

みづはくはぬがやうにうらやう

大ぜいの

人ぞやう

たろく

七

々々々々

久た

とく人のと

人丹にてさるる物

い、人、西、方、を、ぬ



1

曾齋國書

戲



AU PAYS DE LA TROMPERIE

Quelles sont les différentes fonctions du
masque ?

Par Rémi Huang
Mémoire de Master 2

Pratiques de l'Art Outils Critiques de
l'école de Recherche Graphique ([erg](#))

Bruxelles, 2018

Mise en page révisée, 2020

HARRY POTTER

Ma première lecture à l'âge de six ans, fut un roman d'apprentissage : Harry Potter à l'école des sorciers de J.K. 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 ce mémoire étaient déjà développés dans ma première lecture. Il y en a trois, incarnés par trois figures des enseignants de Poudlard : la métamorphose et Mrs McGonagall, le masque et le professeur Quirell, et enfin le miroir et le directeur Dumbledore. Mc Gonagall enseigne la métamorphose à la classe des premières années, dont fait partie Harry Potter. C'est une Animagus: elle se transforme en un 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 sorciers

expérimentés. Mr Quirell est professeur contre les défenses du mal. Il enseigne les sortilèges à utiliser contre les créatures maléfiques. 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, alors qu'il est en réalité orphelin. 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 pour le mettre en garde contre l'illusion de la réalisation de ses désirs. Les trois thèmes, de la métamorphose, du masque et du miroir sont donc traités par J.K. Rowling sur un mode magique. Ces notions 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...

HYBRIDE

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. C'était comme un masque que j'étais 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 un indien Pueblo : on ne saurait dire qui des deux est le plus étrange...

CARNETS

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, j'incorpore les autres, le grand Autre en moi pour créer 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.

FUGEE-LA

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 un air de basse, Wyclef Jean et Lauren Hill

chantent 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 se faisant agresser par un policier, ou encore une femme qui est draguée 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.

INTRODUCTION

Jacques Derrida écrit dans son essai le don de Mnemosyne :

« Je n'ai jamais su raconter une histoire. Pourquoi n'ai-je pas reçu ce don de mnemosyne ? 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.). »

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'œuvres, 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 ?

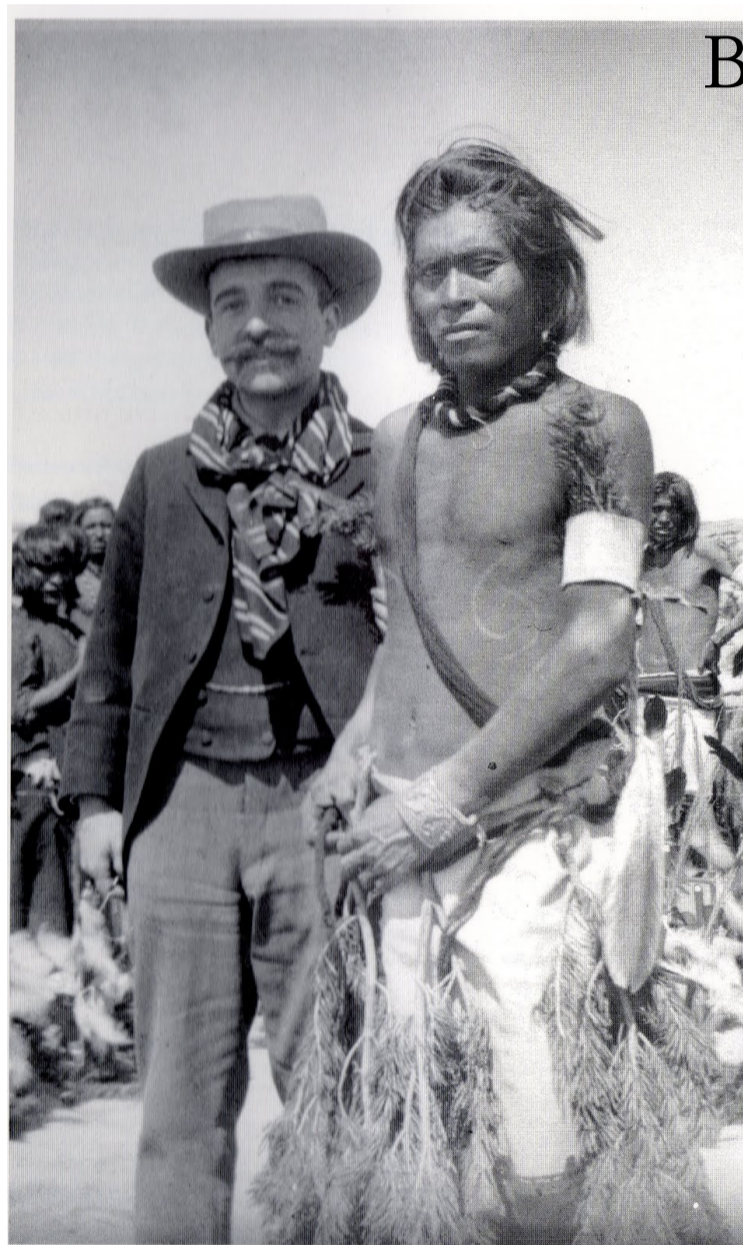
Le masque est un objet profondément ambivalent, qui met en crise la notion d'identité. Dès son origine, son paradoxe est annoncé. Le héros grec Ulysse, questionné par le cyclope sur son nom, lui répond : « Je suis Personne ». Cette phrase a une double signification (double contrainte) : je suis une personne, 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. 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. 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.

