

Regard, image, masques

Serge Jongué

Volume 30, numéro 120, septembre–automne 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54121ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

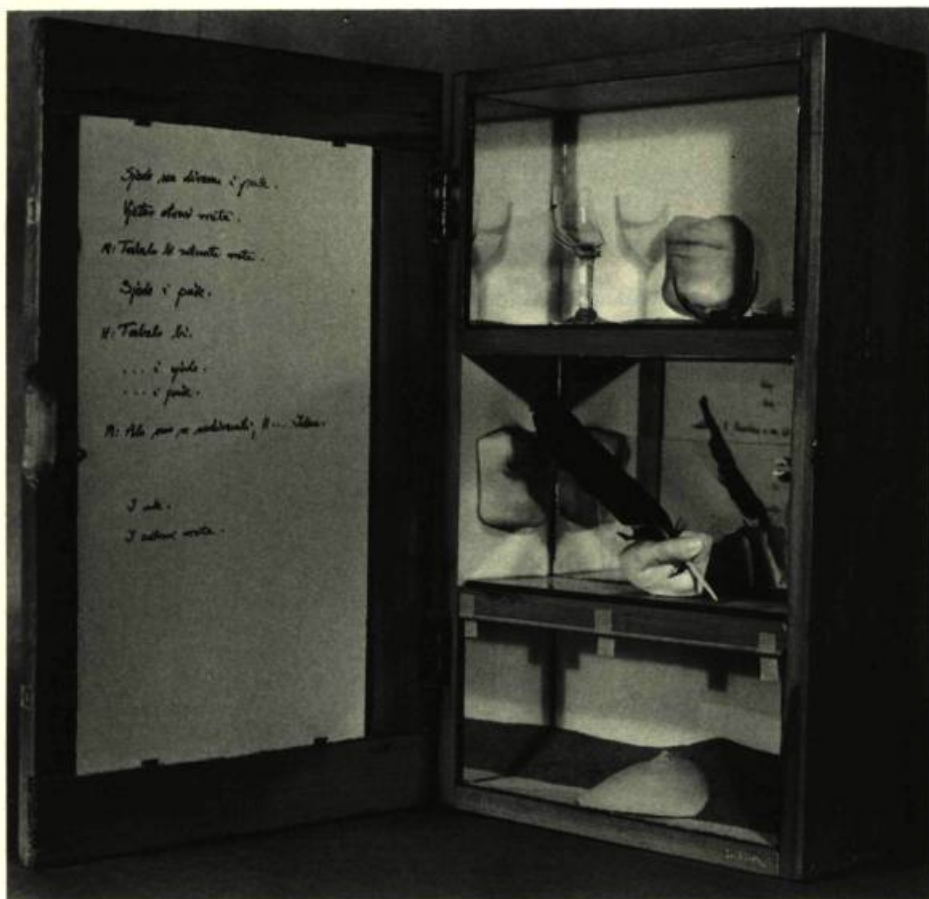
1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jongué, S. (1985). Regard, image, masques. *Vie des arts*, 30(120), 64–65.

2. *Conversation between Two Silent Lovers*, 1977.
Pin antique, étagères, éléments encastrés, verre,
sable et miroirs; 56cm 5 x 35 x 14.



périence prosaïque (une vision comparable à celle perçue au moyen du verre Claude, cet objectif teinté, à travers lequel les touristes italiens et français du dix-huitième siècle regardaient les paysages pour se transporter dans l'univers ambré caractéristique des toiles de Claude Lorrain); c'est enfin la découverte d'un sculpteur qui n'ignore pas les techniques du modelage. La dimension poétique de ses coffrets est du plus pur Dickson, même si elle est empreinte d'une parenté lointaine avec les Joseph Cornell et les Man Ray.

L'œuvre de l'artiste se réfère constamment à l'univers de l'expérience féminine: univers du corps, de l'expérience perçue de l'intérieur. Ses préoccupations sont tournées vers l'âme des choses; elles nous entretiennent de ce conflit constant entre ce qui peut être dit et ce qui doit être gardé pour soi; elles nous entretiennent également de l'érotisme qui peut être renforcé par la représentation symbolique. Les titres qu'elle choisit ne sont ni des improvisations poétiques ni des jeux de mots superficiels; au contraire, ce sont des indications du flot d'associations d'idées qui a préludé à ces images.

La diversité des sujets, celle des matériaux utilisés par Jennifer Dickson, est exceptionnellement étendue pour une artiste qui n'en est qu'à mi-chemin de sa carrière. Ceci montre bien qu'elle est fin prête pour une version beaucoup plus ambitieuse de cette rétrospective de vingt-cinq ans.

