

AU PAYS DE LA



TROMPERIE



Au pays de la tromperie

*Quelles sont les différentes fonctions
du masque ?*





INTRODUCTION

«Je n'ai jamais su raconter une histoire. Pourquoi n'ai-je pas reçu ce don de mnémosyne? A travers cette plainte, et sans doute pour m'en défendre, un soupçon s'insinue toujours : qui peut vraiment raconter une histoire? Une narration, est-ce possible? Qui peut se vanter de savoir ce qu'engage un récit? Et d'abord la mémoire intrigue entre l'être et la loi de la mémoire?

Quel est le sens du mot mémoire(s) en français au masculin ou au féminin (un mémoire, une mémoire), au singulier ou au pluriel (un mémoire, une mémoire, des mémoires)? S'il n'y a pas de sens hors mémoire il y aura toujours quelque paradoxe à interroger l'unité de sens « mémoire » comme ce qui lie la mémoire au récit ou à tous les usages du mot « histoire » (story, history, Historie, Geschichte, etc). »

Jacques Derrida, le don de Mnémosyne

Ce questionnement du philosophe Jacques Derrida nous paraît apte à ouvrir notre mémoire, notre récit. Il nous rappelle en effet que chaque récit peut être remis en question, que tout point de vue est basé sur une mémoire subjective, et donc potentiellement défaillante. L'Histoire est constamment réécrite, le plus souvent par les vainqueurs. Dans ce contexte, le but de notre mémoire nous apparaît clairement : il s'agit de se positionner dans le vaste champ des références possibles de l'histoire de l'art, de la littérature et de la psychanalyse pour en faire ressortir un fil conducteur, qui puisse nous guider vers la vérité.

Le mot de «vérité» n'est pas pris au hasard. C'est en effet le but de nombreuses disciplines, notamment de la philosophie, que de trouver la vérité. Ce but est difficile, il s'agit en effet de se défaire de nos nombreuses pré-conceptions et d'accepter la douleur que la vérité peut engendrer. Il s'agit de faire tomber les masques.

Ainsi, notre mémoire cheminera dans un ensemble de textes et d'oeuvres, qui tous ont un lien avec la question du masque. Ces références nous serviront elles-même de masques, à travers lesquels pourra résonner la voix de la vérité. Notre questionnement sera le suivant : **quelles sont les différentes fonctions du masque ?**

Le masque est un objet profondément ambivalent, qui met en crise la notion d'identité. Dès son origine, son paradoxe est annoncé.

Le héros grec Ulysse, questionné par le cyclope sur son nom, lui répond : « Je suis Personne ».

Cette phrase a une double signification (double contrainte) : je suis une personne, j'existe en tant qu'être humain; et : je suis personne, anonyme, mon identité est cachée. *Per-sonare*, c'est parler à travers. En effet les acteurs grecs portaient un masque pour montrer l'émotion du personnage, mais aussi pour faire résonner leur voix à travers, pour qu'elle soit amplifiée. Il y a donc un lien dès l'origine du masque avec la parole.

Le masque est lié à de nombreuses facettes de la vie humaine, à des moments intenses de fête, de combat, de transe, et même à la mort. Il n'y a qu'à dresser simplement la liste des signifiants associés au masque pour s'en rendre compte. Ce peut être un masque de protection, de beauté, un masque de combat, de sport, un masque chamanique, de carnaval, de rituel, ou encore un masque de cinéma ou de théâtre.

Dans ce mémoire nous n'aborderons pas toutes ces facettes, mais nous nous concentrerons sur l'utilisation qu'en font les artistes et les penseurs. En effet, nous verrons qu'un masque peut aussi être un concept, un objet fait de mots et d'idées.

Nous voulons dans ce mémoire mettre à jour les lignes de faille qui déchirent cet objet, comme autant de signaux révélateurs de l'aspect schizoïde de l'identité culturelle européenne, et plus largement de la psyché humaine :

-Nous verrons, dans un premier temps, l'aspect magique du masque, au travers du texte Le rituel du serpent de l'historien de l'art Aby Warburg. Cette recherche sera mise en parallèle avec l'exploration photographique des rituels au Japon de Charles Fréger.

-Dans un deuxième temps nous étudierons la fonction de l'identification, en partant de la notion théorisée par Jacques Lacan : le « stade du miroir », résumée par Michel de Certeau.

-Puis nous étudierons le roman de Siri Hustvedt, « Un monde flamboyant ». Dans ce texte l'écrivain met en scène une artiste New-Yorkaise qui utilise une stratégie de dissimulation pour présenter ses oeuvres sous une identité masculine. La question du travestissement sera donc abordée, puisque, selon Lacan :

« Sans aucun doute, c'est par l'intermédiaire des masques que le masculin, le féminin, se rencontrent de la façon la plus aigüe, la plus brûlante. »

-C'est justement avec la pensée de Lacan que nous continuerons. Dans son séminaire intitulé les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Lacan établit une relation entre le masque est la peinture, à travers la notion d'écran.

-Puis nous nous pencherons vers les oeuvres des artistes contemporains : nous verrons le travail photographique de Francesca Woodman. Puis le travail de Marnie Weber nous préoccupera, pour ses qualités de fiction autant que pour la résurgence qu'elle propose de l'aspect magique du masque. Nous étudierons également le cas de Maurizio Cattelan, artiste contemporain utilisant le masque comme un moyen de satire.

-Enfin, une critique des relations contemporaines sera réalisée, autour de la question de l'identité que l'on donne à voir sur les réseaux sociaux, et qui s'apparente à un «masque de beauté», où ce que l'on donne à voir est la partie lissée, voire fantasmée, de la vie quotidienne. Ces manières « propres » d'établir des relations seront déconstruites, notamment par l'approche du texte de Freud le Malaise dans la civilisation.

Toutes ces oeuvres, et d'autres encore, seront pour nous autant de points d'ancrages dans un vaste champ artistique, qui s'ouvre avec l'entrée de l'homme dans la culture. Dès que l'homme accède au langage, dès qu'il commence à fabriquer des simulacres, il porte un masque. Toute la question est alors de savoir l'utiliser.

Dans les interstices de cette recherche théorique se glisseront des fragments de prose, des récits autobiographiques servant à faire lien entre le questionnement «scientifique» et la vie intime.



Le premier livre que j'aie jamais lu, à l'âge de six ans, est un roman d'apprentissage : Harry Potter à l'école des sorcières de JK Rowling. Ce conte magique, désormais mondialement connu et reconnu, m'a tout de suite happé dans son univers fantastique : Harry Potter, c'était moi.

Vingt ans plus tard, je constate que les thèmes qui m'intéressent pour mon mémoire étaient déjà développés dans ma première lecture. Il y en a trois, incarnés par trois figures des enseignants de Poudlard : la métamorphose avec Mrs Mc Gonagall, le masque avec le professeur Quirell, et enfin le miroir avec le directeur Dumbledore.

Mc Gonagall enseigne la métamorphose à la classe des premières années, dont fait partie Harry Potter. C'est une Animagus : elle sait elle-même se transformer à volonté en chat, qui garde la trace de ses lunettes rondes sur son pelage. La métamorphose est présentée comme un exercice magique difficile et périlleux, accessible seulement aux sorcières expérimentés.

Mr Quirell est professeur contre les défenses du mal. Il enseigne les sortilèges à utiliser contre les créatures malfaisantes. Paradoxe : il est lui-même la créature la plus dangereuse du château, puisqu'il cache le fameux Lord Voldemort en lui ! C'est donc un masque vivant, puisque Voldemort vit littéralement derrière sa tête. L'ambivalence du masque est incarnée par ce personnage, bégayant devant ses élèves, mais prêt à tuer Harry à la fin du livre.

Enfin, le miroir est lui aussi montré dans son ambivalence, dans la dialectique de présence/absence qu'il met en jeu. Harry, se perdant dans les couloirs, tombe une nuit sur la Salle sur Demande. Il trouve alors le miroir du Risèd, qui le reflète entouré de ses deux parents, tous deux tués par Voldemort. Son désir est accompli devant ses yeux, et c'est ainsi que chaque nuit, Harry retourne dans cette salle spéciale. Mais Dumbledore finit par lui rendre visite, et le met en garde contre l'illusion de la réalisation de ses désirs.

Ces trois thèmes, de la métamorphose, du masque et du miroir sont donc traités par JK Rowling sur un mode magique. Ils montrent leurs liens avec le désir, ainsi que leur ambivalence. Plus largement ils interrogent la notion d'identité, toujours mouvante lors de l'adolescence. La fiction littéraire montre une initiation, c'est un récit d'apprentissage, de construction de soi, dans un monde magique où les forces du mal sont omniprésentes - il n'est donc pas si éloigné de notre monde réel...



FONCTION RITUELLE DU MASQUE

*magie
métamorphose
relation homme-animal
homme-nature
symbole*

Notre but dans ce chapitre n'est pas de faire l'inventaire complet des objets masques existants. En effet l'histoire du masque est millénaire, et se retrouve dans toutes les cultures. Que ce soit en Afrique, en Asie, en Europe, en Amérique, ou même dans le Cercle Arctique, le masque a servi dans des rituels. C'est un objet qui accompagne les danses, qui permet d'acquérir de la puissance, qui effraie les ennemis et invoque les esprits.

N'étant pas ethnographes, nous ne ferons donc pas le tour du monde. Nous nous concentrerons au contraire sur un texte précis, écrit par un historien de l'art au début du XXème siècle. Ce choix peut sembler arbitraire, mais nous préférons partir d'une source connue que d'avoir à parcourir de fastidieux catalogues de musées. De plus, la pensée et les conclusions de l'auteur nous accompagneront tout au long de ce mémoire, notamment les notions d'immersion, de sophrosyne, et de survivance. Nous allons en effet parler du texte du Rituel du Serpent, écrit par Aby Warburg.

Aby Warburg est un historien de l'art juif allemand, spécialiste de la Renaissance italienne. Travaillant autour des peintres comme Boticelli ou Ghirlandini, il analyse les oeuvres des peintres florentins et repère leurs particularités : lignes serpentine, reprise de figures antiques telle que la Nympe. Il mêle sa pensée aux écrits de Nietzsche. C'est l'inventeur d'une méthode de recherche connue sous le nom d'iconologie. Cette méthode, aujourd'hui vulgarisée par les moteurs de recherche d'internet, consiste à faire entrer en résonances les images, en tissant des liens entre les formes et leurs significations. La notion de survivance est par ailleurs cruciale dans cette manière de penser : selon Warburg, les artistes s'approprient les cultures anciennes, et créent des oeuvres qui font resurgir des idées et des figures d'autres époques. Ainsi, la Renaissance Italienne peut être considérée comme une résurgence des dieux païens dans l'art chrétien.

L'histoire personnelle de Warburg est extraordinaire, et apparaît comme symptomatique, voire représentative de l'Histoire du XXème siècle. Elle condense à la fois les questionnements sur la judéité, sur l'argent (Warburg était le dernier descendant d'une importante famille de banquiers), sur la folie, et sur la recherche.

Aby Warburg présente à la fin de la Première Guerre Mondiale un accès de folie qui le conduit à se faire interner dans l'Institut Bellevue, chez le psychiatre Ludwig Biswanger. Il va y passer cinq années. Au terme de ce long séjour, et comme clé de sortie, Warburg va prononcer une conférence. Il se remémore alors les détails d'un voyage qu'il avait réalisé des années auparavant, chez les Indiens Hopis. Pour sortir de son internement, il expose ses théories pour les patients de l'Institut, accompagnée de photographies et de dessins réalisés sur place. Le titre est Images du territoire des Indiens Pueblos en Amérique du Nord.

Warburg propose un point de vue anthropologique sur les pratiques rituelles des Indiens, tout en mêlant son analyse avec des références à l'histoire de l'art européenne de la Renaissance, et aux concepts nietzschéens du Dionysiaque et de l'Apollonien. Durant son voyage, il a le temps d'observer plusieurs rituels.

Voici un extrait de cette conférence :

« L'indien pueblo n'est pas seulement un agriculteur, c'est aussi un chasseur - même s'il l'est moins que les tribus sauvages qui vivaient autrefois dans ces régions. Pour vivre, il a besoin de maïs, mais aussi de viande. Il faut voir en réalité dans la danse des masques, qui nous apparaissent de prime abord comme des fêtes accompagnant la vie quotidienne, la recherche de moyens de subsistance par le groupe social grâce à des pratiques magiques. La danse des masques, où nous ne voyons d'habitude qu'un simple jeu, est dans son essence une méthode sérieuse, guerrière pourrait-on dire, de lutte pour l'existence. N'oublions pas que ces danses, qui ne comportent pas les coutumes sanglantes de tortures humaines que l'on trouve dans les danses guerrières des Indiens nomades, les pires ennemis des Pueblos, et qui sont donc foncièrement différentes de celles-ci, n'en restent pas moins, par leur origine et leur tendance interne, des danses de chasse, de récolte et de sacrifice. En se masquant, c'est-à-dire en se glissant par imitation à l'intérieur de son butin-qu'il s'agisse d'un animal ou de maïs-, le chasseur ou l'agriculteur croit s'emparer par anticipation, grâce à une mystérieuse métamorphose mimétique, de ce qu'il cherche en même temps à obtenir par son travail matériel de la journée, comme chasseur et comme agriculteur. La recherche de moyens de subsistance par le groupe social est donc schizoïde : c'est la rencontre de la magie et de la technique.

