

Article

« Trois masques contemporains québécois peuvent-ils résister à Lévi-Strauss ? »

Jacqueline Bouchard

Anthropologie et Sociétés, vol. 17, n° 3, 1993, p. 175-187.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/015289ar>

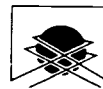
DOI: 10.7202/015289ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



TROIS MASQUES CONTEMPORAINS QUÉBÉCOIS PEUVENT-ILS RÉSISTER À LÉVI-STRAUSS ?

Jacqueline Bouchard

Certains masques, tous du même type, me troublaient par leur facture. Leur style, leur forme étaient étranges : leur justification plastique m'échappait. Bien que profondément fouillés par le ciseau du sculpteur et munis de pièces rajoutées, en dépit de ces parties saillantes, ils offraient une apparence massive [...] En regardant ces masques, je me posais sans cesse les mêmes questions. Pourquoi cette forme inhabituelle et si mal adaptée à leur fonction ? [...] À toutes ces interrogations, je suis resté incapable de répondre avant d'avoir compris que, pas plus que les mythes, les masques ne peuvent s'interpréter en eux-mêmes et par eux-mêmes comme des objets séparés.

Lévi-Strauss 1979 : 13-15

Comment des théories élaborées au sujet des arts traditionnels, par exemple celles qu'a développées Lévi-Strauss pour l'interprétation des masques de la côte nord-ouest du continent américain peuvent-elles être utilisées pour élargir notre compréhension de l'art contemporain dit actuel ? C'est la question que je me suis posée en contemplant, puis en examinant les masques étranges que Christian Noreau a installés chez *Regart*¹ au printemps 1993. Les objets présentés dans ce contexte défient en effet notre conception habituelle du masque par leur format, leur forme et leur fonction.

Le texte qui suit explore l'applicabilité de certaines théories, fondées sur l'analyse de masques traditionnels indigènes, à des objets contemporains relevant d'une même taxinomie, ou du moins présentés comme tels par leur « manipulateur ». Il s'agit de repérer, s'il y a lieu, un certain continuum entre les qualités structurelle et structurale de ces deux types de masques, c'est-à-dire entre leurs éléments plastiques et l'organisation syntaxique qui les sous-tend, de même que dans la rhétorique qui les anime. Au demeurant, derrière l'articulation des matériaux et des procédés expressifs, c'est bien le rôle dévolu aux masques par leurs « manipulateurs » dont il est question, soit, explicitement, leur fonction. Dans le cas des spécimens récents, cette dernière apparaît nettement problématique, du moins à première vue puisque l'agencement des matériaux et des procédés expressifs semble contredire la définition même de l'objet.

Outre les données de l'anthropologie classique, une foule d'ouvrages nous ont abondamment renseignés sur les dimensions rituelles et symboliques entourant les masques traditionnels. À travers ces études, les masques sont abordés du point de vue formel.

1. Exposition présentée chez *Regart*, à Lévis, du 4 au 25 avril 1993.

esthétique, social ou ethnique. Je ne reviendrai donc pas sur ces analyses dont l'essentiel est connu mais j'aimerais cependant souligner que les anthropologues, pour ne citer qu'eux, ont souvent pointé le rôle intégrateur de la fonction cognitive dans l'art des sociétés traditionnelles, la comparant à celle de l'art moderne dont la signification ferait plus difficilement consensus (Schwimmer 1986 : 4). J'ai déjà proposé de nuancer cette hypothèse (Bouchard 1991) et les réflexions que je soulève ici iront également en ce sens. À l'évaluation de la fonction sociale des masques contemporains se superpose donc celle de leur fonction cognitive et, incidemment, de son importance. Pour « démasquer » ces fonctions des objets contemporains, j'utiliserai l'outillage théorique dont nous disposons pour l'étude de certains masques indigènes et je recueillerai les propos de l'artiste-auteur dont le discours, ici, se substitue aux précisions fournies par l'informateur indigène lorsqu'il s'agit d'objets traditionnels autochtones.

