

**1. Stratégies
parodiques identitaires
de femmes artistes aux
XXe et XXIe siècles :
entre usurpation des
codes normatifs et
masques
dissimulateurs**

Liza Petiteau

Depuis les masques utilisés dans la Grèce antique en passant par ceux employés pour jouer les tragédies d'Aristophane, ou, plus récemment, à travers la profusion de masques portés durant les célèbres carnivals contemporains, ces derniers permettent aux individus de dissimuler leur identité derrière le faux-semblant des apparences.

Stratégies parodiques identitaires de femmes artistes aux XXe et XXIe siècles : entre usurpation des codes normatifs et masques dissimulateurs

Depuis les masques utilisés dans la Grèce antique, lors des bacchantales organisées en l'honneur de divinités tels que Dionysos ou Artémis [1], en passant par les nombreux masques scéniques employés pour jouer les tragédies d'Aristophane, ou, plus récemment, à travers la profusion de masques portés durant les célèbres carnivals contemporains, de Venise à Rio de Janeiro, les déguisements et les masques permettent aux individus de dissimuler leur identité derrière le faux-semblant des apparences. Peu importe l'âge, la classe sociale ou même l'ethnie à laquelle l'individu appartient, ces traditions masquées perdurent à travers toutes les régions du monde, en adoptant à chaque fois les rites et les coutumes spécifiques à chacune.

Les masques acquièrent une double fonction en se révélant à la fois comme perturbateurs d'une identité du sujet, considérée *a priori* figée et non altérable, et comme signe distinctif inhérent à chaque groupe ethnique (comme c'est principalement le cas, encore de nos jours, dans beaucoup de tribus de l'Afrique centrale, depuis la Côte d'Ivoire jusqu'à la Haute Guinée [2] en passant par les masques cérémoniels du peuple Dogon du Mali, par exemple).

Outre cette fonction sacralisante et mystique (qui consiste à communiquer par l'intermédiaire de masques avec les esprits), cet accessoire, bien plus qu'il ne cache le visage, fait accéder l'individu à un au-delà du réel tangible. Aussi, tout en s'affichant comme un objet redoublant le visage, de par sa forme ovoïdale percée de trous indiquant les orifices du nez, de la bouche et des yeux, le masque confère une distance irrévocable avec le visage du sujet qui le porte, en proposant une autre image qui diffère de celle proposée par les plis de la peau. Formellement le masque s'apparente au visage mais est constitutif d'une autre représentation de celui-ci, puisqu'il est toujours en inadéquation avec ce qu'il recouvre. Dans cette perspective, le masque est l'indicateur privilégié du caractère multiple de nos identités. Sous le masque qui « [...] ne tend [pas] à reproduire un vrai visage. Loin de là ! » [3], mais qui « [...] doit être "lisible", c'est-à-dire offrir à l'autre un composé de formes et de traits porteurs de signification à l'intérieur d'une société donnée. [4] », le sujet revêt un *faux visage* créant une distance avec le corps de par sa constitution non organique. Apposé à même le visage, cet objet extérieur à la matérialité de la peau ne prétend donc pas imiter les traits qu'il dissimule. Le masque ne s'ajoute pas au visage, il l'annule en recréant une autre image fictionnelle de celui-ci. Dès lors, la duplicité du masque est inhérente à son objet, puisqu'il est interdépendant à la fois de son référent (le visage) et de ce à quoi il réfère (l'image).

Derrière lui se cache un individu qui tente de se construire une autre personnalité à travers laquelle il acquiert un *semblant de liberté* en se métamorphosant sous d'autres traits que les siens. Par là même, le masque matérialise la démultiplication possible des identités que le sujet peut désormais endosser à sa guise. Les jeux de masque suggèrent ainsi une possible réversibilité du sujet à l'infini,

où, dissimulé derrière des apparences fictives, chacun pourrait se permettre des actes et des gestes qui lui étaient auparavant interdits en société. Néanmoins, les stratégies parodiques des femmes artistes aux XXe et XXIe siècles, qui usent du masque dans leurs œuvres, ne galvanisent ni l'utopie populaire festive des bals masqués ni une forme idéalisante du corps encensé par le monde de la publicité. Bien au contraire, si les œuvres d'art rendent visibles les normes en les parodiant grâce à leurs mascarades, *mettre à mal les stéréotypes* deviendrait-il le nouveau cheval de bataille de ces femmes artistes masquées de l'art contemporain ?