Cette coexistence de la civilisation logique et d'une causalité magique fantasmatique montre à quel point les Indiens pueblos se trouvent dans une situation de transition, singulièrement hybride. Ce ne sont plus des êtres vraiment primitifs, se servant uniquement de leurs mains, pour lesquels il n'existe pas d'activité portant sur l'avenir éloigné, mais ce ne sont pas encore des Européens que la technologie a rendus sereins, attendant l'évènement à venir comme une nécessité organique ou mécanique. Ils sont à égale distance de la magie et du logos, et leur instrument c'est le symbole, qu'ils savent manier. Entre l'homme qui saisit dans sa main et l'homme qui pense, il y a l'homme qui établit des relations symboliques. Et les danses des Indiens pueblos nous offrent dans doute quelques exemples de ce stade de la pensée de la conduite symbolique. »

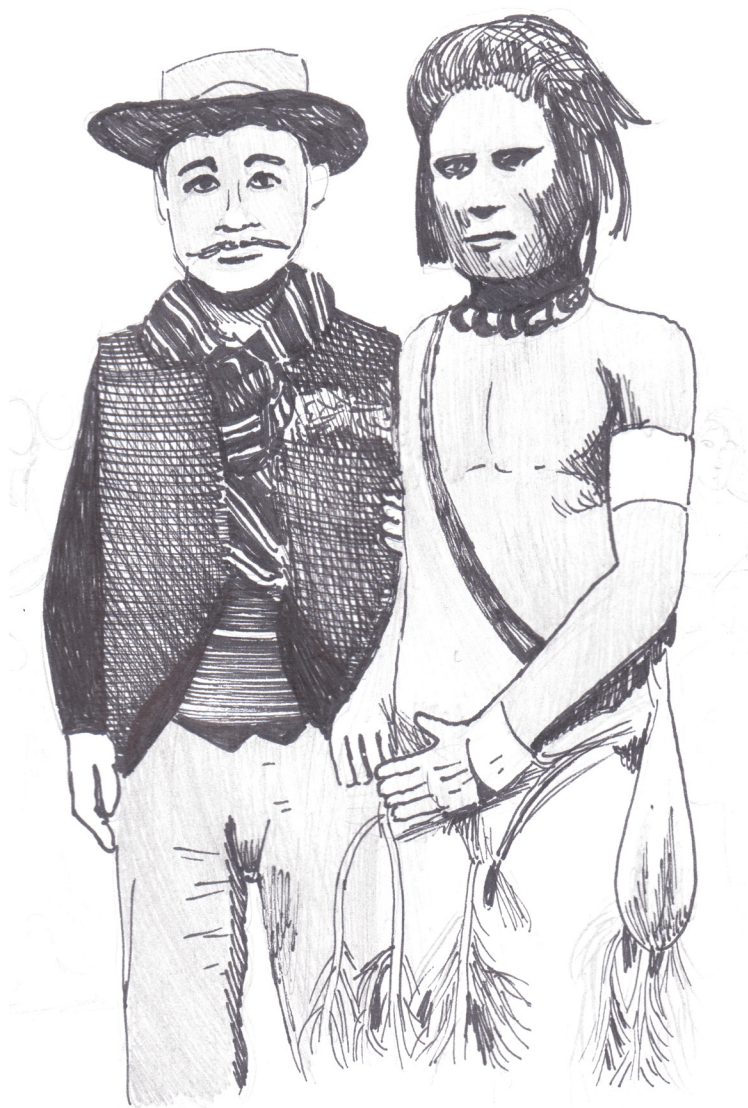
La danse des masques des indiens Pueblos est présentée comme une « méthode sérieuse », de « lutte pour l'existence ». C'est donc une « danse de chasse, de récolte et de sacrifice. », les trois activités qui fondent la vie quotidienne des Indiens, et qui leur permet d'assumer leur subsistance.

Puis Warburg explique l'intérêt de se masquer : pour les hopis, rentrer dans la peau d'un animal permet de convoquer les forces de la nature. C'est un symbole adressé aux esprits, qui leur envoie le signal d'une soumission, d'une allégeance à leur puissance. Ce symbole est à mi-chemin entre une conception « magique » du monde et la conception « technique », manifestée lorsque les hopis travaillent la journée dans les champs.

Le mot de « métamorphose » est avancé pour expliquer la transformation induite par le port du masque. La métamorphose est une action mimétique, qui rend animal l'humain.

C'est la confrontation entre l'irrationnel et le rationnel qui intéresse Warburg, cette tension entre deux polarisés que nous nommerons « l'immersion » et « la sophrosyne ». L'immersion, c'est ce qui se passe lors des rites dionysiaques, lorsque les danseurs entrent en transe. Ils deviennent possédés par les esprits. La sophrosyne, c'est au retour de l'immersion, le moment de clarté et de sérénité d'esprit, que les grecs recherchaient activement. Les Indiens Pueblos, dans leurs danses des masques, entrent en immersion, dans un rituel qui va communier avec ce qui leur est étranger.

Warburg parle ainsi de la « conduite symbolique ». Ce vocabulaire nous intéresse particulièrement, puisque Jacques Lacan utilise ce terme de Symbolique en association de l'Imaginaire et du Réel,



dans sa théorie des noeuds borroméens. Pour rappel, cette théorie lacanienne montre les trois champs du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire entrelacés : chacun supporte l'autre, et il ne saurait donc exister l'un sans l'autre. Le Symbolique est en rapport avec le langage, qui recouvre le réel d'une dentelle de signifiants. Il permet de matérialiser les pensées, de donner forme aux croyances et aux conceptions humaines.

Pour Warburg, l'histoire de l'art est une discipline qui s'intéresse aux lignes de faille entre les deux états d'immersion et de sophrosyne. Les oeuvres d'art qui l'intéresse sont celles qui mettent en tension des éléments hétérogènes, qui montrent des survivances de la pensée magique païenne dans l'art chrétien. C'est pourquoi les danses des masques des indiens Pueblos l'ont particulièrement marqué : il y trouve l'origine de l'esthétique, marquée au départ par une conception magique. Comme il l'énonce :

« Entre l'homme qui saisit dans sa main et l'homme qui pense, il y a l'homme qui établit des relations symboliques. Et les danses des Indiens pueblos nous offrent dans doute quelques exemples de ce stade de la pensée de la conduite symbolique. »

Le masque est donc un objet de rituel qui permet à celui qui le porte d'entrer en immersion. La danse des masques montre comment les humains peuvent se métamorphoser en animaux, et ainsi créer un espace de pensée symbolique.

Voyons maintenant comment une survivance de ce rituel, concentré cette fois sur l'individu, se retrouve dans la fiction des super-héros américains.

Prenons deux exemples : Batman et Spiderman.

Lorsque Batman met son masque aux oreilles pointues et sa longue cape, il se transforme en chauve-souris humaine. Il est en immersion dans la cité obscure de Gotham. Il peut alors voler, combattre les voleurs, truands et les malfaiteurs.

Lorsqu'il enlève son masque, il redevient Bruce Wayne. Il retourne à l'état de sophrosyne, à sa position de milliardaire, dirigeant d'une grande compagnie.

Lorsque Spider-man enfle son masque aux grands yeux d'araignée, il s'immerge dans la verticalité de la ville. Il peut alors grimper aux buildings, lancer des fils de toile d'araignée et s'en servir pour sauter d'immeubles en immeubles. Sa force est décuplée, ses sens affutés,

il peut alors arrêter voleurs et bouffons verts.

Quand il enlève son masque, il redevient Peter Parker, jeune photographe rangé qui s'occupe de sa tante.

Ces deux exemples nous montrent la survivance du rituel du masque dans l'imaginaire contemporain. Certains aspects du rituel ont changé; ils indiquent les modifications des modes de pensée. Ainsi, d'une part, le rituel de groupe s'est concentré dans une figure unique, un super-héros, c'est-à-dire un surhomme.

D'autre part, la danse des masques censée appeler les forces de la nature par une voie magique s'est transformée en un déguisement qui condense la puissance de la science dans un corps humain. Enfin, le but a changé : la quête de subsistances s'est transformée en une quête de justice.

Ces trois points montrent les symptômes d'un mode de pensée individualiste et capitaliste.

En effet, depuis la révolution industrielle, le culte de l'individu s'est amplifié jusqu'à atteindre aujourd'hui des sommets d'égoïsme et d'individualisme. Le super-héros est, comme la célébrité, une manifestation de la culture de l'individualisme répandue aujourd'hui.

Deuxièmement, la croyance dans le progrès et la science ont abouti à une ignorance des puissances de la nature, jusqu'à la situation actuelle où la nature revient vers nous de façon menaçante-montée des eaux, réchauffement climatique, effet de serre. La substitution d'une invocation magique de l'animal, dans la danse des masques, à un discours scientifique et rationnel dans la fiction du super-héros-une araignée à l'organisme génétiquement modifié pique un jeune homme, qui possède alors des pouvoirs spéciaux- montre la modification dans la manière de concevoir le rapport de l'homme à la nature : non plus l'échange, mais la domination.

C'est bien ce qu'Aby Warburg soulignait dans la fin de son texte du Rituel du Serpent, en écrivant :

« le télégramme et le téléphone détruisent le cosmos. La pensée mythique et la pensée symbolique, en luttant pour donner une dimension spirituelle à la relation de l'homme à son environnement, ont fait de l'espace une zone de contemplation ou de pensée, espace que la communication électrique instantanée anéantit ».

Nous avons perdu cette dimension spirituelle, à cause de la technologie.

Revenons à la notion de survivance. Cette théorie montre que les images « migrent » d'époque en époque. Les formes chargées de pathos réapparaissent à d'autres époques. Ainsi le travail photographique Yokainoshima de Charles Fréger, présenté aux Rencontres d'Arles 2018 montre un bel exemple de survivance : des rituels japonais qui sont ancrés dans la tradition reviennent à jour sous forme de photographies.

Son travail a fait l'objet d'une exposition au musée des Confluences à Lyon. En regard à ses photographies, des masques japonais (de no, de kyogen ou de gigaku) et sculptures de la collection du musée étaient présentées. Dans le catalogue Esprits du Japon, Helena Ter Ovanessian analyse le contexte dans lequel s'inscrit la démarche de Charles Fréger :

« Entre 2013 et 2015 Charles Fréger parcourt l'archipel japonais et photographie des figures masquées rituelles qui donneront lieu à la série Yokainoshima. Ce titre, inventé par l'artiste, qui pourrait être traduit par « l'île aux créatures surnaturelles », fait référence aux entités immatérielles vivant tout autour des Japonais et générant des phénomènes mystérieux. Les figures masquées, pour la plupart issues de communautés rurales, constituent pour l'artiste un répertoire de formes esthétiques, de postures et de paysages. Elles sont photographiées en dehors de leur contexte de fête et de cérémonies : portraits en pied posés dans un environnement naturel choisi par le photographe. Le sujet photographié est une personne habilitée à porter le costume et la prise de vue est généralement réalisée pendant la saison du rituel. Les fêtes et cérémonies masquées sont très codifiées. Elles ont lieu dans un cadre sacré où les règles et les interdits sont légion. Les porteurs de masques incarnent des divinités, des animaux et des démons en reproduisant, de manière théâtralisée, les gestes ancestraux définis par la communauté. Dans le cadre de ces rituels, le port d'un costume implique à la fois l'invocation d'une divinité « invitée », l'incarnation et l'interprétation de celle-ci. Les êtres invoqués sont divers et les raisons de ces appels sont multiples : il peut s'agir d'obtenir des divinités la guérison, la chance, la prospérité, la protection face aux forces négatives, de demander l'abondance agricole, ou encore de prier pour l'esprit des défunts.