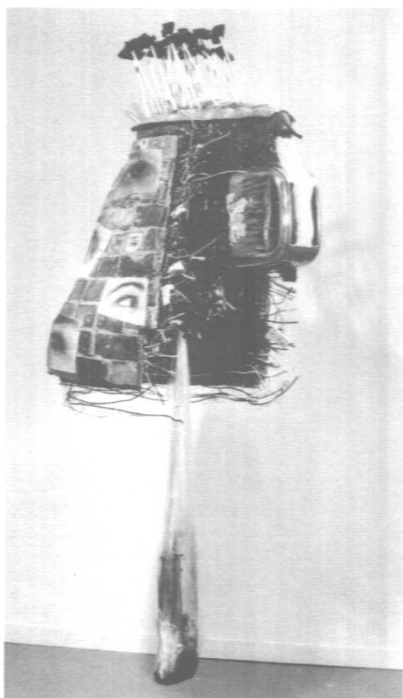
Des masques lourds de sens

Les dimensions moyennes de chacune des trois œuvres sont de 175 centimètres de hauteur sur 130 centimètres de largeur, l'épaisseur variant de 80 à 213 centimètres. Ces œuvres sont le résultat d'un assemblage complexe et apparemment hétéroclite d'objets récupérés ou provenant de la collection personnelle de l'artiste. Le volume et le poids impressionnant des pièces interdisent qu'on les utilise comme parures ou attributs corporels. Leur forme même s'oppose à cet usage puisque l'un des masques est conçu pour reposer au sol et un autre pour être suspendu dans l'espace. Un seul, celui-là accroché au mur, semblerait approprié pour recouvrir, « masquer » quelque visage. Mais encore eût-il fallu qu'il soit moins lourd et moins encombrant. Dans de telles conditions, on peut se demander si ces masques, tels que les a définis l'auteur, en sont vraiment et, dans l'affirmative, à quelle fonction ils sont destinés. En voici une présentation abrégée, compte tenu du nombre indescriptible des composantes formelles. J'ajoute aussi quelques commentaires personnels qui seront ultérieurement complétés par les propos de l'artiste.

Le touriste (Bois, carton, toile, cellulose, polythène, époxy, acrylique, huile, vernis, objets divers. 200 × 100 × 80 centimètres.)

Suspendue par un câble en plastique, l'œuvre est une espèce de demi-sphère creuse, recouverte sur le devant par de vraies briques parsemées de photostats représentant des yeux. Dans le derrière concave, fourré de divers objets, dominant des fils électriques, une masse bleue en époxy qui retient des corps de poupées peints en brun et un grille-pain. Sur le sommet, sont fixées sur des tiges des voitures miniatures alors que, du milieu du dessous, pend dans le vide un sac de plastique assez répugnant, sorte de glotte flasque au fond de laquelle macèrent dans l'huile des pièces électroniques et de la laine minérale. Ce masque se présente comme un crâne ouvert, muni d'une façade et d'un dedans, autour duquel le spectateur est invité à circuler en explorant les concepts d'extériorité/intériorité, de public/privé, de surface/profondeur. Le tourisme de loisirs est évoqué par les baigneurs bronzés émergeant du bloc bleu juxtaposé au grille-pain. C'est un tourisme d'évasion, superficiel, qui circule à la surface de l'Autre, à l'horizontale, comme l'expriment les automobiles et les yeux voyeurs posés sur les briques. Quant au sac, sa présence demeure énigmatique. Résidu viscéral peu appétissant, il oriente l'ensemble volumétrique sur un axe vertical, vers le bas. Il suggère quelque organe atrophié, en décomposition. Peut-être le « cœur » du touriste ? Plus tard, Christian Noreau² m'expliquera que le sac, maintenant affaissé, avait été conçu à l'origine comme une bulle gonflée devant évoquer un paysage enfermé dans le ballon, un souvenir de voyage.

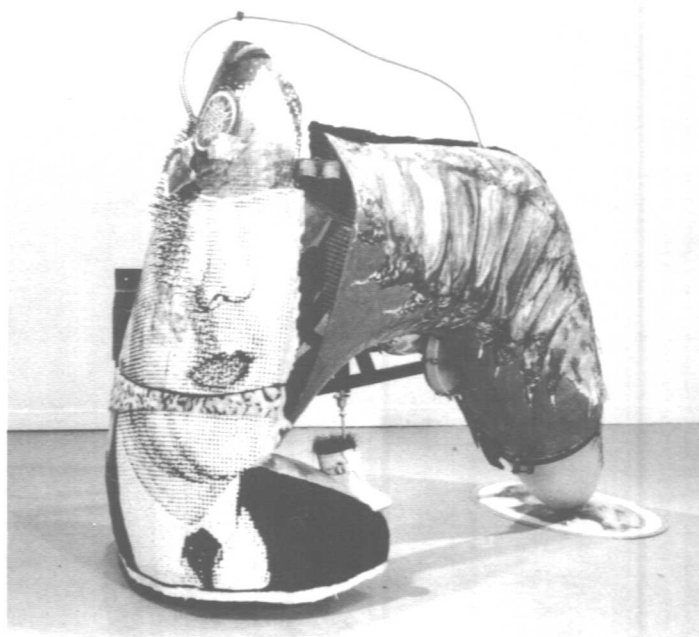
2. Tous les propos cités de l'artiste ont été recueillis lors d'une entrevue à son atelier, le 27 mai 1993.