Par le truchement du masque, l'artiste femme (au XXe et au début de notre XXIe siècle) met en péril une construction idéale d'une certaine féminité allouée exclusivement aux désirs érotiques masculins. Bien loin d'un déguisement trompeur, l'artiste utilise son propre corps comme médium de création à travers des performances masquées. Aussi, contre un corps aliéné par le pouvoir des institutions, ces artistes revendiquent par leurs performances, des postures alternatives, en retravaillant de l'intérieur des normes idéologiques catégorisantes ancrées dans l'opinion commune. Évoquer la mascarade des femmes artistes nous rappelle bien évidemment un des premiers textes de la psychanalyste Joan Rivière qui, dans *La Féminité en tant que mascarade* (1929), invoque le terme *mascarade* afin d'expliquer les stratégies employées par les femmes pour s'adapter en société. Selon sa définition étymologique, l'expression *mascarade* vient du mot *masque*, « [...] faux visage pour se donner un aspect différent, ou bien pour se déguiser [5] », et signifie la plupart du temps un « [...] Accoutrement et [des] déguisements ridicules ou étranges [6] » ou encore une « [...] Attitude hypocrite, [une] mise en scène trompeuse [7] ». Dès lors, toute mise en scène de soi, que ce soit par les accessoires vestimentaires ou le port de masques met en avant le caractère construit de l'individu en tant qu'être social. Dans cette perspective, Joan Rivière initie la mascarade comme la dénonciation de la contingence du genre en tant que construction sociale.

Les genres masculins et féminins ne sont plus des attributs issus d'une nature dite « biologique », mais sont interdépendants du social, ce qui amène Rivière à dénoncer la constitution illusoire d'un genre dit « féminin ». En effet, c'est derrière un masque, celui de la « soumission féminine [8] » que les femmes des années 1930 parviennent à contourner les interdits et à faire des activités dites « masculines ». À l'appui de sa thèse, Rivière donne l'exemple d'une femme universitaire, maître de conférence, qui « [...] lorsqu'elle avait à faire un cours, non pas devant les étudiants, mais devant un auditoire de collègues, [...] s'habillait de façon particulièrement féminine. Dans ces occasions, son comportement était marqué par quelque chose de totalement incongru. [9] » et « [...] elle se sentait obligée de transformer cette situation, où elle tenait un rôle masculin, en un "jeu", en quelque chose de *pas vrai*, en une "blague" [10] ». Selon Rivière, c'est donc sous le couvert d'un masque, celui de la dérision, que la subversion des codes sociétaux préétablis est possible pour les femmes, afin de lutter contre un patriarcat dominant qui impose ses conventions. Si l'analyse de Rivière a le mérite de mettre au jour les stratégies de masque utilisées en société par les femmes afin de s'appropriier l'espace social, de nos jours, cependant, il semblerait des plus archaïques de ne s'en tenir qu'à cette définition exclusive de la dite *féminité* qui ne saurait que surenchérir la fameuse « énigme de la féminité [11] » dont Freud se plaisait à rêver. Nous tenons donc à rester vigilant quant à cette conception psychanalytique qui subsume la *féminité* sous un concept d'étrangeté, pour y préférer une vision du sujet qui s'établit dans la multiplicité et non plus conformément à des normes binaires (masculin/féminin dans ce cas précis), puisque la masculinité peut, elle aussi, se jouer masquée.

En postulant que le genre (qui classe ce qui est de l'ordre de la *féminité* ou de la *masculinité*) est une construction socioculturelle des corps, où chacun est toujours contraint à renvoyer à l'extérieur

de soi-même une image déjà préétablie par les stéréotypes et les normes qui abondent dans nos sociétés contemporaines, j'invoque ici la nécessité de considérer la mascarade sous le mode de la mise en scène identitaire, non figée et non dogmatique. Aussi, l'étude de la mascarade des femmes artistes dans l'art contemporain va à l'encontre de toute pensée naturalisante ou biologisante, qui verrait dans la constitution de l'artifice l'affirmation qui présume un genre fixe préexistant. Cette mascarade des artistes femmes se pense davantage sous le mode de la construction sociale des corps et des identités. Dès lors, les genres dits *masculins* et *féminins* deviennent des valeurs idéologiques culturellement construites par nos sociétés occidentales. Même si pour Joan Rivière, « [...] la féminité pouvait donc être assumée et portée comme un masque [12] », dès les années 1970, afin de s'extirper de ce carcan normatif, certaines femmes artistes vont exagérer ces traits dits *féminins*, afin de rendre compte de la contingence de nos *a priori*.