Expression d'un syncrétisme irriguant les différentes régions du Japon, l'importance et la variété de ces pratiques de rites et de fêtes costumés laissent entrevoir la nécessité pour les Japonais d'établir, à certains moments de l'année, un lien avec les divinités et les forces naturelles qui les entourent. Les dieux et les formes d'invocation ont évolué avec le temps et les échanges culturels. L'implantation du bouddhisme et rapprochement avec la tradition shintô ont engendré une spiritualité particulière répondant à un besoin d'explicitier le milieu dans lequel vivent les japonais ainsi qu'une conception singulière de la survie du reikon -esprit-âme- après la mort. »

On voit dans ce texte que le photographe s'inscrit dans une recherche des costumes de coutumes et traditions qui lui sont étrangères. C'est de la rencontre de l'Autre, de la confrontation avec des formes chargées d'histoires, que la photographie tire sa force. Le contexte japonais dans lequel le photographe s'immerge est particulier : le Japon est une île où les puissances de la Nature sont présentes au quotidien, où l'agriculteur doit affronter pluies, tempêtes, voire séismes. Ainsi les costumes japonais sont-ils uniques. Fréger explicite lui-même son intérêt pour ces costumes :

« Je suis moins intéressé par le rituel en lui-même que par la personne qui y participe. J'aime vraiment le rapport de tension entre l'individu et son costume, son uniforme ou son vêtement. Pour moi, c'est déjà un sujet en soi : comment il s'accoutre, comment il porte le costume, comment il va avec plus ou moins de théâtralité devenir son personnage, jouer son rôle. Yokainoshima présente des personnes qui incarnent et prennent part à une sorte de grand théâtre. Je pense que c'est ce qu'on retrouve dans le théâtre no, une façon de rappeler le contrôle humain, le jeu. »

Ici nous abordons la notion de théâtralité. Le masque est d'abord ce qui permet d'entrer dans la fiction, dans la représentation. Il permet de devenir un autre, d'incarner un personnage. On en revient donc à l'étymologie du personnage abordée en introduction : l'acteur « parle à travers » son masque pour faire entendre les voix des esprits de la nature. En même temps, il reste présent dans les photographies de Fréger en tant que corps, et n'est donc pas tout à fait caché par son déguisement. La démarche de Fréger s'inscrit dans l'histoire européenne du japonisme. Ce mouvement des artistes vers la tradition japonaise des estampes, a notamment permis l'émergence de la peinture impressionniste, et des Nabis. On se souvient du portrait d'Emile Zola, par Edouard Manet : les murs de la chambre de l'écrivain sont littéralement recouverts de reproductions d'estampes. Deux siècles plus tard, Fréger nous montre que cet intérêt garde sa valeur de surprise :

« On est sur un processus du XIX^{ème} siècle, on découvre quelque chose qui nous est étranger. C'est intéressant, d'autant plus aujourd'hui, car les gens ont tendance à croire que le monde se globalise et que tout a été vu et contrôlé. Il se trouve que le monde a encore beaucoup d'aspérités. D'innombrables communautés et phénomènes sont encore invisibles et vont le rester longtemps. Etre en lien avec ces communautés invisibles, cela me parle énormément. »



Enfin, Fréger analyse la composition de ses images :

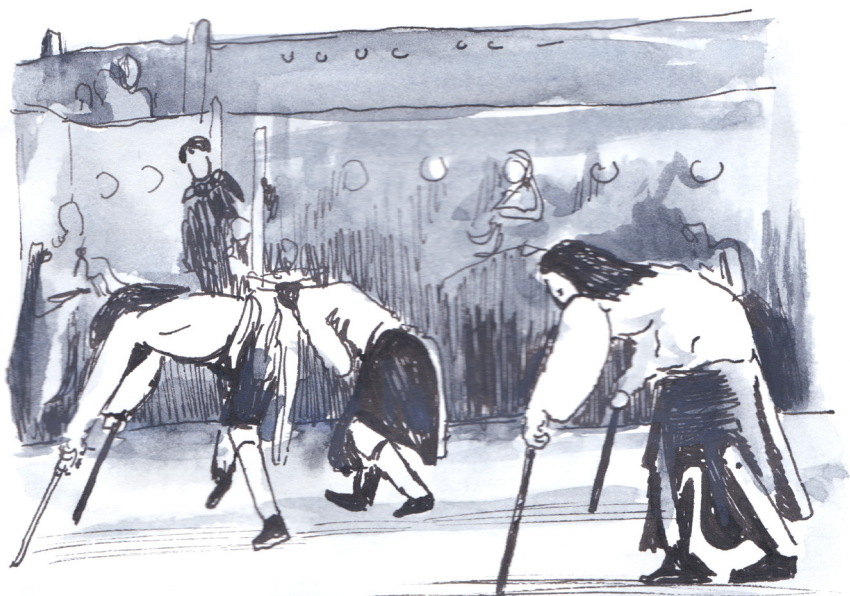
« D'abord il y a un cadrage, puis une disposition des modèles dans l'espace assez rigoureuse. En général je travaille sur des portraits seuls, en plan entier ou américain, ou alors sur des duos, qui sont souvent côte à côte. Dès que je commence à passer au-delà de deux personnages, je déplie l'image en travaillant sur l'arrière-plan, en sachant très bien que mes arrière-plans vont être flous. Ce qui va créer la dynamique, c'est la réponse entre les attitudes de chacun. Chez les sa'otome, il y a une harmonie globale avec leurs dos courbés. Le dos courbé, c'est aussi ma signature : l'homme devient animal au moment où il commence à se courber, c'est comme cela qu'il le joue. On n'est pas dans une posture hiératique, droite, contrairement au duo de pa'antu, qu'on attendait dans une position animale. Je les photographie comme si je photographiais Louis XIV, j'inverse les rôles. Avec les sa'otome, ces femmes avec des fleurs sur les chapeaux et des robes aux motifs de héron, je sentais que je risquais de m'éloigner de mon sujet, une forme de bestiaire. Mes références visuelles étaient les yokai de Hokusai, toutes ces représentations où la nature donne l'attitude de l'homme, de la personne photographiée. Ce sont ces gravures, ces estampes avec des hommes vêtus en pardessus en paille qui marchent sous la pluie et courbés sur eux-mêmes. Ce sont le vent et la pluie qui modèlent le corps de la personne qui est représentée dans les dessins de Hokusai. Et que moi je réutilise. C'est le rapport du sujet dans la nature qui fait l'image. »

Fréger propose donc une collection de costumes et de masques, qui reprend les éléments des estampes de Hokusai. Cette collection photographique nous renvoie à des formes de survivances, à des rites et coutumes toujours pratiqués aujourd'hui, alors même que la croyance en leur efficacité n'a pu que s'effacer face à l'omniprésence de la technologie. D'un rituel d'invocation de la nature, nous passons donc à des photographies grand format exposées dans des lieux d'art contemporains français : les Rencontres d'Arles, le musée des Confluences de Lyon. Les masques migrent de continent, traversent les siècles pour nous rappeler la possibilité d'une rencontre autre avec la nature.



La référence à l'homme se métamorphosant en animal en se courbant nous intéresse particulièrement. En effet dans le texte du rituel du serpent, Aby Warburg observait déjà une pareille transformation, dans la danse des antilopes :

« A San Ildefonso, c'est-à-dire dans un pueblo proche de Santa Fé, depuis longtemps sous influence américaine, les Indiens se groupèrent en vue de la danse. D'abord les musiciens se mirent en place, armés d'un grand tambour. Vous les voyez là devant les mexicains à cheval. Puis les danseurs se rangèrent sur deux files parallèles, adoptant par leurs masques et leur attitude les traits caractéristiques des antilopes. Les deux files se mouvaient de deux façons différentes. Ou bien les danseurs imitaient la démarche de l'animal, ou bien ils s'appuyaient sur les pattes de devant, c'est-à-dire sur de petits bâtons entourés de plumes, avec lesquels ils exécutaient des mouvements sur place. A la tête des deux rangées il y avait une figure féminine et un chasseur. La seule chose que je pus apprendre à propos de la figure féminine, c'est qu'on l'appelait « la mère de tous les animaux ». C'est elle qu'implore celui qui imite l'animal. »



Warburg continue en analysant le rituel :

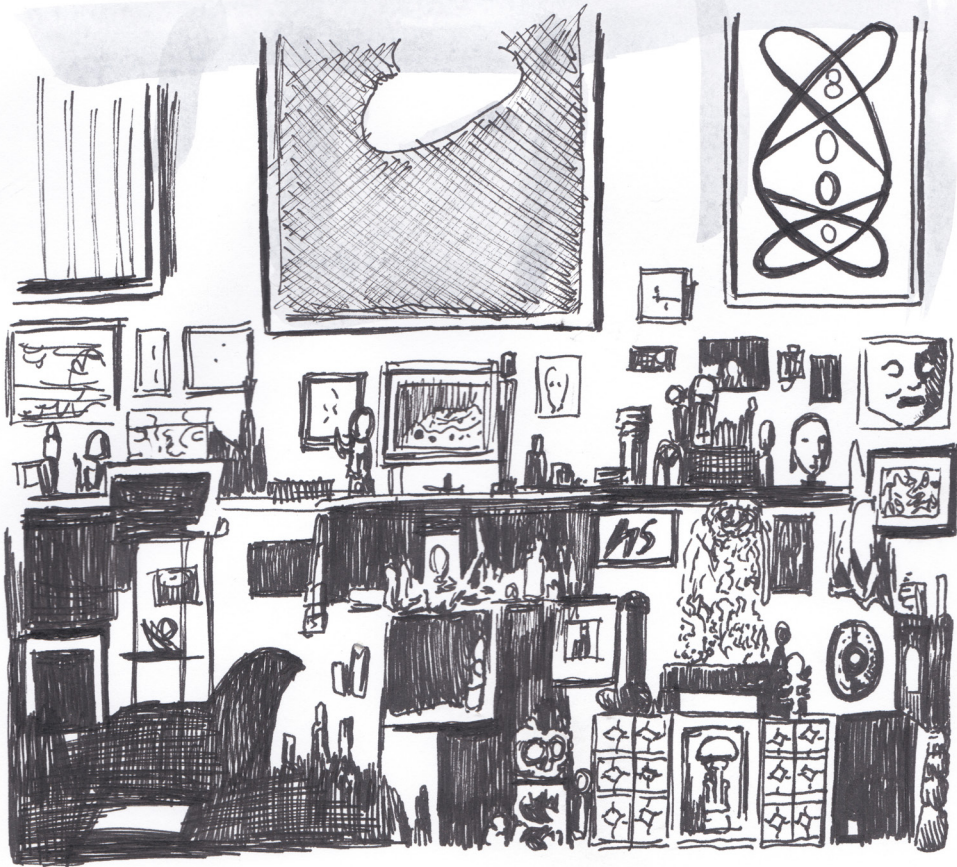
« En se glissant à l'intérieur du masque animal lors de la danse de chasse, on s'approprie en quelque sorte l'animal, par anticipation de sa capture. Cette règle n'a rien de ludique. Pour l'homme primitif, les danses des masques représentent, dans le processus qui le relie à ce qui est le plus extérieur à sa personne, la soumission la plus forte à un être étranger. En imitant, costumé et masqué, les expressions et les mouvements d'un animal, par exemple, ce n'est pas pour s'amuser que l'Indien se glisse dans cet animal, mais pour obtenir quelque chose de la nature, par la magie, en métamorphosant sa personne, parce qu'il ne croit pas que sa personne puisse y parvenir sans être élargie ou métamorphosée. »

Le rituel des masques est donc bien un moyen de se métamorphoser, une immersion dans le devenir-animal afin d'invoquer les forces naturelles. Que ce rituel puisse s'observer sur la Terre entière, du Japon à l'Amérique, et à toutes les époques, nous montre ce qu'il porte d'universel.

Warburg élabore avec son voyage en Amérique sa théorie de la survivance :

« Sur les hauts plateaux du Nouveau-Mexique, j'acquis la conviction que l'homme primitif, partout dans le monde, fournit l'étalon intérieur de ce qui, dans la « haute » culture, est habituellement présenté comme un processus en apparence intérieur. »

Ce renversement du point de vue, considérant l'art « primitif » comme révélateur de la structure de l'art occidental, est repris par de nombreux mouvements artistiques de l'avant-garde. Nous avons parlé auparavant du japonisme et de l'influence de l'art de l'estampe sur la peinture impressioniste. Un peu plus loin dans le XXème siècle, ce sont les cubistes qui reprennent les formes des masques nègres, leur force et la simplification des lignes, pour révolutionner le portrait. Mais ce sont aussi les surréalistes qui puisent dans les formes des arts primitifs comme des expressions directes de l'inconscient. Il suffit de contempler une photographie de l'atelier d'André Breton pour s'assurer de l'influence que les arts non-occidentaux ont eu sur le développement du surréalisme, et a fortiori de l'art contemporain. Le masque est donc un objet qui est ancré dans la psyché humaine, et qui permet l'identification à l'Autre, à « ce qui est le plus extérieur à sa personne ». Nous verrons avec Michel de Certeau et Lacan en quoi la psychanalyse peut nous renseigner sur la structure qui détermine cette identification.



Je suis né d'un père chinois et d'une mère française. D'après la constellation qui présida à ma naissance, je suis donc un métis, un hybride partagé entre deux cultures, deux mondes radicalement différents.

Dès mon enfance, j'ai senti qu'il y avait de l'autre en moi. Cette culture chinoise, je la connaissais sans lui appartenir, je la frôlais. Ainsi mon père ne m'a jamais appris le chinois. Lorsque la famille de mon père nous rendait visite, notamment ma grand-mère, je ne comprenais rien de ce qu'ils disaient. On communiquait par gestes.

Depuis mes six ans, j'ai perçu ma différence des autres enfants. J'étais plus calme, introverti, je parlais moins. Le fait de porter des lunettes roses n'arrangeait rien. Ces lunettes, que je porte toujours, et qui sont comme un masque que je suis obligé de porter, au risque de ne plus rien voir.

Il est donc dans la suite logique que près de vingt ans plus tard, je m'intéresse à la question du masque, de l'identité. Je vois ce mémoire comme une tentative de me positionner, pour comprendre comment vivre avec deux cultures à la fois. Ainsi, je m'identifie dans un sens à Aby Warburg, par exemple dans cette photographie où il pose avec cet indien Pueblo (page 14) : on ne saurait dire qui des deux est le plus étrange...



