



100 VISAGES

Couleurs de Peaux et Perceptions

Michelle Gateau

Sous la direction de Mme Sandrine Morsillo

La session de soutenance du 4 juin 2025

Master 2 Recherche Arts plastiques et création contemporaine

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne



Mots-clés

Couleur de peau, Couleur de fond, Portrait, Perceptions, Créolisation, Identité

Sommaire

Introduction	2
La Couleur de peau et la toile de fond	4
Transformation de ma palette et ma méthodologie	5
Toiles de Fond primaires: Rouge, Jaune, Bleu	6
Toile de Fond secondaires : Violet, Orange, Vert	12
Vers une expression libre	17
Harmonie colorée : entre théorie et pratique	17
Newton, Goethe et Chevreul	17
Approches modernes : Itten et Albers	18
Kandinsky et l'harmonie expressive	20
Vers un portrait expressif : au-delà du réalisme	23
Avant - Après	25
La Couleur de peau en toile de fond : couleur, identité et mémoire collective	26
La peau comme réalité biologique	26
Le Moi-Peau de Didier Anzieu	28
Mémoire familiale et pratique de portrait.....	31
Mémoire collective et perception partagée.....	31
De l'enveloppe à l'œuvre d'art.....	33
Vers une histoire collective de la perception.....	33
Couleur perçue: histoire, pouvoir et regard.....	34
Perceptions.....	34
Représentation historiques	35
Hiérarchies chromatiques.....	38
Abstraction et contemporanéité.....	39
L'invention de la race	41
Créolisation chez Frantz Fanon, Aimé Césaire et Edouard Glissant	42
Créolité et créolisation	43
Une lecture mauricienne de la créolisation	44
Terminologie floue.....	45
Une approche artistique de la créolisation.....	46
Le colorisme	47
Le portrait figuratif comme réponse.....	52
Le selfie vs le portrait.....	55
Le portrait Noir	57
Conclusion	59

Introduction

Ce mémoire, ***100 VISAGES : Couleurs de peaux et perceptions***, interroge la manière dont la couleur de la peau façonne nos perceptions visuelles, émotionnelles et identitaires, à travers une double approche : artistique et théorique.

Mon point de départ était un désir simple mais profond de représenter des personnes à la peau foncée, en réponse au manque de visibilité que j’observais tant dans l’histoire de l’art que dans la vie quotidienne. Pourtant, dès les premières étapes du processus, j’ai constaté une homogénéité dans mes propres portraits. Malgré la singularité de chaque visage que je peignais, une répétition visuelle s’installait. La même critique que je portais à l’histoire de l’art, la standardisation des peaux foncées, semblait se reproduire sous mes pinceaux.

Face à ce constat, j’ai choisi d’assumer cette homogénéité et de l’interroger frontalement. Ce choix a marqué le début d’une série d’expérimentations chromatiques. J’ai remis en question ma palette et mes arrière-plans dans le portrait. Ce mémoire est ainsi né du désir de comprendre comment la couleur influence non seulement la construction plastique du visage, mais aussi notre manière de percevoir l’autre, de le reconnaître et parfois de le juger.

La question centrale que je pose est donc la suivante : comment la couleur de peau, dans la pratique du portrait, participe-t-elle à la construction de l’identité et à la perception sociale des individus ? J’avance l’hypothèse que la couleur de peau, abordée dans une démarche picturale consciente, agit non seulement comme un élément esthétique, mais aussi comme un vecteur symbolique, capable d’exprimer une mémoire, une subjectivité et une forme de résistance culturelle.

En réalisant cent portraits, dont cinquante de personnes issues de la communauté créole mauricienne et cinquante de personnes rencontrées en France, j’ai souhaité interroger la dimension relationnelle de la couleur de peau : ce qu’elle révèle, dissimule ou véhicule.

Je fais une pause entre ma pratique artistique et ma réflexion théorique pour marquer le moment où ma palette a évolué. Cette pause met en contraste des portraits réalisés avant et après visuellement le passage d’une recherche plastique à une approche plus analytique.

Ma recherche s'articule autour de trois axes principaux :

1. Une exploration picturale de la couleur de peau à travers une série de cent portraits, conçue comme un laboratoire chromatique ;
2. Une réflexion psychanalytique inspirée des travaux de Didier Anzieu, pour penser la peau comme une enveloppe psychique, une mémoire sensible et un filtre entre soi et le monde ;
3. Une analyse historique et contemporaine des représentations de la couleur de peau dans l'art, la société et les constructions idéologiques, en lien avec les notions de race, de créolisation et de colorisme.

Cette recherche est également marquée par mon parcours personnel et géographique : ayant vécu entre l'Europe, l'Afrique et les États-Unis, je me situe moi-même dans un espace de créolisation. Cela influence ma pratique artistique autant que mon regard critique. À travers la peinture, je cherche non seulement à représenter des visages, mais à explorer ce que signifie « se voir », et « être vu », dans un monde traversé par des héritages historiques complexes.

Ce mémoire n'a pas la prétention d'être exhaustif. C'est plutôt un parcours perceptif et réfléchi autour de la couleur de peau. Il s'agit d'une recherche incarnée, à la croisée des disciplines, où la pratique éclaire la théorie, et inversement, et où la peinture devient un outil de connaissance, de dialogue et de résistance.

La couleur de peau et la toile de fond

Frantz Fanon a écrit : « Le Blanc s'enfonce dans sa blancheur et le Noir dans sa noirceur. »¹

Cette citation souligne la permanence de la couleur de peau, une caractéristique humaine qui, à quelques exceptions médicales près, demeure inaltérable. Pour certains, cette inaltérabilité de la couleur peut apparaître comme une contrainte, l'artiste y voit un terrain d'expérimentation de questionnement. Dans le cadre de ce mémoire, j'adopte ainsi un regard pictural sur la couleur de peau, en explorant ses interactions avec la toile de fond et les choix chromatiques.

Mon ambition, au départ, était de peindre cent portraits, avec une attention particulière portée aux peaux foncées. Étant moi-même de peau foncée, j'étais naturellement attirée par la représentation de ma propre carnation, d'autant plus que cette dernière reste largement sous-représentée, non seulement dans l'histoire de l'art, mais également dans la vie quotidienne. Souvent, les peaux foncées sont peintes sans nuances, réduites à une teinte uniforme, tandis que leurs homologues à la peau claire bénéficient de traitements chromatiques plus subtils et détaillés.

J'ai aussi remarqué que les sujets à la peau foncée étaient relégués à l'arrière-plan dans les compositions, ou leur présence visuelle était simplifiée à l'extrême. Consciente de cette réalité, j'ai choisi de me tourner vers une communauté encore moins représentée dans le champ du portrait peint : celle des Créoles mauriciens. J'ai voulu rendre compte de la diversité et de la richesse chromatique de leur carnations.

Pourtant, après une vingtaine de portraits, une surprise m'attendait. Malgré des dessins et des teintes fidèles aux modèles (hommes, femmes, jeunes, âgés, d'origines afro-créoles ou indo-créoles), l'ensemble de mes portraits dégagait une homogénéité, illustrée par les figures 1, 2, 3, et 4. Le problème ne venait ni du trait, ni du sujet : chaque visage était unique, chaque carnation soigneusement observée. Et pourtant, mes tableaux se ressemblaient.

Je m'étais engagée dans cette série pour questionner l'histoire de l'art et son traitement appauvri des peaux foncées. Et voilà que, malgré moi, je produisais cette uniformité que je cherchais à

¹ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Points 26 (Paris: Éditions Points, 2015), 10.

déconstruire. Ce constat fut à la fois un choc et une révélation ; depuis quelque temps déjà, je ressentais le besoin d'élargir ma palette, mais je n'avais jamais réellement affronté le problème.

J'ai alors décidé de procéder par petites étapes. J'ai remplacé mon vert de vessie par du vert phtalo, le bleu phtalo par de l'outremer, et j'ai ajouté du jaune dans mes lumières. Ces petits ajustements ont donné des résultats saisissants. Encouragée, j'ai introduit de nouveaux pigments, et surtout, j'ai changé la couleur du fond de mes toiles.

J'ai commencé par peindre un fond rouge et, hésitante, j'ai réalisé un portrait par-dessus. Le résultat été immédiat, comme si une clé chromatique avait débloqué quelque chose dans ma pratique. Ce premier pas vers une approche expérimentale plus libre a profondément transformé ma manière d'aborder la couleur.



Figure 1, Portrait 1, Michelle Gateau, 2024, huile sur toile, 20 x 20 cm



Figure 3, Portrait 2, Michelle Gateau, 2024, huile sur toile, 20 x 20 cm



Figure 4, Portrait 3, Michelle Gateau, 2024, huile sur toile, 20 x 20 cm

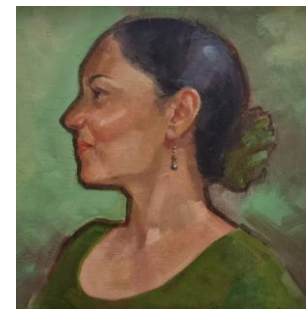


Figure 2, Portrait 4, Michelle Gateau, 2024, huile sur toile, 20 x 20 cm

Transformation de ma palette et ma méthodologie

Afin d'approfondir cette recherche, j'ai mis en place un protocole, non pas au sens strictement scientifique, mais comme une démarche à la fois rigoureuse et intuitive. Mon objectif était d'explorer l'influence des couleurs de fond sur la perception des carnations. Ces arrière-plans ne se limitent pas à un simple rôle décoratif, ils interagissent directement avec les teintes du sujet. Ils modifient la manière dont la couleur de peau est perçue et influencent l'atmosphère du portrait. A chaque changement de fond, je découvrais des effets de nouveaux effets chromatiques inattendus, rendant chaque toile unique.

Je me suis aussi appuyée sur les enseignements de Josef Albers, dont l'ouvrage *L'interaction des couleurs* affirme que la couleur ne s'appréhende jamais isolément : « ... nous ne voyons pour

ainsi dire jamais ... couleur unique déconnectée et indépendante d'autres couleurs ».² En d'autres termes, la couleur est toujours perçue de manière relative, influencée par son environnement immédiat. J'ai donc expérimenté avec des fonds primaires et secondaires, en variant les teintes de peau, pour observer leurs interactions.

Bien qu'ayant établi un protocole rigoureux, je n'ai pas cherché à appliquer une approche scientifique stricte. Parfois, je testais des nuances proches d'une même couleur pour comparer leur influence sur la carnation, tout en gardant une approche libre et intuitive. En tant qu'artiste, je formule des hypothèses visuelles, explorant les effets attendus tout en laissant place à l'imprévu du processus créatif.

Toiles de Fond primaires: Rouge, Jaune, Bleu

Rouge

Dans une première expérimentation, j'ai appliqué une couche de fond rouge, que j'ai volontairement laissée transparaître sous les couches supérieures (figure 5). J'ai ensuite utilisé les mêmes pigments que ceux que j'emploie habituellement pour peindre la peau sur fond blanc, jusqu'au moment de traduire les effets de lumière. Là, les mélanges classiques (terre d'ombre, rouge, orangé) se sont révélés insuffisants : ils manquaient de puissance pour contraster avec l'intensité du rouge sous-jacent. Il m'a donc fallu recourir à des teintes plus affirmées, notamment du bleu ou du rouge éclairci au blanc, afin d'obtenir des rehauts suffisamment perceptibles. La valeur proche entre le rouge du fond et celle de la carnation m'a permis de laisser certaines zones volontairement non recouvertes, une approche qui n'aurait pas été envisageable sur un fond blanc. Cette transparence a conféré au visage un relief inattendu.



Figure 5, Portrait 21, Michelle Gateau, 2025, huile sur toile, 20 x 20 cm

Pour le foulard, j'ai exploré une large palette, allant des couleurs analogues aux complémentaires et contrastées. Je le mentionne ici, car, dans cette composition, il constitue un élément à part entière du portrait et son traitement chromatique agit directement sur la perception de la peau. Le rouge en arrière-plan, loin d'écraser la figure pourtant sombre, captait le regard et

² Josef Albers et Claude Gilbert, *L'interaction des couleurs*, Éd. revue et augmentée (Vanves: Hazan, 2021), 15.

le guidait naturellement vers le visage. Ce fond, bien plus qu'un simple décor, a conféré au portrait une dynamique et une intensité que je n'aurais pu atteindre autrement.

Selon Wassily Kandinsky, dans *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, le rouge, en plus d'être une couleur chaude, « agit intérieurement comme une couleur vivante, vive, agitée, qui [...] donne l'effet [...] de la note puissante d'une force immense presque consciente de son but ».³ Cet effet, bien que théoriquement attendu, m'a surpris par son ampleur. Aucune analyse ne m'avait préparée à constater à quel point le rouge pouvait transformer la dynamique d'un portrait. Il semblait envelopper l'ensemble de la composition, renforçant la présence du sujet et l'atmosphère de l'image.

Mais qu'en est-il des carnations plus claires ? pour le découvrir, j'ai reproduit la même expérimentation sur un modèle à la peau claire. Rapidement, j'ai constaté que la couleur réagissait différemment. Ma première tentative donnait l'impression d'un modèle plongé dans une fournaise, soumis à une chaleur intense. Le rouge dominait la composition, rendant difficile une lecture claire. Malgré mes efforts pour mesurer la valeur des couleurs et me concentrer sur les rapports de clair-obscur, il était difficile de maintenir une lecture des volumes, malgré mes efforts pour équilibrer les tons. La peau semblait terne, presque grise, écrasé par l'intensité du fond.

Cette étape m'a découragée, car mes ajustements (mélanges de jaune et d'orange) ne suffisaient pas à rétablir l'équilibre. J'ai multiplié les essais (figures 6 à 9), améliorant légèrement la perception des carnations, mais le rouge continuait à dominer, perturbant l'harmonie chromatique.

³ Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, éd. par Philippe Sers, Folio Essais 72 (Paris: Gallimard, 2006), 153-54.



Figure 8, Portrait 22, Michelle Gateau, 2025, huile sur toile, 20 x 20 cm



Figure 9, Portrait 23, Michelle Gateau, 2025, huile sur toile, 20 x 20 cm

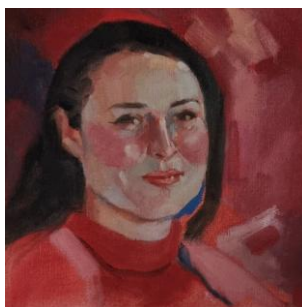


Figure 7, Portrait 25, Michelle Gateau, 2025, huile sur toile, 20 x 20 cm



Figure 6, Portrait 24, Michelle Gateau, 2025, huile sur toile, 20 x 20 cm

J'aurais considéré cet exercice comme un échec, si je m'étais pas souvenue du portrait du roi Charles réalisé par Jonathan Yeo. Dans cette œuvre, l'uniforme rouge enveloppé par la couleur rouge s'étend au-delà de son vêtement pour saturer l'espace du tableau. Cette saturation devient un outil expressif, et montre que l'omniprésence du rouge peut transmettre de une intensité émotionnelle, même au détriment du réalisme.

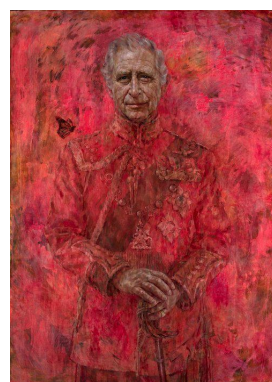


Figure 10, King Charles III, Jonathan Yeo, 2024, huile sur toile, 190 x 259 cm

Jaune



Figure 11, Portrait 26, Michelle Gateau, 2025, huile sur toile, 20 x 20 cm

Dans une seconde étude (figure 11), j'ai opté pour un fond jaune. Dans son analyse de cette couleur, Kandinsky affirme que « le jaune est la couleur typiquement terrestre. Le jaune ne saurait devenir très profond »⁴. Ce jaune joue ici un double rôle : il sert à la fois de fond et d'agent de contraste. Et une fois encore, il m'a fallu adapter ma palette afin de restituer l'apparence de la carnation. Ce que j'ai retenu de cet exercice, c'est l'importance d'évoquer la lumière. Après plusieurs essais, j'ai finalement opté pour un bleu outremer grisé afin de représenter les rehauts.

⁴ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 139.

Je partage partiellement l'avis de Kandinsky sur les « vibrations excentriques »⁵ qu'il associe au jaune. Selon lui, elles attirent l'œil du spectateur vers l'extérieur. J'ai quelques réserves, en raison des résultats de cette étude. Peut-être cela est-il dû au fait que, dans cette composition, cet effet est atténué par le portrait lui-même et par l'environnement aux tonalités plus froides. Le jaune, ici, semble même produire une impression de mélancolie lorsqu'il est associé à un visage dont l'expression n'évoque pas nécessairement la joie. Cela tend à confirmer l'idée avancée par Kandinsky selon laquelle l'effet d'une couleur peut être profondément modifié par la forme qu'elle épouse ou par l'élément auquel elle est associée. Bien que Kandinsky fasse référence à la couleur rouge quand il évoque « l'effet réciproque entre ce rouge du vêtement et le personnage vêtu de ce rouge, et inversement »⁶ je trouve que cette observation peut ici s'appliquer au jaune.

Dans ce portrait particulier, l'effet excentrique du jaune est ainsi neutralisé par la dominance du bleu environnant, tandis que la carnation conserve une tonalité plus réaliste que dans le cas du fond rouge. Ici, le jaune se fait plus discret, presque estompé, au point de perdre son identité. Un autre choix pour l'arrière-plan aurait sans doute permis au portrait de dégager une atmosphère plus légère. Peut-être !

La dynamique a évolué lorsque j'ai réalisé la même expérience avec un sujet à la peau claire.