>>>

Communément, on pourrait s'entendre sur le fait que le masque, en tant qu'objet extérieur à la peau, n'est pas un maquillage. Toutefois, à partir du moment où, par successions de couches de peinture sur le visage, le maquillage entre dans une *hypersymbolisation* des traits qu'il est censé dissimuler, il acquiert les mêmes caractéristiques que le masque. Traduisant un autre visage que celui qui se trouve au préalable sous les traits de peinture, le maquillage vient souligner l'apparente *nature* inaltérable du corps, codifiant sous ces traits ce qu'il y aurait de typiquement *féminin*. Mais ne vous y trompez pas ! Si tout n'est qu'un leurre, votre corps cristallise lui-même l'apparence trompeuse que la société veut bien lui conférer. Si le corps est avant tout un corps social, et qu'il « [...] ne parle que s'il est habillé d'artifices [13] », son caractère éminemment construit et structuré par la société, fait de lui la proie privilégiée des préjugés raciaux, sexués ou genrés. Dans cette perspective, le maquillage (tout comme le masque) participe de ces mises en scène réglementées par les codes sociétaux, où la femme aux lèvres trop rouges sera d'emblée catégorisée en tant que « femme séductrice », par exemple.

Voulant contrecarrer ces *a priori*, l'artiste Suzy Lake, née à Détroit en 1947, s'installe à Montréal à partir de 1968 et réalise des séries d'autoportraits où elle revêt différentes identités en s'appliquant du maquillage sur le visage. Dans une série intitulée *On Stage*, réalisée entre 1992 et 1996, l'artiste devient une femme mannequin prenant des poses correspondantes aux canons de la mode des années 1960-1970. Effectuant des gestes très maniérés et souvent dans une position d'attente, le corps de l'artiste se trouve lui-même mécanisé, stéréotypé, contraint à répéter inlassablement ces attitudes *féminines*. En prenant possession du maquillage, fard blanc évoquant les masques à peindre pour enfant, l'identité de l'artiste est totalement niée pour devenir un outil de revendication féministe, en luttant contre une assignation de l'individu à des rôles sexués normatifs. De la même façon, dans *Genuine A Genuine Simulation of...#2* de 1974, Lake prépare son visage à se métamorphoser en femme glamour tout au long d'une série de quatre-vingt-dix photographies. Dans ce collage photographique, l'artiste ajoute sur sa photographie d'identité prise en noir et blanc, un fard rose, du rouge à lèvres et du bleu autour des yeux. Avec un sourire des plus niais, Lake incarne un stéréotype de femme. Toutefois ces métamorphoses artistiques ne sont pas équivalentes au délire kafkaïen de transformation. Si la transformation du héros de l'histoire se fait subitement dès les premières lignes : « [...] Lorsque Gregor Samsa s'éveilla un matin au sortir de rêves agités, il se retrouva dans son lit changé en un énorme cancrelat. [14] », les femmes artistes usent, elles, de la métamorphose comme d'un long processus d'incorporation des normes où elles dénoncent inlassablement toutes les stratégies de formatage des corps.