LE STADE DU MIROIR

« Je regardais mon reflet au fond des yeux. Fixement, sans ciller, jusqu'à ce que des larmes commencent à couler. Parfois, j'arrivais à me détacher totalement de moi-même, parfois non. C'était quitte ou double. Quand ça marchait, c'était une méthode parfaite pour se calmer. Sinon, c'était une pure perte de temps. Tout dépendait de l'état dans lequel on se trouvait en s'approchant du miroir, et du changement que l'on pouvait noter en soi quand on s'en éloignait. »

Cet extrait du roman de Mariam Petrosyan, La maison dans laquelle, évoque une expérience que tout le monde a déjà faite : le trouble devant son propre reflet dans un miroir, lorsqu'on s'aperçoit que notre reflet nous regarde

Le miroir est un objet auquel, dans la littérature, on attribue des propriétés magiques : il suffit de penser aux aventures d'Alice de l'autre côté du miroir pour s'en assurer. La superstition populaire veut aussi que si longtemps brise un miroir, sept ans de malheur nous attendent.

Le miroir est donc, comme le masque, un objet ambivalent et chargé de croyances, qui permet de saisir ce qu'il en est de l'identité chez l'homme.

Cet objet, Jacques Lacan en a utilisé les propriétés pour élaborer une théorie de l'identification. Il l'a appelée le stade du miroir.

Michel de Certeau, dans son essai Histoire et psychanalyse entre science et fiction, résume l'essentiel de cette fonction :

« Dès 1936, Lacan analyse ce qu'il appelle « le stade du miroir ». Cette scène enfantine n'est pas seulement pour lui, un stade du développement (entre six et dix-huit mois), mais une « fonction exemplaire ». Alors que l'enfant n'a que des expériences corporelles dispersées, successives et mobiles, il reçoit du miroir l'image qui le fait un, mais sur le mode d'une fiction. Avec un « affaiblement jubilatoire », il découvre qu'il est un (forme primordiale du je), mais par l'aliénation qui l'identifie à cette chose autre que lui (une image spéculaire). L'expérience pourrait se formuler : je suis cela. Le je ne se forme qu'en s'aliénant. Sa capture commence avec sa naissance. Dans cet épisode exemplaire se manifeste la matrice d'une « identité aliénante » qui se répétera en des identifications secondaires. Dès lors, elle instaure le je comme « discordance du sujet d'avec sa propre réalité » et elle appelle le travail du négatif (« ce n'est pas ça ») par lequel le sujet se marque à l'intérieur du mensonge de son identité (« je suis cela »).

Le stade du miroir nous montre donc que l'identification à une image est par sa structure même aliénante. Cette aliénation se retrouve alors dans tous les champs de la vie : l'identification à des modèles est basée sur le mensonge. La publicité nous impose un corps normé, le cinéma nous promet une vie riche d'aventures, les réseaux sociaux mettent en avant une vie lissée et « propre » : toutes ces images spéculaires nous aliènent et nous font perdre notre réalité. Le masque, né de la création artistique, vient alors comme une réponse à ces identifications aliénantes. Il est un jeu avec le lieu identificatoire dans la relation d'autre à autre. En affirmant son mensonge, il permet de jouer avec la notion d'identité, de devenir autre. L'artiste, en utilisant le masque de la fiction, permet à des personnages d'exister, et d'exprimer des vérités qui résonnent au plus profond de l'humain. La tromperie s'affirme comme telle, et permet par là même l'émergence d'une vérité. En effet, Michel de Certeau poursuit son analyse de Lacan en parlant du pays de tromperie, ce qui donne le titre de notre mémoire :

« La littérature explore le pays à l'intérieur duquel se déroule tout le voyage humain -le royaume de la tromperie. Elle est un travail dans l'élément de la tromperie; elle y trace une « vérité » qui n'est pas le contraire de l'erreur, mais, dans le mensonge même, la symbolisation de ce qui s'y joue d'impossible. Or il est frappant qu'en l'une de ses plus belles mises en scène de Freud, Lacan voit -ou plutôt il entend- le Moïse de la psychanalyse de vouer à conduire là son peuple : « Quoi qu'il en soit, il faut y aller. - Où? - Au pays de la tromperie. Là est le pays où je mène mon peuple », et cela, par « souci de vérité ». Est psychanalyste qui entre dans cette région, comme hier était solitaire (moine) qui partait au désert. Mais même là, « l'artiste toujours le précède » et « lui fraie la voie ». »

On retrouve cette idée sous forme littéraire, dans le roman d'Ali Zamir, Anguille sous roche. Le titre désigne bien sa volonté d'utiliser ce qui est caché, ce qui cloche, pour faire résonner une parole vraie. En effet tout le roman est le long monologue de l'héroïne, appelée Anguille, qui se noie dans la mer Méditerranée. Avant de sombrer, elle reprend son histoire. Dans cette situation d'urgence, indiquée par la ponctuation uniquement en virgules, la parole peut se libérer enfin :

« ce qu'il faut savoir c'est qu'il ne suffit pas seulement d'avertir, de conseiller ou d'instruire, mais de savoir qui l'on est, là où l'on est, pour pouvoir ouvrir sa gueule ou la boucler, avant de chanter, un coq doit s'assurer qu'il n'est pas à côté d'un

emmerdeur qui pourrait lui couper son chant à tout moment, je le répète, ce n'est pas parce qu'un coq chante à ravir qu'il saura ce qui se passe dans son logis, il y a toujours des pièges à éviter, ils sont tendus de tous côtés, et parmi eux le pire y figure, les hommes ne sauront les éviter une fois qu'ils se métamorphosent en plusieurs rôles, oui, chacun est ici un acteur à multiples rôles, on change parfois de rôle sans le savoir, parce qu'on ne veut justement pas le savoir, c'est ce qui fait que le malheur frappe là où ça lui plaît, il peut toujours s'inviter à brûle-pourpoint comme la mort, n'arrêtez donc pas de porter vos masques comme cela a été indiqué sur la didascalie, vous verrez tôt ou tard ce que c'est que jouer »





COMMUNICATIONS INDIRECTES

*identité narrative
le travestissement
l'art du masquage*

Un écrivain invente des personnages. Ceux-ci, sans être l'écrivain lui-même, portent en eux quelque chose de sa personnalité, reflètent sa façon de penser. Ils sont autant de facettes de sa psyché, des masques.

La littérature est une façon de prolonger la vie en inventant un spectacle, où l'écrivain est le metteur en scène de ses propres questionnements. Dans le roman de Siri Hustvedt, Un monde flamboyant, les ficelles de la fiction sont révélées. Dix-neuf points de vue sont créés autour d'une situation particulière. Cela donne une mise en abîme, puisque le roman parle de masques, et l'auteur elle-même utilise ses personnages comme des masques.

Dans son ouvrage Temps et récit et Soi-même comme un autre (1990), le philosophe Paul Ricoeur développe l'idée que chacun de nous est constitué d'une « identité narrative ». Il n'est de temps humain que raconté. Et il n'existe de présence au monde qu'à travers une « expérience temporelle fictive ».

Toutes vies-et même toutes actions- se déroulent comme un texte et se formulent comme une intrigue. Nous accomplissons donc une mise en récit de soi qui se constitue, forcément via la fréquentation des récits (historiques ou fictifs), et au prix de multiples transferts identificatoires.

Ricoeur distingue ainsi trois types d'identité qui fondent l'individu : l'identité-idem (le sujet se perçoit identique à lui-même), l'identité ipse (il y a de l'autre en Moi), et enfin l'identité narrative (je suis un récit). Celle-ci permet précisément d'articuler le Même et l'autre, l'idem et l'ipse :

« Sans le secours de la narration, le problème de l'identité personnelle est en effet vouée à une antinomie sans solution : ou bien l'on pose un sujet identique à lui-même dans la diversité de ses états, ou bien l'on tient, à la suite de Hume et de Nietzsche, que ce sujet identique n'est qu'une illusion substantielle ».

Ainsi, l'identité narrative permet-elle au sujet d'assurer sa continuité tout en incluant le changement, la mutabilité et l'altération du sujet au fil du temps et de l'existence.

« Le sujet apparaît alors constitué comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie selon le voeu de Proust. »

Ricoeur se souvient que la « vie » est un ancien modèle narratif (que l'on songe aux vies des saints, ou aux Vies des peintres de Giorgio Vasari) : la vie, c'est toujours l'histoire d'une vie, et c'est elle qui façonne véritablement l'identité des personnes. Une vie, c'est même une multiplicité d'histoires racontées aux autres, et surtout à soi :

« Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, poursuit Ricoeur, l'histoire d'une vie ne cesse d'être revigorée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet se raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. »

Une personne est une narration. Elle est même une narrativité, en ceci qu'elle fabrique son récit, en insérant les mille éléments épars et discontinus de son existence dans la cohésion d'un récit de vie qu'elle se raconte à elle-même. La personne est à la fois narrateur, personnage et narrataire d'un récit de soi.

Cette « identité narrative » peut apparaître comme l'enjeu central du roman de Siri Hustvedt.

Cette fiction ambitieuse met ainsi en scène une constellation de personnages, qui prennent chacun à leur tour le rôle de narrateur. En tout, dix-neuf points de vue sont inventés par Siri Hustvedt. Dans une interview pour le Monde, elle explique que cette prolifération des points de vue lui permet d'anticiper toutes les critiques qu'on pourrait par la suite lui faire sur sa thèse principale, qui est que la perception d'une oeuvre d'art est influencée par le genre de l'artiste. Partant des recherches en neurosciences notamment, Hustvedt nous rappelle que la perception est active, que c'est une faculté créative, modifiée selon les attentes du regardeur.

En effet, le cerveau est prédictif, c'est-à-dire qu'en fonction des expériences vécues précédemment, il va prédire comment sera l'expérience future. Un exemple frappant est proposé par la dégustation d'un vin par des cobayes. On leur donne deux verres du même vin, en leur expliquant que le premier verre est un vin à dix dollars, l'autre à cent dollars. Tous les cobayes préfèrent le vin à cent dollars, alors que c'est le même. Mais ce que les neurosciences nous apprennent, c'est que des zones différentes du cerveau ont été activées durant la dégustation des deux vins.

En ayant été influencés, en ayant modifié leurs attentes perceptives, les cobayes auront vécu deux expériences physiologiquement différentes du même vin.

Le roman de Hustvedt explore donc cette notion d'attente perceptive, en se basant sur la stratégie du masque développée par le personnage principal, Harriet Burden.

Cette artiste New-yorkaise développe utilise, le temps de trois expositions, trois « masques » masculins, trois hommes bien réels qui vont signer son oeuvre pour elle. L'enjeu est de démontrer qu'il existe des préjugés dans la manière d'aborder les oeuvres d'art. Harriet Burden montre que la perception est souvent ce que l'on s'attend à percevoir.

Voici comment le travestissement est abordé :

« Il y a de nombreuses histoires et tout autant de raisons de laisser tomber le féminin et d'adopter le masculin, ou d'abandonner au bénéfice de l'autre n'importe lequel de ces états. On a vu des femmes suivre leurs maris à la guerre et au combat pour rester auprès d'eux, et des femmes combattre par pure ferveur patriotique et, après la bataille, rentrer dans leur existence de femmes. Des femmes se sont fait passer pour des hommes afin d'hériter de la fortune paternelle, et des femmes qui avaient tout perdu-époux, enfants et argent- et se sentaient trop vulnérables pour continuer à vivre en tant que femmes, se sont transformées en hommes. Beaucoup d'entre elles avaient la sympathie de parents, de frères et soeurs, d'amis qui gardaient leur secret. Quelques vêtements, un nom, une inflexion différente de la voix, et les gestes assortis, il n'en fallait pas plus. Après un certain temps, être un homme ne demandait plus d'effort. Mieux, cela devenait réel. »

On voit ici la question du travestissement placée dans son contexte. La guerre, notamment, contraint ou permet à des femmes de se déguiser en hommes. Ces femmes font le choix personnel de se travestir, pour de multiples raisons : amour, patriotisme, argent.

Aujourd'hui, la notion de transgenre est rentrée dans les moeurs et acceptée par la société. Un exemple au plus près de nous est le changement de sexe des frères Larry et Andy Wachowski, réalisateurs reconnus internationalement, notamment pour leur trilogie Matrix, en soeurs Lana et Lilly Wachowski.

La transformation est d'ailleurs une thématique récurrente dans leurs films : ainsi dans Cloud Atlas, les protagonistes de l'histoire traversent les époques et les lieux, se réincarnant en différents personnages, changeant d'âge et de sexe.