Figure 12, Portrait 27, Michelle Gateau, 2025, huile sur toile, 20 x 20 cm

Dans ce cas (figure 12), le jaune n'agit plus en tant qu'agent de contraste, comme il l'avait fait avec le sujet à la peau sombre. Bien que j'aie volontairement choisi un jaune plus saturé pour cette étude, il me semble que le résultat de l'expérience n'aurait pas fait de différence avec un jaune moins vif. Le jaune joue ici un rôle plus subtil, il influence la perception de la couleur de la peau sans jamais l'écraser. J'ai pu obtenir une certaine vraisemblance de la carnation en utilisant une lumière froide, suggérée par des rehauts de bleu clair.

Il convient peut-être de préciser que je travaille à partir de photographies pour capter mes sujets. Dans ce cas précis, le modèle était photographié en extérieur, ce que j'ai traduit picturalement par la lumière froide et légèrement bleutée. Ainsi, comme pour l'expérimentation avec le fond

⁵ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 139.

⁶ Kandinsky, 175.

rouge, j'ai constaté que la couleur de peau réagit différemment en fonction des tonalités environnantes.

Après ces premières expériences avec les couleurs primaires, il reste à explorer l'impact du bleu, cette couleur qui, selon Kandinsky, invite au calme et à l'intériorité.

Bleu

Le fond bleu a produit un effet radicalement différent sur la perception de la carnation. Le bleu, couleur froide par excellence, tend à se rétracter dans l'espace pictural. Ce caractère récessif a donné l'impression que le visage s'éloignait ou se retirait, ce qui m'a poussé à adapter ma palette.



Figure 13, Portrait 28,
Michelle Gateau, 2025, huile
sur toile, 20 x 20 cm



Figure 14, Portrait 29,
Michelle Gateau, 2025, huile
sur toile, 20 x 20 cm

Le bleu m'est apparu à la fois sombre, profond, lointain et mélancolique. Pour vérifier qu'il ne s'agissait pas d'une simple interprétation suggestive, j'ai entrepris de repeindre le sujet en modifiant la teinte de bleu. Le bleu indigo (figure 14) utilisé initialement créait une ambiance triste. Le bleu cobalt (figure 13), plus clair, a certes

atténué cette impression, mais sans la faire disparaître. Quelle que soit la nuance choisie, une forme de mélancolie persistait, plus ou moins prononcée selon l'intensité du bleu.

Pour contrebalancer cette tendance, j'ai appliqué des teintes chaudes et saturées dans le traitement de la peau, afin de redonner vie au sujet. Ici encore, Kandinsky est pertinent lorsqu'il écrit : « glissant vers le noir, il [le bleu] prend la consonance d'une tristesse inhumaine ».⁷ Il précise également qu'« à mesure qu'il s'éclaircit, le bleu prend un aspect plus indifférent et paraît lointain et indifférent à l'homme »,⁸ confirmant que la tonalité même du bleu influence directement sa charge émotionnelle. Pour Kandinsky, le bleu agit de manière analogue sur notre

⁷ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 146.

⁸ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 146.

âme, en ce sens qu'il produit un éloignement et se retourne vers son centre. L'auteur précise : « Il [le bleu] attire l'homme vers l'infini et éveille en lui la nostalgie... ».⁹

Par ailleurs, le contraste créé entre la chaleur de la carnation et la froideur du fond génère une tension visuelle qui renforce la lisibilité du portrait (figure 15). Le bleu instaure une atmosphère de calme, voire d'introspection. Ce fond agit ainsi comme une toile silencieuse, amplifiant la dimension contemplative du sujet sans pour autant affaiblir son intensité.



Figure 15, Portrait 30, Michelle Gateau, 2025, huile sur toile, 20 x 20 cm

Et lorsqu'il s'agit d'une carnation claire ? J'ai constaté peu de variations notables. L'effet du bleu reste remarquablement constant, quelle que soit la tonalité de la peau. Plus le bleu s'assombrit, plus l'ensemble du portrait semble plongé dans une atmosphère grave et sombre, indépendamment de la carnation du modèle.

Mon constant après ces trois expérimentations est que la couleur de fond influence la perception de la carnation. Le fond rouge intensifie la dynamique visuelle et dramatique du sujet ; le jaune, bien que lumineux, peut se teinter d'une mélancolie inattendue lorsqu'il dialogue avec un visage sobre ou pensif. Le bleu, quant à lui, invite au retrait et à l'introspection, tout en instaurant une atmosphère de silence contemplatif. Chacune de ces couleurs influence profondément la manière dont le spectateur perçoit non seulement la peau, mais aussi l'ensemble de la présence du sujet.

Ces observations rejoignent les réflexions de Kandinsky, pour qui la couleur n'agit jamais seule, mais interagit constamment avec sa forme et son contexte. Elles s'accordent également avec l'approche de Josef Albers, qui affirme que « dans sa perception visuelle, une couleur n'est presque jamais vue telle qu'elle est réellement - telle qu'elle est physiquement ».¹⁰ Cette relativité fait de la couleur un outil malléable, dont l'effet dépend toujours du contexte. Le portrait devient un terrain d'expérimentation chromatique, où le fond ne se limite pas à un support simple, mais agit comme un acteur à part entière dans la construction visuelle et la charge émotionnelle du sujet.

⁹ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 146.

¹⁰ Albers et Gilbert, *L'interaction des couleurs*, 10.

Toile de Fond secondaires : Violet, Orange, Vert

Violet

Poussant cette recherche plus loin, j'ai entrepris une nouvelle série d'expérimentations consacrée aux effets des couleurs secondaires. Pour garantir la cohérence des observations, j'ai conservé le même modèle à la peau foncée. En revanche, les modèles de carnation claire ont été variés. Dans cette étude, l'identité du modèle importe peu, car c'est surtout la manière dont la couleur du fond interagit avec la tonalité de la peau qui m'intéresse.

Selon Josef Albers, « à force de tâtonnements », ¹¹ je progressé vers une compréhension plus fine des effets de la couleur sur la perception de la carnation. Certains résultats étaient théoriquement attendus, mais seule l'expérimentation picturale m'a réellement permis d'en mesurer l'impact. L'art avant la théorie ! Comme le dit si bien Kandinsky : « en art, la théorie ne précède jamais la pratique, ni ne la tire derrière soi ». ¹² Seule, la réflexion théorique ne peut pas révéler tous les enjeux perceptifs. Les couleurs doivent être testées et explorées sur la toile pour en saisir pleinement les effets. Cette démarche empirique s'impose ici pour comprendre comment la couleur transforme la perception de la peau et façonne l'atmosphère du portrait.

J'ai commencé avec le violet, qui fut sans doute ma plus belle surprise. Dans ce cas, l'intensité du rouge est atténuée par la fraîcheur du bleu. Ce n'est pas une association couramment rencontrée en portrait, mais ici, le violet s'impose et détermine l'humeur générale de l'œuvre. Je constate que la force concentrique dont parle Kandinsky attire le regard vers l'intérieur, tandis que la chaleur du rouge se tempérée.

Kandinsky ne se trompe pas lorsqu'il affirme que le violet possède « quelque chose de maladif, d'éteint... de triste ». ¹³ Il précise même que, dans la culture chinoise, le violet est associé au deuil. Il ajoute aussi que cette couleur dont l'équilibre est perdu est instable et chargée d'émotions ambiguës.

¹¹ Albers et Gilbert, *L'interaction des couleurs*, 10.

¹² Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 135.

¹³ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 159.



Figure 16, Portrait 31,
Michelle Gateau, 2025, huile
sur toile, 20 x 20 cm

Johannes Itten dans *L'Art de la couleur*, attribue lui aussi au violet un caractère ambivalent, résultat de la tension constante entre deux pôles opposés : le rouge et le bleu. Il le décrit comme une couleur de mystère et de spiritualité, mais également de mélancolie. Il observe que « dès qu'il est éclairci, que la lumière et la compréhension illuminent la sombre piété... ».¹⁴

Le violet peut ainsi être à la fois mélancolique ou inquiétant, spirituel ou terrifiant. Contrairement aux espaces neutres, cette couleur semble toujours appeler à devenir le sujet même de la création. Itten résume le potentiel du violet en affirmant : « Le rouge-pourpre, couleur des cardinaux, unit la puissance temporelle à la puissance spirituelle. »¹⁵

C'est dans ce déséquilibre et cette ambivalence qu'Itten et Kandinsky attribuent au violet que je perçois son potentiel. Les possibilités créatives offertes par cette couleur me semblent infinies. Cette instabilité offre à l'artiste un terrain d'expérimentation fécond. En modulant sa présence, par juxtaposition ou par mélange, il devient possible de produire une multitude de résultats expressifs.

Quant à Josef Albers, dans *L'Interaction des couleurs*, lorsqu'il nous met en garde contre la perception illusoire des couleurs en tant que « moyen d'expression artistique le plus relatif »,¹⁶ avait-il en tête le violet en particulier ? Il me semble que le violet incarne parfaitement cette description : elle peut apparaître apaisante et oppressante à la fois. Albers insiste également sur l'importance de l'expérience directe : « Pour voir l'action de la couleur aussi bien que ressentir les relations de couleur. »¹⁷ Cette affirmation fait bien sûr écho à celle de Kandinsky, évoquée précédemment, selon laquelle la pratique précède toujours la théorie. Elle trouve ici toute sa pertinence : c'est par l'expérimentation concrète que j'ai pu saisir comment le violet modifie radicalement la perception d'un portrait.

¹⁴ Johannes Itten, *Art de la couleur*, [Nouv. éd.] (Paris: Dessain et Tolra, 2004), 136.

¹⁵ Itten, *Art de la couleur*, 134.

¹⁶ Itten, *Art de la couleur*, 134.

¹⁷ Albers et Gilbert, *L'interaction des couleurs*, 10.

Dans cette éssai (figure 17), j'ai introduit successivement un fond jaune atténué, puis un jaune plus vif et tranchant, afin de transformer l'ambiance générée par le seul fond violet. Chaque variation a produit une résonance émotionnelle différente, démontrant combien cet équilibre fragile se prête à des lectures multiples. Le sujet semblait ainsi traversé par des états émotionnels changeants, directement liés à l'atmosphère colorée dans laquelle il s'inscrivait.



*Figure 17, Portrait 32,
Michelle Gateau, 2025, huile
sur toile, 20 x 20 cm*



*Figure 18, Portrait 33,
Michelle Gateau, 2025, huile
sur toile, 20 x 20 cm*

Dans l'exploration du violet appliqué à une carnation claire, j'ai pu constater toute l'étendue de sa diversité expressive. J'ai peint ici (figure 18) le portrait d'une jeune fille pleine de vie, ce qui est à l'encontre de l'observation de Kandinsky, qui attribue le violet aux vêtements des vieilles femmes. Cet exemple révèle la légèreté du violet. Cette couleur qui a une nuance de bleu peut devenir grave. Toutefois, il s'est avéré plus difficile de travailler avec une peau claire, chaque coup de pinceau risquant de faire basculer la carnation vers une apparence terne et sans vie. Néanmoins, en trouvant la bonne combinaison de bleu et de jaune, le violet peut se révéler tout aussi transformateur, quelle que soit la couleur de peau, même si les méthodes d'application diffèrent.

Après avoir exploré le violet, j'ai poursuivi mes recherches avec l'orange, couleur vive et chaleureuse. Je voulais observer comment cette teinte chaude influence à son tour la perception de la peau.

Orange



Figure 19, Portrait 34,
Michelle Gateau, 2025, huile
sur toile, 20 x 20 cm

Comment la couleur de la peau résiste-t-elle dans ce que Kandinsky nomme « le rouge chaud élevé par l'addition du jaune » ?¹⁸ Itten ajoute que cette teinte « possède la force de la luminosité solaire dans la sphère matérielle ».¹⁹ Avec de telles descriptions, on pourrait s'attendre à ce que la carnation se dissolve complètement dans la couleur orange. C'est en partie le cas. La peau foncée semble perdre de sa profondeur et tend légèrement vers des tonalités orangées. Je remarqué que cet effet était plus modéré comparé à celui observé avec le fond rouge sur une peau claire. L'obscurité de la carnation agit comme un filtre naturel, atténuant la violence de l'orange.

Il est également notable que j'ai ressenti le besoin d'introduire un bleu froid pour équilibrer la composition (figure 19). La juxtaposition avec son complémentaire, apporte une forme de respiration visuelle à l'ensemble. En répétant cette expérience avec un autre sujet de carnation similaire (figure 23), j'ai observé le même phénomène. Lorsque la surface occupée par le bleu était plus importante, l'effet rafraichissant de l'image était encore plus perceptible.



Figure 20 Portrait 35,
Michelle Gateau, 2025, huile
sur toile, 20 x 20 cm

L'expérience avec une carnation claire s'est révélée plus décevante. La peau paraissait sans vie, la jeune fille représentée ressemblait à une poupée de porcelaine inanimée. J'ai reproduit l'essai avec un autre modèle, et les résultats furent similaires. Cette expérimentation, bien qu'esthétiquement peu satisfaisante, s'est avérée précieuse sur le plan théorique : elle m'a permis de comprendre les principes de l'harmonie des couleurs, sur lesquels je reviendrai plus loin.

¹⁸ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 158.

¹⁹ Itten, *Art de la couleur*, 136.

Vert



Figure 21, Portrait 36,
Michelle Gateau, 2025,
huile sur toile, 20 x 20 cm

La dernière couleur de cette série expérimentale fut le vert. Kandinsky le décrit comme un jaune refroidi par le bleu. Il précise que, lorsqu'il contient une dominante de jaune, il peut prendre une teinte malade. Le vert est chargé d'un héritage symbolique : maladie, jalousie, malveillance. Ce passif culturel me faisait craindre que le vert n'altère la représentation des carnations, en leur donnant un aspect maladif ou artificiel. Et pourtant, cette fois encore, l'expérimentation m'a prouvé le contraire.

Peindre une peau foncée sur un fond vert n'a pas déformé le sujet. Au contraire, cela a révélé une vibration inattendue. Le vert n'a pas écrasé le portrait ; il l'a dynamisé. Avant d'ajouter le foulard, la composition me semblait pourtant neutre. C'est presque instinctivement que j'ai peint le foulard en rouge, apportant une nouvelle vivacité à la composition. Ce geste a pris tout son sens lorsque j'ai reproduit l'expérience avec un modèle à la peau claire (figure 22).



Figure 22, Portrait 37,
Michelle Gateau, 2025,
huile sur toile, 20 x 20 cm

Cette nouvelle exploration a suscité davantage de doutes. J'anticipais, comme avec le bleu, un effet de retrait, une sorte d'apaisement visuel. Pourtant, j'ai été déconcertée : le portrait semblait neutre, sans vibration particulière. Cela s'expliquait sans doute par l'absence de couleur complémentaire pour activer la composition. L'excentricité du jaune et la concentricité du bleu semblaient se neutraliser, annulant l'impact leur impact respectif. Contre toute attente, la peau apparaissait assez naturellement, sans altération marquée. J'ai tenté d'ajouter du bleu en arrière-plan pour modifier l'ambiance, mais la température du visage est restée étonnamment stable.

J'ai répété l'expérience (figure 51) pour confirmer les résultats. J'ai même superposé de nouvelles couches de peinture dans l'espoir de provoquer un changement, mais l'atmosphère générale du portrait est restée inchangée. J'ai alors compris pourquoi j'avais ressenti d'ajouter du rouge. Cette neutralité créait un vide expressif que j'ai instinctivement cherché à combler avec le foulard.

Vers une expression libre

Cette expérience ouvre de nouvelles perspectives dans ma pratique du portrait. En brisant les conventions chromatiques, j'apprends à exprimer les émotions différemment, allant au-delà de la simple imitation. Ces expérimentations m'ont appris qu'il n'est pas nécessaire d'être fidèle à l'apparence littérale des carnations. Au contraire, avec cette prise de distance, je découvre une liberté créatrice.

Harmonie colorée : entre théorie et pratique

Dans ma pratique, la couleur devient un langage à part entière, capable de communiquer au-delà du portrait. Cela rejoint la pensée de Kandinsky pour qui « la construction sur une base purement spirituelle est cependant un travail de longue haleine... Il est alors nécessaire que l'artiste cultive non seulement ses yeux, mais également son âme... afin qu'elle puisse également agir comme force déterminante au cours de la création de ses œuvres. »²⁰

A ce stade, j'ai commencé à explorer l'harmonie des couleurs. Ce va-et-vient constant entre pratique et théorie rappelle ce que l'on pourrait appeler le praxisme : un concept où l'expérience picturale nourrit la réflexion théorique, laquelle vient ensuite enrichir la pratique artistique. J'avais évoqué cette idée à la fin de la section sur la couleur orange. Avant d'entrer dans le cœur de l'harmonie colorée, il me semble utile de rappeler brièvement ses fondements historiques et théoriques.

Newton, Goethe et Chevreul

Tout commence avec Isaac Newton (1642–1727), qui pose les premières bases scientifiques d'une théorie de la couleur. À travers ses célèbres expériences avec le prisme, il démontre que la lumière blanche est composée de différentes couleurs, révélant ainsi le spectre lumineux. Cette découverte marque une rupture avec les conceptions antérieures qui voyaient la couleur comme une simple qualité des objets. Newton établit dans *L'invention de la couleur par les Lumières* un parallèle entre la couleur et la musique. Mais Gaillard rappelle aussitôt que cette analogie révèle davantage d'un héritage culturel que d'un fait scientifique.

²⁰ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 170.

Un siècle plus tard, Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) s’oppose radicalement à la vision de Newton qu’il trouve détachée de l’expérience humaine de la couleur. Selon Goethe, « la couleur fait naître des états d’âme particuliers »²¹ et « en général, les humains éprouvent un grand bonheur à voir la couleur ».²² Il ouvre ainsi la voie à une approche plus intuitive et affective de l’harmonie colorée. Il place l’expérience sensorielle et émotionnelle au cœur de la perception des couleurs. Cette vision nourrira de nombreuses réflexions artistiques ultérieures, notamment celles de Wassily Kandinsky. J’y ai d’ailleurs déjà largement puisé pour analyser les effets des couleurs dans les sections précédentes. Il n’est donc pas nécessaire ici de revenir sur la symbolique des couleurs, mais seulement de souligner l’héritage intellectuel qui relie ces penseurs et éclaire ma démarche.