Après avoir joué sur la visibilité outrancière du maquillage, porter un masque pour dissimuler son identité est une autre stratégie de remise en question des normes employées par certaines artistes contemporaines. Dans un jeu entre le voilé et le dévoilé, le masque attire le regard tout en le tenant à distance. Il manipule le regard du spectateur à sa guise, soulignant par sa présence la pulsion scopique, un désir de voir ardent stimulé par la notion d'interdit. Tout ce qui est refusé au regard devient immédiatement sujet au voyeurisme, puisque l'individu qui regarde l'autre masqué tente malgré tout de percevoir quelque chose à travers l'objet qui fait écran. Les œuvres d'art, agencements plastiques de formes et de couleurs, sont d'emblée destinées à être vues. En redoublant l'invitation au regard par la présence du masque, ces œuvres insistent sur la mise en abyme de cette pulsion scopique inhérente au regardeur. Ces œuvres masquées placent ainsi le spectateur dans une position de voyeur par rapport à l'œuvre et au sujet qu'il représente. Masquer revient donc à souligner la présence de quelque chose qui est nécessairement toujours à révéler. Si l'œuvre d'art cache à la vue du spectateur ce qu'il est censé voir, le spectateur devient-il à ce moment un voyeur autorisé ?

Cette oscillation entre ce qui est caché et montré, est inhérente au port du masque, et se montre très explicitement dans les œuvres de l'artiste londonienne Gillian Wearing, notamment dans une série de vidéos intitulées *Trauma* de 2000. Dans cette série, l'artiste propose à des inconnus de confesser un traumatisme subi sous le couvert d'un masque. Même si Wearing use de différents masques (femme noire ou homme blond par exemple), cet objet additionnel crée une homogénéité formelle dans la façon dont il permet de divulguer les confessions intimes tout en dissimulant l'identité des individus. Dans ce jeu de cache-cache permanent, le masque rappelle la fonction du paravent, objet qui énonce par sa présence même l'acte de dévoilement du corps. Au lieu d'uniquement dissimuler l'individu au regard d'autrui, le masque chez Wearing redouble et critique la fonction initiale du paravent, puisque tout spectateur ou regardeur potentiel de l'œuvre assiste justement à un dévoilement exercé cette fois par le langage. Durant l'exposition réalisée au Musée d'art contemporain de Montréal en 2003, on pouvait lire la traduction française des témoignages des inconnus rendus visibles par Wearing, dont voici quelques extraits : « [...] Mon père me battait constamment parce que j'étais incapable de satisfaire à ses exigences » ; « [...] C'est trop douloureux d'y penser en fait, mais nous jouions d'abord à des jeux et je me disais : ce n'est rien, mais ça allait de plus en plus loin et il se passait des choses vilaines et... » [15]

Rendues intelligibles par les mots, ces révélations témoignent de la grande souffrance de ces adultes masqués qui livrent leurs secrets grâce à l'artiste. Victimes de maltraitances sexuelles ou de coups et blessures, l'histoire de ces inconnus s'incarne par les mises en scène artistiques de Wearing comme une critique sociale qui dénonce, bien plus qu'elle ne dissimule, les violences quotidiennes que chaque individu peut subir dans l'intimité de sa vie privée. Toutefois, Wearing ne désire pas faire une œuvre cathartique ou psychologique, où il s'agirait de récolter les propos des individus comme le prêtre peut le faire dans son confessionnal. L'artiste évite toute forme de narration ou de discours élogieux envers une violence contemporaine exacerbée. Gillian Wearing travaille avant tout à partir de rencontres et d'interactions concrètes qui se réalisent entre elle et les inconnus. L'artiste précise ainsi : « [...] Ce que les gens projettent d'eux-mêmes, en tant que masques - en marchant dans la rue ou dans des espaces publics -, est bien sûr très différent de ce qui se passe en eux ; il y a un décalage évident et c'est cela qui m'intéresse. [16] ». En interrogeant la façon dont chacun réussit à se réfugier derrière le masque des apparences pour fonctionner en société, Wearing se fait la médiatrice des dysfonctionnements contemporains, sans pour autant

prendre un parti moralisateur, grâce au respect de l'anonymat. Par la forte présence du masque accaparant le premier plan central de la vidéo, dans une immobilité saisissante, le spectateur est pris directement à partie, puisque c'est bien à lui que ces personnages s'adressent. Néanmoins, au lieu d'être le voyeur qui perce le mystère du voile des apparences, il devient malgré lui un témoin privilégié de l'histoire. Le masque de Wearing évite toute forme d'expressivité sentimentale visuelle : ces masques sont rigides et sans expression particulière. La violence des propos est amoindrie par le fait que les visages sont recouverts de masques ne traduisant pas les émotions par des expressions des traits du visage. Mais sans ce masque, il n'y aurait pas de dénonciation possible. Un exemple ancien des différentes typologies d'expressions que l'on retrouve habituellement dans les masques est très évocateur dans un descriptif « complet » de Julius Pollux sur les masques scéniques grecs, où celui-ci fait tout d'abord l'inventaire des différentes physionomies que l'on pouvait retrouver dans la Tragédie. Dans le cas des représentations scéniques de femmes, Pollux, rhéteur et philologue du IIe siècle, retrace les différents archétypes de femmes jouées pour la Comédie nouvelle :

