

La photographie, le monstre et le masque, double simulacre

Reno Salvail

*La quatrième dimension présente dans
notre civilisation est celle du simulacre.*

Jean Beaudrillard

Pareille à l'installation dans une nature sauvage à l'exemple de la pratique de Richard Long ou du travail de Hamish Fulton, la performance ne peut être diffusée, vue et connue d'un large public que par l'entremise de la photographie (j'entends par là photo, vidéo et tous les supports analogiques ou électroniques). La performance s'approche donc de ce fait d'une mise en scène au même titre qu'une photographie publicitaire, seuls le sujet et l'intention diffèrent. L'ensemble du processus de création est alors axé sur la phase finale : la prise de la photographie. Ce *modus operandi* peut être associé à tous les artistes ayant une pratique d'installation ou de performance, donc d'art éphémère, et qui veulent laisser une trace.

La performance ou mise en scène que nous propose Marie-Lou Desmeules en est une de travestissement d'un modèle, manœuvre destinée à la création d'un personnage hors norme, d'un monstre.

Larousse définit le monstre d'abord comme un être, un animal fantastique des légendes ou des mythologies : chimères, dragons, animal réel gigantesque et effrayant. Dans l'antiquité, l'émerveillement médiéval a ainsi créé les sirènes ou les hommes à tête de chien. Le monstre est aussi un être vivant ou un organisme de conformation anormale par excès, défaut ou positionnement anormal de certaines parties de l'anatomie. On exhibait ces monstres, ou ces monstres prétendus, dans les foires. Nous considérons comme monstrueuses des personnes d'une laideur effrayante. Balzac écrivait dans *L'interdiction ou de la servitude et de la grandeur du métier de juge* : « Je l'ai vue, elle n'a rien d'attrayant, elle ressemble à une bouchère ; elle est extrêmement grasse, horriblement marquée de la petite vérole ; elle a les mains et les pieds d'un homme, elle louche, enfin c'est un monstre ».

Un parallèle s'impose entre le travail de Marie-Lou Desmeules et une pratique de la photographie actuelle, celle de Joël-Peter Witkin. Ces deux artistes sont des montreurs de monstres, ou comme on dit : montreurs d'ours dans un cirque.

Dans son livre *The Bone house*, Witkin raconte d'où lui vient cette propension à photographier des êtres bizarres aux allures si particulières que l'on peut vraisemblablement appeler des monstres.

Cela, dit-il, est le premier souvenir qui m'a réellement marqué, à l'âge de six ans. C'est arrivé un dimanche, ma mère nous accompagnait mon frère et moi et nous descendions l'escalier des logements d'ouvriers où nous habitons. Nous allions à l'église. Alors que nous traversions le hall d'entrée de l'immeuble, nous avons entendu un fracas incroyable, mêlé à des cris perçants et des appels au secours. L'accident avait impliqué trois voitures, toutes avec des familles à l'intérieur. Je ne sais pas comment, dans la confusion, j'avais laissé la main de ma mère. J'aperçus quelque chose s'échappant en roulant d'une des voitures retournées. Cela s'arrêta à la bordure du trottoir où j'étais. C'était la tête d'une petite fille. Je tendis la main pour toucher le visage, pour lui demander – mais avant que je ne le puisse – quelqu'un m'emporta.

Cela, ma première expérience visuelle consciente, a laissé sa marque. C'est de là qu'est venu mon travail visuel : l'emploi que je fais de têtes et de masques sévères ; mon rapport à la violence, la souffrance et la mort ; mon adoration légitime pour les choses extravagantes. J'ai continué de vivre comme un enfant, mais comme un enfant silencieux qui ne cherchait plus les jouets et les jeux des enfants. Je ne m'intéressais pas aux choses de ce monde. Plus que tout j'étais obsédé par le fait même de voir. Je commençais à m'intéresser à la photographie parce qu'elle pouvait me donner d'une manière ou d'une autre cette preuve d'existence que je désirais ardemment¹.



La photo est en noir, l'arrière-scène peinte sur une très grande bâche nous montre un chemin dans un sous-bois de genévriers éclairé par une lumière diffuse. Devant le paysage, une très belle femme, chevelure blonde ondulée, nue, les jambes coupées à mi-cuisse. Elle est assise sur une table guéridon dans une pose élégante, presque érotique. Elle porte un masque en papier qui est une reproduction photographique de ses propres yeux.

« Apôtre de la “désagréable beauté” et de l'anormalité, sans cesse à la recherche de personnages d'exception, difformes ou monstrueux, Joël-Peter Witkin donne à des images qui pourraient n'être que provocatrices une dimension d'icônes laïques, d'allégories sacrificielles². »

La photographie de Witkin est la mise en scène d'une réalité exacerbée. Le médium photographique fait passer illusoirement pour vraisemblables d'étranges hybridations d'éléments biologiques et d'accessoires empruntés au quotidien pour accompagner des personnages singuliers.