Au XIX^e siècle, la réflexion sur la couleur s’enrichit avec les travaux de Michel-Eugène Chevreul (1786–1889). Directeur d’une manufacture textile, il se trouve confronté à des problèmes pratiques liés à la couleur. Pour y répondre, il élabore en 1839 la loi du contraste simultané des couleurs, qui montre comment deux couleurs placées côte à côte se modifient mutuellement dans la perception. Leur intensité et leur luminosité changent. Chevreul met ainsi en évidence que l’harmonie est une relation dynamique entre les couleurs. Elle n’est pas figée ; elle dépend du contexte visuel.

Approches modernes : Itten et Albers

Cette compréhension nous conduit directement aux enseignements de Johannes Itten (1888–1967). Professeur au Bauhaus, Itten développe une théorie fondée sur l’étude des sept contrastes de couleurs tels que le contraste de teinte, le clair-obscur, de chaud-froid ou encore le complémentarité. Il insiste sur l’importance du ressenti subjectif de la couleur et sur sa capacité expressive. Pour Itten, l’harmonie ne résulte plus d’une simple juxtaposition ordonnée de couleurs, mais d’un équilibre intérieur entre formes, teintes et émotions.

Dans ce mémoire, j’explorerai surtout le contraste des couleurs car il convient mieux à mon travail plastique. Je m’appuierai sur les écrits d’Itten pour cela. Je mentionne aussi Josef Albers (1888–1976), contemporain d’Itten était également professeur au Bauhaus. Son approche

²¹ Johann Wolfgang von Goethe et al., *Traité des couleurs: accompagné de trois essais théoriques*, 4e éd (Paris: Triades, 2000), 267.

²² Goethe et al., *Traité des couleurs*, 266.

analytique des interactions chromatiques, développée notamment dans *L'Interaction des couleurs*, a profondément influencé ma réflexion. Enfin, il est important de rappeler que Wassily Kandinsky lui aussi a enseigné au Bauhaus, créant espace unique où se sont croisées et enrichies des conceptions majeures sur la couleur, l'harmonie et la perception.

Pour expliquer ce qu'est l'harmonie des couleurs, Itten commence par préciser ce qu'elle n'est pas. Elle n'est pas l'association simple des couleurs qui se ressemblent, comme dans le cas des couleurs analogues, situées côte à côte sur le cercle chromatique. Ce cercle chromatique, initié par Newton et repris sous une forme plus aboutie par Itten, présente ces couleurs comme étant proches et donc naturellement agréables à l'œil. Cependant, cette forme d'harmonie est passive et limitée à un simple agrément visuel.

La vraie harmonie, selon Itten, dépasse cette simple satisfaction sensorielle. Elle repose sur une loi fondamentale : celle des contrastes et des complémentaires. Itten explique que l'harmonie est un équilibre dynamique, obtenu lorsque l'œil accomplit un effort d'adaptation face à des contrastes forts, en générant spontanément leur complémentaire. Ce phénomène est particulièrement visible dans le contraste successif, théorisé par Michel-Eugène Chevreul. L'œil ici, après avoir fixé une couleur vive, perçoit son complémentaire en image rémanente. L'œil accomplit ainsi, de lui-même, un processus de compensation. Itten résume ce phénomène en affirmant que « l'œil de l'homme n'est satisfait ou en équilibre que si la loi des complémentaires est réalisée ».²³

Cet effet d'équilibre apparaît également dans le contraste simultané : un carré gris est placé sur un fond rouge, paraît teinté de vert, sa couleur complémentaire. L'œil, en cherchant à rétablir l'équilibre, modifie ainsi inconsciemment sa perception.

²³ Itten, *Art de la couleur*, 21.



Figure 23, Portrait 38,
Michelle Gateau, 2025, huile
sur toile, 20 x 20 cm

Cette explication théorique permet de mieux comprendre comment j'ai recherché l'harmonie dans ce portrait présenté (figure 23). Dans ce cas précis, l'opposition entre l'orange et le bleu, qui occupent des positions opposées sur le cercle chromatique, joue un rôle essentiel dans la création de cette harmonie visuelle.

Cependant, cette méthode n'est pas la seule à la disposition de l'artiste pour atteindre l'harmonie. Une autre consiste à utiliser plusieurs couleurs qui, dans des proportions équilibrées, produisent optiquement un gris neutre. Cet effet peut être obtenu, par exemple, en plaçant une couleur complémentaire à proximité d'une couleur primaire illustré dans figure 24.



Figure 24, Portrait 39,
Michelle Gateau, 2025,
huile sur toile, 20 x 20 cm

Bien d'autres procédés permettent d'atteindre l'harmonie colorée, mais pour les besoins de ce mémoire, je me concentrerai sur ces deux approches principales, qui traduisent déjà la richesse des expérimentations possibles en matière de contraste et d'équilibre chromatique.

Néanmoins, il me semble important de rappeler ici que Kandinsky souligne que les artistes modernes recherchent des voies nouvelles pour atteindre l'harmonie, au-delà du contraste traditionnel des complémentaires. Il évoque notamment l'usage de contrastes plus subtils ou de tensions chromatiques entre des couleurs voisines mais expressives, comme le rouge et le bleu. J'ai mis cette théorie à l'épreuve dans le portrait présenté ci-dessous, où l'association de ces deux teintes crée une tension vibrante et une dynamique particulière sans recourir à la neutralisation des couleurs par le mélange.

Kandinsky et l'harmonie expressive

Cette approche démontre qu'en peinture, l'harmonie naît de la tension entre deux couleurs. Celle-ci est une lecture plus contemporaine de l'harmonie des couleurs. Kandinsky a déjà insisté sur cette dimension lorsqu'il écrivait : « la beauté de la couleur n'est pas une fin suffisante en art

».²⁴ Pour lui, la couleur ne doit pas simplement séduire l'œil : elle doit être vectrice de forces intérieures, capable de provoquer la sensibilité. Elle dépend de la capacité de l'artiste à combiner les tonalités.



Figure 25, Portrait 40,
Michelle Gateau, 2025,
huile sur toile, 20 x 20 cm

L'artiste, selon lui, choisit ses couleurs en fonction de sa sensibilité, il établit un lien émotionnel et intuitif entre les teintes : « La pénétration d'une tonalité colorée, la liaison de deux couleurs voisines par le mélange de l'une à l'autre est la base sur laquelle on fonde souvent l'harmonie des couleurs. »²⁵ Ces affirmations résonnent avec ma propre démarche : je ne cherche pas seulement un équilibre optique (figure 25), mais une justesse émotionnelle dans la résonance entre les tons.

Kandinsky pousse encore plus loin sa conception de l'harmonie expressive lorsqu'il évoque « la lutte des sons, l'équilibre perdu, les principes qui tombent, les roulements de tambour inattendus, les grandes questions, la recherche apparemment sans but, les impulsions apparemment déchirées et la nostalgie, les chaînes et liens rompus, en renouant plusieurs en un seul, les contrastes et les contradictions - voilà notre harmonie ». ²⁶Loin d'un apaisement visuel, l'harmonie devient ici une tension vivante, une orchestration complexe de forces contraires. Cette conception élargie de l'harmonie me permet d'assumer les dissonances, les contrastes abrupts dans le portrait.

Sur cette note, je conclus ce chapitre consacré à mes expérimentations chromatiques, explorant tour à tour les couleurs primaires, les couleurs secondaires, les contrastes complémentaires et les principes de l'harmonie colorée. Cette démarche est née de la nécessité de lutter contre une certaine homogénéité observée dans mes premières tentatives de représenter des personnes à la peau foncée, en particulier au sein de la communauté créole. Je précise que je ne présente pas ici l'ensemble des portraits réalisés à ce jour et que je ne les montrerai pas tous dans ce mémoire. Au moment où j'écris ces lignes, la série des 100 portraits est entamée mais non achevée ; les œuvres terminées seront présentées lors de la soutenance, dans le cadre de l'exposition plastique.

²⁴ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 171.

²⁵ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 164.

²⁶ Kandinsky, 165.

Ce choix de produire cent portraits ne relève pas du hasard : il s'inscrit dans une volonté d'explorer de manière méthodique et approfondie la richesse des variations chromatiques appliquées à la couleur de la peau. En répétant l'exercice du portrait, il devient possible d'observer les effets subtils des nuances, des contrastes et des harmonies, là où une approche plus ponctuelle resterait incomplète. Cette démarche rejoint encore une fois une réflexion de Kandinsky, où il affirme : « Et même si cela n'était pas le cas, cette répétition n'en perdrait pas pour autant toute signification. La répétition des mêmes nuances, leur accumulation, concentrent l'atmosphère spirituelle nécessaire au mûrissement de la sensibilité ».²⁷ Ainsi, chaque portrait devient à la fois une étude autonome et une pièce constitutive d'un ensemble plus vaste, où s'élabore progressivement une réflexion sur la perception de la couleur et son impact sur l'identité.

Cette exploration s'est révélée être un terrain d'apprentissage. J'ai commencé à comprendre les effets des couleurs sur les carnations et de leur capacité à dynamiser comme à neutraliser une présence. J'ai compris que la couleur, au-delà de sa dimension subjective, est toujours relative à son environnement : certaines teintes subliment la peau, d'autres l'éteignent ou l'alourdissent. Certaines dominent la composition, tandis que d'autres se diluent et perdent leur caractère dans des contextes chromatiques défavorables. Mais surtout, j'ai pris conscience que l'artiste détient un pouvoir décisif : celui d'orienter la lecture du tableau, d'en moduler l'atmosphère et d'en révéler ou dissimuler les profondeurs.

Si ces expérimentations m'ont permis de mieux maîtriser les lois fondamentales de la couleur, elles ont aussi révélé l'espace de liberté qu'offrent les couleurs mis en déséquilibre.

Je réalise désormais que ma pratique du portrait évolue, s'éloignant d'une simple recherche de justesse chromatique pour s'orienter vers une expression plus libre. D'une certaine manière, et toute proportion gardée, je me reconnais dans le cheminement de certains artistes comme Georges Seurat et Paul Signac, qui, après avoir exploré les principes de l'impressionnisme, ont développé une approche plus systématisée et expressive de la couleur à travers le divisionnisme et le pointillisme.

²⁷ Kandinsky, 162.

Ce passage de l'observation des effets de la lumière à une organisation plus consciente et émotionnellement chargée des couleurs marque une volonté de dépasser la simple transcription du visible pour atteindre une résonance plus profonde. Leur usage de la couleur, fondé sur des contrastes calculés et des juxtapositions vibratoires, tend à produire une intensité émotionnelle qui dépasse l'impression fugitive.



Figure 28, *Femme à l'ombrelle*, 1893, huile sur toile, 81 x 65 cm



Figure 26, *Capo Di Napoli*, 1898, huile sur toile, 93,5 x 75 cm



Figure 27, *La Mer à Grandcamp*, Georges Seurat, Circa 1885, huile sur toile, 15,9 x 25,1 cm

De la même façon, je m'autorise aujourd'hui à explorer des associations chromatiques plus audacieuses, à accentuer les tensions de ma palette pour révéler non plus seulement la présence physique de mes sujets, mais leur vérité intérieure.

Les choix chromatiques plus expressives de Seurat et Signac résultent de leurs recherches, façonnées par les théories de Michel-Eugène Chevreul. Ce dernier avait démontré que la perception d'une couleur évolue en fonction des couleurs avoisinantes. Cette loi du contraste simultané a profondément influencé les artistes néo-impressionnistes. Ils organisaient leurs compositions selon des principes de juxtaposition chromatique. Cela amplifiait les effets visuels et émotionnels.

Vers un portrait expressif : au-delà du réalisme

De la même manière, mon exploration actuelle s'inscrit dans cette quête d'une vérité chromatique qui ne repose pas uniquement sur l'imitation du réel, mais sur la capacité des couleurs à interagir, à vibrer entre elles et à susciter des émotions profondes.

Certains artistes que j'admire ont su exploiter cette puissance de la couleur pour révéler l'intériorité. Egon Schiele, en particulier, utilise la couleur de la peau non pour en restituer la

réalité physique, mais comme une métaphore de la psyché intérieure. À travers des tons et des textures qui s'éloignent délibérément du naturalisme, il traduit des émotions complexes et des états d'âme tourmentés. Sa palette, souvent marquée par des tons terreux, maladifs ou stridents, capte l'instabilité psychologique et les tensions intérieures de ses sujets, donnant à l'épiderme une fonction narrative et expressive.

Dans le premier autoportrait ci-dessous, le rouge violacé parcourt le corps, renforçant la bouche



Figure 30, Grimacing Self-Portrait, Egon Schiele, 45,3 x 30,7 cm, Leopold Museum



Figure 29, Self-Portrait in Black Robe, Egon Schiele, 45.1 x 30.9 cm, gouache, Leopold Museum

entrouverte et le regard désespéré qui expriment la tension intérieure. La couleur n'est plus simplement descriptive ; elle devient un vecteur de l'anxiété existentielle, amplifiée par l'expression contractée du visage et les lignes anguleuses du dessin.

Dans le second autoportrait, au contraire, la quasi-absence de couleur plonge la figure dans une atmosphère spectrale. Les noirs et bruns profonds envahissent le corps, créant une impression de vide intérieur et de désespoir latent. Ici, l'absence même de couleur devient langage, matérialisant l'effacement de la vitalité dans une introspection presque morbide.

Ces deux exemples illustrent parfaitement comment, même avant toute considération identitaire, la couleur, ou son retrait, agit comme un révélateur d'émotions brutes et d'états psychiques profonds.

Ce travail sur la couleur m'a ainsi conduit à une réflexion plus large : au-delà des effets optiques, comment ces choix chromatiques influencent-ils notre perception de l'autre, du visage et, plus largement, de l'identité ? C'est cette question qui me conduit désormais vers une analyse plus profonde en abordant la dimension psychanalytique du portrait, où la peau devient à la fois surface de projection et enveloppe symbolique, selon les théories de Didier Anzieu.

Avant - Après

Avant d'aborder les dimensions psychanalytiques du portrait, il me semble essentiel de marquer une pause visuelle pour témoigner de la transformation de la couleur dans mon travail plastique. Les images présentées ici mettent en regard deux états d'une même recherche : d'un côté, des portraits réalisés avant l'évolution de ma palette et de mes fonds colorés ; de l'autre, ceux issus de mes expérimentations récentes. Ces juxtapositions révèlent à quel point les arrière-plans influencent l'atmosphère générale du tableau, ainsi que la perception de la peau. Cette transition visuelle sert de pont entre une pratique intuitive et une démarche théorique plus approfondie.

AVANT



Figure 32, Portrait 5, Michelle Gateau, 2024, huile sur toile, 20 x 20 cm



Figure 33, Portrait 6, Michelle Gateau, 2024, huile sur toile, 20 x 20 cm

APRES



Figure 31, Portrait 41, Michelle Gateau, 2025, huile sur toile, 20 x 20 cm

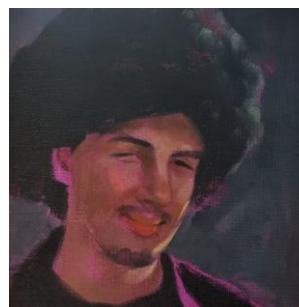


Figure 34, Portrait 42, Michelle Gateau, 2025, huile sur toile, 20 x 20 cm

Couleur de peau en toile de fond : couleur, identité et mémoire collective

Avant de plonger dans cette dimension psychique, il convient toutefois de rappeler que la peau, avant d'être symbole ou surface de projection, relève d'abord d'une réalité biologique tangible. Cette matérialité, en particulier sa couleur, façonne et conditionne nos expériences sensibles et psychologiques. Pour donner une idée de l'importance de cet organe, Anzieu rappelle que « la peau représente plus de poids (20 % du poids total du corps chez le nouveau-né ; 18 % chez l'adulte) et occupe une plus grande surface... que tout autre organe des sens ».²⁸ Il ajoute également : « De tous les organes des sens, c'est le plus vital : on peut vivre aveugle, sourd, privé de goût et d'odorat ; mais sans l'intégrité de la majeure partie de la peau, on ne survit pas ».²⁹

Cette importance matérielle de la peau ne se limite pas à ses fonctions biologiques ; elle détermine également la manière dont l'individu occupe l'espace et se délimite face à l'autre. En tant que plus vaste organe du corps humain, la peau constitue la première frontière perceptible du moi, celle qui rend visible et tangible l'existence même du sujet. Dans le cadre du portrait, cette surface étendue devient aussi le lieu privilégié de la représentation identitaire, support d'inscriptions visibles et invisibles, de marques sociales et culturelles qui façonnent la perception que l'on a de soi et des autres. Sa composition, ses fonctions protectrices et ses mécanismes de pigmentation exercent une influence directe non seulement sur la manière dont nous percevons l'autre, mais aussi sur la manière dont nous sommes perçus. C'est donc en partant de cette réalité physique, fondement de nos constructions symboliques et identitaires, que je propose d'aborder, dans un premier temps, la couleur de la peau sous l'angle de la biologie.

La peau comme réalité biologique

La couleur de la peau est d'abord un trait biologique qui reflète notre patrimoine génétique individuel. La Dre Nina Jablonski, dans son documentaire sur la couleur de la peau et la race, souligne que cette caractéristique joue un rôle clé dans l'adaptation des organismes à leur environnement, augmentant leurs chances de survie et de transmission génétique. Elle consiste à

²⁸ Didier Anzieu, René Kaës, et Évelyne Séchaud, *Le Moi-peau*, Nouvelle éd., Psychismes (Malakoff: Dunod, 2023), 36.

²⁹ Anzieu, Kaës, et Séchaud, 35-36.

la fois une protection contre les agressions extérieures et un élément essentiel de notre perception visuelle.