Cependant dans le roman de Siri Hustvedt, l'enjeu de l'expérimentation de l'artiste est autre qu'un simple changement de genre :

« Mais cela m'intéressait-il d'expérimenter avec mon propre corps, de sangler mes doudounes et de rembourrer mon pantalon? Avais-je envie de vivre comme un homme? Non. Ce qui m'intéressait, c'était les perceptions et leur mutabilité, le fait que nous voyons surtout ce que nous nous attendons à voir. Telle que je la découvrais dans le miroir, Harry ne changeait-elle pas assez comme ça? Je me demandais souvent si j'étais vraiment capable de me voir. Un jour je me trouvais plutôt bien et relativement mince, pour moi, bien sûr, et le lendemain j'étais un être grotesque, ballonné, affaissé. Comment expliquer le changement sinon par l'idée que l'image qu'on a de soi-même est, au mieux, peu fiable? Non, je voulais laisser mon corps en dehors de tout ça et faire des excursions artistiques sous d'autres noms, et je voulais comme couverture davantage qu'un « George Eliot ». Je voulais mes propres communications indirectes à la Kierkegaard, dont les masques se heurtaient et se confrontaient, des oeuvres dans lesquelles les ironies étaient omniprésentes et presque invisibles. Où trouverais-je un Victor Eremita, un A et un B, un Juge William, un Johannes de Silentio, un Constantin Constantius, un Vigilius Haufniensis, un Nicolaus Notabene, un Hilarius le Relieur, un Inter et Inter, un Johannes Climacus et un Anti-Climacus rien qu'à moi? Comment de telles transformations pouvaient-elles s'accomplir dans mon cas, cela restait flou, au mieux : rien de plus que des griffonnages mentaux, mais je les trouvais fertiles. »

Ici Siri Hustvedt explique le programme de son personnage, et fait une référence au philosophe Kierkegaard. En effet, Søren Kierkegaard, philosophe danois, est connu pour avoir signé ses oeuvres de plusieurs pseudonymes. Dans une note en bas de page, elle explique cette référence, ce qui crée une mise en abîme :

« I. Dans le carnet K, Burden consacre soixante-quinze pages aux pseudonymes de Kierkegaard, et à ses « communications indirectes ». De son ouvrage posthume, Point de vue explicatif de mon oeuvre d'écrivain, Burden extrait la citation suivante : « On peut détourner quelqu'un de ce qui est vrai et - pour rappeler le vieux Socrate - on peut détourner quelqu'un vers ce qui est vrai. Oui, c'est ainsi seulement qu'on peut amener à ce qui est vrai une personne dans l'erreur en la trompant. » Burden écrit : « Le chemin de la vérité est dédoublé, masqué, ironique. Tel est mon chemin : pas direct, mais contourné ! »

On voit ici le talent de Siri Hustvedt dans l'utilisation des différentes formes littéraires. Au départ, le narrateur du texte est le personnage de Harriet Burden, masque de Siri Hustvedt. Puis la note en bas de page renverse le point de vue : le narrateur devient un commentateur des écrits de Harriet Burden. C'est donc un deuxième masque, qui décrit les intentions du premier ; pourtant c'est encore Siri Hustvedt qui écrit. Le fait que le texte lui-même parle de la notion de masque, et notamment des « communications indirectes » de Kierkegaard, ajoute de la complexité à la compréhension du texte. Ce procédé en « couches d'oignons » se retrouve tout le long du roman. Toutes les formes littéraires y sont convoquées : articles de presse, interviews, écrits universitaires, confession intime, carnet, notes en bas de page. En multipliant la diversité des sources et des points de vue, Siri Hustvedt dresse un portrait complexe de son personnage Harriet Burden et pose en même temps la question des mutabilités de la perception. Comme le dit son personnage :

« Ce qui m'intéressait, c'était les perceptions et leur mutabilité, le fait que nous voyons surtout ce que nous nous attendons à voir. »

Ainsi, pour Burden, le chemin vers la vérité est masqué. Le masque est un objet qui permet la révélation, qui n'a pas pour fonction de cacher, mais plutôt de mettre en avant la vérité. C'est ce que les Grecs appréhendaient déjà :

« Les Grecs savaient que le masque, au théâtre, n'était pas un déguisement, mais le moyen d'une révélation ».

La question de l'identité narrative, théorisée par Paul Ricoeur, est centrale dans le roman. Pour Hustvedt, l'identité est forgée par des identifications, par ce que nous incorporons des autres dans notre personnalité :

« Les pensées, les mots, les joies et les craintes d'autrui pénètrent en nous et deviennent nôtres. Tout cela vit en nous dès le début. La panique morale, l'épidémie de personnalités multiples, la manie des souvenirs récupérés ont sauvagement proliféré dans les années 1980 et au début des années 1990 quand une vague de suggestion s'est propagée d'un individu à l'autre, une sorte d'hypnose de masse ou de permissivité inconsciente communicative, autorisant quantité de gens à devenir soudain pluriels, de vraies boîtes de Pandore. Des thérapeutes parlaient de patients possédant une douzaine de personnalités. Des populations entières logées dans un seul corps : hommes, femmes et enfants révélés comme alternatifs. Quel sens cela avait-il? Et alors, quand la maladie fut rebaptisée « trouble dissociatif de l'identité » et que le scepticisme s'imposa à nouveau, le nombre de personnes concernées par ce diagnostic se réduisit à de rares cas ici et là. Ce que Harry voulait savoir, c'était : N'étions-nous qu'une seule personne ou en étions-nous tous plusieurs? Acteurs et écrivains n'inventaient-ils pas des personnages pour gagner leur vie. D'où sortaient ces personnages? »

En prenant l'exemple des épidémies de personnalités multiples, Hustvedt rappelle que l'inconscient collectif est marqué par des suggestions fortes. Son expérience personnelle d'écrivain peut ainsi être considérée comme emblématique de cet inconscient collectif. En créant une foule de personnages, en théâtralisant son monde intérieur, l'écrivain amène au jour les nombreuses facettes de son identité. L'écrivain crée des masques, des identités trompeuses pour aborder la vérité. Il est d'ailleurs intéressant de noter l'existence d'une maison d'édition de romans policiers qui porte le nom des éditions du masque, dirigée par Albert Pigasse. Agatha Christie a notamment été publiée dans cette maison. Nous voyons ici liés étroitement la littérature et l'objet masque, comme si dès l'origine l'écrivain est celui qui s'avance masqué.

Ce questionnement sur l'identité narrative peut trouver une forme picturale dans l'oeuvre de Giuseppe Arcimboldo, le bibliothécaire. Nous y voyons établi le rapport de l'homme au savoir livresque. Une pile de livres en équilibre est surmontée par l'illusion d'un visage amène, sage. Ce visage composite, visage empilé, identité remplie d'une multitude d'autres identités,



nous rappelle que nous humains, êtres parlants, sommes surtout constitués de mots, et des mots des autres. En effet, le langage pré-existe à notre naissance, nous baignons littéralement dedans. Les mots que nous utilisons pour nous définir sont en réalité un tissu de références empruntées aux autres.

Nous allons maintenant, toujours dans cette problématique de l'identité narrative, nous pencher sur un extrait de Rainer Maria Rilke, tiré de ses carnets de Malte Laure Bridggs. Ce roman prend place à Paris, et mêle les impressions du « vrai » Rilke avec la fiction de Bridggs. C'est une auto-fiction, dans le sens où ce n'est pas une autobiographie, cependant le matériel travaillé a été réellement vécu : des événements réels, des souvenirs d'enfance et des lettres à des proches ont été incorporés dans le texte. Dans cette prose poétique qui le caractérise, Rilke nous entraîne dans un monde où chacun a plusieurs visages :

« L'ai-je déjà dit? J'apprends à voir. Oui, je commence. Cela va encore mal. Mais je veux employer mon temps.

Je songe par exemple que jamais encore je n'avais pris conscience du nombre de visages qu'il y a. Il y a beaucoup de gens, mais encore plus de visages, car chacun en a plusieurs. Voici des gens qui portent un visage pendant des années. Il s'use naturellement, se salit, éclate, se ride, s'élargit comme des gants qu'on a portés en voyage. Ce sont des gens simples, économes; ils n'en changent pas, il ne le font même pas nettoyer. Il leur suffit, disent-ils, et qui leur prouvera le contraire? Sans doute, puisqu'ils ont plusieurs visages, peut-on se demander ce qu'ils font des autres. Ils les conservent. Leurs enfants les porteront. Il arrive aussi que leurs chiens les mettent. Pourquoi pas? Un visage est un visage.

D'autres gens changent de visage avec une rapidité inquiétante. Ils essaient l'un après l'autre, et les usent. Il leur semble qu'ils doivent en avoir pour toujours, mais ils ont à peine atteint la quarantaine que voici déjà le dernier. Cette découverte comporte, bien entendu, son tragique. Ils ne sont pas habitués à ménager des visages; le dernier est usé après huit jours, troué par endroits, mince comme du papier, et puis peu à peu apparaît alors la doublure, le non-visage, et ils sortent avec.

Mais la femme, la femme : elle était tout entière tombée en elle-même, en avant, dans ses mains. C'était à l'angle de la rue Notre-Dame-des-Champs. Dès que je la vis, je me mis à marcher doucement. Quand des pauvres gens réfléchissent, on ne doit pas les déranger. Peut-être finiront-ils par trouver ce qu'ils cherchent.

La rue était vide; son vide s'ennuyait, retirait mon pas de sous ses pieds et claquait avec lui, de l'autre côté de la rue, comme un sabot. La femme s'effraya, s'arracha d'elle-même. Trop vite, trop violemment, de sorte que son visage resta dans ses deux mains. Je pouvais l'y voir, y voir sa forme creuse. Cela me coûta un effort inouï de rester à ces mains, de ne pas regarder ce qui s'en était dépouillé. Je frémissais de voir ainsi un visage du dedans, mais j'avais encore bien plus peur de la tête nue, écorchée, sans visage. »



Rilke, jeune poète arrivant à Paris, « apprend à voir ». Cet apprentissage de la formation du regard, de l'observation de la vie de la capitale, va le guider sur sa voie poétique. Or, que voit-il en premier? Il regarde la foule, il prend « conscience du nombre de visages qu'il y a ». En effet, dans la grande ville, c'est ce qui marque d'abord : la multitude des visages, les mille identifications possibles, simplement en marchant dans la rue.

Or, pour Rilke, ces visages sont démultipliés. Nous retrouvons là le questionnement de Hustvedt, à savoir : sommes-nous plusieurs personnes en une seule?

Pour Rilke, la réponse est positive, et il l'image à sa manière, poétiquement. Il décrit ainsi comment chacun a plusieurs visages, comment on peut en changer, simplement par l'usure, comment certains en changent si rapidement qu'il ne leur reste plus à la fin que le non-visage, comment même on peut le donner à son chien.

Ici le visage est un fin masque de peau, une mue dont on peut aisément se débarrasser pour en avoir un autre.

On sent qu'on touche ici à une vérité difficilement atteinte par les voies de la théorie, mais naturelle au poète. Son regard aiguisé nous indique le lieu où l'identité s'élabore : la foule; et où cette identité peut se perdre. C'est la deuxième partie du texte, presque effrayante dans son inquiétante étrangeté : une femme, mendiante, « tombée en elle-même », qui « s'arracha d'elle même » et en perd ainsi son visage, qui reste comme une « forme creuse » entre ses deux mains. Cette expérience d'arrachement, n'est-ce pas ce que nous pouvons voir au quotidien, lorsque des médians errent dans les rues, hagards et se plaignant, ou lorsque des migrants, jadis avec un travail, une terre, une famille, cherchant refuge sous des ponts ou dans des parcs, se font arrêter? Ces personnes sont perdues, elles sont devenues sans-papiers, sans visages, sans identité dans une Europe qui se ferme de plus en plus.

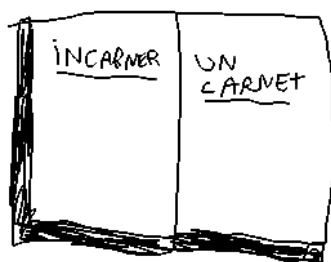
Ainsi Rilke exprime à sa manière l'expérience d'un marcheur dans la grande ville, expérience qui reste d'actualité aujourd'hui.

Les artistes précèdent, avec leurs visions, ce que la théorie confirme. C'est pourquoi nous sommes partis des oeuvres littéraires de Hustvedt, Rilke, ou Zamir, pour étayer notre recherche de mondes fictionnels. Ils nous ont montré que l'identité est toujours en cours d'écriture, qu'elle ne cesse pas de s'écrire, que chacun enfin peut se créer les rôles qu'il souhaite. Nous verrons cependant dans la dernière partie de ce mémoire qu'un obstacle vient à l'encontre de la liberté de se définir : c'est la société, la civilisation et les contraintes qu'elle impose. Souvenons-nous des mots d'Italo Calvino, dans les Villes invisibles :

«L'enfer des vivants n'est pas chose à venir ; s'il y en a un, c'est celui qui est déjà là, l'enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons d'être ensemble. Il y a deux façons de ne pas en souffrir. La première réussit aisément à la plupart : accepter l'enfer, en devenir une part au point de ne plus le voir. La seconde est risquée et elle demande une attention, un apprentissage, continuel : chercher et savoir reconnaître qui et quoi, au milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer, et le faire durer, et lui faire de la place.»

Ma pratique personnelle est orientée vers l'observation. Que ce soit dans un musée, à une conférence, dans un parc, j'observe les oeuvres, regarde les gens et leurs gestes, , j'écoute activement leurs discours. Ces informations sont notées dans mes carnets. Je produis des cartes mentales qui associent dessins et texte, image et sens. Ces hyponematas me permettent de m'orienter dans le contexte fluctuant, mouvant, de l'art contemporain. Ainsi dans un sens, je produis des masques, j'incorpore les autres, le grand Autre en moi pour créée une identité multiple. Parallèlement j'ai un rapport marqué avec les productions de mon inconscient. Que ce soient des dessins automatiques, ou la notation de mes rêves, je suis à l'écoute de ce que mon moi éveillé ne peut pas entendre. C'est pourquoi les théories de la psychanalyse, et notamment les concepts lacaniens, me guident dans ma production artistique.