Christian Noreau, *Le touriste*,
1993 (photo : Yvan Binet)



Christian Noreau, *Le citoyen*,
1993 (photo : Yvan Binet)



Christian Noreau, *Le bureaucrate*, 1993 (photo : Yvan Binet)

Le citoyen (Bois, carton, toile, cellulose, polythène, époxy, acrylique, huile, vernis, objets divers. 155 × 150 × 92 centimètres.)

Appliqué contre le mur, cet énorme visage à la fois monstrueux et humoristique est confectionné notamment d'une pièce de divan à motifs fleuris verts et jaunes, surmontée d'un chapeau en fibre de verre bleu muni d'un genre d'éventail (élément de lampe) en guise de diadème, d'un morceau de panier, d'une bottine avec des lacets. Les yeux se repèrent grâce à une lunette de carton peint couleur argent et découpé en losanges, ce qui rappelle les rideaux métalliques des anciens ascenseurs. Le nez est localisé par un fragment d'évier renversé duquel émerge un segment de tuyau d'aspirateur au bout duquel est fixé un masque protecteur buccal utilisé pour les travaux manuels. Ici et là des bijoux, une découpeure de presse traitant des coopératives de travailleurs et une autre illustrant des aborigènes. Sur le côté latéral gauche (point de vue du spectateur), une veste en denim, retournée et retaillée, aux poches garnies de plumes ; un rond de cuir dans lequel on peut lire un visage en cire, au nez traversé par une poignée de paille, à l'oreille percée d'une cuillère sur laquelle est agrippée une pince à homard. Sur le côté latéral droit, ouvert sur l'intérieur du masque, différents coquillages et oursins avec des agrafes à documents, de la fourrure, une corne, une plume, des têtes de poupées, une vieille potiche bleue, de vieilles photographies, de petits avions.

Cette œuvre est celle qui reconduit le mieux la notion conventionnelle de masque. D'abord par les traits faciaux tridimensionnels très puissamment caricaturés, au moyen d'objets volumineux à forte charge sémantique tels que le divan et l'évier. Ensuite par le marquage de la latéralité qui vient encadrer la surface frontale entre sa droite et sa gauche. Ce dernier volet développe la thématique du corps et du vêtement, avec l'aspect exotique que suggère la figure parée de babioles. C'est la vie sauvage, animale, dira Noreau. Le thème d'une domesticité plus quotidienne, socialisée ou industrialisée, nous rejoint à travers des indices comme l'aspirateur, les épingles à couches, la causeuse, l'évier, les cuillères et le masque utilisé pour le bricolage ou la rénovation. Le citoyen nous apparaît donc sous les traits d'un individu enfermé dans son univers matériel, quoiqu'informé sur des réalités exogènes (allusions aux sociétés traditionnelles) ou sociales (allusions aux coopératives de travailleurs).

Le bureaucrate (Bois, carton, toile, cellulose, polythène, époxy, acrylique, huile, vernis, objets divers. 170 × 140 × 213 centimètres.)

Ce masque se présente comme une structure articulée sur roulettes, pourvue d'un mécanisme qui actionne des tambourins lorsqu'on la bouge. De profil, l'objet ressemble à un gros insecte surréaliste mi-coléoptère mi-larve dont l'appendice postérieur de forme ovoïde (phallus, cocon) repose sur le sol, au milieu d'un photostat cartonné illustrant un plat composé d'œufs et de poulet. La tête proéminente est constituée d'un assemblage de fourrures, de clous, de sérigraphies largement agrandies, d'un masque de chevalier, d'une pièce d'éventail chinois, et autres. Une sérigraphie figurative donne à l'ensemble, vu de face, l'allure d'un visage souligné par une cravate. Le tout est relié à la queue par un réseau de fils électriques. Sur un des flancs de l'animal sont collées des photographies, sur les thèmes de l'alimentation et de l'architecture, dans des tons de jaune et brun, ainsi que plusieurs fragments de photographies noir et blanc plastifiées, tirées d'un vieil album de famille. L'autre flanc, peint en couleurs verdâtres plutôt criardes, évoque la peau d'une chenille.