La perception de la couleur de la peau repose sur les longueurs d'onde de lumière réfléchies ou absorbées par le pigment mélanine. Comme pour les feuilles vertes, dont le vert est reflété tandis que le rouge et le bleu sont absorbés, la diversité des couleurs de peau dépend de la composition et de la concentration de la mélanine. La phéomélanine (pigment rouge-jaune) est plus abondante chez les individus à peau claire, tandis que l'eumélanine (pigment noir-brun) domine chez les peaux foncées. Plus sa concentration est élevée, plus la peau apparaît foncée.

En plus de son rôle dans la perception, la mélanine protège la peau des rayons ultraviolets (UV), qui peuvent endommager l'ADN et provoquer des cancers. Ce pigment agit comme bouclier naturel. La répartition géographique des UV dans le monde (NASA) montre que leur intensité est maximale près de l'équateur et diminue vers les pôles. D'après Jablonski cette répartition coïncide avec les variations de pigmentation. Les populations vivant sous des UV intenses ont développé une peau plus riche en mélanine, tandis que celles vivant sous des UV faibles ont une peau plus claire.

Ces adaptations sont mises en évidence dans le contexte des migrations. Les populations à peau claire, exposées à un rayonnement UV intense, présentent un risque accru de cancer de la peau. À l'inverse, celles à peau foncée vivant sous un faible rayonnement UVB peuvent avoir besoin de suppléments de vitamine D, la peau produisant moins de cette vitamine dans ces conditions.

Au-delà de ces apports biologiques, la peau, et en particulier sa couleur se fait support symbolique. Elle porte les histoires personnelles et les héritages culturels. Elle ne se limite pas à protéger le corps, mais participe à la construction de l'identité et du rapport au monde. C'est dans cette perspective que la théorie du Moi-peau de Didier Anzieu apporte une autre lecture.

Anzieu voit la peau comme bien plus qu'un simple organe : elle est une structure clé dans la formation du psychisme. Il écrit que la peau « fournit à l'appareil psychique les représentations constitutives du Moi et de ses principales fonctions ».³⁰ Cette théorie repose sur deux idées majeures : d'une part, l'héritage freudien selon lequel « toute fonction psychique se développe

³⁰ Anzieu, Kaës, et Séchaud, *Le Moi-peau*, 119.

par appui sur une fonction corporelle », ³¹ et d'autre part, les travaux de John Hughlings Jackson, pour qui « l'organe le plus récent du système nerveux tend à se situer au plus près de la surface ». ³²

Ainsi, chaque toile que je réalise devient une surface de contact, comme une peau picturale où se projettent les tensions entre l'intérieur et l'extérieur. Les matières, les couches de peinture et les transparences jouent le rôle d'une membrane picturale, filtrant ce qui est montré et ce qui reste suggéré.

Le Moi-Peau de Didier Anzieu

Anzieu souligne que, de la même manière que le cortex cérébral occupe la surface du système nerveux pour interagir avec le monde extérieur et en réguler les fonctions, le Moi conscient cherche à investir la surface du psychisme. Cette analogie met en lumière le rôle fondamental de la peau en tant qu'interface à la fois concrète et symbolique entre l'individu et son environnement. Elle participe activement à la construction de l'identité et à la perception du réel.

Avant même l'apparition du langage ou de la pensée consciente, c'est par l'intermédiaire de la peau, au travers des premiers contacts, que l'être humain entre en relation avec le monde. C'est ainsi qu'il éprouve un sentiment de sécurité, et prend peu à peu conscience de la séparation entre soi et l'environnement.

Dès la naissance, la peau contribue à la construction de l'identité. Les interactions sensorielles, caresses maternelles, réconfort du contact, façonnent une première image de soi. Cette enveloppe charnelle devient le modèle initial de la conscience du moi, garantissant la continuité de l'existence psychique. Elle agit également comme médiatrice entre l'intime et le social, faisant de la couleur de la peau un élément central dans la construction de l'identité. Cette première expérience du monde par la peau trouve un parallèle direct dans la manière dont le spectateur aborde un portrait. Avant même d'en saisir le sens ou le sujet, c'est la matière et la couleur, perçues presque physiquement, qui provoquent une réaction immédiate, sensorielle.

³¹ Anzieu, Kaës, et Séchaud, *Le Moi-peau*, 119.

³² Anzieu, Kaës, et Séchaud, 119.

Fonction protectrice et sensorielle

En développant la notion du Moi-peau, Anzieu prolonge les analyses de Freud. Il souligne que la surface psychique fonctionne comme une « pellicule » à double face : l'une tournée vers le monde intérieur, l'autre vers le monde extérieur. Elle joue un rôle de protection face aux agressions et régule les échanges internes. Cette interface sensible relie constamment l'univers psychique et l'environnement social et physique. La peau devient ainsi le modèle premier d'une frontière symbolique, à la fois lieu de passage et de résistance, où se construit la perception du soi en relation avec autrui.

Dans le champ des arts visuels, et notamment dans ma pratique du portrait, cette conception trouve un écho direct : la représentation des peaux devient alors un espace de tension et de dialogue entre intériorité et apparence, entre histoire personnelle et regard social. Cette dynamique s'exprime à travers le traitement même des carnations : mes choix chromatiques, volontairement parfois en dissonance avec la réalité, visent à traduire symboliquement cette frontière entre le visible et l'invisible. Chaque peau cherche à dépasser l'apparence physique pour devenir le support d'émotions, de mémoires et de récits intérieurs.

Surface protectrice, la peau joue également un rôle de rempart intérieur : elle accueille les émotions, régule les pulsions et contribue à l'équilibre psychique. Solide, elle procure un sentiment de sécurité ; fragilisée, elle expose l'individu à l'envahissement des émotions et à l'anxiété, rendant difficile le maintien d'une image stable de soi et d'une relation apaisée avec les autres.

De la même manière, en peinture, les émotions peuvent se traduire par des équilibres et déséquilibres chromatiques. Certaines couleurs, comme le violet, issu de la tension entre le rouge et le bleu, traduisent cette instabilité. Cette ambivalence a d'ailleurs été évoquée dans la première partie de ce mémoire, lors de l'analyse des effets du violet sur la représentation des carnations.

Dans certains de mes portraits, j'accentue délibérément les tonalités violettes sur les carnations. Cette approche vise à rendre visible le ressenti et en même temps à perturber l'attente d'une représentation réaliste. Face à ces déséquilibres, l'artiste peut agir comme médiateur, rétablissant une forme d'harmonie visuelle en jouant sur les contrastes de couleurs complémentaires, les variations de saturation, les proportions et les formes. Ainsi, la composition colorée devient le

reflet d'un équilibre psychique retrouvé, où chaque teinte, loin d'être isolée, participe à une dynamique de stabilisation et d'apaisement de l'ensemble.

La maîtrise des contrastes, des matières et de la lumière fait écho à la fonction du Moi-Peau : à la fois barrière protectrice et régulatrice, il permet de contenir les tensions internes et de restaurer une continuité psychique, tout comme la maîtrise de la couleur rétablit une harmonie sur la toile.

La peau comme filtre

La peau filtre symboliquement les expériences positives et négatives. Elle garde en mémoire les événements marquants ; tout comme les cicatrices, les expériences psychiques laissent des traces qui contribuent à l'histoire individuel.

Au-delà de sa fonction de protection, la peau symbolise également la capacité de réparation psychique. Tout comme elle peut cicatriser physiquement, elle incarne la possibilité de surmonter les épreuves et de retrouver un équilibre. Cette résilience, qu'elle soit physique ou psychique, dépend de la solidité de l'enveloppe initiale, construite dès les premières expériences sensorielles. Il est intéressant de noter que les cicatrices visibles évoluent différemment selon les carnations : sur les peaux foncées, elles tendent à s'assombrir durablement, tandis que sur les peaux claires, elles restent rouges ou rosées avant de s'atténuer progressivement.

Dans ce contexte, la peau prend une dimension particulière. En tant que support identitaire, elle est sans cesse lue et interprétée par le regard social. Elle devient un espace de négociation entre représentations individuelles et perceptions culturelles et historiques. Pour les personnes confrontées au racisme ou au colorisme (que j'aborde plus tard), la peau devient un lieu d'exposition : source de fierté mais aussi de vulnérabilité face aux jugements extérieurs. Ces expériences laissent des traces invisibles mais profondes sur le Moi-peau, inscrivant des blessures symboliques difficiles à effacer.

Ces expériences laissent des traces invisibles mais profondes sur le Moi-peau, inscrivant des blessures symboliques difficiles à effacer. Pourtant, dans l'espace de la création artistique, ces stigmates peuvent être réinterprétés et transformés en formes visibles de résistance et de reconstruction. C'est précisément cette démarche que je poursuis à travers mes portraits : offrir, par la matérialité même de la peinture et le choix des couleurs, des espaces de réparation symbolique et d'affirmation identitaire.

Mémoire familiale et pratique du portrait

Alors que je préparais ce mémoire, ma sœur est décédée après une longue maladie. Dans les jours qui ont suivi, réunie autour de la table avec les membres de ma famille présents au moment de sa disparition, j'ai été frappée par la diversité des souvenirs évoqués. Bien que nous ayons chacun vécu les mêmes instants intenses, chaque récit révélait un angle, une émotion, une perception différente. Nous n'étions pas en train de nous contredire ; au contraire, tous nos fragments de mémoires se complétaient. En peignant son portrait, je n'ai pas cherché à produire une image fidèle ou objective, mais à rassembler ces mémoires



Figure 35, Marie France, Michelle Gateau, 2025, huile sur toile, 20 x 20 cm

fragmentées en une forme qui puisse traverser le temps. Ce geste pictural s'est imposé comme un acte de consolidation de notre mémoire collective, un moyen d'inscrire visuellement la présence absente, tout en offrant un espace symbolique de réparation. Ce portrait ne vise pas à figer un souvenir unique, mais à incarner cette pluralité de vécus partagés, à la croisée de l'intime et du collectif. Il prolonge ainsi la réflexion engagée dans ce mémoire : celle de la peau comme enveloppe psychique, mais aussi comme surface de projection des liens, des pertes et de la mémoire. Comme l'écrit Maurice Halbwachs, « nos souvenirs demeurent collectifs, et ils nous sont rappelés par les autres, alors même qu'il s'agit d'événements auxquels nous seuls avons été mêlés et que nous seuls avons vus. C'est, en réalité, que nous ne sommes jamais seuls. »³³

Mémoire collective et perception partagée

Cette idée trouve un écho particulier dans les expériences liées à la couleur de la peau. Même si la perception de la couleur s'ancre dans le vécu individuel, elle s'inscrit toujours dans une trame collective : celle de récits, de regards, d'injonctions partagées. Comme le rappelle encore Halbwachs, « nous faisons appel aux témoignages, pour fortifier ou infirmer, mais aussi pour compléter ce que nous savons d'un événement dont nous sommes déjà informés de quelque manière, alors que, cependant, bien des circonstances nous en demeurent obscures ». ³⁴

³³ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, s. d., 8.

³⁴ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, 7.

Ainsi, notre perception de la peau, et de ce qu'elle signifie, ne repose pas uniquement sur notre propre expérience, mais aussi sur les souvenirs, les récits et les sensibilités des autres. Cela renforce l'idée que la mémoire de la couleur, tout comme celle du deuil, s'élabore dans un espace partagé.

Dans cet espace, l'art peut jouer un rôle de catalyseur, en rassemblant les fragments d'une histoire commune. À mon tour, je porte avec moi « un bagage de souvenirs historiques, que je peux augmenter... »³⁵

Ces blessures ne relèvent pas uniquement de l'ordre intime ; elles s'enracinent dans des systèmes de domination historiques et sociaux, prolongeant ces souffrances bien au-delà des trajectoires individuelles. Comprendre ces mécanismes impose d'élargir la réflexion à l'histoire des rapports de pouvoir, aux constructions raciales et aux hiérarchies esthétiques. C'est dans cette perspective qu'il devient nécessaire d'aborder les processus de créolisation, les héritages du colonialisme et les logiques du colorisme afin de mieux saisir comment ces forces collectives continuent de façonner les identités contemporaines.

Si la couleur de la peau est vecteur de blessures symboliques, elle constitue aussi un terrain de réparation, de résistance et d'affirmation. C'est dans cette tension que l'art trouve sa place : il devient un espace de guérison psychique et de réinvention identitaire. Lorsque l'identité est fragilisée, la création artistique offre la possibilité de transformer ces stigmates, marqués par le racisme, le colorisme et les discriminations esthétiques, en formes visibles de résistance et de reconstruction.

C'est dans cette dynamique que s'inscrit ma propre démarche artistique à travers le portrait. J'espère que, même à échelle modeste, mon travail pourra aider une personne à se voir autrement ou à porter un regard différent sur l'autre. Loin de se limiter à la dénonciation des blessures du Moi-peau, l'acte de créer devient un moyen de réinventer son image, de restaurer une continuité identitaire et de participer à l'élaboration d'une mémoire collective décolonisée.

³⁵ Maurice Halbwachs, 42.

De l'enveloppe à l'œuvre d'art

Ainsi, la toile devient plus qu'un simple espace de représentation : elle agit comme une seconde peau, capable de recueillir les stigmates invisibles du Moi-peau et de les transformer en formes visibles de résistance et de réappropriation identitaire. C'est dans cette dynamique que s'inscrit ma propre démarche artistique : créer des portraits qui, par la matérialité de la peinture, le langage des couleurs et le travail des matières, offrent des espaces symboliques de réparation, de réinvention de soi.

Vers une histoire collective de la perception

À présent, il convient d'élargir cette réflexion en examinant comment ces dynamiques psychiques, symboliques et identitaires ont été façonnées par les grands récits historiques, les systèmes de pouvoir et les constructions sociales. La section suivante abordera ainsi l'influence de ces héritages sur la perception de la couleur de la peau et sur les regards portés sur l'altérité, depuis les périodes coloniales jusqu'aux représentations contemporaines.

Couleur perçue : histoire, pouvoir et regard

Perceptions

Après avoir exploré les dimensions psychiques et symboliques de la peau à travers la théorie du Moi-peau, il apparaît essentiel de s'arrêter sur la notion même de perception. Selon la définition du CNRTL, la perception est une « opération psychologique complexe par laquelle l'esprit, en organisant les données sensorielles, se forme une représentation des objets extérieurs et prend connaissance du réel ».³⁶ La perception est une construction active, influencée par nos expériences, nos connaissances et nos cadres culturels.

Cette conception rejoint les idées développées par Maurice Merleau-Ponty, pour qui toute perception est une expérience incarnée et située. Dans *Phénoménologie de la perception*, il affirme que nous ne voyons jamais le monde de manière neutre ou objective : notre regard est toujours informé par notre corps, notre histoire et notre environnement. La perception ne précède pas le sens : elle en est déjà porteuse. Voir, c'est donc déjà interpréter.

Merleau-Ponty nous explique que notre conscience n'est jamais séparée du monde. Elle est toujours liée à ce que nous vivons. Ainsi, voir une peau, un visage, une couleur, c'est déjà se situer par rapport à elle, y projeter une mémoire, une émotion, un contexte.

Comme je l'ai évoqué précédemment, dans *L'invention de la couleur par les Lumières*, Gaillard rapporte que Bernard Maitte avait critiqué l'expérience scientifique de Newton en soulignant qu'il avait imposé des normes musicales de son époque pour expliquer la couleur, projetant ainsi ses propres cadres culturels sur ses observations. Gaillard précise également que l'expérience du prisme est « construite et non déduite » :³⁷ l'usage du prisme n'était pas en soi une nouveauté, mais Newton a fait le choix délibéré de l'observer dans l'obscurité, conditionnant ainsi les résultats de son expérience.

³⁶ « PERCEPTION : Définition de PERCEPTION », consulté le 19 mai 2025, <https://www.cnrtl.fr/definition/perception>.

³⁷ Aurélia Gaillard, *L'invention de la couleur par les Lumières: de Newton à Goethe* (Paris: les Belles lettres, 2024), 45.

De son côté, Georges Roque rappelle dans *Art et science de la couleur* qu'« il n'existe pas de vision pure des couleurs »³⁸ et qu'« il n'y a pas non plus de vision purement scientifique des couleurs »,³⁹ insistant sur la subjectivité de toute perception. Il apparaît ainsi clairement que percevoir revient toujours à interpréter, à travers le filtre de notre mémoire, de nos croyances et des imaginaires collectifs.

C'est à travers cette grille de lecture, enrichie par la phénoménologie de Merleau-Ponty, que nous pouvons désormais parcourir l'histoire de la représentation de la peau, afin de comprendre comment ces perceptions se sont construites et cristallisées dans les pratiques artistiques et les imaginaires collectifs.

Pour commencer, il est utile de donner un aperçu de la manière dont la couleur était perçue dans quelques grandes civilisations anciennes. Ensuite, j'aborderai les effets de la colonisation, les processus de créolisation, les mécanismes de représentation et le colorisme. Cela permettra de mieux comprendre comment ces phénomènes continuent à influencer la construction des identités aujourd'hui, à la fois sur le plan individuel que collectif.

Représentation historiques



Figure 36, *Osiris and the Four sons of Horus*
Nina de Garis, Hugh R. Hopgood,
1915 apr. J.-C.; original vers
1400–1352 av. J.-C.
Actuellement exposé au Met
Fifth Avenue, Galerie 135.



Figure 37, *Amun*
332–30 av. J.-C.
Actuellement exposé
au Met Fifth Avenue,
Galerie 135



Figure 38, *Statuette of Anubis*, 332–30 B.C.,
plastered and painted
wood, 42,3 x 10,1 x
20,7 cm

³⁸ Georges Roque, « Art et science de la couleur: Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction », Tel 363 (Paris, Gallimard, 2009), 446.

³⁹ Roque, 447.

Dans l'Antiquité, les couleurs de la peau avait une valeur symbolique qui dépassait la simple reproduction physique. Par exemple, dans l'art égyptien, les dieux étaient représentés avec des couleurs ayant un lien avec leurs attributs : Osiris (figure 36), dieu de la résurrection et de la végétation, apparaissait en vert, symbole de renouveau et de fertilité ; Amon (figure 38), en bleu, couleur du ciel et de l'air ; et Anubis (figure 37), associé aux rites funéraires, était représenté en noir, couleur de la fertilité du Nil et de la vie éternelle. La couleur servait aussi à différencier les genres : les hommes étaient généralement peints avec une peau rouge, symbole de force et d'activité, tandis qu'ils étaient représentés avec des teintes jaune clair, associées à la douceur et à la pureté.