Pour ce mémoire, j'ai décidé de reproduire toutes les images des photographies, peintures, sculptures citées, à ma manière, de me les approprier en les redessiner. En parrallèle, tous les auteurs cités sont dessinés dans un cercle. Ces oeuvres et portraits reproduits me servent de masques pour élaborer une pièce de théâtre, dont les protagonistes seraient les différents artistes qui entrent en jeu dans ma recherche. Ainsi, ce mémoire peut être considéré à la fois comme une prolongation et une justification de mes carnets.





UN PETIT DÉPÔT SALE

*mimétisme
peinture écran
merde et sublimation*

Nous nous intéresserons dans cette partie aux liens possibles entre la notion de masque et la fonction de la peinture. Pour cela nous nous baserons sur des observations de Jacques Lacan, tirées de son séminaire X, les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Dans ce séminaire, Lacan explore le concept de pulsion, et notamment de pulsion scopique. L'oeil est attiré par le monde, il le dévore. Lacan interroge ici la spécificité de l'objet tableau, comme apte à capturer le regard, à être un trompe-l'oeil au sens littéral du terme.

« Il faut, pour commencer, insister sur ceci-dans le champ scopique, le regard est au-dehors, je suis regardé, c'est-à-dire je suis tableau. »

Nous sommes toujours regardés avant d'être vu, cela est une évidence. Quand on se promène dans une rue peuplée, par exemple, nous voyons les gens, mais les gens nous voient aussi, de tous les côtés : nous pouvons donc dire que le monde est omnivoyeur. Lacan enchaîne sur la question du mimétisme :

« Nous partons de ce fait qu'il y a quelque chose qui instaure une fracture, une bipartition, une schize de l'être à quoi celui-ci s'accommode, dès la nature. Ce fait est observable dans l'échelle diversement modulable de ce qui est, dans son dernier terme, inscriptible sous le chef général du mimétisme. »

Ainsi le mimétisme, présent déjà chez les insectes et les animaux, est une fonction qui instaure une fracture chez l'être. Il est à la fois une présence et une représentation d'autre chose. Il est un leurre :

« Le leurre joue donc ici une fonction essentielle. Ce n'est pas autre chose qui nous saisit au niveau même de l'expérience clinique, lorsque, par rapport à ce qu'on pourrait imaginer de l'attrait à l'autre pôle comme conjoignant le masculin au féminin, nous appréhendons la prévalence de ce qui se présente comme le travesti. Sans aucun doute, c'est par l'intermédiaire des masques que le masculin, le féminin, se rencontrent de la façon la plus aigüe, la plus brûlante. »

Chez l'homme, le mimétisme se présente lorsqu'il y a travestissement. Nous avons vu avec Siri Hustvedt la portée historique et conceptuelle de ce terme de travestissement. Ce masque permet la rencontre du féminin et du masculin de la façon « la plus brûlante ». Il nous paraît dès lors justifié que Siri Hustvedt ait appelé son roman un monde flamboyant .

Nous arrivons maintenant à la convergence des notions de masque et de tableau :

« Seulement le sujet-le sujet humain, le sujet du désir qui est l'essence de l'homme n'est point, au contraire de l'animal, entièrement pris par cette capture imaginaire. Il s'y repère. Comment? Dans la mesure où il isole, lui, la fonction de l'écran, et en joue. L'homme, en effet, sait jouer du masque comme étant ce au-delà de quoi il y a le regard. L'écran est ici le lieu de la médiation. »

L'homme peut donc jouer du masque, car il sait que c'est un trompe-l'œil, qui capte le regard de l'autre. On en revient à la notion de tromperie, de savoir jouer avec ce qui nous trompe pour pouvoir au-delà atteindre une certaine forme de vérité. Ainsi, le trompe-l'œil a une fonction de satisfaction :

« Qu'est-ce qui nous séduit et nous satisfait dans le trompe-l'œil? Quand est-ce qu'il nous captive et nous met en jubilation? Au moment où, par un simple déplacement de notre regard, nous pouvons nous apercevoir que la représentation ne bouge pas avec lui et qu'il n'y a là qu'un trompe-l'œil. Car il apparaît à ce moment-là comme autre chose que ce qu'il se donnait, ou plutôt il se donne maintenant comme étant cet autre chose. Le tableau ne rivalise pas avec l'apparence, il rivalise avec ce que Platon nous désigne au-delà de l'apparence comme étant l'Idée. C'est parce que le tableau est cette apparence qui dit qu'elle est ce qui donne l'apparence, que Platon s'insurge contre la peinture comme contre une activité rivale de la sienne. »

La peinture en trompe-l'œil est donc une peinture qui ne « ment » pas. En effet, elle est à la fois représentation et annonce de sa qualité d'apparence. Un tableau rivalise donc avec l'Idée platonicienne. Au plus près de nous, nous pouvons en avoir un exemple avec la peinture de Marcel Berlangier. Ce peintre belge, enseignant à l'école de recherche graphique, explore les spécificités de la peinture en peignant sur de la fibre de verre montée sur aluminium. Ce support lui permet d'obtenir un effet « sérigraphié », qui met en évidence l'aspect pictural de sa représentation qui, de loin, a la précision et la puissance d'une photographie.



Voici un commentaire de son oeuvre par Pierre-Olivier Rollin :

« La peinture de Marcel Berlangier ne livre pas seulement le « quoi », elle révèle également le « comment » et induit immédiatement le « pourquoi ». Frank Maes a fort justement écrit que « la technique utilisée constitue souvent le vrai sujet de la peinture. » L'image et son processus d'apparition sont intimement liés et surtout ils sont montrés. L'appréhension des œuvres implique une durée et un mouvement. Si le motif se laisse cerner d'un premier regard distant, il se délite dès que l'on s'approche, pour livrer sans fard sa propre constitution : un réseau construit de touches de peinture, posées sur une surface. C'est en ce sens que le motif apparaît par révélation, comme une épiphanie qu'épuiserait un blow up trop intense. Il n'y a rien derrière l'image que sa propre matière constitutive et son organisation sur le support. Motif, matière et manière sont irrémédiablement associés. »

Ainsi, la problématique des peintres contemporains peut rejoindre celle des maîtres anciens de la Renaissance. Les peintres se préoccupent à la fois du sujet et de sa représentation. Ils savent que toute image est écran, masque, et jouent avec cette notion, pour révéler le « comment » de leurs œuvres.

Venons-en à la spécificité de la peinture, selon Lacan :

« L'authenticité de ce qui vient au jour dans la peinture est amoindrie chez nous, êtres humains, du fait que les couleurs, il faut bien que nous allions les chercher là où elles sont, c'est-à-dire dans la merde. Si j'ai fait allusion aux oiseaux qui pourraient se déplumer, c'est parce que nous, nous n'avons pas ces plumes. Le créateur ne participera jamais qu'à la création d'un petit dépôt sale, d'une succession de petits dépôts sales juxtaposés. C'est par cette dimension que nous sommes dans la création scopique-le geste en tant que mouvement donné à voir. »

Pour Lacan, la sublimation, le travail de l'artiste, passe par l'utilisation de ses matières fécales, par la merde. Cette conception semble confirmée par l'observation des enfants de bas-âge, qui aiment jouer avec leurs excréments. Le plaisir qu'ils trouvent à manipuler leurs selles se trouve refoulé par les interdits des parents. Ce n'est que plus tard qu'ils pourront sublimer leurs pulsions et utiliser à nouveau des matières proches de la merde, comme la peinture-pensons par exemple à la texture, à la composition et à la liquidité d'une gouache- pour produire des œuvres. La peinture est donc une « succession de petits dépôts sales », que l'artiste applique sur un support, pour créer un trompe-l'œil ou toute autre œuvre.



LE MASQUAGE COMME STRATÉGIE ARTISTIQUE

Francesca Woodman

Marnie Weber

Maurizio Cattelan



Dans cette partie nous nous intéresserons à trois artistes modernes et contemporains qui utilisent le masque, le déguisement, le costume dans une démarche artistique. Nous verrons que leurs oeuvres portent des messages forts, à caractère critique, qui fait d'une certaine manière écho à la pratique du carnaval : Pendant une journée, les rôles s'échangeaient, les pauvres devenaient riches et les faibles prenaient le pouvoir. Une telle inversion, rendue possible par le déguisement, était un moyen salutaire de «relâcher la vapeur», d'exprimer dans une catharsis les possibilités de vivre autrement. Nous commencerons par l'artiste américaine Francesca Woodman.

Francesca Woodman est une photographe à l'œuvre forte et chargée d'émotions. Elle réalise des autoportraits aux compositions complexes, qui montrent son questionnement de la notion d'identité et notamment de la féminité. Son histoire personnelle est sombre : après des études de photographie, elle s'installe à New-York. Mais elle se suicide à l'âge de 22 ans, en se défenestrant. Une exposition personnelle lui a été consacrée au Foam Museum à Amsterdam, sous le titre on being an angel, en 2016.

Dans face, Woodman pose nue face à l'objectif, les jambes écartées, le visage coupé par le cadre. Elle n'est plus qu'un corps offert au regard. Mais ce regard - de voyeur ?- est perturbé, interrompu par un masque en plâtre, posé au niveau de son entrejambe. Cet élément vient mettre en tension l'image.

Le masque offre ici une protection, contre le regard du spectateur, mais aussi contre toute tentative de pénétration, au sens littéral du terme. Dans un même temps, il donne une identité, il personnifie le sexe de Woodman, ce qui crée un sentiment d'inquiétante étrangeté. Nous rappellerons ici la possible relation entre les lèvres de la bouche et celles du vagin, et le lien que l'on peut alors faire avec la notion d'hystérie.

Mais ce ne sont là que des interprétations personnelles : la force de cette photographie réside justement dans son mutisme, qui laisse libres les associations d'idées.

On sent tout de même un poids dans cet autoportrait, qui ne peut nous laisser indifférent, et qui fait résonner en nous cette citation du roman de Siri Hustvedt, qui mêle la chute et le sexe :

« Les femmes tombent, elles tombent du ciel, l'une après l'autre, elles tombent, tombent et tombent, encore et toujours. Ecarte les cuisses, bien-aimée, et du bord de la falaise je te précipiterai vers la mort. Vagin, comme champ de bataille. Vagin, comme ruine. Mais jamais il ne dit : laisse-moi entrer. C'est ça le coup de force. Elle n'a d'autre pouvoir que de ne pas laisser entrer. Je serrerai fort les jambes. »



L'oeuvre de Marnie Weber reflète et amplifie les peurs de la société contemporaine. Elle réalise des films, des installations et des photographies qui mettent en scène les costumes qu'elle produit. Ces costumes reprennent un imaginaire de bestiaire, mêlant animaux et démons, sirènes et magiciens, en les mêlant à une ambiance de rock alternatif. Les costumes sont volontairement grossiers, c'est-à-dire que les dessous de la réalisation sont mis en avant comme faisant partie intégrante de la démarche artistique : c'est une étrangeté qui exhibe ses bricolages, ses effets, son maquillage. Il faut comprendre le dépouillement des décors comme une manifestation matérielle des « moyens du bord », plutôt que comme un parti pris esthétique. En effet, l'artiste explique dans un entretien avec Mike Kelley :

« J'aime beaucoup parvenir à ce mélange de malaise et de comique ».

Nous nous intéresserons plus particulièrement à une série de photographies présentées sur son site web, sous la rubrique costume . Dans la première photographie de costumes, nous observons trois personnages. Il y a une citrouille au cou démesuré, un coq ensanglanté et un épi de maïs aux allures de tête de mort. Leurs habits sont colorés et sales, comme si ils avaient absorbé la pollution environnante.

Nous pouvons comprendre cette oeuvre comme une critique de l'agriculture intensive pratiquée aujourd'hui, au mépris des conséquences à long terme. L'épi de maïs représenterait ainsi le problème des Organismes Génétiquement Modifiés, dont on ne sait si ils influent sur la santé. Le poulet peut être vu comme un rappel des pratiques honteuses de l'élevage intensif, où les animaux sont maltraités, gavés, entassés les uns sur les autres.

Il y a aussi un lien à faire entre cette photographie et la description d'Aby Warburg de la danse des masques. En effet le but des indiens Pueblos, en réalisant cette danse, était d'invoquer les esprits de la nature pour favoriser la croissance du maïs, et la capture des animaux.

Dans les photographies de Marnie Weber, ces esprits magiques réapparaissent défigurés, menaçants. La relation à la nature est présentée dans son caractère morbide, destructeur. Les danseurs masqués sont devenus des êtres squelettiques, effrayants et grotesques. La nature exhibe ses blessures.