1. FONCTION RITUELLE DU MASQUE

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, 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 une 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. 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 »

« 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 donc pendant 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. Par exemple au XXème siècle, les cubistes utilisent 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.

2. 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 « 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,

miroir l'image qui le fait un, mais sur le mode d'une fiction. Avec un « affairément 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 :

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.

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 »

3. IDENTITE NARRATIVE

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 vœu 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, 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 re-figuration 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, une 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, 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. 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. »

Siri Hustvedt explique le programme de son personnage, en faisant référence au philosophe Kierkegaard. En effet, Soren 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 :

« 1. 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

C 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, mendicante, « 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 mendiants 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.»

4. UN PETIT DEPOT SALE

Nous nous intéresserons maintenant 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'œil 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'œil 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. 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 omni-voyeur. 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'attire 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 œuvre par Pierre-Olivier Rollin :

« 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. »

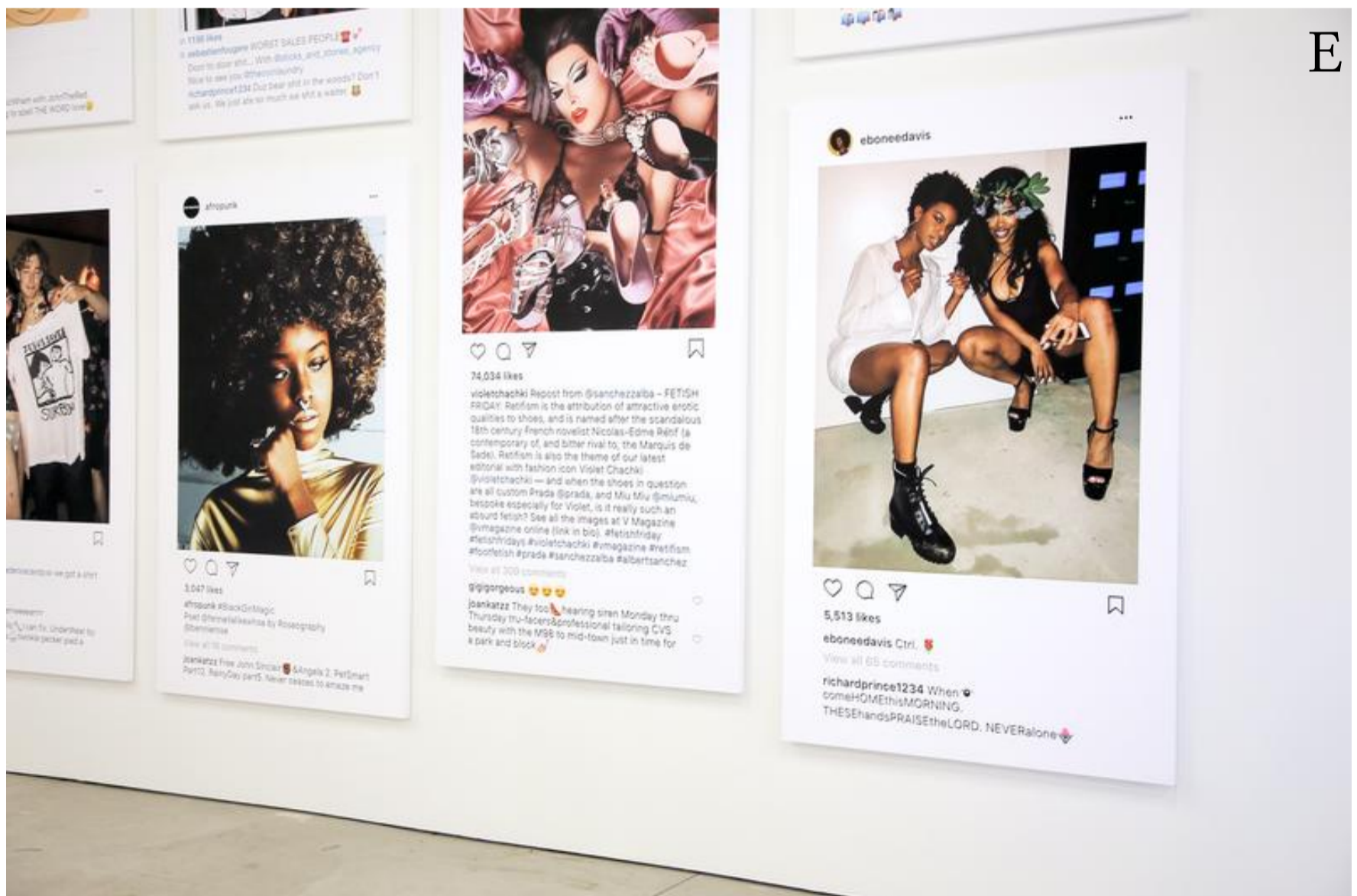
Pour Lacan, la sublimation, le travail de l'artiste, passe par l'utilisation de ses matières fécales, par la merde. La peinture est donc une « succession de petits dépôts sales », que l'artiste applique sur un support, pour créer un trompe-l'œil ou tout autre œuvre.