Un tournant vers un style plus naturaliste se fait à l'époque romaine, comme on peut le voir dans les portraits de momies du Fayoum (figures 40 et 41) et les fresques des catacombes de Priscille (figures 39 et 42). Ces portraits funéraires se distinguent par leur réalisme et la subtilité des carnations, montrant une volonté de capter les traits physiques des défunts. De leur côté les fresques de Priscille, à Rome, témoignent d'une attention à la représentation de visage. Même si le contexte est religieux et symbolique, on y observe un effort pour donner aux figures une présence incarnée, expressive et identifiable. Ces deux ensembles marquent un changement dans le statut de l'image.

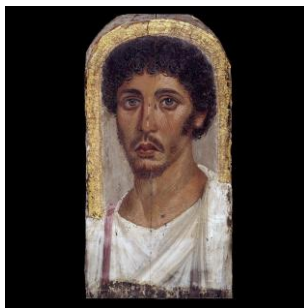


Figure 40, Lime wood portrait of a young man with curly hair



Figure 41, Lime wood mummy portrait of a woman



Figure 42, La guérison de la femme hémorragique
Fresque
catacombes de Marcellin et Pierre



Figure 39, Le Bon Pasteur
Vers 200, Fresco
Catacombs de Priscilla, Rome

Un peu partout dans le monde, les traditions artistiques ont montré une tension entre symbolisme et réalisme. En Asie du Sud-Est, par exemple, les peintures murales des grottes d'Ajanta⁴⁰, en Inde, démontrent une diversité des carnations. Les figures humaines sont représentées avec des carnations naturelles alors que les divinités sont peints en bleu et le vert. Ces choix chromatiques sont codifiés, et chaque teinte transmet un sens particulier, articulant la hiérarchie entre le monde terrestre et l'univers divin.

De même, l'art égyptien représentait avec réalisme les Nubiens rendant hommage à la cour pharaonique, respectant leurs traits distinctifs et leur couleur de peau (figure 43). Ce respect du naturel apparaît aussi dans les fresques de Bonampak (figure 44), au Mexique, où la diversité des carnations illustre la richesse culturelle du monde maya.



Figure 43, Prince nubien Hekanefer apportant un tribut pour le roi Toutânkhamon, XVIIIe dynastie, tombe de Houy

Ces exemples de l'antiquité illustrent comment la représentation de la peau a été façonnée par les valeurs culturelles, les croyances religieuses et les conventions esthétiques. Mais ces représentations évoluent profondément à partir du Moyen Âge, sous l'influence des dogmes religieux et des premières



Figure 44, Peinture Murale à Bonampak avec des musiciens et danseur, Chipas, Mexique

⁴⁰ Les grottes d'Ajanta, situées dans l'État du Maharashtra en Inde, sont un complexe de sanctuaires bouddhiques datant approximativement du II^e siècle av. J.-C. au VI^e siècle apr. J.-C. Elles sont célèbres pour leurs peintures murales raffinées représentant des scènes de la vie du Bouddha, ainsi que des figures humaines et divines, témoignant d'une grande maîtrise dans le rendu des expressions et des carnations. Ces œuvres offrent un aperçu précieux des conceptions spirituelles et esthétiques de l'Inde ancien

classifications morales associées à la couleur de la peau.

Hierarchies chromatiques



Figure 45, *The Adoration of the Magi*, Bosch, Hieronymus, huile et oeuf sur chêne, 147,4 cm x 168,6 cm

avec une peau noire, symbolisait l'altérité.

Au Moyen Âge, l'iconographie chrétienne a imposé de nouveaux codes : la peau claire était devenue le symbole par excellence de la sainteté, de la pureté et de la divinité. Le Christ, la Vierge Marie et les saints étaient ainsi représentés avec des carnations pâles, incarnant les idéaux européens de beauté et de moralité. À l'inverse, la peau foncée était souvent associée à l'exotisme, au péché ou à la marginalité. Cette dichotomie est visible dans les représentations de l'Adoration des Mages, où le roi Balthazar, traditionnellement peint

Avec la croissance du commerce transatlantique et la diffusion des théories pseudo-scientifiques au siècle des Lumières, cette hiérarchie chromatique de la peau s'est enracinée dans les esprits.

La peau blanche est peu à peu devenue le modèle de beauté et de moralité, affirmant sa supériorité sociale. À l'inverse, la peau noire a été reléguée à une position d'infériorité. On retrouve cette vision dans des œuvres comme *Olympia* d'Edouard Manet. Sur cette toile, la servante noire est placée à l'arrière-plan et représentée avec une carnation uniforme, sans nuances, tandis que la femme blanche occupe le centre de la scène. Son visage, modélisé avec soin, révèle des variations subtiles de tons rosés et une attention particulière à la lumière. Cette différence de traitement traduit non seulement une hiérarchie esthétique, mais aussi une hiérarchie des corps, où certains sont dignes de singularité et d'individualisation, et d'autres, réduits à de simples silhouettes.



Figure 46, *Figure 11 Olympia*, Edouard Manet, 1863, Musée d'Orsay

Pourtant, certains artistes du XXe siècle ont cherché à briser ces stéréotypes. Norman Rockwell, avec *The Problem We All Live With*, place une petite fille noire au centre de la toile, donnant de l'importance à celles et ceux qui avaient été jusqu'alors ignorés. Ces remises en question marquent le début d'un changement de regard sur l'altérité, qui sera amplifiée par l'émergence de l'abstraction du XXe siècle. Cette période a ouvert de nouvelles voies d'expression pour penser l'identité et les héritages culturels.

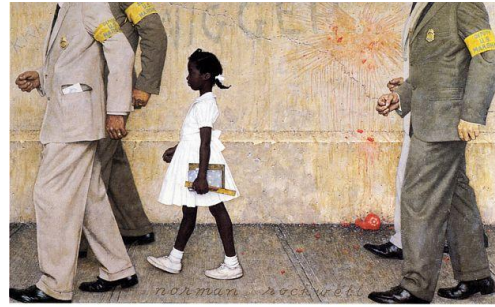


Figure 47, *The problem we all live with*, Norman Rockwell, 1963, huile sur toile 91 x 150 cm

Abstraction et contemporanéité

Avec l'émergence de l'abstraction, la couleur de la peau cesse progressivement d'être un simple marqueur physique pour devenir un vecteur de réflexions plus profondes sur l'identité, l'héritage culturel et les rapports de pouvoir. Cette évolution est particulièrement perceptible dans l'œuvre de Wifredo Lam, artiste cubain d'origine chinoise, africaine et espagnole, dont le travail illustre une synthèse saisissante entre formes abstraites et questionnements identitaires.



Figure 48, *La Jungla*, Wifredo Lam, 1942-43, oil and charcoal on paper, 239,4 x 229,9 cm

Dans *La Jungla* (1943), Lam déconstruit la figure humaine en formes hybrides et organiques. Les corps stylisés, aux teintes terreuses et verdâtres sont allongés. Les couleurs évoquent à la fois la fertilité de la terre, les croyances afro-cubaines et les tensions coloniales. Lam ne cherche pas à représenter la carnation telle qu'elle est perçue visuellement. Il exprime l'héritage invisible qui habite les corps, entre mémoire collective et identité fragmentée.

Cette abstraction assumée a ouvert la voie à une nouvelle lecture de la couleur de peau, envisagée non plus comme une surface descriptive, mais comme un espace symbolique où se recomposent des identités multiples. Dans la continuité de cette évolution, l'art contemporain, même en dehors des pratiques figuratives, poursuit cette exploration. Il investit la peau comme vecteur de réflexion sur l'histoire, la mémoire et l'expérience corporelle. La peau devient une interface sensible entre les mondes intimes et collectifs, un lieu de tension entre intériorité et extériorité. Des artistes conceptuels l'interrogent

non seulement comme motif visuel, mais comme métaphore centrale pour aborder des questions identitaires. La transition entre abstraction et contemporanéité ne marque donc pas une rupture, mais un glissement : de la représentation à la perception, de l'image à la trace, du visible au sensible.



Figure 49, selfie avec Orlan, Michelle Gateau, 2025

Lors d'une conférence d'Interface à la Sorbonne, j'ai eu l'occasion de rencontrer l'artiste française Orlan (voir selfie figure 49). Sa pratique artistique radicale met en jeu la peau de multiples façons. Dans l'une de ses œuvres, elle retire symboliquement la peau pour révéler ce qui se cache en dessous, dans une tentative de neutraliser la charge raciale du visible. Orlan va

jusqu'à utiliser son propre corps comme support, greffant des excroissances frontales, pour remettre en question les normes culturelles, esthétiques et biologiques imposées à l'enveloppe corporelle.



Figure 50, Julien Creuzet, Attila, Venice Art Biennale, 2024

J'ai également eu la chance de lire en tandem un poème en tandem avec l'artiste Julien Creuzet. Dans sa pratique, mêlant poésie, performance, sculpture et installation, la peau, et plus particulièrement sa couleur, est omniprésente. Elle se transforme en marqueur d'héritage colonial, de mémoire diasporique et de subjectivité fragmentée. Chez Creuzet la peau est moins représentée que suggérée, souvent évoquée par des matériaux organiques (figure 50), des textures corporelles

ou des images disloquées. Elle incarne une surface blessée, un lieu d'archive du vécu, à la fois intime et collectif.

Si la peau a été explorée dans l'art comme une surface de projection symbolique, elle a également été investie historiquement d'une charge politique. En parallèle aux pratiques artistiques, les sociétés occidentales ont progressivement fait de la couleur de la peau un outil de classification, d'exclusion et de hiérarchisation des êtres humains. Pour comprendre les enjeux actuels liés à la perception des carnations, il est donc nécessaire de dépasser le cadre esthétique

et d'examiner les fondements idéologiques qui ont conduit à l'invention du concept de race et à son enracinement dans les structures sociales et culturelles.

Ces paragraphes nous ont permis de constater l'évolution de la représentation des carnations dans à travers l'histoire de l'art. Il convient maintenant de comprendre comment ces perceptions ont été renforcées et institutionnalisées. La construction hiérarchique des races, les processus de créolisation et les logiques du colorisme ont joué un rôle déterminant dans la manière dont les identités ont été façonnées et perçues jusqu'à aujourd'hui.

Avant d'aborder les formes contemporaines de représentation, il est donc essentiel de revenir sur les mécanismes historiques qui ont conduit à l'invention des catégories raciales, à l'émergence du colorisme et aux processus de créolisation, pour mieux saisir comment ces héritages continuent d'influencer nos perceptions et nos sociétés.

L'invention de la race

Dans son article *The Story of Race and the Classification of People*, Kristin Jenkins montre que la notion de race est un récit construit, destiné à classer les êtres humains sur des bases arbitraires. De même, à l'époque moderne, la couleur de la peau s'est imposée comme un marqueur hiérarchique sphères sociales et politiques, donnant naissance au concept de « race ».

Dans l'Antiquité, notamment en Grèce et à Rome, les sociétés ne classaient pas les individus selon des critères physiques. Les différences étaient perçues à travers des prismes culturels : langue, coutumes, religion. Ce n'est qu'à partir du XVIIe siècle, dans le contexte des premières colonies nord-américaines, qu'a émergé l'idée de classer des personnes en fonction de leur apparence physique. À cette époque, le terme « blanc » commence à s'imposer comme un marqueur d'identité, remplaçant des catégories jusque-là fondées sur la nationalité ou la religion, telles que « anglais » ou « chrétien ».

Cette idéologie s'est renforcée quand, en 1776, Johann Blumenbach introduit la notion de « Caucasien » dans *De Generis Humani Varietate Nativa*. Il a élevé la blancheur de la peau en norme suprême plaçant les « blancs » au sommet et reléguant les autres à des positions inférieures. Loin d'être une simple théorie, cette vision hiérarchisée s'ancre rapidement dans les institutions sociales, et justifie l'esclavage, la colonisation et les politiques d'oppression.

Au XIX siècle, des chercheurs comme Samuel George Morton s'appuient sur des mesures pseudo-scientifiques, telles que la capacité crânienne, pour prétendre démontrer la supériorité intellectuelle des « races blanches ». Ces discours ont véhiculé l'idée d'une différence fondamentale entre les humains, alors même que cela coïncidait avec l'expansion du commerce transatlantique et la besoin de justifier l'esclavage.

Bien que ces classifications soient des constructions imaginaires, leurs effets sont néanmoins matériels et tangibles. Même après l'abolition de l'esclavage, les idéologies ont persisté et continuent d'alimenter les inégalités sociales et les discriminations.

Les recherches récentes en biologie et en génétique ont remis en question la validité scientifique du concept de race. Elles montrent que 90 % de la diversité génétique humaine se retrouve au sein d'un même groupe, et seulement 10 % entre les groupes dits « raciaux ». Autrement dit, les différences visibles (couleur de peau, texture des cheveux, traits du visage) ne sont que des adaptations à l'environnement, sans fondement biologique réel.

En tant que personne créole, je constate chaque jours les impacts des questions raciales, que ce soit dans mes choix personnels ou dans la manière dont je suis perçue socialement. Cette expérience partagée avec d'autres, que je cherche à traduire dans mon travail, me conduit à approfondir l'analyse des classifications raciales, de la créolisation et du colorisme, afin de mieux comprendre leur impact sur nos vies. Revisiter le concept de race, c'est interroger l'histoire qui a façonné la construction d'identités mixtes. C'est aussi comprendre comment cet héritage continue de façonner nos sociétés. Des penseurs tels que Frantz Fanon, Aimé Césaire et Edouard Glissant ont apporté une relecture critique des coloniaux. Ils ont ouvert des pistes pour comprendre l'évolution des identités dans les sociétés créoles.

Créolisation chez Frantz Fanon, Aimé Césaire et Edouard Glissant

Frantz Fanon, dans *Peau noire, masques blancs*, analyse les effets psychologiques de l'oppression coloniale sur les corps et les esprits. Il montre comment l'intériorisation des hiérarchies raciales fragmente l'identité des colonisés. Pour Fanon, face à cette violence symbolique et physique, la créolisation ne se limite pas à un simple mélange culturel imposé. Elle devient un espace où chacun peut se réinventer, où se négocient de nouvelles identités.

Aimé Césaire, quant à lui, se distingue de Fanon en insistant sur la nécessité de se libérer des cadres de la pensée coloniale. Pour Césaire, la créolisation n'est pas seulement le résultat de rencontres forcées entre cultures, mais un acte de résistance et de transformation. La créolisation est un espace dynamique où se forge une mémoire collective affranchie, qui transforme les assignations identitaires imposées, et où l'altérité devient non pas un stigmate mais une richesse.

Edouard Glissant, dans *Traité du Tout-monde*, élabore à son tour une vision poétique et philosophique sur l'interconnexion et le métissage. Pour lui, la créolisation est un processus imprévisible et inachevé, issu du contact entre plusieurs cultures. Elle donne naissance à des formes nouvelles, inattendues, souvent sans hiérarchie. Contrairement à l'assimilation ou à l'uniformisation, elle conserve les différences, les fait dialoguer, et valorise les hybridités culturelles.

Glissant rejette toute vision figée de l'identité, au profit d'une pensée ouverte et en constant mouvement. le *Tout-Monde* désigne un monde en devenir, où les identités se construisent en relation les unes avec les autres.

Pour Glissant, la créolisation ne concerne pas uniquement les sociétés colonisées. C'est une manière d'envisager le monde, en mettant en avant les différences et les liens entre les cultures. Elle devient une façon de résister aux logiques d'oppression et de donner un sens à la diversité.

En comprenant la créolisation, à la fois comme héritage complexe et comme source de nouvelles identités, on saisit mieux comment la couleur de la peau a été représentée dans l'art et la société. Pour bien la comprendre, il faut aussi la comparer avec un concept : la créolité.

Créolité et créolisation

Pour approfondir cette distinction, rappelons que la créolisation, telle que formulée par Glissant, décrit un processus mondial et continu, où des cultures se rencontrent et créent des formes nouvelles et imprévues. La créolité, en revanche, est liée à une identité culturelle spécifique, née dans les Antilles.

Dans *Éloge de la créolité* (1989), Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant définissent la créolité comme « l'agrégat interactionnel ou transactionnel des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques, et levantins que le joug de l'histoire a réunis sur le

même sol. »⁴¹ Ce concept met l'accent sur la diversité des héritages culturels dans les sociétés créoles, surtout aux Antilles, et sur leur interactions.

Là où Glissant privilégie une vision ouverte et globale du métissage culturel, les auteurs de *l'Éloge de la créolité* soulignent l'affirmation d'une identité antillaise, née d'un syncrétisme mélange culturel spécifique lié à l'histoire coloniale. Ces deux approches se complètent : la créolité peut être vue comme une forme locale de la créolisation plus large.

Une lecture mauricienne de la créolisation

Les idées défendues par Fanon, Césaire et Glissant trouvent un écho particulier à l'île Maurice. L'histoire coloniale et les processus de créolisation ont aussi marqué les identités mauriciennes. Dans la communauté créole, l'identité culturelle est souvent complexe et marquée par des zones d'ombre. Les Indo-Mauriciens ou les Sino-Mauriciens peuvent retracer leurs origines grâce à des documents ou archives. En revanche, les Mauriciens d'origine africaine font face à un vide historique, conséquence de l'esclavage. Cette absence de repères rend leur quête identitaire plus difficile, marquée par une perte et reconstruction constante.