La deuxième photographie que nous avons choisie présente des costumes d'animaux assis tranquillement dans une salle de cinéma. Ils sont multiples et divers : il y a un lapin, un tigre, un âne, un lion, un ours, un zèbre, deux moutons, un furet, un singe blanc, un cerf, un cochon et un ours polaire. Ils présentent tous un aspect anthropomorphe : corps d'humains, têtes allongées, mains croisées sur les genoux dans la position du spectateur. L'inquiétante étrangeté vient alors du choc entre la part sauvage de ces créatures, représentée par leurs masques d'animaux, et leur attitude tranquille de spectateurs d'un film ou d'un spectacle.

Le plan large sur des regardeurs n'est pas sans rappeler l'image inaugurale du film *In Girum imus nocte et consumimur igni* de Guy Debord. Ce film faisait la critique acerbe de la société du spectacle, montrait la passivité du spectateur.

Marnie Weber reprend cette image et l'accentue, en lui ajoutant l'aspect grotesque et menaçant de ses animaux sauvages.

Le masque est donc ici utilisé dans sa fonction de révélation, dans une satire digne de Georges Orwell et de sa Ferme des Animaux.



La dernière exposition importante de Marnie Weber en Europe a tenu place à Genève, au Musée d'art moderne et contemporain (Mamco). Son titre était : Once upon a time in forevermore. Voici un extrait du texte de présentation :

«On l'aura compris, le monde enchanté de M. Weber est bien plus grinçant qu'il n'y paraît. À la surface des signes et des images ressurgissent les refoulés de la culture américaine. M. Weber appartient en effet à une génération d'artistes californiens qui, au pays d'Hollywood, de Walt Disney et des sectes de tous genres, n'a cessé de vouloir pervertir les fantasmes et l'idéologie qui les soutient avec beaucoup d'humour et de pathos.»

Dans le champ de l'art contemporain, nombreux sont les artistes qui se jouent des codes pour critiquer les institutions et autres formes de pouvoir. C'est le cas de Maurizio Cattelan.

Cet artiste italien réalise des performances, des sculptures, des installations qui jouent avec les figures de l'histoire de l'art, pour produire un effet de satire comique et grinçant. Son oeuvre est iconoclaste et irrévérencieuse.

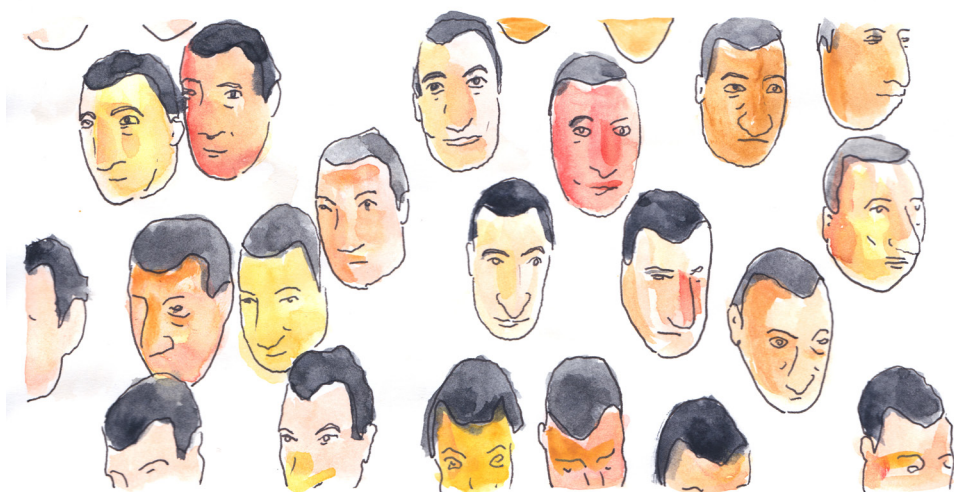
Usant des figures de l'histoire de l'art et de l'Histoire pour les détourner, Cattelan propose des situations à caractère satirique.

Ainsi en 1998, il propose l'oeuvre-performance Sans titre (Picasso) : un personnage masqué, déguisé en Picasso à la tête géante, se tient à l'entrée du Museum of Modern Art (MoMA) à New-York. Le figurant accueille ainsi les visiteurs du musée, se laisse prendre en photographie avec eux. Cette performance met en évidence le caractère commercial et grand public de l'institution muséale. Il reprend en effet la mise en scène d'un Disneyland, où c'est cette fois Mickey qui souhaite la bienvenue aux visiteurs. Ici le masque a donc fonction de satire, de critique institutionnelle.

De plus le choix de représenter Picasso en effigie n'est pas anodin. D'une part, c'est le plus célèbre des artistes exposés dans le musée, celui qui a le plus vendu de son vivant. D'autre part, c'est, avec Georges Braque, l'un des inventeurs du cubisme. Ce mouvement pictural du début du XXème siècle révolutionne la représentation, et trouve son inspiration dans l'art africain et ses masques aux formes géométriques simplifiées. Dans la peinture de Picasso, le visage est décomposé en multiples facettes, parfois réduit à sa plus simple expression. La technique de facettes en grisaille permet aux cubistes de représenter un visage non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps.

En reprenant Picasso comme mascotte, Cattelan rappelle indirectement cette histoire de mise en crise de la figuration, et en même temps représente l'artiste qui a le mieux « réussi » au XXème siècle.

Une autre pièce de Cattelan reprend la figure du masque, mais c'est cette fois son propre visage qui en est le modèle. Dans Spermini, oeuvre de 1997,, ce sont cent cinquante masques en latex, tous dissemblables, qui sont accrochés au mur. La texture, la couleur, les détails varient d'un masque à l'autre, créant une mise en scène des possibles versions de Cattelan. Le titre indique l'intention de l'artiste: mettre en scène un effet de clonage, comme si son ADN avait été légèrement modifié à chaque fois.



Ici, le masque rend visible le caractère illusoire de l'identité personnelle : je est un autre, et il peut même être cent cinquante autres!

Notons aussi, dans un autre registre, le travail éditorial de Cattelan. Il a créée en 2003 le magazine Permanent food, dont la caractéristique est de reprendre les images les plus saisissantes des autres magazines, et de les assembler. Cette méthode d'appropriation permet une mise en déroute du lecteur, qui se trouve face à cet objet graphique désemparé et surpris. Dans un sens, ce magazine et l'oeuvre de Spermini posent tous deux la même question : qu'en est-il de la notion d'originalité? De copie? Existe t-il encore aujourd'hui, dans un monde où tout est reproductible, recopiable, une identité personnelle ?

Cattelan ne propose pas de réponse, mais plutôt des oeuvres ouvertes, et surtout, drôles.

Il y a bien sûr un grand nombre d'autres artistes contemporains qui travaillent la question du masque. Nous avons voulu nous limiter à trois artistes, qui nous semblaient représentatifs d'une tendance critique dans leur usage du masque. Il y a aussi une autre raison: pour Francesca Woodman et Marnie Weber, nous avons été sur place, dans les musées, et avons pu observer «en vrai», dans l'aura de l' «ici et maintenant», les oeuvres des artistes.

Notons cependant, pour être exhaustif, qu'une exposition se tient au moment où nous écrivons, à la galerie Kamel Mennour à Londres, sous le titre de MASK. Elle regroupe les oeuvres notamment de Pierre Molinier, Bertrand Lavier, Michel François, Nobuyoshi Araki, Mohammed Bourouissa, Alberto Garcia-Alix. N'ayant pas été sur place, nous n'en diront mot.

Allongé dans ma chambre, j'écoute les Fugees. Leur premier album, the Score, a effectivement fait un hit. Entre les classiques « Fugee-la » et « ready or not » je trouve le morceau qui m'inspire le plus. Le refrain commence ainsi : « M to the A to the S to the K, put the mask upon the face just to make the next day. » Sur une basse lounge, Wyclef Jean et Lauren Hill le reprennent en chœur. Le morceau dépeint la vie de trois personnages à New York, obligés de porter un masque dans certaines situations : un travailleur à Burger king, « a king taking orders », un jeune black se faisant agresser par un flic, ou encore une femme se faisant draguer par un mec trop collant.

« I wear the mask and camouflage my identity » : tout est dit.

Dans la jungle urbaine, dans les grandes métropoles, paraître autre que ce que l'on est est nécessaire pour s'intégrer et survivre.



Have you ever worn the mask one-two one-two
M to the A to the S to the K
Put the mask upon the face just to make the next day
Feds be hawkin me
Jokers be stalking me
I walk the streets and camouflage my identity
My posse in the Brooklyn wear the mask
My crew in the Jersey wear the mask
Stick up kids doing boogie woogie wear the mask
Yeah everybody wear the mask but how long will it last

I used to work at Burger King, A king taking orders
Punching my clock. Now I'm wanted by the manager
Soupin me up sayin "You're a good worker, "
"How would you like a quarter raise, move up the register"
"Large in charge, but cha gotta be my spy
Come back and tell me who's baggin my fries
Getting high on company time."
Hell no sirree, wrong M.C
Why should I be a spy, when you spying me
And you see whatcha thought ya saw but never seen
Ya missed ya last move, Checkmate! Crown me King
Pulled my 22 pistol whipped him in his face
Hired now I'm fired, sold bud now I'm wired
Eyes pitch red but da beat bop my head
Hit the streets for relief, I bumped into the Feds
I got kidnapped they took me to D.C.
Have me working underground building missiles for World
War III

M to the A to the S to the K
Put the mask up on the face just to make the next day
Brothers be gaming, Ladies be claiming
I walk the streets and camouflage my identity
My posse Uptown wear the mask
My crew in the Queens wear the mask
Stick up kids with the Tommy Hil wear the mask
Yeah everybody wear the mask but how long will it last

I thought he was the wonder, and I was stunned by his lips
Taking sips of an Amaretto sour with a twist
Shook my hips to the bass line, this joker grabbed my waistline
Putting pressure on my spine trying to get in Boog to wind
I backed up off him then caught him with five finger to his face
I had to put him in his place
This kids invading my space
But then I recognized the smile, but I couldn't place the style
So many fronts in his mouth, I thought he was the Golden
Child
Then it hit me that's Tariq from off the street around my
Grams
I haven't seen him since fifteen, when he got booked for doing
scams
I tried to walk away but he wouldn't let me leave
He ran up quick behind me asking, "Yo what happened to my
nigga Steve?"
Steve was like this kid I went with back in Grammar School
I chuckled knucklehead I seen him yesterday he's cool
He's busted, "so who you checking for now?"
Probably some intellectual
I kept the conversation straight and he kept trying to make it
sexual

Then his old lady tried to play me waved her hands up in my
face
Yo I told her check your man cause Bitch you acting out of
place

M to the A to the S to the K
Put the mask upon the face just to make the next day
Brothers be frontin', then they be runnin'
I walk the street and camouflage my identity
My posse in the Bronx wear the mask
My crew on the Isle wear the mask
Stick up kids rollin' in the Omni wear the mask
Yeah everbody wear the mask but how long will it last?

3 A.M. in the morning on the Boulevard
I'm still at large engaged with my entourage
Me and Godfather and a 67 Dodge
I stepped out the note to post up my guard
Searching for my car that was stolen from Scotland Yard
My first instinct was to check the chop shop garage
As I rung the bell someone tapped me on my back
I turned around to look it was a rookie in a mask
He said, "I got a itchin' on my trigger
Don't move nigga I'm taking you for murder."
See cops got two faces like two laces on my Reeboks
My knees knock as I step back for a clearer shot
Well did you shoot him? Naw kid I didn't have the balls
That's when I realized I'm pumpin' too much Biggie Smalls

M to the A to the S to the K
Put the mask pon me face just to make the next day
Brothers be beefin', cops be thievin'
Brothers be schemin' and should be teamin'
Jokers be smokin', and stayin broke n
Bitches be teasin', and money skeezin'
Niggas be creepin', baby mothers be weepin'
I walk the streets and camouflage my identity
My posse in the Harri wear the mask
My crew in Jamaica wear the mask
Stick up kids bumpin' Juice-La wear the mask
Yeah everybody wear the mask but how long will it last?