Ce masque étonne par sa complexité, son volume et l'« autonomie » qui se dégage de cette bête articulée fin prête, semble-t-il, à arpenter le territoire du lieu d'exposition. Si la conception que les gens se font des bureaucrates est généralement négative, c'est une version étrangement différente que nous propose ici l'artiste. Un carré d'une ruche d'abeilles, la chenille associée à la métamorphose, les symboles de reproduction (œufs, formes larvaires ou phalliques), les tambourins fonctionnels, les photographies personnelles accu-

mulées, tout cela traduit une idée de travail régénérateur, de persévérance à la fois volontaire, mécanique et collective et une mélancolie sensible, impressions somme toute assez positives. Par contre, les mêmes observations peuvent déboucher sur une tout autre interprétation si l'on insiste sur des aspects comme la productivité répétitive dépourvue d'originalité, la lourdeur aveugle et hyperstructurée de l'appareil bureaucratique (structure de l'objet) et l'effacement progressif d'un passé émouvant (documents familiaux) dans un contexte déshumanisé, maintenant rempli d'instantanés photographiques témoignant de la nécessité et des contraintes de la consommation.

L'examen que nous venons de faire nous apprend quelque chose sur les composantes visuelles des masques et sur les sentiments ou les jugements que ceux-ci nous inspirent. Nous saurons plus loin si cette interprétation rejoint les desseins de l'auteur et quelles étaient ses intentions. Autrement dit, nous serons mieux renseignés sur la fonction à laquelle il destine ces masques, tels qu'il les nomme.

Transformations et inversions

Claude Lévi-Strauss a fourni de nombreuses, complexes et « séduisantes » interprétations des masques indigènes, notamment ceux de facture amérindienne. Je ne retiendrai ici que quelques éléments de ses analyses étroitement liées à la mythologie des populations en cause, et concernant la circulation et la fonction des objets.

Dans *La voie des masques*, il s'intéresse à divers types de masques amérindiens. L'un d'eux, le swaihwé, est présent chez quelque douze groupes amérindiens appartenant à la famille linguistique salish, répartie sur la côte nord-ouest du continent américain et sur la partie orientale de l'île de Vancouver. Diverses versions de mythes salish expliquent l'apparition des masques par des manifestations liées aux séismes et aux mondes céleste et aquatique, plus spécifiquement aux poissons : ces derniers sont apparentés aux masques, les uns et les autres provenant d'êtres surnaturels, d'esprits donateurs. « Les masques swaihwé, et le droit de les porter dans les cérémonies, appartenaient exclusivement à quelques lignées de haut rang. Ces privilèges se transmettaient par héritage ou par mariage » (Lévi-Strauss 1979 : 20). Chez les Cowichan et les Nanaimo insulaires, les masques jouaient un rôle purificateur alors que, « dans toute l'aire considérée, les masques portaient chance et favorisaient l'acquisition des richesses » (*ibid.* : 21). Ils guérissaient aussi les convulsions et accomplissaient des mariages entre partenaires éloignés, écartant ainsi les risques d'inceste (*ibid.* : 187). Quant aux Kwakiutl et aux Nootka, voisins des Salish, ils leur auraient « emprunté » le swaihwé en lui assignant une appellation originale : xwéxwé. Leurs légendes et leurs mythes en associent également l'avènement aux séismes et le mettent en scène dans les mariages à bonne distance (au cours desquels l'objet se transmet) mais ils imputent à cet « homologue du swaihwé, une avarice où l'on peut reconnaître, sous la forme atténuée d'une tare morale, la malfaisance foncière des monstres préhistoriques » (*ibid.* : 188). Donc, tout le contraire des précédents.

De plus, les deux types de masques entretiennent des rapports étroits mais distincts avec le cuivre, métal fort prisé des populations côtières. Le swaihwé, dispensateur de richesses, est commutable avec le cuivre : l'un et l'autre circulent de la même manière dans la mythologie, partageant des origines communes et fonctionnant comme agents d'abondance. Le xwéxwé, par contre, demeure égoïste : il n'octroie pas à ses propriétaires, par semblable dédoublement identitaire, cette dot luxueuse que leur prodiguerait la possession du cuivre. Au contraire, cette entité radine s'applique à empêcher la fortune ou contribue à la dissoudre. Dans la communauté kwakiutl, l'opulence est autrement et plus directement signifiée par la possession de plaques ouvragées en cuivre.