5 .MASQUE SOCIAL

Les corps sont sous contrôle dans l'espace public. 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. 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 universelle- ment 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 ?



E

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 ont conduit les hommes à se mentir à eux-mêmes, 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 Portraits, en 2020, 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 œuvres 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'œuvre 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 réapproprie aujourd'hui les selfies des utilisateurs d'Instagram est révélateur des types de standard contemporains de 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

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 psyché. 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 Shakespeares :

«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.»

PINACOTHEQUE

A. Utagawa Kuniyoshi

À première vue, il a l'air très féroce, mais
c'est vraiment une bonne personne

Estampe, période Edo

B. Collection Aby Warburg

Aby Warburg avec un indien Hopi, Oraibi

Photographie argentique 1896

C. Giuseppe Arcimboldo

Le bibliothécaire

Huile sur toile, 97x71 cm, 1566

D. Marcel Berlangier

Méduse orpheline

Huile sur fibre de verre sur aluminium 100 x 170 cm 2011

E. Richard Prince

Portraits

Exposition au Musée d'Art Contemporain de Detroit, 2020

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 Warburg

Le rituel du serpent

Editions Macula 1923 date de parution : 2015 pages 74, 75, 77

Siri Hustvedt

Un monde flamboyant

Edition Babel 2014 date de parution : 2016 pages 49, 50, 82, 317

Rainer Maria Rilke

Les 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

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 Fugees

The mask

Album the score 1996 Ruffhouse records, colombia records

Pierre-Olivier Rollin, Franck Maes

One Eyed : Marcel Berlangier

Editeur : galerie In Situ 2004

Mariam Petrosyan

La maison dans laquelle

Editions Monsieur Toussaint Louverture date de publication originale : 2009 date de parution : 2016 page 205

Ali Zamir

Anguille sous roche

Editions le Tripode 2017 page 119

AU PAYS DE LA TROMPERIE

INDEX

Harry Potter

Hybride

Carnets

Fugée-la

Introduction

1. Fonction rituelle du masque

2. Le stade du miroir

3. Identité narrative

4. Un petit dépôt sale

5. Masque social

Conclusion

©Rémi Huang

2020