« [...] Les masques de femmes fournissaient un échantillonnage complet, depuis les femmes de condition libre jusqu'aux courtines et aux servantes. C'est ainsi que l'on trouvait *la grosse vieille*, aux larges rides, chair rebondie, une petite ténie entourant ses cheveux ; *la bavarde* et *la crépue*, des épouses bavardes à caractère acariâtre et jacassant continuellement ; *la vierge*, amoureuse ou jeune première ; *la fausse vierge*, avec deux masques distincts correspondant toujours à la victime d'un viol au milieu du désordre d'une fête de nuit, teint pâle, cheveux noués au-dessus de la tête ; *la vieille femme maigre*, ou *louve*, courtisane au visage allongé, rides fines et serrées, teint blême. [17] ».

>>>

Ces typologies de masques expressifs stigmatisent l'individu dans des rôles prédéterminés qui vont à l'encontre de la conception du masque chez Gillian Wearing. En effet, contrairement aux masques scéniques grecs répertoriés par Julius Pollux, les traits des visages ne renvoient aucunement à des traits génériques du visage répertoriés par catégorie de personnage. Chez Wearing, ni un sourire, ni un froncement des plis du front, ni une grimace ne permettent l'accès à une dimension psychologisante du sujet. De la même façon, l'artiste réalise un autoportrait sous le couvert d'un masque identique à celui utilisé dans *Trauma*. Parce que le masque s'affiche d'emblée en tant qu'objet feint, en apposant sur son visage le même masque que celui porté par les inconnus, Wearing se confond avec la pluralité des personnages présentés dans la vidéo, et suggère une non-fixité possible de l'identité du sujet, à travers la pluralité des récits et postures investis dans et par l'œuvre d'art.

Ainsi, c'est dans la surenchère que le masque de l'artiste acquiert un pouvoir de transgression des normes sociales et des stéréotypes alloués aux représentations normatives des corps. Par exemple, Lynn Hershman Leeson se crée à partir de 1974 un personnage fictif, *Roberta Breitmore*, à l'aide de maquillage, de vêtements et d'une perruque blonde. Pendant quatre ans, elle joue le rôle de son nouveau personnage et instaure la possibilité pour le sujet de se réinventer soi-même perpétuellement. L'artiste se crée une nouvelle date de naissance, conduit et signe des chèques sous le nom de *Roberta*. Devenir quelqu'un d'autre n'est pas ici imiter l'autre, mais bel et bien proposer une alternative possible à une identité du sujet que l'on croit fixée définitivement. Le lieu de la transgression des idéologies dominantes se fige à travers les œuvres des femmes artistes

masquées, où ce n'est plus exclusivement le caractère festif et éphémère de l'évènement (comme dans le carnaval) qui autorise la supercherie, mais l'œuvre d'art qui matérialise l'ultime moment de la transgression au cœur de son médium (photographiques ou vidéographiques). Si « [...] le carnaval représente un temps de transfert festif d'identité, c'est-à-dire un temps pendant lequel, le temps de la fête, les identités sont suspendues à la mise en scène qui fait d'elles des identités formelles ou fictives. [18] », l'œuvre d'art suspend des devenirs multiples identitaires. Puisque selon Deleuze, « [...] Un devenir n'est ni un ni deux, ni rapport des deux, mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite » [19], penser le sujet dans cet espace du devenir privilégie un mouvement vers un nomadisme identitaire. Néanmoins, en adoptant cette ligne de fuite de la mascarade, ces artistes ne prônent pas exclusivement un *devenir-femme* [20] au sens deleuzien du terme, où elles auraient toujours à devenir une femme pour s'affirmer comme minorité, ce qui cloisonnerait leurs œuvres de nouveau dans une stigmatisation *en tant que femmes*.