Du point de vue plastique, quoique plus réalistes et d'expression violente, les masques *nootka* et *kwakiutl* présentent les mêmes caractères que ceux des *Salish* : pièces articulées, utilisation de la couleur blanche, langue pendante, yeux protubérants, appendices en forme de tête d'oiseau, motifs stylisés suggérant des plumes à la partie supérieure (*ibid.* : 39). Bien qu'ils aient préservé les caractéristiques visuelles du *swaihwé* donc, les *Kwakiutl* « inversent sa fonction et transfèrent celle-ci au cuivre » (*ibid.* : 99). « Si les cuivres offrent l'aspect général des masques *swaihwé*, c'est que, chez les *Kwakiutl*, ils en tiennent lieu : à la fois comme causes de richesse et comme moyens de l'alliance matrimoniale, laquelle apporte une protection contre l'endogamie et la sécurité vis-à-vis des peuples étrangers » (*ibid.* : 120).

Cependant, les *Kwakiutl* possèdent une autre classe de masques, représentant les êtres surnaturels désignés par le terme « *Dzonokwa* ». Ceux-là sont « noirs, ou bien, dans leur décor, la couleur noire prédomine » et « les yeux sont percés au fond d'orbites creuses, ou mi-clos ». La bouche « n'est pas grande ouverte, mais, au contraire, froncée par la moue que fait le monstre » (*ibid.* : 53). Les ogres et ogresses *Dzonokwa*, « prototypes des masques » du même nom, proviennent des montagnes et de la forêt, donc d'un axe horizontal, alors que les prototypes *swaihwé* sont issus du ciel ou du fond de l'eau, donc d'un axe vertical. Ceux-ci sont obtenus par voie héréditaire tandis que ceux-là peuvent être achetés.

D'un point de vue fonctionnel, les masques *swaihwé* représentent les ancêtres fondateurs des plus hauts lignages : ils incarnent l'ordre social, en opposition avec les *Dzonokwa* qui sont des esprits asociaux, et non pas des ancêtres — par définition, auteurs des générations qui les suivent —, mais des ravisseurs ou des ravisseuses d'enfants, qui mettent en péril cette continuité.

Lévi-Strauss 1979 : 54

Malgré ces différences exemplaires avec les masques *swaihwé*, sur les plans formel et fonctionnel, les *Dzonokwa* renvoient néanmoins à un personnage mythique dont la personnalité et les péripéties trouvent des correspondances et des équivalences dans les deux cultures, *salish* et *kwakiutl*. Cet être géant, mâle ou femelle (mais toujours représenté avec des mamelles), de nature farouche et généralement hostile, est possesseur de richesses fabuleuses. Ces richesses peuvent être offertes aux humains lors d'échanges complices occasionnels ou volées à la suite de l'assassinat du monstre, sa mise en fuite ou quelque subterfuge consistant à faire hurler son rejeton. Bref, il y a moyen d'acquérir une somme considérable de biens même s'ils nous sont hiérarchiquement refusés *a priori* ; il y a moyen de déjouer les pouvoirs obscurs et de créer un nouvel ordre social³. En définitive, *Swaihwé* et *Dzonokwa* « procurent aux humains le cuivre, mais pas de la même façon. La *Dzonokwa* se le laisse prendre, souvent au prix de sa vie ; libéral, le *swaihwé* en garantit l'obtention » (*ibid.* : 111). Les *Kwakiutl* relient l'origine du cuivre à *Dzonokwa* « dont le masque inverse le *swaihwé* d'un point de vue plastique alors que, d'un point de vue sémantique, il en

3. « [...] dans tous les mythes que nous avons analysés et discutés, la destruction de monstres qui se partagent les aspects caractéristiques du masque *swaihwé* permet que s'ouvre une ère où, après un inceste plus ou moins durement sanctionné, les frères et les sœurs respecteront les distances qui doivent les tenir séparés. [...] la richesse est à cette condition : richesse que, de son côté, le masque *swaihwé*, rempart contre l'inceste, assure à ceux qui le possèdent par droit de naissance ou qui ont obtenu son concours » (Lévi-Strauss 1979 : 185). En fait, le « triomphe de la culture sur la nature » exige la suppression ou la maîtrise des « monstres maîtres de l'univers », lesquels représentent « un obstacle à l'avènement d'une société policée ». « Ce sont des créatures redoutables que les *Kwakiutl* réduisent, moralement parlant, au format de petites déités avaries et que, faisant un pas de plus, les *Salish* domestiquent sous la figure du *swaihwé* ; allant même, dans les versions de l'île, jusqu'à faire d'eux les premiers ancêtres, mais sans retirer aux masques qui les représentent leur aspect démoniaque » (*ibid.* : 189).

préserve la fonction. En revanche, celle-ci s'inverse quand on passe du swaihwé salish au xwéxwé kwakiutl : mais c'est alors la forme plastique des deux masques qui se maintient » (*ibid.* : 119).