Les idées de Danielle Palmyre-Florigny, dans la revue, *Revi Kiltir Kreol n° 2*, enrichissent cette vision en ancrant la créolisation dans le contexte mauricien. Contrairement à d'autres groupes mauriciens tels que les Indo-Mauriciens, Sino-Mauriciens ou Franco-Mauriciens, les Créoles ne disposent pas de récits généalogiques précis. Mais pour Palmyre-Florigny, cette absence n'est pas une faiblesse. Elle est au contraire une forme de liberté. Elle écrit « Le fait de ne pas pouvoir se rattacher à des ancêtres libère de la nécessité de ce recours et permet de ne se rattacher à aucune culture atavique en particulier et de se reconnaître dans plusieurs cultures à la fois ».⁴²

⁴¹ Jean Bernabé et al., *Éloge de la Créolité: éd. bilingue français/anglais* (Paris: Gallimard, 2010), 26.

⁴² Danielle Palmyre-Florigny, « L'identité créole à l'île Maurice: Une identité fermée ou ouverte? Réflexions sur le recours à l'ancestralité », *Revi Kiltir Kreol*, février 2002, 5.

Cette vision rejoint l'idée d'identité-rhizome⁴³ d'Edouard Glissant. Elle valorise l'ouverture et le refus des identités figés. Palmyre-Florigny rappelle : « l'ardente certitude d'être soi et non un autre comporte un risque de fermeture du monde ».⁴⁴

Cette approche m'a aidée à comprendre pourquoi j'ai choisi d'inclure des sujets d'origines variées dans ma série de portraits. Mon travail picturale s'appuie également sur cette idée. En jouant sur la diversité de teintes, des arrière-plans et des corps représentés, je cherche à faire apparaître une identité créole en mouvement.

Terminologie floue

Même si, selon Glissant, la créolisation, pourrait concerner tous les Mauriciens parce que chacun vit une forme d'hybridation culturelle, le mot « créole » à Maurice garde un sens particulier. Il ne désigne pas une catégorie ouverte, mais fait référence à un groupe précis : les descendants d'esclaves africains, souvent chrétiens et marginalisés. Leur identité est façonnée par l'histoire, la religion, la classe sociale et la couleur de peau.

Dans d'autres contextes de l'océan Indien, comme à La Réunion ou aux Seychelles, « créole » désigne l'ensemble de la population locale. Mais à Maurice, la signification est plus restreinte. Comme le rappelle Robert Chaudenson, cité par Arnaud Carpooran, le mot « créole » exclut les Indo-Mauriciens, les Sino-Mauriciens et les Franco-Mauriciens. Cette définition restreinte montre comment la créolité à Maurice est à la fois vécue et contestée.

D'après Glissant dans *Traité du Tout-Monde*, « la créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes », ⁴⁵ ce qui permettrait de dire que tous les Mauriciens sont créoles. Mais dans la pratique locale, « créole » désigne surtout les personnes d'origine africaine. Il existe même des nuances dans ce groupe, avec des termes tels que « mulâtre » pour désigner un métissage plus prononcé. Carpooran, dans *Créole, créolité*,

⁴³ L'**identité-rhizome**, concept élaboré par Édouard Glissant dans *Traité du Tout-Monde*, désigne une identité en relation, mouvante et ouverte, qui se construit par contact, échange et hybridation. Elle s'oppose à l'**identité-racine**, refermée sur un seul ancrage, souvent exclusif ou hiérarchisé. Cette vision poétique et politique de l'identité valorise le métissage, le pluriel et le refus des origines uniques. (Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.)

⁴⁴ Palmyre-Florigny, 6.

⁴⁵ Édouard Glissant et Édouard Glissant, *Traité du tout-monde*, Poétique / Édouard Glissant 4 (Paris: Gallimard, 2011), 37.

créolisation : les contours d'une terminologie floue, cite les expressions « Euro-créoles » et « Afro-créoles », utilisées dans les discours politiques pour marquer les différences d'origines.

Une approche artistique de la créolisation

Ma série de portraits reflète cette double approche : d'un côté, elle s'appuie sur la définition large de créolisation, comme une rencontre entre différentes cultures ; d'un autre côté, elle intègre la vision plus restreinte qui associe le mot « créole » aux descendants d'esclaves africains.

J'ai aussi choisi d'inclure dans mes portraits des personnes de mon entourage en France (voir figures 51, 52 et 53), venues d'horizons variées, pour créer un espace visuel où cette créolisation devient concrète.

Au-delà du choix des modèles, j'ai voulu introduire la couleur comme un geste de résistance à l'uniformité. En associant des teintes qui ne coexistent pas naturellement, je crée une forme de « créolisation picturale », où contrastes, tensions et les harmonies prennent un sens particulier. Ces personnes que je peins n'auraient sans doute jamais été réunies dans la réalité, mais dans ma série, elles partagent le même espace symbolique, unies par le regard que je leur porte. A travers ces portraits, elle deviennent porteuses d'un imaginaire créole, tel que le conçoit Glissant.



Figure 53, Portrait 43,
Michelle Gateau, 2025, 20 x
20 cm



Figure 51, Portrait 18, Michelle
Gateau, 2024, 20 x 20 cm



Figure 52, Portrait 45, Michelle
Gateau, 2025, 20 x 20 cm

Les distinctions qu'Arnaud Carpooran entre « Afro-créoles » et « Euro-créoles » montrent que le colorisme est bien présent dans la communauté créole Mauricienne. Ces identités, issues d'une histoire coloniale hiérarchisante, continuent d'alimenter des représentations sociales inégalitaires, et posent un défi pour l'avenir des identités créoles.

C'est dans ce contexte que mon travail de portraitiste prend tout son sens : en explorant visuellement ces tensions entre couleur, mémoire et identité, j'essaie d'offrir une représentation plus artistique de ce que signifie être « créole » aujourd'hui.

Le colorisme

Le colorisme est une forme de discrimination qui repose sur la teinte de la peau, il se manifeste entre des personnes d'une même communauté ethnique. Il n'est pas limité à la communauté créole mauricienne : il touche aussi les Mauriciens d'origine indienne, où les hiérarchies de caste se superposent à celles du racisme colonial.

A Maurice, cette hybridité culturelle a créé un système complexe où racisme et castéisme se mêlent, et où la couleur de peau continue d'avoir un poids important dans les rapports sociaux

Comme le dit Edouard Glissant, la créolisation a des effets imprévisibles, et a même produit des hiérarchies nouvelles, comme le colorisme. C'est une idéologie discrète mais puissante, qui se manifeste dans les discours quotidiens, dans les familles, et dans les médias.

Alessandra Devulsky, dans son livre *Le Colorisme*, décrit le colorisme comme un processus social complexe, lié à la formation d'une hiérarchie raciale et fondé sur l'idée de supériorité blanche et le rejet du Noir.

Contrairement au racisme, souvent plus visible, le colorisme agit de manière plus insidieuse. Par exemple, dans une famille, un enfant à la peau claire pourra être valorisé, alors qu'un enfant à la peau plus foncée subira des remarques ou des conseils destinés à « améliorer » son apparence. Ces gestes, qui peuvent sembler protecteurs, maintiennent une hiérarchie des couleurs intériorisées.

Cette pression est renforcée par l'industrie cosmétique mondiale. Selon une estimation du National Institutes of Health, le marché des produits éclaircissants atteindra 15,7 milliards de dollars d'ici 2030. À l'inverse, le marché des autobronzants, qui visent surtout les peaux claires, est aussi en forte croissance avec une projection de 2 milliards de dollars d'ici 2032 selon Fortune Business Insights.

Ces deux extrêmes montrent une réalité dérangeante : peu importe la couleur, le corps humain est soumis à des normes mouvantes et à des logiques de profit et de conformité.

Le colorisme n'est donc pas un phénomène isolé : il traverse les cultures et apparaît dans le cinéma, la publicité, les réseaux sociaux et même dans les politiques migratoires. C'est à la fois un héritage du racisme colonial et un outil de discrimination active au sein des communautés.



Figure 55, *The Bathers*, Amy Sherald, 2015, huile sur toile, 74 x 72 cm

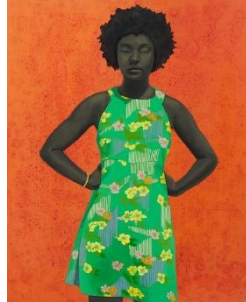


Figure 54, *The Make Believer*, 2016, huile sur toile, 54 x 43 cm

Amy Sherald, artiste contemporaine afro-américaine, a choisi une approche unique pour éviter les interprétations raciales basées sur la couleur de peau. Elle peint ses modèles en gris (figures 54 et 55), ce qui recentre l'attention vers l'attitude, la dignité et l'individualité des personnes représentées. Cette démarche invite le spectateur à réfléchir à la manière dont il associe la couleur de la

peau à des identités sociales et culturelles. En éliminant volontairement la couleur de peau comme critère immédiat, Sherald remet en question nos habitudes visuelles et va au-delà des représentations classiques.

En revanche, Orlan, mentionnée plus tôt, s'attaque à la symbolique de la peau en la retirant complètement dans certaines œuvres (figures 56 et 57). Elle dévoile ainsi ce qui se trouve « sous » la surface et neutralise la charge raciale liée à l'apparence.



Figure 56, *Liberté en écorchée pour l'Octobre rose*, Orlan, 2015, photographie, 60 x 40 cm



Figure 57, *La Liberté et deux corps en écorchées*, Orlan, 2013, digital

Pour répondre à ces discriminations, j'ai choisi une approche picturale qui met en valeur chaque carnation. Plutôt que de neutraliser ou d'effacer la couleur de peau, je préfère l'assumer, quelle qu'elle soit. Chaque teinte est pour moi une présence unique à révéler. Mon travail ne cherche

pas à souligner les différences raciales, mais plutôt à explorer les possibilités expressives de chaque couleur, en fonction de l'environnement du tableau. Je n'utilise pas la même palette pour tous les visages. Je crée pour chacun, un accord de couleurs qui respecte son identité et enrichit le portrait.

En expérimentant j'ai découvert que les couleurs ont leur propre énergie et réagissent différemment selon les teintes qu'elles accompagnent. Par exemple, un fond rouge profond peut donner de l'éclat à une peau foncée, mais rendre une peau claire terne. De même, le violet ou l'orange peuvent créer des effets très variés selon leur intensité et la couleur du sujet. Parfois ils donnent de la profondeur, parfois ils écrasent le portrait. Cette dynamique montre que chaque couleur joue un rôle actif dans la perception du visage.

Mon approche repose donc sur une attention minutieuse aux combinaisons de couleurs. Je module la saturation, la température et l'intensité pour que l'ensemble reflète l'identité du sujet et l'ambiance du portrait. Cette méthode me permet de célébrer la diversité sans hiérarchie, en donnant à chaque teinte une place expressive et symbolique dans le tableau.



*Figure 58, Portrait 44,
Michelle Gateau, 2025, 20 x
20 cm*



*Figure 18, Portrait 33,
Michelle Gateau, 2025, 20 x
20 cm*



*Figure 59, Portrait 46, Michelle
Gateau, 2025, 20 x 20 cm*

Dans un premier exemple (figure 58), j'ai choisi un fond vif pour accompagner une peau foncée. Cela renforce sa présence, tandis que des touches de vert viennent équilibrer la composition. Dans le second portrait (figure 59), le fond violet est plus doux, créant un contraste léger avec une peau claire, légèrement teintée de jaune pour évoquer la jeunesse. Enfin, dans le troisième exemple (figure 60), j'ai utilisé un violet plus pâle pour conserver l'éclat d'une carnation très claire et garder un équilibre lumineux.

Ces expérimentations confirment mon idée que la couleur ne se limite pas à un rôle secondaire dans un portrait. Chaque fond agit comme une seconde peau, créant une atmosphère qui modifie la perception du sujet et renforce le ressenti du tableau.

Dans ce contexte, il est intéressant de noter que cette nouvelle attention portée à la peau, au visage, à l'individualité, fait écho à un mouvement plus large du monde de l'art : celui du retour du figuratif dans la création contemporaine.

Pourquoi ai-je choisi la voie de l'art figuratif ? Cette question mérite d'être posée à une époque où l'abstraction, le conceptualisme et la dématérialisation ont longtemps dominé la scène artistique. Pourtant, comme le souligne Kandinsky dans *Du spirituel dans l'art*, le spectateur est souvent « aveuglé par les moyens extérieurs »⁴⁶ et ne cherche pas à percevoir « ce qui vit par ces moyens ».⁴⁷ Autrement dit, le regard s'arrête fréquemment à ce qui est reconnaissable d'emblée, à la lisibilité immédiate de l'image. C'est justement cette simplicité d'accès que je souhaite préserver dans mon travail. En choisissant la figuration, j'offre une entrée directe dans l'univers du sujet, sans filtre conceptuel. Cela ne signifie pas que l'œuvre reste figée à cette première lecture ; au contraire, la figuration agit comme un seuil vers des significations plus profondes. En reprenant les mots de Kandinsky j'assume l'usage de formes lisibles : pourquoi, en tant qu'artiste, me « priver ou limiter l'arsenal des moyens d'expression »,⁴⁸ quand le corps, le visage ou la posture peuvent dire autant, sinon plus, que les formes abstraites ? Mon choix du portrait figuratif traduit ma volonté de dialoguer avec le regardeur, d'ouvrir un accès sensible et immédiat, sans pour autant renoncer à la complexité symbolique des figures représentées.

Le portrait figuratif comme réponse

Après plusieurs décennies dominées par l'abstraction, le conceptualisme et la dématérialisation de l'objet artistique, le figuratif fait son retour depuis les années 2010. Il ne s'agit pas d'un simple retour à la tradition académique, mais d'une réinvention créative. Le portrait se retrouve ainsi une place comme espace d'affirmation identitaire. De nombreux artistes issus de communautés historiquement marginalisées utilisent aujourd'hui le langage figuratif pour

⁴⁶ Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 178.

⁴⁷ Kandinsky, 178.

⁴⁸ Kandinsky, 124.

reprendre le contrôle de leur image, rendre visible l'invisible et donner une forme concrète à des vécus, souvent passés sous silence.

Ce renouveau du portrait est souvent porté par des approches picturales sensibles, ancrées dans la matière, la texture, la couleur et le regard. Il reflète un besoin profond de montrer les identités comme des présences vibrantes, incarnées, situées. Des artistes comme Kehinde Wiley ou Johnson Eziefula replacent les corps noirs au centre de la composition, affirmant leur dignité, leur intériorité et leur complexité.

Kehinde Wiley, en particulier, interroge les codes visuels de l'art classique occidental en les remplaçant par des figures afro-américaines. Dans sa réinterprétation de *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard* de Jacques-Louis David (figure 61), il remplace la figure impériale par un jeune homme noir contemporain, redéfinissant ainsi les symboles du pouvoir et les récits historiques dominants. Wiley explore également des récits plus sombres dans ses portraits de



Figure 61, *Morpheus*, Kehinde Wiley, Huile sur toile, 274.3 cm x 457.2 cm



Figure 60, *David meets KW*, Kehinde Wiley, Huile sur toile, 274.3 cm x 274.3 cm

victimes de violences, les plaçant au sol pour symboliser leur chute. Les motifs organiques qui les entourent évoquent à la fois la beauté et la fragilité de la vie noire (figure 62).

Johnson Eziefula (figures 64 et 65), quant à lui, brouille la frontière entre figuration et expressionnisme. Ses sujets sont représentés avec des teintes plus sombres que leur carnation réelle, ce qui les fait presque fusionner dans leurs vêtements et arrière-plans. Les reflets brillants sur leur peau ajoutent une dimension statuaire, leur conférant à la fois intemporalité et monumentalité.

Dans *Last Shuttle Home*, Eziefula introduit subtilement une dimension féministe à travers le livre dans lequel le sujet semble absorbé. Ce détail établit le lien entre intimité et discours politique, et prolonge les thèmes de l'hybridité culturelle et de l'émancipation identitaire.



Figure 65, *Fate of a Helpless Man*, Johnson Eziefula, Huile sur toile, 118.5 cm x 95.5 cm



Figure 64, *Last Shuttle Home*, Johnson Eziefula, 2022 Acrylique et fusain sur toile, 152.4 cm x 121.9 cm



Figure 62 *Into Bondage*, Aaron Douglas, 1936, huile, 153 x 153 cm



Figure 63, *Judgment Day*, Aaron Douglas, 1939, huile sur bois, 121.92 x 91.44 cm

Cette ouverture à la figuration s'inscrit dans une longue histoire de lutte pour la représentation des corps noirs dans l'art. Aux États-Unis, la Renaissance de Harlem témoigne des combats menés par les artistes afro-américains pour trouver leur place dans le paysage artistique. Après l'abolition de l'esclavage et dans le contexte des migrations du Sud vers le Nord, Harlem se transforme en centre culturel et intellectuel pour la communauté noire. Aaron Douglas, figure centrale de ce mouvement, a créé des œuvres qui mêlent des motifs africains et des histoires contemporaines. Dans *Into Bondage* (figure 63), une palette réduite de bleus et de verts renforce l'atmosphère sombre. La figure, tête levée vers une étoile, incarne l'espoir malgré l'oppression. La peau bleue des silhouettes exprime à la fois la douleur et la dignité.

En France, le contexte est différent mais tout aussi révélateur. L'exposition Paris Noir montre comment, entre les années 1920 à 1950, des artistes afro-américains ont trouvé à Paris un refuge face au racisme américain. Beauford Delaney, artiste exilé, a peint portrait de Marian Anderson (figure 67), chanteuse afro-américaine et militante des droits civiques. Ce portrait symbolise à la fois l'émancipation d'une femme noire qui a conquis la scène internationale et celle d'un artiste noir qui a trouvé un espace de liberté créative.



Figure 66, *Marian Anderson*, Beauford Delaney, 1965, tempera à l'oeuf sur toile, 164,4 x 130,3 cm



Figure 67, *Untitled*, Djamel Tatah, 2018, oil and wax on canvas, 78,74 x 78,74 in

Toujours en France, l'artiste Djamel Tatah a choisi une approche très simple et épurée. Ses personnages, peints, sont représentés en pied ou en buste, apparaissent dans des poses calmes sur des fonds unis, sans décor ni contexte. Leur peau n'a pas de couleur réaliste. Tatah utilise des tons pâles pour s'éloigner du naturalisme. L'absence de détail crée une tension intérieure. La cire rend les surfaces brillantes et attirantes à l'œil. On se retrouve face à des postures, des gestes et des regards, qui semblent nous interroger. Chez Tatah, la peau est un espace pour réfléchir à la condition humaine, à la solitude et à la fragilité.