1. A la Galerie Dresdenere de Toronto, du 9 février au 5 mars 1985.

(Traduction de Diane Petit-Pas)

Serge JONGUÉ

Regard, image, masques

L'art, cette chose supplémentaire qui apparaît une fois le travail fini, et que je n'y avais pas mise. (Eddy Heath, sculpteur)

La thématique du masque, sa poétique Lfaudrait-il dire, est profondément ancrée dans la culture humaine. Masque de cérémonie, de carnaval, masque de travail, de sport, masque du théâtre grec, masque funéraire enfin: voici une permanence qui étonne, une constante historique, géographique, culturelle qui traverse – lorsqu'on y regarde bien – nombre des champs de l'activité humaine. Le masque protège, physiquement bien sûr, mais il garantit aussi, mentalement. Il peut signifier, comme dans le cas du maquillage – ce masque banalisé – la consécration quotidienne d'une différence entre l'image publique et l'image privée; il peut incarner également le moyen premier d'une expression, ce re-

garde-moi qui préside à la pratique millénaire du *Body painting*. Le masque représente un véhicule idéal et immédiat d'expression. Idéal parce qu'il conserve, tout en la transformant, une allure humaine; immédiat dans sa façon de propulser sur la scène l'idée, l'idéation même, parce qu'il la court-circuite en la mettant en situation, en prise directe avec la vie. Le masque séduit, il subjugué. Il est l'adrénaline idéale au déclenchement et au débridement de l'imaginaire. Le masque, c'est l'imagination humaine s'essayant à domestiquer l'idée de Dieu, la sphère du spirituel. Par delà les distances et les particularismes de civilisation, du carnaval de Venise aux forêts de la Nouvelle-Guinée, il s'impose comme idiome commun de la démesure apprivoisée, comme la parure rêvée de l'imaginaire, comme une manière de psychodrame où l'universel et le spécifique se côtoient, se résument, sans jamais se résoudre.

On assiste actuellement en Amérique du Nord à un changement des perspectives artistiques: à un art essentiellement théorique succède un art tourné à nouveau vers le jaillissement de l'expression, voire de l'émotion. Comme dans tout démenagement, ceci implique un inventaire et une réévaluation des ressources. Des idées sont exhumées, notamment celle du primitivisme, ce rapport – peu exploré d'ailleurs – entre l'art moderne et l'art tribal; entendre cet art – ou du moins les exemplaires désignés au gré de l'aventure coloniale – situé en dehors de la sphère occidentale: celui des Africains et des Océaniens. Des mots sont également remplacés; «culture tribale», remplace les labels «d'art nègre», ou d'«art primitif», expressions pour le moins regrettables tant elles restent empreintes du sceau paternaliste européen. A ce propos, l'exposition *Primitivism in 20th Century Art*, organisée par le Musée d'Art Moderne de New-York, montre enfin une volonté de considérer la légitimité esthétique de cette partie de l'héritage mondial. On commence à analyser les effets que cette culture tribale externe a pu avoir sur le dé-



1. Russel T. GORDON
Numingus Numskull, 1984.
101,6cm x 76.



2. R. Holland MURRAY
A Workshipper Mask, 1985.
Bois, huile et plâtre.
(Phot. Serge Jongué)

veloppement de l'art moderne. Témoin ou modèle? Aujourd'hui, on s'interroge plus sérieusement sur l'idée d'affinité, sur celle d'influence. Bref, on commence à parler de confluences. Dans un tel contexte, le fait que l'exposition Masks, de Robert Holland Murray et Russel Gordon, ait rencontré un écho aussi positif en s'inté-

grant au programme Performance présenté en janvier 1985 par la Maison de la Culture de la Côte-des-Neiges, de Montréal, vient à son niveau confirmer le mouvement d'idées actuel. Dans l'esprit des auteurs – précisons qu'ils caressaient cette idée d'exposition depuis deux étés déjà – il s'agissait, en empruntant la figure de style du masque, de présenter au public, au travers de la prestation de deux artistes œuvrant dans des domaines différents (l'un fait des assemblages, l'autre est peintre), cette sensibilité culturelle spécifique qui les habite: leur commun héritage afro-américain.

Bien au delà de l'affirmation de la négritude, au delà de ce renouement philosophique et existentiel avec la tradition africaine, étapes de la prise de conscience afro-américaine qui remontent quand même aux années 50 et 60, il s'agissait plutôt de montrer comment – au niveau de son art – la sensualité particulière de l'artiste noir peut restituer «la dualité de l'expérience afro-américaine» (R. Murray), «de [cette] expérience unique des Noirs en Amérique du Nord» (Russell Gordon).