NEW PORTRAITS

*I walk the streets
and camouflage my identity
refoulement
inhibition
selfie*

Derrière le ton humoristique, sarcastique de la chanson des Fugees, se dresse le portrait d'une société qui en demande trop à ses membres. Ce qui est dépeint dans cette chronique urbaine, c'est le processus de refoulement que chaque citoyen connaît quotidiennement. Ne pas faire certains gestes, rester calme et maîtrisé, par exemple dans les transports communs où le visage se doit d'être le plus impassible possible. Les corps sont sous contrôle dans l'espace public. C'est cette situation que décrit Sigmund Freud dans son essai intitulé le Malaise dans la civilisation. Dans cet ouvrage capital, l'inventeur de la psychanalyse fait un bilan de l'état de la civilisation contemporaine. Il conclut que la société en demande trop à l'individu, qu'elle l'empêche de vivre comme bon lui semble en lui imposant des normes trop strictes, notamment au niveau sexuel. Voici un extrait révélateur :

« La réalité nous montre que la civilisation ne se satisfait pas des liens qui lui ont été concédés jusque-là, qu'elle entend lier les membres de la communauté aussi par la libido, qu'elle se sert de tous les moyens qui existent pour cela, qu'elle favorise toutes les voies pour instaurer entre eux des identifications fortes, qu'elle recourt massivement à de la libido inhibée quant à son but, afin de renforcer les liens communautaires par des relations d'amitiés. Pour que ces intentions aboutissent, la restriction de la vie sexuelle devient inévitable. Mais ce que nous ne discernons pas, c'est la nécessité qui pousse la civilisation sur cette voie et motive son hostilité à la sexualité. Il s'agit nécessairement d'un facteur qui interfère et qu'il nous reste à découvrir. L'une des exigences dites idéales de la société civilisée peut ici nous montrer la piste. C'est celle qui dit : tu aimeras ton prochain comme toi-même; elle est universellement célèbre, certainement plus ancienne que le christianisme qui la brandit en en faisant sa plus fière revendication, mais sûrement pas très ancienne; à des époques déjà historiques, elle fut encore étrangère aux hommes. Envisageons-la naïvement, comme si c'était la première fois que nous en entendions parler. Nous ne saurions dès lors réprimer un mouvement de surprise et de recul. Pourquoi faudrait-il ? A quoi bon ? Mais surtout : comment y arriver ? Comment est-ce que cela deviendra possible ? »

Aimer son prochain comme soi-même, c'est la contrainte qui semble insurmontable à Freud. En effet, mon amour est précieux, et je ne peux le gaspiller en aimant tout un chacun. De plus, l'inverse ne se vérifie pas : mon prochain ne m'aime pas, il se peut même qu'il me déteste. Ainsi, le commandement de la civilisation s'avère être impossible à réaliser. Dès lors apparaît le malaise : la demande qui pèse sur les citoyens est trop forte, elle inhibe leur libido, les oblige à s'identifier massivement à une norme.

C'est ce que nous constatons aujourd'hui de plus en plus, notamment avec l'avènement des réseaux sociaux, où toute trace de pensée individuelle et d'originalité a disparu, au profit d'une commercialisation de soi qui s'apparente de plus en plus à ce que Freud énonce :

« elle (la civilisation) recourt massivement à de la libido inhibée quant à son but, afin de renforcer les liens communautaires par des relations d'amitiés. »

Sur Facebook, par exemple, cette communauté virtuelle qui englobe près d'un quart de la population mondiale, nous pouvons uniquement devenir « amis ».

On voit donc que le malaise de la civilisation, loin de s'atténuer avec le temps, semble s'être renforcé, à mesure que les technologies de communication se sont infiltrés dans toutes les couches de notre vie quotidienne. Le commandement « tu aimeras ton prochain comme toi-même » semble avoir trouvé son avènement dans le fameux « like » de facebook, où ce qui compte, ce n'est plus l'esprit critique, mais le nombre de personnes touchées.

Il n'est pas étonnant, dans cette situation, que l'identité personnelle se retrouve cachée, sous des avatars virtuels, derrière des photographies lissées et retouchées de profil. L'inhibition et le refoulement on conduit les hommes à se mentir à eux-même, en portant le masque du politiquement correct.

L'un des exemples les plus criants de l'existence d'un tel masque, c'est l'existence des filtres instagram, qui permettent de retoucher directement la photographie de son visage, ou selfie. Un programme numérique conçu pour effacer les aspérités, lisser le visage, enlever les boutons et rehausser le teint de la peau. Bien sûr, les retouches existaient déjà avant, et même jusqu'au débuts de la photographie, chez les pictorialistes, par exemple. Ce qui est nouveau, c'est l'immédiateté et l'absence totale d'efforts, ou même de pensée chez celui qui va retoucher sa photographie.

Le filtre est instantané, universel, gratuit. Il ne vise pas une esthétique particulière : il vise la neutralité photogénique d'aujourd'hui, le masque universel du « comme il faut ». L'artiste Richard Prince a repéré le potentiel révélateur de ces images. Dans l'exposition New-Yorkaise New Portraits, en 2014, il utilise des selfies postés sur Instagram agrandis au format d'exposition. Il montre ainsi que la mise en scène de soi est devenu un art, où la personne est à la fois modèle et photographe. Paradoxalement, en exposant ces photographies et en les revendiquant comme ses oeuvres d'art, Richard Prince démontre qu'un selfie est gratuit et utilisable par tous, puisque publié sur le net. Ainsi la question du droit d'auteur et du droit à l'image est-elle soulevée, du fait que Prince sera le seul artiste rétribué dans l'affaire. C'est le choix de l'artiste.

Rappelons ici que l'oeuvre de Richard Prince, grande figure du « post-modernisme », est composée d'images ré-appropriées. Ainsi de sa série « cow-boys », où les publicités pour la marque Marlboro, mettant en scène des cowboys galopant dans la plaine désertique, sont reprises, re-cadrées pour effacer la marque, et agrandies en grands formats aux couleurs saturées. L'archétype du cowboy, représentatif de la liberté à l'américaine, prend alors une saveur aigre-douce, de mensonge publicitaire.

Ainsi le fait que Prince se ré-approprie aujourd'hui les selfies des utilisateurs d'Instagram est révélateur des types de standard contemporains : une mise en scène de soi auto-érotique. Prince n'est pas le dupe de ces images et les révèle pour ce qu'elles sont : des avatars du royaume de la tromperie.



CONCLUSION

«Les Grecs savaient que le masque, au théâtre, n'était pas un déguisement, mais le moyen d'une révélation.»

Siri Hustvedt, un monde flamboyant

Le questionnement qui m'a porté tout au long de ce mémoire a débuté un jour de juillet 2016, où, m'arrêtant dans la librairie d'une gare SNCF, mon oeil s'est arrêté sur la couverture rouge flamboyant du roman de Siri Hustvedt. Durant tout le trajet de retour de mes vacances à Hyères jusqu'à Saint-Julien-en-Genevois, où mes parents habitent, j'ai dévoré ce livre foisonnant, rempli de personnages fascinants. Ce livre m'a fait prendre conscience que la question du masque était primordiale pour qui veut créer, devenir artiste, rentrer dans la fiction. Je me suis aussi rendu compte que des masques, j'en produisais depuis l'enfance, en dessinant ces visages au crayon papier, qui sortaient de mon imagination pour se déposer sur une feuille blanche, si mince couche de carbone ouvrant pourtant le champ des possibles. Je n'ai pas arrêté depuis.

Nous avons parcouru dans ce mémoire un vaste ensemble de créations et de pensées autour du masque. Nous avons vu comment les peuples «primitifs» l'utilisent pour faire lien avec la nature. Nous avons ensuite cherché la structure qui soutient la fonction du masque, que Lacan a appelée «stade du miroir». Puis nous nous sommes intéressés à la question de l'identité narrative, ou comment chacun écrit soi-même son histoire, à travers masques et travestissements du moi. Nous avons ensuite articulé la fonction d'écran de la peinture avec le masque. Nous nous sommes penchés sur les artistes contemporains qui l'utilisent. Enfin nous avons abordé avec Freud ce que le masque cache, comment est refoulé le malaise de la civilisation.

Toutes ces recherches avaient pour but d'éclairer les structures sous-jacentes aux fonctions du masque.

Elles nous ont permis de mieux comprendre pourquoi on utilise ce déguisement, et comment on peut l'utiliser.

Elles nous ont montré que l'utiliser revient à créer soi-même son identité, à révéler une part cachée de notre pryché.

Elles nous ont aussi montré la fonction de tromperie, qui permet de refouler ses désirs, dans notre société ultra-codifiée.

Il reste cependant encore beaucoup à dire sur cet objet, qui échappe à toute définition définitive. En effet, tant qu'il y aura humains, la pièce continuera. Comme le disait si bien Shakespears :

«All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages.»



BIBLIOGRAPHIE

Jacques Lacan

Les quatre concepts

fondamentaux de la psychanalyse

Le séminaire livre XI

Editions Points

Collection Essais

date de publication originale :

1973

date de parution : 2014

pages 122, 127, 133

Sigmund Freud

Le malaise dans la civilisation

Editions Points

collection Essais

Traduction par Bernard Lortholary

1925

date de parution : 2010

page 115

Michel de Certeau

Histoire et psychanalyse entre
science et fiction

Edition Folio Histoire

date de publication originale :

1987

date de parution : 2016

page 295

Italo Calvino

Les villes invisibles

Editions du Seuil

date de publication originale :

1972

Date de parution : 1974

page 112

Aby WarburgLe rituel du serpent

Editions Macula

1923

date de parution : 2015

pages 74, 75, 77

Siri HustvedtUn monde flamboyant

Edition Babel

2014

date de parution : 2016

pages 49, 50, 82, 317

Rainer Maria RilkeLes cahiers de Malte Laurids

Briggs

1910

p.4

Jacques Derrida

Le don de mnémosyne

Mémoires. Pour Paul de Man

Galilée, collection « la

philosophie en effet »

1988

Esprits du JaponCharles Fréger et lacollection japonaise du muséedes Confluences

Couleurs contemporaines, Ber-

nard Chauveau éditions

2018

pages 5, 6, 37, 54

Paul Ricoeur

Soi-même comme un autre

Editions du seuil

1990

pages 57, 60

Paul Ricoeur

Temps et récit

Editions du Seuil

1991

page 46

The FugeesThe mask

the score

1996

Ruffhouse records, colombia

records

Pierre-Olivier Rollin, Franck**Maes**One Eyed : Marcel Berlangier

Editeur : galerie In Situ

2004

Mariam PetrosyanLa maison dans laquelle

Editions Monsieur Toussaint

Louverture

date de publication originale :

2009

date de parution : 2016

page 205

Ali ZamirAnguille sous roche

Editions le Tripode

2017

page 119

PINACOTHÈQUE



Danse de l'antilope à San Ildefonso

1896

Collection Aby Warburg (1866-1929)



Aby Warburg avec un danseur hopi, Oraibi
1896
Collection Aby Warburg



Namahage

Village d'ashizawa, péninsule d'Oga, préfecture d'Akita, Honshu

Charles Fréger (1975-)

2015



Sa'otome

Quartier d'Ayashi, ville de Sendai, préfecture de Miyagi, Honshu

Charles Fréger

2015



Le mur de l'atelier

André Breton (1896-1966)

1960



Le bibliothécaire

Giuseppe Arcimboldo (1526-1593)

Huile sur toile

130*85 cm

1570



Les soeurs Wachowski, l'équipée fantastique (1965-, 1967-)
Télérama
2017



Mouton noir

Marcel Berlanger (1965-)

Acrylique sur fibre de verre montée sur aluminium

170*125 cm

2016



Face

Francesca Woodman (1958-1981)

Providence, Spring

1976



Costume

Marnie Weber (1959-)
2005





In girum imus nocte et consumimur igni

Guy Debord (1931-1994)

Documentaire, 1h40 (détail)

1978



Sans Titre (Picasso)

Maurizio Cattelan

Masque en papier mâché, vêtements

31*24*22 cm

1998



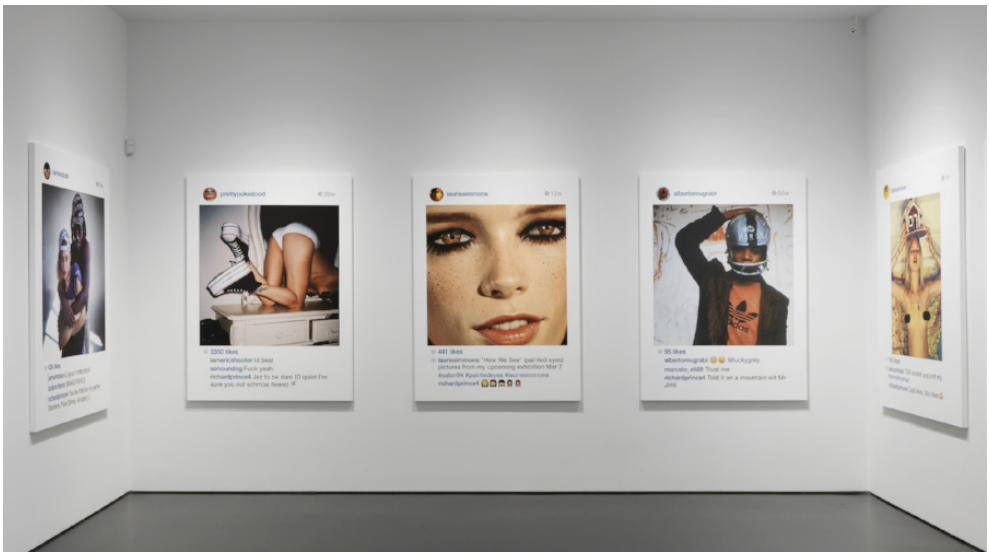
Spermini

Maurizio Cattelan

150 masques en latex

10*15*10 cm

1997



New Portraits
 Richard Prince
 Installation à la galerie Gagosian
 2014

COLOPHON

POLICES:

PT SERIF
CENTAUR MT
COURIER

ÉCRITURES:
SCRICH

RÉMI HUANG
2018

INDEX



Introduction	p.5	
1. Fonction rituelle du masque		p.11
2. Le stade du miroir		p.27
3. Communications indirectes	p.31	RÉMI HUANG 2018
4. Un petit dépôt sale		p.43
5. Le masquage comme stratégie artistique		p.48
6. New portraits		p.59
Conclusion		p.62
Bibliographie	p.64	
Pinacothèque	p.66	AU PAYS DE LA
Colophon	p.79	TROMPERIE