de traces ADN d'une cigarette ramassée dans la rue, le visage d'un individu à l'aide d'une imprimante en 3D. Le portrait numérique figé à l'âge de 25 ans environ de cette personne anonyme est présenté sous forme d'un masque accompagné d'une mallette contenant le mégot et la photographie de l'endroit où il a été trouvé ainsi que le document archivant les données ADN.

1. Il faut souligner que ces titres ont été donnés lors de l'inventaire des œuvres après le décès de l'artiste alors qu'il les désignait de manière générique : *Tête de caractères*, sans distinction.
2. L'ensemble des dessins de Georges-François Gabriel (1775-1838), qui ne sera jamais publié, est relié dans un cahier conservé au Cabinet des estampes et de la photographie de la Bibliothèque Nationale de France, à Paris.
3. *Faces (Aliénés)*, 83 photographies noir & blanc. Philippe Bazin réalisa les prises de vue entre 1990-1993. Une sélection de ces photographies a été publiée dans *La Radicalisation du monde*, textes de Christiane Vollaire et Georges Didi-Huberman, Paris, L'Atelier d'Édition / Filigranes, 2009.
4. *Carrefour*, 2013. « La Station » (Mies Van Der Rohe), Île-des-Soeurs, Verdun, Montréal.
5. *Curiosités*, 2012. Ensemble de sculptures en bronze installé dans le Jardin de Saint-Boniface, à Winnipeg, au Manitoba.
6. *Faux fini*, 2007. Vidéo monobande, NTSC, 4 min. 20 sec.
7. Marc Petit, *Des Visages dérobés*, dans « Le Visage, dans la clarté, le secret demeure ». Paris, éditions Autrement, série « Mutations », n° 148, octobre 1994, p. 154. Et Marc Petit de poursuivre « ...du même nom qu'utilisent les Iroquois et plusieurs autres peuples — Est-on bien sûr qu'il figure un visage au sens où nous l'entendons ? »
8. Stéphanie Katz, *L'Autre vue*, texte du catalogue (MA) d'Emmanuel Rivière, Vézelay, édition Fondation Christian & Yvonne Zervos, 2016.
9. *L'Élan*, 2014. Installation permanente dans le cadre de la politique d'intégration des arts à l'architecture, École primaire Aux-Quatres-Vents, Saint-Jean-sur-Richelieu (Québec).

Jacques Py est critique d'art et commissaire indépendant. Ancien directeur de centre d'art contemporain en France, il a été commissaire de nombreuses expositions thématiques et monographiques, dont les rétrospectives Alphonse de Brébisson, Hervé Télémaque, Arthur Aeschbacher, Jean Criton et Jean-Pierre Pincemin. Rédacteur de textes et expert au sein de comités techniques, il est aussi membre de l'association C-E-A et de l'AICA – Section France. www.jacquespy.com