Selon Lévi-Strauss, les différences observées d'un type de masque à l'autre s'expliquent par les transformations opérées à l'intérieur des mythes fondateurs d'une société à l'autre. Cette réorganisation ou inversion des récits, survenue au cours de leur diffusion géographique, entraîne aussi une modification dans le savoir-faire des objets qui trouvent leurs modèles, leur contextualisation et leur signification dans cette tradition orale. Mais il va plus loin. De même qu'un « mythe ou séquence de mythe resterait incompréhensible si chaque mythe [ou séquence de mythe] n'était opposable à d'autres versions du même mythe [de la même séquence] ou à des mythes [séquences] en apparence différents » (*ibid.* : 51), de même chaque masque « ne contient pas en soi toute sa signification » (*id.*). La forme, la couleur et les aspects de chacun « sont indissociables d'autres auxquels ils s'opposent, parce que choisis pour caractériser un type de masque dont une des raisons fut de contredire le premier » (*id.*).

« Un masque n'est pas d'abord ce qu'il représente mais ce qu'il transforme, c'est-à-dire choisit de *ne pas* représenter » (*ibid.* : 125). Comme toute œuvre d'art, ajoute Lévi-Strauss, le masque « dit ce que disait dans son langage le style antérieur, et il dit aussi autre chose que celui-ci ne disait pas et qu'à la muette, il l'invitait à énoncer » (*id.*). Les différences plastiques d'un type à l'autre sont donc le résultat d'une dialectique entre des énoncés plastiques répondant à d'autres énoncés plastiques qu'ils veulent nier, compléter ou inverser dans le but d'affirmer leur autonomie propre et de distinguer un message particulier. Cette dialectique crée un jeu de transformations et d'inversions qui opèrent aussi bien sur le signifiant que sur le signifié de l'objet. On peut résumer ce procès dans ce que Lévi-Strauss appelle la « formule canonique » suivante : « Quand, d'un groupe à l'autre, la formule plastique se maintient, la fonction sémantique s'inverse. En revanche, quand la fonction sémantique se maintient, c'est la forme plastique qui s'inverse » (*ibid.* : 78).

Des masques venus du dedans

Avant de s'attaquer à la fabrication de ses masques, Christian Noreau avait travaillé pendant des mois à la réalisation d'objets également volumineux et composés d'éléments récupérés ou personnels. Il s'agissait alors de mains. Sentant le besoin de modifier son thème tout en poursuivant la même démarche formelle, il s'est alors fixé sur le concept du masque. C'est à partir de l'index géant d'une ancienne main, par exemple, qu'il a débuté *Le bureaucrate*. À l'origine, Noreau n'avait aucune idée préconçue du résultat final : il a d'abord inventorié et choisi ses matériaux, la définition du masque étant apparue au fil du travail créateur proprement dit. Il est intervenu concurremment sur les trois œuvres et c'est lors de la finalisation de celles-ci qu'il a découvert leur « personnalité » respective. L'important était de garder constamment à l'esprit cette question fondamentale : « Qu'est-ce qu'un masque ? » Lorsque je lui demande s'il a finalement trouvé la réponse, il affirme résolument : « Oui. C'est comme si, en dedans de moi, il y avait une réponse cachée. Si je suis fidèle à ce que je fais, à mes sensations, je vais avoir la réponse de ce que je pense du masque ».

Être fidèle à ses sensations dans la recherche plastique, cela signifie pour Noreau trouver le positionnement d'un élément formel qui « donne le plus de sensations.... de sens ». Chaque mise en place d'un objet dans l'ensemble suppose un questionnement sur le vif qui procède en quelque sorte de l'élimination, de l'abduction, puisqu'il ne s'agit pas de « trouver » la « meilleure » place *a priori*, mais d'expérimenter, par de multiples essais, une variété de possibilités et d'éprouver le meilleur effet de sens. L'objet peut être placé

n'importe où, créant ici ou là des tensions différentes propres à cet emplacement et aux variables qui le cernent. Plus il y a d'éléments, plus les choses se compliquent. C'est une méthode de travail « ouverte » dont les seules limites sont fixées par la sensibilité de chaque artiste. C'est au moment d'élire la solution la plus stimulante que se fait sentir l'originalité de l'auteur et, selon Noreau, le résultat ne peut qu'être « authentique » si le créateur « s'écoute vraiment », s'il est fidèle à ce qu'il est. En fin de compte, comme il le dit, c'est son histoire personnelle qu'il écrit et non celle des autres.