Au contraire, puisque « [...] Devenir n'est jamais imiter » [21], lorsque Cindy Sherman adopte perruques, maquillages, faux cils et prothèses en tous genres, en incarnant dans sa galerie newyorkaise [22] les différentes figures de *femmes californiennes*, l'artiste ne prétend pas répondre à un style « féminin » en particulier mais ouvre la voie vers une hybridation et une fluctuation identitaire possible du sujet contemporain, en jouant sur les représentations normatives, dont elle parvient, par la répétition, à dénoncer les contingences.

Du fard blanc apposé sur le visage [23] en passant par les travestissements de Tejal Shah, artiste indienne qui se transforme par des couches de maquillage en son acolyte Marco Paulo, les artistes contemporaines usent du masque (entendons ici par extension tout ce qui couvre la peau, même un trait de peinture) afin de subvertir l'espace normatif de la représentation des corps, où enfin, pour reprendre les termes de Judith Butler, « [...] le corps, vivant dans le mode du devenir et avec la possibilité constitutive de devenir toujours différent, est ce qui peut occuper la norme de mille façons différentes ; [où] il peut l'excéder, la retravailler et montrer que les réalités dans lesquelles nous pensions être confinés sont ouvertes à la transformation. [24] ».

Dorénavant, les stratégies masquées des femmes artistes s'offrent au regardeur sous l'angle mouvant et tumultueux de la non-fixité identitaire, où les normes (qu'elles soient raciales, sociales ou genrées) finissent enfin par perdre pied.

Bibliographie

[1] ALLARD, Geneviève et Pierre LEFORT, *Le masque*, coll « Que sais-je ? », n° 905, P.U.F, Paris, 1984, p.30.

[2] BÉDOUIN, Jean-Louis, *Les masques*, P.U.F, Paris, 1967, p.83.

[3] LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie, *La robe, Essai psychanalytique sur le vêtement*, Seuil, Paris, 1983, p.59.

[4] Ibid., p. 59.

[5] ALLARD, Geneviève et Pierre LEFORT, *Le masque*, coll « Que sais-je ? », n° 905, P.U.F, Paris, 1984, p.3.

[6] Ibid., p.5.

[7] Ibid.

[8] RIVIÈRE, Joan, « La féminité en tant que mascarade », publié dans *International Journal of*

Psycho-Analysis, X, p. 303-313, 1929, traduit en langue française dans *Féminité, mascarade*, études psychanalytiques réunies par HAMON, Marie-Christine, Seuil, Paris, 1994, p.209.

[9] Ibid., p.205.

[10] Ibid.

[11] FREUD, Sigmund, « XXXIIIe conférence. La féminité », dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Gallimard, Paris, 1984 (1933), p.151.

[12] Op. cit., p.202.

[13] Borel, France, *Le vêtement incarné*, Calmann-Levy, Paris, 1992, p.15.

[14] KAFKA, Franz, *La Métamorphose et autres récits*, Gallimard, Paris, 1980, p. 79.

[15] Traduction française des témoignages récoltés par WEARING, Gillian dans *Trauma* de 2000, Musée d'art contemporain de Montréal, exposition *Mass Observation*, du 26 février au 20 avril 2000, Montréal.

[16] Propos de Gillian Wearing recueillis par BOSSÉ, Laurence, *Gillian Wearing, Sous Influence*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2001, p.20.

[17] Ibid., p.40.

[18] LAMIZET, Bernard, *Politique et identité*, Presses Universitaires de Lyon, 2002, p.251.

[19] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, Paris, 1980, p. 360.

[20] Sur la notion de « devenir-femme », ibid., p.338. et p.357.

[21] Ibid., p. 375.

[22] Exposition réalisée du 15 novembre au 23 décembre 2008, galerie *Metro Pictures*, New York.

[23] Voir à ce propos l'œuvre de Cindy Sherman, *Untitled# 4045*, dans *White : Whiteness and Race in Contemporary Art*, Center for Art and Visual Culture, UMBC, 2004, University of Maryland, Baltimore, p.41.

[24] BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Amsterdam, Paris, 2006, p.246.