Le selfie contre le portrait peint

Le retour du portrait figuratif dans l'art contemporain ne se limite pas à un simple renouveau esthétique. Il reflète une évolution numérique et la généralisation de la photographie mobile. Depuis l'arrivée des smartphones et des réseaux sociaux, le selfie est devenu un geste quotidien. Des millions de personnes se prennent en photo, s'observent, et se partagent. Cette habitude façonne de nouvelles normes de représentation et modifie notre rapport à l'image de soi. Dans ce flot d'images rapides, où l'on consomme et produit des visages en un instant, la peinture figurative offre un autre rythme : celui de la gratification différée, de la matière et de la profondeur. Là où le selfie fige un moment éphémère, souvent filtré ou standardisé, le portrait peint prend le temps : celui de la rencontre, de la réflexion, de la création.

Plutôt que de les opposer, il est possible d'envisager ces deux pratiques comme dialogue. Certains artistes, conscients de cette tension, choisissent la peinture pour redonner aux visages une dimension unique, pour dépasser la surface et retrouver l'intériorité. Le portrait devient alors un point d'ancrage dans l'identité, un moyen de garder une mémoire, dans un monde saturé d'images éphémères.

Cette opposition entre instantanéité numérique et lenteur picturale n'est pas nécessairement conflictuelle. Elle peut être envisagée comme un dialogue. Certains artistes contemporains, conscients de cette tension, mobilisent la peinture pour revaloriser la singularité des visages, dépasser la surface du selfie, et restituer une intériorité. Le portrait devient alors un espace de ré-ancrage identitaire, un lieu d'altérité et de mémoire, dans un monde saturé d'images souvent éphémères et superficielles. Cette dynamique est particulièrement perceptible dans les œuvres de

Kehinde Wiley, mentionné plus haut, où le portrait ne se contente pas de représenter : il affirme, il répare, il reconfigure le visible.

Dans cette perspective, on peut voir un lien étroit entre le besoin contemporain de se représenter, à travers les selfies, et la volonté de certains artistes de redonner au visage toute sa profondeur, par des moyens plus lents et réfléchis. Le retour du figuratif ne constitue donc pas un simple repli nostalgique, mais s'impose comme une réponse artistique aux mutations visuelles de notre époque, une manière de réinvestir la représentation comme geste à la fois politique, esthétique et affectif.

Le portrait Noir

Dans le cadre de ce renouveau du figuratif, il est pertinent de s'arrêter sur la montée du portrait noir dans l'art contemporain. Alors que la figuration connaît aujourd'hui un regain d'intérêt général, la représentation des corps noirs occupe une place à part, à la fois esthétique, politique et symbolique. Cette tendance, qui s'étend des États-Unis à l'Europe en passant par le continent africain, ne pas un effet de mode ou une réponse aux mouvements sociaux récents. Elle marque l'émergence d'un champ culturel, voire d'un genre artistique en devenir.

Cette évolution est à double tranchant : d'un côté, elle apporte une reconnaissance, soutenue par des institutions, des commissaires et des collectionneurs ; d'autre part, elle s'accompagne d'une spéculation qui peut fragiliser les artistes concernés. La conférence *Black Portraits*, dont la 14^e édition aura lieu à Venise en 2025, montre bien cette dynamique. Sous le thème *Shifting Paradigms*, elle réunit artistes, chercheurs, commissaires et collectionneurs du monde entier pour repenser à travers l'expérience de la *Blackness*. Cet événement que le portrait noir n'est pas seulement une représentation, mais un espace de création.



Figure 69, Cactus, Amoaka Boafa, 2022



Figure 68, Burgundy Scarf, Kwesi Botchway, 2020, huile sur toile, 84,8 x 84, 8 cm



Figure 70, Glow girl, Serge Attukwei Clottey, oil and duct tape on cork board, 2021, 193 x 124,5 cm

En même temps, cette reconnaissance a donné lieu à une forme de frénésie spéculative. Des artistes comme Serge Attukwei Clottey, Amoako Boafa ou Kwesi Botchway ont vu leurs œuvres atteindre des prix impressionnants enchères, avant que le marché ne se retourne brutalement. Poussés par une demande soudaine, certains collectionneurs ont cherché à tirer profit de cette visibilité, mettant de côté le sens des œuvres. Résultat : certains artistes, déstabilisés par les logiques du marché, ont dû repenser leur pratique, voire s'éloigner pour préserver leur intégrité créative.

Cette situation met en lumière une tension : le portrait noir contemporain est à la fois un geste artistique fort et un terrain où se jouent des logiques économiques complexes. Il invite à réfléchir non seulement à l'esthétique ou au message, mais aussi à la manière dont les artistes peuvent garder le contrôle sur la circulation, la valeur de leur travail.

Matière de peau, matière d'être

Ce troisième volet du mémoire a permis de mettre en lumière les multiples strates qui influencent notre perception de la couleur de peau : de la construction historique des hiérarchies chromatiques à l'invention de la race, des processus de créolisation, à la fois globaux et spécifiques au contexte mauricien, aux dynamiques contemporaines du portrait figuratif. Il s'est agi de comprendre comment les représentations artistiques, tant symboliques que réalistes, héritées ou subversives, participent à la formation de notre regard sur l'autre, et par conséquent, sur nous-mêmes. Si la couleur de la peau a longtemps été instrumentalisée pour asseoir des logiques de domination, elle devient aujourd'hui, dans certaines pratiques artistiques, un levier de réappropriation, un espace de résistance et de recomposition identitaire.

Au terme de cette exploration, une conviction intime s'est imposée à moi : la couleur de peau est plus qu'un signe ou un stigmat, elle est une clef perceptive, une manière singulière de se mouvoir dans le monde. Chaque carnation, comme chaque nuance picturale, interagit différemment avec son environnement. De la même manière que certaines teintes exaltent ou atténuent une couleur sur la toile, notre peau influence la manière dont nous sommes perçus, et parfois aussi celle dont nous nous percevons nous-mêmes. Cette dépendance chromatique au contexte, si évidente dans l'expérience plastique, m'apparaît désormais comme un prisme pour penser notre rapport à la société : la couleur de notre peau façonne nos trajectoires, colore nos expériences, module les regards posés sur nous.

Cette prise de conscience m'a permis d'envisager la peau non comme une frontière, mais comme un outil, un filtre sensible par lequel se déploie une expérience du monde que nul autre ne peut vivre à notre place. C'est là, peut-être, le plus grand enseignement de cette recherche : comprendre que dans l'interface entre chair et regard se joue une vérité intime, esthétique et existentielle.

Ainsi se clôt cette dernière section, qui a permis d'explorer comment la couleur de peau, loin d'être un simple attribut visuel, participe à la construction d'identités individuelles et collectives, en lien avec l'histoire, la culture, et les représentations artistiques. De la matérialité de la peinture à l'abstraction du regard social, des réalités chromatiques aux récits de créolisation, ce mémoire a suivi les multiples trajectoires de la peau comme surface symbolique, perceptive et mémorielle. À présent, il convient de prendre un pas de recul, de rassembler les fils de cette recherche, et d'en tirer les enseignements majeurs. La conclusion qui suit s'attache ainsi à mettre en perspective les apports de cette démarche, tant sur le plan artistique que théorique, tout en esquissant des pistes pour la suite de cette réflexion.

Conclusion

En partant d'un constat de manque, celui de la représentation des peaux foncées dans l'histoire de l'art, ce mémoire a peu à peu déplacé le regard : d'une simple recherche de visibilité vers une réflexion plus profonde sur la perception, l'identité et le pouvoir de la couleur. La question centrale : comment la couleur de peau dans le portrait, participe-t-elle à la construction de l'identité et à la perception sociale?, a guidé une triple exploration : picturale, psychanalytique et historique.

Les expérimentations chromatiques menées à travers une série de cent portraits ont montré que la couleur de fond influence non seulement la lisibilité de la carnation, mais aussi la charge émotionnelle et symbolique du portrait. Loin d'être un simple attribut physique, la couleur de la peau devient, dans l'espace du tableau, un vecteur de subjectivité, de mémoire et de récit.

L'analyse du Moi-peau, inspirée de Didier Anzieu, a permis de comprendre la peau non pas seulement comme surface visible, mais comme une enveloppe psychique, un lieu de mémoire, de projection, de blessures et de réparations. Dans ce cadre, peindre la peau revient à donner forme à l'invisible, à traduire l'intériorité de l'être à travers les tensions et les harmonies chromatiques.

Enfin, l'examen des constructions sociales, historiques et artistiques autour de la couleur de peau a révélé les multiples couches d'interprétation qui pèsent sur sa perception : héritages coloniaux, hiérarchies raciales, colorisme, mais aussi résistances, réinventions et valorisations contemporaines. Loin d'être figée, la peau est une interface mouvante, façonnée par des récits individuels et collectifs.

Ce mémoire propose ainsi une hypothèse confirmée par l'expérience en cours : la couleur de la peau, lorsqu'elle est pensée consciemment dans le portrait, est porteuse de sens. Elle agit comme un langage à part entière, engageant une lecture plurielle, entre biologique, symbolique et politique.

Mais cette recherche, bien qu'en grande partie réalisée, reste en mouvement. La répétition des portraits, même si elle n'est pas encore achevée, n'a pas mené à une uniformité, mais à une multiplication des nuances. Ce travail pourrait se poursuivre en explorant d'autres communautés ou en approfondissant la question du regard : comment perçoit-on la couleur de peau à travers les filtres numériques, culturels et affectifs de notre époque ?

La peinture, dans ce contexte, continue d'être pour moi un outil essentiel : un espace de création, mais aussi de rencontre avec l'autre. En affirmant la richesse chromatique des peaux, en redonnant à chaque visage sa densité, je cherche moins à représenter qu'à rendre visible, ce qui échappe, ce qui vibre, ce qui se souvient.

Index Nominum

Aaron Douglas, 52
Aimé Césaire, 1, 42, 43, 63
Alessandra Devulsky, 47
Amoako Boafo, 55
Amy Sherald, 48
Arnaud Carpooran, 45, 46
Beauford Delaney, 52
Bernard Maitte, 34
Danielle Palmyre-Florigny, 44
Didier Anzieu, 1, 3, 24, 26, 27, 28, 57, 63
Djamel Tatah, 53
Dre Nina Jablonski, 26
Édouard Glissant, 45, 47
Édouard Manet, 38
Egon Schiele, 23
Georges Roque, 35
Isaac Newton, 17
Jean Bernabé, 43
Johann Blumenbach, 41
Johann Wolfgang von Goethe, 18
Johannes Itten, 13, 18
John Hughlings Jackson, 28
Johnson Eziefula, 51
Jonathan Yeo, 8
Josef Albers, 5, 6, 11, 12, 13, 18
Julien Creuzet, 40
Kehinde Wiley, 51, 54
Kristin Jenkins, 41
Kwesi Botchway, 55
Lam. *Voir Wifredo Lam*
Marian Anderson, 52
Maurice Halbwachs, 31, 32
Maurice Merleau-Ponty, 34
Michel-Eugène Chevreul, 18, 19, 23
Norman Rockwell, 39
Orlan, 40, 48
Patrick Chamoiseau, 43
Samuel George Morton, 42
Serge Attukwei Clottey, 55
Seurat, 22, 23
Signac, 22, 23
Wassily Kandinsky, 7
Wifredo Lam, 39

Index Rerum

carnation, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 38, 39, 48, 49, 51, 56, 57, 61
colorisme, 30, 32, 35, 41, 42, 46, 47, 48, 57, 61
contraste simultané, 18, 19, 23
couleur de fond, 11, 57, 61
couleur de peau, 2, 3, 4, 5, 10, 14, 37, 39, 42, 45, 47, 48, 55, 56, 57, 61
créole, 2, 21, 42, 44, 45, 46, 47, 61, 63
créolisation, 3, 32, 35, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 55, 56, 61, 62
créolité, 43, 44, 45
harmonie chromatique, 7, 61
hybridité, 47, 52, 61
identité, 1, 2, 9, 12, 22, 24, 26, 27, 28, 32, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 49, 53, 57, 61, 63, 64
mémoire collective, 1, 26, 31, 32, 39, 43, 61, 64
Moi-peau, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 57, 61, 62
primaires, 1, 6, 10, 21, 61, 64
secondaires, 1, 6, 12, 21, 61, 64

Bibliographie

- Albers, Josef, et Claude Gilbert. *L'interaction des couleurs*. Éd. revue et Augmentée. Vanves: Hazan, 2021.
- Anzieu, Didier, René Kaës, et Évelyne Séchaud. *Le Moi-peau*. Nouvelle éd. Psychismes. Malakoff: Dunod, 2023.
- Arora, Neha, et Sanobar Amin. « Analyzing Global Interest in Skin Whitening by Geographic Region ». *Proceedings (Baylor University. Medical Center)* 37, n° 3: 505-7. Consulté le 21 mai 2025. <https://doi.org/10.1080/08998280.2024.2328448>.
- Aubin, France, Eric George, et Julien Rueff, éd. *Perspectives critiques en communication: contextes, théories et recherches empiriques*. Communication. Québec (Québec): Presses de l'Université du Québec, 2016.
- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, et Mohamed Bouya Taleb-Khyar. *Éloge de la Créolité: éd. bilingue français/anglais*. Paris: Gallimard, 2010.
- Bertrand, Pascal-François. Review of *Review of Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, par Thomas P. Campbell. *Studies in the Decorative Arts* 11, n° 1 (2003): 111-13. <https://www.jstor.org/stable/40663067>.
- Black Art In America™ Gallery & Gardens. « Portrayalism: Defining a Movement of Representation », 7 février 2025. <https://www.blackartinamerica.com/collections/portrayalism>.
- « BLACK PORTRAITURE[S]: SHIFTING PARADIGMS ». Consulté le 22 mai 2025. <https://tisch.nyu.edu/photo/events/black-portraits--shifting-paradigms.html>.
- Boswell, Rosabelle. « Views on Creole Culture, Economy and Survival ». *Revi Kiltir Kreol*, février 2002.
- British Museum, Susan Walker, M. L. Bierbrier, Paul Roberts, John H. Taylor, et British Museum, éd. *Ancient faces: mummy portraits from Roman Egypt*. London: Published for the Trustees of the British Museum by the British Museum Press, 1997.
- Carpooran, Arnaud. « Créole, créolité, créolisation: les contours d'une terminologie floue ». *Revi Kiltir Kreol*, février 2002.
- CNN, Meera Senthilingam, Pallabi Munsu and Vanessa Offiong. « What is skin whitening, what are the risks and who profits? » CNN, 1 janvier 2025. <https://www.cnn.com/2022/01/25/world/as-equals-skin-whitening-global-market-explainer-intl-cmd/index.html>.
- Corbett, Rachel. « How the Black Portraiture Boom Went Bust ». *Vulture*, 8 mai 2025. <https://www.vulture.com/article/art-market-black-portraiture-boom-burst.html>.
- Cuffy, Violet, et Jane Carr, éd. *Creole Cultures, Vol. 1: Safeguarding Creole Intangible Cultural Heritage*. 1st ed. 2023. Cham: Springer International Publishing, 2023. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-24275-5>.
- Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Points 26. Paris: Éditions Points, 2015.
- Gaillard, Aurélia. *L'invention de la couleur par les Lumières: de Newton à Goethe*. Paris: les Belles lettres, 2024.
- Garis Davis, Nina de et Hugh R. Hopgood. *Osiris and the Four sons of Horus*. avril 1915.
- Glissant, Édouard, et Édouard Glissant. *Traité du tout-monde*. Poétique / Édouard Glissant 4. Paris: Gallimard, 2011.
- Goethe, Johann Wolfgang von, Rudolf Steiner, Paul-Henri Bideau, et Henriette Bideau. *Traité des couleurs: accompagné de trois essais théoriques*. 4e éd. Paris: Triades, 2000.
- Hall, Stuart. *Selected Writings on Visual Arts and Culture: Detour to the Imaginary*. Édité par

- Gilane Tawadros. *Stuart Hall: Selected Writings*. Durham London: Duke University Press, 2024. <https://doi.org/10.1515/9781478059332>.
- « Harlem Renaissance », 10 janvier 2025. <https://www.nga.gov/learn/teachers/lessons-activities/uncovering-america/harlem-renaissance.html>.
- HISTORY. « Harlem Renaissance - Definition, Artists & How It Started », 14 février 2024. <https://www.history.com/topics/1920s/harlem-renaissance>.
- « Into Bondage (1936) by Aaron Douglas – Artchive », 10 janvier 2025. <https://www.artchive.com/artwork/into-bondage-aaron-douglas-1936/>.
- Itten, Johannes. *Art de la couleur*. [Nouv. éd.]. Paris: Dessain et Tolra, 2004.
- Jablonski, Nina G. « Skin Color and Race ». *American Journal of Physical Anthropology* 175, n° 2 (2021): 437-47. <https://doi.org/10.1002/ajpa.24200>.
- Kandinsky, Wassily. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Édité par Philippe Sers. Folio Essais 72. Paris: Gallimard, 2006.
- Lee-Chu, Laura. « Colorism and Cosmetics: Investigating Limited Shade Ranges in the Beauty Industry in Japan and India », s. d.
- Maurice Halbwachs. *La Mémoire collective*, s. d.
- Mayer, Ralph, et Steven Sheehan. *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*. 5. ed., rev.Updated. New York, NY: Viking, 1991.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Tel 4. Paris: Gallimard, 2021.
- Palmyre-Florigny, Danielle. « L'identité créole à l'Ile Maurice: Une identité fermée ou ouverte? Réflexions sur le recours à l'ancestralité ». *Revi Kiltir Kreol*, février 2002.
- « PERCEPTION : Définition de PERCEPTION ». Consulté le 19 mai 2025. <https://www.cnrtl.fr/definition/perception>.
- Roque, Georges. « Art et science de la couleur: Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction ». Tel 363. Gallimard, 2009.
- Sarrazin, Jean Paul. « Représentations et valorisation de l'indigène par les élites en Colombie : une construction locale de l'altérité dans un contexte globalisé: Thèse soutenue le 8 novembre 2010 par Jean Paul Sarrazin à l'Université de Poitiers ». *e-Migrinter* 7 (2011): 78-82. <https://doi.org/10.4000/e-migrinter.889>.
- « Self-Tanning Products Market Size, Share, Trends, Growth, 2032 ». Consulté le 21 mai 2025. <https://www.fortunebusinessinsights.com/self-tanning-products-market-104609>.
- « Skin Color - an overview | ScienceDirect Topics », 29 décembre 2024. <https://www.sciencedirect.com/topics/nursing-and-health-professions/skin-color>.
- Sommerlad, M. « Skin Lightening: Causes and Complications ». *Clinical and Experimental Dermatology* 47, n° 2 (février 2022): 264-70. <https://doi.org/10.1111/ced.14972>.
- Talbot, Margaret. « The Myth of Whiteness in Classical Sculpture ». *The New Yorker*, 22 octobre 2018. <https://www.newyorker.com/magazine/2018/10/29/the-myth-of-whiteness-in-classical-sculpture>.
- The Art Story. « Aaron Douglas Paintings, Bio, Ideas », 10 janvier 2025. <https://www.theartstory.org/artist/douglas-aaron/>.
- « The Biology of Skin Color », 23 décembre 2024. <https://www.biointeractive.org/classroom-resources/biology-skin-color>.
- « The Story of Race and the Classification of People: Generative or Not? », 29 décembre 2024. <https://serendipstudio.org/exchange/kristin-jenkins/story-race-and-classification-people-generative-or-not>.