Pour ce qui est du concept de masque, le sculpteur avoue n'avoir jamais eu d'idées précises durant la période de production. Ses notions et son savoir personnels (y compris l'expérience d'un cours d'introduction à l'anthropologie) ont été délibérément mis en veilleuse pour se concentrer sur la question « Qu'est-ce qu'un masque ? » Il a plutôt réinvesti ses définitions mnémoniques du masque dans l'exploration plastique, soucieux de renouveler les symboles visuels et de renverser les significations acquises pour en arriver à un effet de surprise susceptible d'agir sur le spectateur. De son point de vue, ses masques emplissent la même fonction que les masques traditionnels et, comme eux, ils fonctionnent parce qu'ils sont « vivants » et provoquent l'étonnement au moyen d'associations formelles inusitées. Ils évacuent des tensions, dit-il, interprètent des propositions et canalisent les énergies sociales pour maintenir « les forces du système » en place. La différence majeure réside dans l'impossibilité de les porter, par exemple en dansant. Ce que désirait l'artiste, c'est de questionner la définition du masque, l'identité de ses concitoyens et la réalité cachée derrière la face (la façade) de ces individus. Il s'est ainsi arrêté sur ce qu'il affirme être trois représentations synthétiques de la société contemporaine : le bureaucrate, le citoyen et le touriste. *Le bureaucrate* représente une forme de pouvoir institutionnalisée, subventionnée par *Le citoyen* qui est une personne intégrée dans une communauté quelconque, contrairement au *Touriste* qui circule sans être intégré, sans être citoyen.

À travers ces images, l'artiste dit vouloir créer une synthèse visuelle qui amplifie la puissance des symboles pour en extraire le plus de sens possible. Un peu comme si le message de cinquante masques se trouvait condensé à l'intérieur de trois spécimens et que, ultimement, la lecture d'un seul suffise à rendre compte de toute la complexité et de l'ambivalence de la vie. Finalement, la forme globale de l'œuvre doit suggérer davantage que ce qu'elle nous donne à voir dans l'immédiat. Le tout est différent de la somme de ses parties et les composantes elles-mêmes portent en chacune d'elles une infinité de signifiés, aussi bien prises isolément que considérées dans leur relation à l'ensemble. Un masque peut et doit, à la limite, être autre chose qu'un masque. *Le touriste*, par exemple, peut évoquer la densité impénétrable d'un mur de briques, le voyeurisme, la superficialité, les voyages. Or, malgré le discours de Noreau, on pourrait dire que l'accumulation d'éléments et de sens dans ses masques, loin de constituer une synthèse, entraîne une cacophonie qui « barbouille » les définitions inscrites dans les œuvres, un peu comme un énoncé qu'on reformulerait sans cesse en y ajoutant des commentaires nouveaux ou un texte livré au lecteur avec toutes les ratures correctives apportées au cours de la rédaction.

Au dire du concepteur, le titre demeure un bon guide dans ce labyrinthe de sens, quoiqu'il ne semble pas toujours adéquat. Ainsi, une discussion autour du *Bureaucrate* nous permet de découvrir que les « attributs » dévolus à ce personnage par son manipulateur le désigneraient comme un technocrate plutôt qu'un bureaucrate. Néanmoins, Christian Noreau est bien conscient des difficultés d'interprétation soulevées par cette redondance de propositions visuelles et conceptuelles. Il parle même de l'aspect « répulsif » de ses œuvres. Il n'en demande pas moins au spectateur d'être attentif et « de se poser des questions » comme lui-même l'a fait (Qu'est-ce qu'un masque ? Qu'est-ce qu'un touriste ? Qu'est-ce qu'un citoyen ? Qu'est-ce qu'un bureaucrate ?) afin de découvrir un message inscrit dans celles-ci. Cette démarche est essentielle pour lui et il aura rejoint ses objectifs si un visiteur ou une visiteuse évite les jugements de goût et les clichés esthétiques et lui transmet « une

impression, un regard, une vision personnelle et intime à propos de la société » que le masque aura fait surgir en lui ou en elle, s'appropriant de la sorte l'histoire de l'auteur exposée au regard du public. Ainsi, il n'est pas nécessaire de porter le masque « pour changer le monde » mais il suffit de le regarder.