Plusieurs similitudes relient l'œuvre de Marie-Lou Desmeules et celle de Joël-Peter Witkin : le recours à une dramaturgie du grotesque, le masque comme attribut du sujet et l'emploi de la photographie à la fois comme médium à la mémoire et outil de distanciation. Elle s'en distingue toutefois par l'approche esthétique et par le propos.

Marie-Lou Desmeules nous propose une œuvre picturale éphémère, réalisée sur un support tridimensionnel de chair et d'os, telle « [à] l'origine, la peinture qui prenait place sur des objets déjà constitués : meuble, coffret, vase, proue de navire ; ou bien encore elle “enluminait” une statue. Ainsi subordonnée, elle était décorative, avec un coefficient magique ; elle se soumettait aux formes des ustensiles, qui lui imposaient d'étroites servitudes³ ».

Alors que Joël-Peter Witkin présente des êtres marqués par le destin, Marie-Lou critique le culte du corps et de l'apparence dans un style *trash art* et *bad painting*. Elle peint des maquillages extravagants qui rappellent les personnages truculents de Federico Fellini et d'Ettore Scola. Ses œuvres font référence aux Saturnales actualisées au vingt-et-unième siècle. À l'instar des personnages felliniens, les masques déjantés proposés par Marie-Lou Desmeules sont calqués sur les héros ordinaires, quidams de la vie quotidienne. On se demande tout de même si les masques peints sont des avatars ou des caricatures issues des corps servant de support. Ne seraient-ils pas plutôt une version nouvelle des portraits du Fayoum, ces peintures que l'on retrouvait à l'intérieur des sarcophages, parfois entre les bandelettes des momies, afin que dans l'au-delà, le mort se souvienne de son visage ?

Tout comme dans l'œuvre de Witkin, les œuvres peintes de Marie-Lou Desmeules sont pérennisées par la photographie. Le masque photographié devient portrait, la mise en scène portée à distance.

Ainsi Marie-Lou Desmeules fabrique une seconde peau, comme une âme de secours au personnage servant de support, pour ensuite la lui dérober en l'enregistrant sur le document photographique. Elle fabrique l'icône et nous présente la copie.

Comme le suggère le mythe des voleurs d'âmes, le masque monstrueux peut être interprété comme un écran préservant le modèle des malheurs. Selon la croyance de tribus primitives du dix-neuvième siècle, les photographes étaient des voleurs d'âmes (*Stealer of the soul*). Le sujet photographié doit impérativement récupérer son image prise par le photographe pour demeurer en santé, car à chaque cliché l'une des couches protectrices recouvrant son corps disparaît, affectant son intégrité. Idriss, le personnage de Michel Tournier dans *La goutte d'or*, verra sa vie l'abandonner lorsque, photographié à de multiples reprises, il aura été dépouillé de toute sa substance.

Mascha la sorcière se pare d'un faux visage, destiné à faire peur, à éloigner les oiseaux de mauvais augure. Les masques peints par l'artiste en fines pellicules d'acrylique (car le mot masque semble aussi nous venir de l'ancien français *mascerer*, barbouiller) deviendraient des carapaces dont la fonction serait de protéger l'intégrité du support (modèle) à l'instar de la larve du papillon protégée par son cocon.

Marie-Lou Desmeules travestit son modèle d'un costume élégant, éclatant et fantasque, puis elle cache son visage sous un masque d'expression immobile. Elle lui fait assumer une personnalité nouvelle, inconnue de tous, afin qu'il devienne un autre plus libre et plus léger, déchargé des soucis habituels et s'enthousiasmant de sa métamorphose. Angoisse ? Oui, puisqu'il s'agit de cacher sa personnalité sous l'apparence d'une autre très différente, de déguiser sa propre réalité, d'augmenter au maximum la distance entre sa vie intérieure et son activité extérieure, de créer une personne superposée à la sienne. Mais déjà à la naissance, puis à sa mort, l'homme ne porte-t-il pas un masque en continuelle transformation ? Dans toutes les civilisations primitives, le sorcier ou le shaman, pour évoquer et négocier avec les puissances ténébreuses, revêt un costume solennel et fantasmagorique, et se protège sous un masque.

Dans cette pratique complexe, l'œuvre peinte est le résultat de l'acte, le *poiein*, la performance. La photographie atteste de cette icône éphémère, nous sommes alors spectateurs d'un double témoignage qui est en réalité un double simulacre.

¹Joël-Peter WITKIN, *The Bone House*, 1998, Twin palms publishers, New York.

²Eugenia PARRY, *Joël-Peter WITKIN*, 2008, Actes sud, Arles.

³Henri VAN LIER, *Les arts de l'espace*, 1959, Casterman, Bruxelles.