Table des Matières

Mots clés	1
Sommaire.....	1
Introduction	2
La Couleur de peau et la toile de fond	4
Transformation de ma palette et ma méthodologie	5
Toiles de Fond primaires: Rouge, Jaune, Bleu	6
Rouge	6
Jaune	8
Bleu	10
Toile de Fond secondaires : Violet, Orange, Vert	12
Violet	12
Orange	15
Vert	16
Vers une expression libre	17
Harmonie colorée : entre théorie et pratique	17
Newton, Goethe et Chevreul	17
Approches modernes : Itten et Albers	18
Kandinsky et l'harmonie expressive	20
Vers un portrait expressif : au-delà du réalisme	23
Avant - Après	25
La Couleur de peau en toile de fond : couleur, identité et mémoire collective	26
La peau comme réalité biologique	26
Le Moi-Peau de Didier Anzieu	28
Fonction protectrice et sensorielle	29
La peau comme filtre	30
Mémoire familiale et pratique de portrait.....	31
Mémoire collective et perception partagée.....	31
De l'enveloppe à l'œuvre d'art.....	33
Vers une histoire collective de la perception.....	33
Couleur perçue: histoire, pouvoir et regard.....	34
Perceptions.....	34
Représentation historiques	35
Hiérarchies chromatiques.....	38
Abstraction et contemporanéité.....	39
L'invention de la race	41
Créolisation chez Frantz Fanon, Aimé Césaire et Edouard Glissant	42
Créolité et créolisation	43

Une lecture mauricienne de la créolisation	44
Terminologie floue.....	45
Une approche artistique de la créolisation.....	46
Le colorisme	47
Le portrait figuratif comme réponse.....	52
Le selfie contre le portrait	55
Le portrait Noir	56
Matière de peau, matière d’être.....	57
Conclusion	59
Index Nominum	61
Index Rerum	63
Bibliographie.....	64
Table des Matières.....	67
Annexe	i

Annexe : Photographies et Légendes



Figure 3, Portrait 1, Michelle Gateau, 2024, huile sur toile, 20 x 20 cm



Figure 2, Portrait 2, Michelle Gateau, 2024, huile sur toile, 20 x 20 cm



Figure 72, Portrait 3, Michelle Gateau, 2024, huile sur toile, 20 x 20 cm

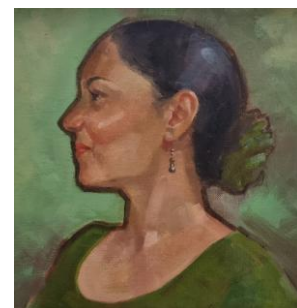


Figure 73, Portrait 4, Michelle Gateau, 2024, huile sur toile, 20 x 20 cm



Figure 5, Portrait 21, Michelle Gateau, 2025, huile sur toile, 20 x 20 cm



Figure 8, Portrait 22, Michelle Gateau, 2025, huile sur toile, 20 x 20 cm

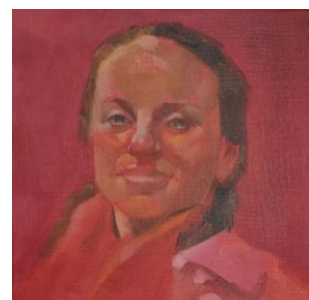


Figure 9, Portrait 23, Michelle Gateau, 2025, huile sur toile, 20 x 20 cm

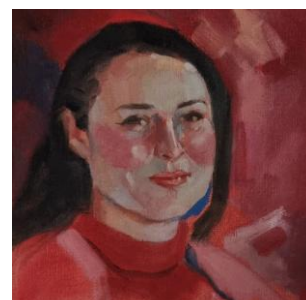


Figure 7, Portrait 25, Michelle Gateau, 2025, huile sur toile, 20 x 20 cm



Figure 6, Portrait 24, Michelle Gateau, 2025, huile sur toile, 20 x 20 cm

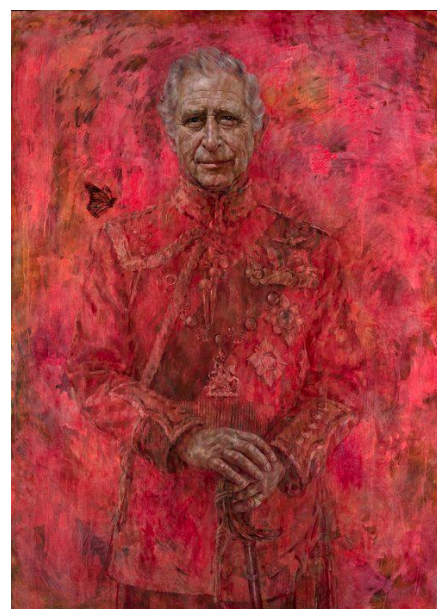


Figure 11,71 Portrait 26, Michelle Gateau, 2025, huile sur toile, 20 x 20 cm

Figure 10, King Charles III, Jonathan Yeo, 2024, huile sur toile, 190 x 259 cm



Figure 12,78 Portrait 27,
Michelle Gateau, 2025, huile
sur toile, 20 x 20 cm



Figure 13, Portrait 28,
Michelle Gateau, 2025, huile
sur toile, 20 x 20 cm



Figure 14,77 Portrait 29,
Michelle Gateau, 2025, huile
sur toile, 20 x 20 cm



Figure 15,76 Portrait 30,
Michelle Gateau, 2025, huile
sur toile, 20 x 20 cm



Figure 16, Portrait 31,
Michelle Gateau, 2025, huile
sur toile, 20 x 20 cm

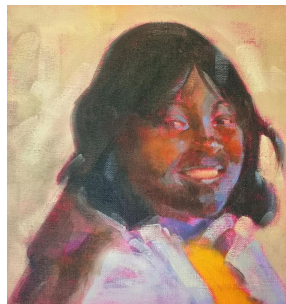


Figure 17, Portrait 32,
Michelle Gateau, 2025, huile
sur toile, 20 x 20 cm



Figure 18, Portrait 33,
Michelle Gateau, 2025, huile
sur toile, 20 x 20 cm



Figure 19,74 Portrait 34,
Michelle Gateau, 2025, huile
sur toile, 20 x 20 cm

Utilisée pour la couverture



Figure 20, Portrait 35,
Michelle Gateau, 2025, huile
sur toile, 20 x 20 cm



Figure 21, Portrait 36,
Michelle Gateau, 2025,
huile sur toile, 20 x 20 cm



Figure 22, Portrait 37,
Michelle Gateau, 2025,
huile sur toile, 20 x 20 cm



Figure 23,75 Portrait 38,
Michelle Gateau, 2025, huile
sur toile, 20 x 20 cm

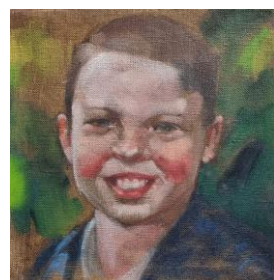


Figure 24, Portrait 39,
Michelle Gateau, 2025,
huile sur toile, 20 x 20 cm



Figure 25, Portrait 40,
Michelle Gateau, 2025,
huile sur toile, 20 x 20 cm



Figure 28, *Femme à l'ombrelle*, 1893, huile sur toile, 81 x 65 cm



Figure 26, *Capo Di Napoli*, Paul Signac, 1898, huile sur toile, 93,5 x 75 cm

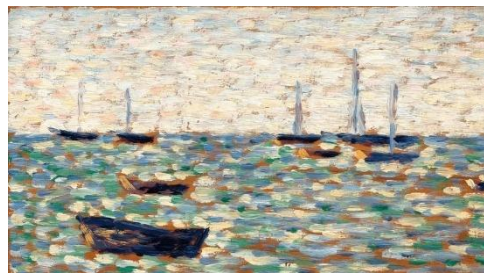


Figure 82, *La Mer à Grandcamp*, Georges Seurat, Circa 1885, huile sur toile, 15,9 x 25,1 cm



Figure 81 *Grimacing Self-Portrait*, Egon Schiele, 45,3 x 30,7 cm, Leopold Museum



Figure 29, *Self-Portrait in Black Robe*, Egon Schiele, 45.1 x 30.9 cm, gouache, Leopold Museum



Figure 32, *Portrait 5*, Michelle Gateau, 2024, huile sur toile, 20 x 20 cm



Figure 31, *Portrait 41*, Michelle Gateau, 2025, huile sur toile, 20 x 20 cm



Figure 8033, *Portrait 6*, Michelle Gateau, 2024, huile sur toile, 20 x 20 cm

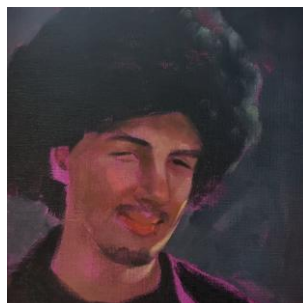


Figure 34, *Portrait 42*, Michelle Gateau, 2025, huile sur toile, 20 x 20 cm

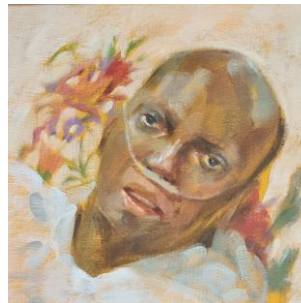


Figure 79, *Marie France*, Michelle Gateau, 2025, huile sur toile, 20 x 20 cm

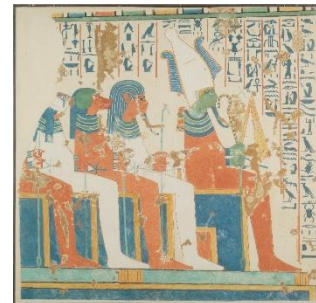


Figure 36, *Osiris and the Four sons of Horus* Nina de Garis , Hugh R. Hopgood, 1915 apr. J.-C.; original vers 1400–1352 av. J.-C. Actuellement exposé au Met Fifth Avenue, Galerie 135.



Figure 37, *Amun* 332-30 av. J.-C. Actuellement exposé au Met Fifth Avenue, Galerie 135



Figure 38, Statuette of Anubis, 332-30 B.C., plastered and painted wood, 42,3 x 10,1 x 20,7 cm

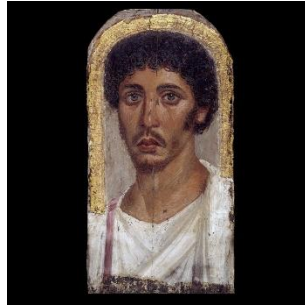


Figure 40,84 Lime wood portrait of a young man with curly hair



Figure 41,83 Lime wood mummy portrait of a woman

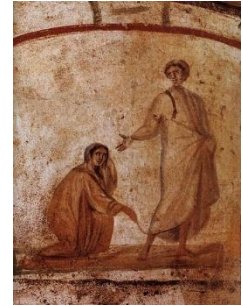


Figure 42, La guérison de la femme hémorragique Fresque catacombes de Marcellin et Pierre



Figure 39, Le Bon Pasteur Vers 200, Fresco Catacombs de Priscilla, Rome



Figure 43, Prince nubien Hekanefer apportant un tribut pour le roi Toutânkhamon, XVIIIe dynastie, tombe de Houy



Figure 44,85 Peinture Murale à Bonampak avec des musiciens et danseur, Chipas, Mexique



Figure 45, The Adoration of the Magi, Bosch, Hieronymus, huile et oeuf sur chêne, 147,4 cm x 168,6 cm

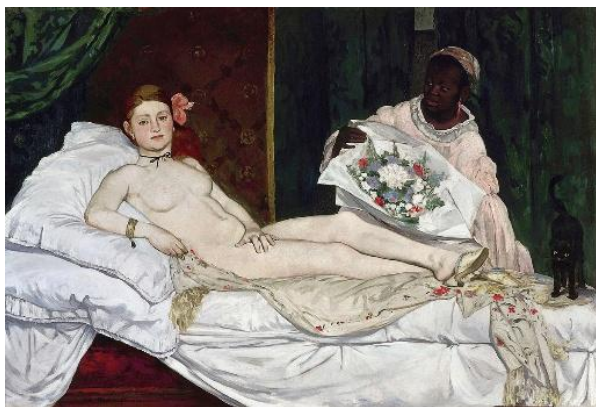


Figure 46, Figure 11 Olympia, Edouard Manet, 1863, Musée d'Orsay

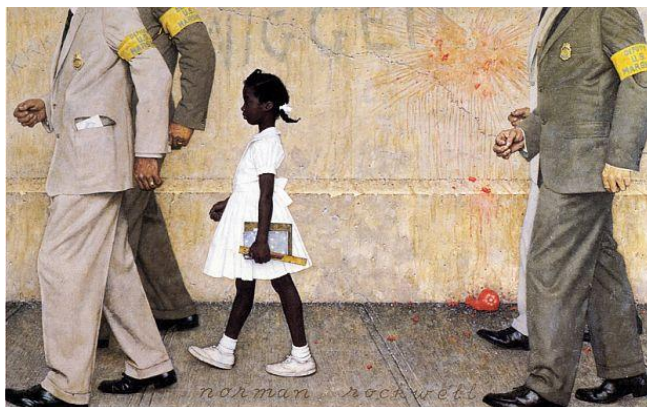


Figure 47, The problem we all live with, Norman Rockwell, 1963, huile sur toile 91 x 150 cm



Figure 48, La Jungla, Wifredo Lam, 1942-43, oil and charcoal on paper, 239,4 x 229,9 cm



Figure 49, selfie avec Orlan, Michelle Gateau, 2025



Figure 50, Julien Creuzet, Attila, Venice Art Biennale, 2024



Figure 53, Portrait 43, Michelle Gateau, 2025, 20 x 20 cm



Figure 51, Portrait 18, Michelle Gateau, 2024, 20 x 20 cm



Figure 52, Portrait 45, Michelle Gateau, 2025, 20 x 20 cm



Figure 55,86 *The Bathers*, Amy Sherald, 2015, huile sur toile, 74 x 72 cm



Figure 54,87 *The Make Believer*, 2016, huile sur toile, 54 x 43 cm



Figure 56, *Liberté en écorchée pour l'Octobre rose*, Orlan, 2015, photographie, 60 x 40 cm



Figure 57, *La Liberté et deux corps en écorchées*, Orlan, 2013, digital



Figure 58, *Portrait 44*, Michelle Gateau, 2025, 20 x 20 cm



Figure 60, *Portrait 46*, Michelle Gateau, 2025, 20 x 20 cm



Figure 62, *Morpheus*, Kehinde Wiley, Huile sur toile, 274.3 cm x 457.2 cm



Figure 61, *Jacques-Louis David meets KW*, Kehinde Wiley, Huile sur toile, 274.3 cm x 274.3 cm



Figure 66, *Fate of a Helpless Man*, Johnson Eziefula, Huile sur toile, 118.5 cm x 95.5 cm



Figure 65,90 *Last Shuttle Home*, Johnson Eziefula, 2022 Acrylique et fusain sur toile, 152.4 cm x 121.9 cm



Figure 63, *Into Bondage*, Aaron Douglas, 1936, huile, 153 x 153 cm



Figure 64, *Judgment Day*, Aaron Douglas, 1939, huile sur bois, 121.92 x 91.44 cm

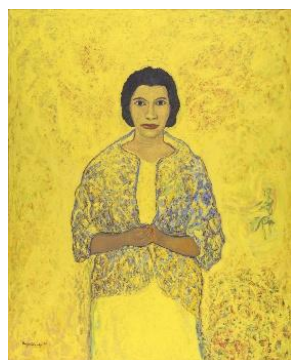


Figure 67, *Marian Anderson*, Beauford Delaney, 1965, tempera à l'oeuf sur toile, 164,4 x 130,3 cm



Figure 68, *Untitled*, Djamel Tatah, 2018, oil and wax on canvas, 78,74 x 78,74 in



Figure 70, *Cactus*, Amoaka Bofo, 2022



Figure 69,88 *Burgundy Scarf*, Kwesi Botchway, 2020, huile sur toile, 84,8 x 84, 8 cm



Figure 71,89 *Glow girl*, Serge Attukwei Clottey, oil and duct tape on cork board, 2021, 193 x 124,5 cm