En cela, le choix du masque, métaphore par excellence de la dualité, était certes tout indiqué. Figure universelle, il attirerait une variété, une diversité de publics; figure controversée, il devenait le dispositif psychologique propre à déclencher un débat d'idées. Controverse: «La culture occidentale a du mal à accorder l'idée d'une vie propre à l'objet inanimé» (R. Gordon). De fait, si l'on excepte des tentatives comme celle du Pop art, ou celles d'artistes comme Kandinsky, il est vrai que la dimension de la spiritualité reste très marginale dans les préoccupations esthétiques contemporaines. De plus, l'étymologie même du mot masque évoquant l'idée de sorcellerie, l'*africanité* de l'exposition allait à coup sûr exhumer automatiquement tout le folklore exotique hollywoodien que l'on sait. Le défi était de taille: donner une mesure concrète de l'héritage afro-américain tout en dénonçant le regard ethnocentrique qui grève cette culture. Échappant aux ornières du traditionalisme et du didactique, sans se consulter et sans se référer, non plus, à l'histoire spécifique des masques tribaux, les artistes ont accompli un travail d'esprit contemporain, empreint d'une grande liberté, chacun explorant des aspects que la chance a voulu complémentaires.

Pour Murray, chez qui le masque se porte, à l'inverse de Gordon chez qui il se regarde, c'est la truculence qui l'emporte, avec un retour actualisé sur la fonction de conjuration du masque (*Warrior Mask* en est un bon exemple). Murray s'attache à montrer la dimension syncrétique de l'esprit afro-américain à l'œuvre dans cette dialectique de l'*objet trouvé* où le manufacturé (douilles, grelots, pièces de monnaie) jouxte l'organique (cheveux humains, bois, plumes) pour se fondre en

un global monumental, un hybride signifiant, une présence autonome. Maîtrise manuelle superbe, utilisation astucieuse des idiosyncrasies du matériau – comme ces nœuds et ces fissures du bois se transformant en sourcils, en impressions, en expressions –, interrelations subtiles, multiples niveaux d'interprétations, illustrent avec une économie de moyens notable, le processus quasi chimique par lequel la volonté artistique investit, réorganise l'objet prosaïque pour le transformer en un symbole qui, aux yeux du spectateur, apparaît doté d'une vie propre. Le plus menu détail dans ces masques est propre à faire rejaillir de nouvelles potentialités d'interprétation. A ce titre, la richesse discrète et, serait-on tenté de dire, l'urbanité de ces *masques-idées* ne sont pas la moindre des qualités du travail de Murray.

Chez Russell Gordon, le syncrétisme s'exprime par cet a priori de collage qui représente le label de son travail pictural¹. Cette fois-ci, il pousse plus loin en intégrant ses recherches sur l'illusion à la problématique du plan-volume propre à la sculpture. Dessins-collages en suspension, céramiques exécutées en synchronie dans le but de faciliter l'échange, très jungien dans ce cas, avec l'objet en gestation: manifestement les conditions étaient réunies pour une aventure dont la qualité cardinale allait être celle du débridement. «J'ai été séduit par cette idée du croisement de cultures que le masque permettait.» Gordon, qui, comme Murray d'ailleurs, se situe dans le champ de l'art abstrait, a utilisé à ses fins la convention figurative qu'imposait le masque. Les yeux, la bouche, les oreilles fonctionnent selon une manière qui lui est habituelle: comme fragments picturaux (voir, entre autres, *Misplaced Mystic*) plutôt que comme éléments figuratifs.

Jeu, citations, réorganisation: dialogue sur et avec la peinture, comme à l'accoutumée, mais conversation investie de cette distance suprême de l'humour. Cette palabre picturale nous livre un nouveau dieu, celui de l'Action painting (*The spirit of Action painting*) et *Un Numinous Numskull*, dont les cheveux crépus, la barbe hirsute et l'air rigolard, débordent allègrement les tentatives d'encadrement symbolisées par des géométries impuissantes.

Discours sur l'africanité, dialogue sur la peinture moderne, truculence et débridement: loin d'être la politesse du désespoir (Boris Vian), l'humour, et l'humour particulier qui chevauche cette exposition biphale, semble plutôt, dans ce cas-ci, être le garant d'une pensée qui, pour paraphraser Voltaire, a assimilé l'ordre précédent des choses et qui tend vers des perspectives nouvelles.

1. Voir mon article intitulé L'Existentialisme pictural de Russel Gordon, dans *Vie des Arts*, XXVII, 107, 36-40.