Aux gens « du milieu », aux connaisseurs, il demande le « risque » d'une critique constructive qui s'appuie sur des échanges artistiques théoriques et techniques, ainsi que sur des préoccupations communes. Il ajoute que les commentaires des pairs se résument le plus souvent à de trop brèves analyses de la production prise dans son immédiateté. Je lui demande de préciser ce qu'il retient d'une approche « constructive ». En effet, lors du vernissage, plusieurs ont effectivement critiqué la pertinence du sac répugnant suspendu sous *Le touriste* : cela n'a pas ébranlé sa conviction « qu'il [le sac] devait demeurer là », que « c'était sa place », même si à l'origine il avait été conçu comme un ballon gonflé et que, à la suite d'imprévus techniques, l'air s'en était échappé, lui conférant cet aspect lamentable. Il me répond que la critique l'influence peu dans son cheminement. L'œuvre est ce qu'elle est, comme l'opinion du commentateur. Il s'agit moins de changer l'une ou l'autre, l'une par l'autre, que d'enrichir l'une et l'autre par une relation de communication qui doit produire du sens et ouvrir davantage ce sens.

Finalement, peut-être parce qu'il se dit davantage sensible au scepticisme plutôt qu'à l'enthousiasme des gens, Christian Noreau pense que les spectateurs sont souvent dérouterés par ses masques, n'y retrouvant guère les objets attendus sous cette appellation. Il me confie qu'il a toujours l'impression que son langage demeure incompris, qu'il y a un mur entre l'autre et lui, que « l'art c'est incommunicable ». On ne peut s'attendre, au fond, à être vraiment « accepté » dit-il. Ce qui compte vraiment, alors, c'est « de rendre le travail à terme » grâce à des expérimentations répétées. À cet effet, il établit une comparaison entre la production et l'« offrande » (l'exposition), mettant en relief la disproportion entre l'effort de réalisation et l'accueil fait aux œuvres : « J'ai beau faire gros et j'ai beau faire plus gros encore, j'ai l'impression que la réaction est toujours la même ». Il pointe ainsi très directement ce besoin de reconnaissance qui se cache derrière la médiation de son œuvre. Il enchaîne ensuite sur la taille considérable de ses masques et me dit que la sensation d'être à l'intérieur de la sculpture, « d'être bouffé » par elle est pour lui une expérience « démentielle » au cours de laquelle il enfouit son identité dans la matière.

Médiations et identités

L'important, pour Noreau, c'est que la signification de ses œuvres fasse consensus. Cela, paradoxalement, malgré tous les obstacles qu'il semble dresser lui-même sur la voie de leur interprétation, par l'accumulation de signifiants formels et conceptuels. L'œuvre en effet est amplement polysémique et se présente comme « un jeu de propositions visuelles superposées ». De plus, il m'a semblé que le titre, choisi pour orienter le spectateur, ne soit pas toujours pertinent. L'artiste souhaite cependant que le spectateur finisse par le rejoindre, à condition que sa démarche en soit une de questionnement, comme celle qui a présidé à la réalisation de l'œuvre. Cela implique que l'un et l'autre, créateur et public, adoptent un cheminement similaire qui va de l'inconnu au connu, du flou à la mise au point, de la question à la solution. Cette entreprise de production de sens peut déboucher sur une véritable communication entre l'auteur et le récepteur qui, en bout de ligne, « reconnaît » et « accepte » les propositions inscrites dans le masque. Néanmoins, cette conclusion attendue ne survient pas nécessairement, et c'est ce que constate Christian Noreau lorsqu'il parle d'« incommunicabilité de l'art ».

Que peut-on conclure de tout cela et quels parallélismes établir entre les masques de Noreau et les masques amérindiens ? À première vue, ma tentative pour établir des

rapprochements entre les deux types de masques et leurs fonctions respectives s'avère infructueuse. En fait, tout paraît différencier ces masques.

Dans les sociétés traditionnelles, le manipulateur ou le propriétaire d'un masque hérite des caractères psychologiques et des attributs de ce dernier tandis que les spectateurs ou les membres de la communauté en ressentent les effets et entérinent les règles sociétales définies par les pouvoirs du masque, lequel, ainsi, témoigne de la spécificité de la communauté et réitère son identité. Dans le cas des masques de Christian Noreau, inversement, c'est le masque qui hérite des caractères psychologiques, de la moralité et des paradigmes de l'artiste manipulateur puisque ce dernier y inscrit avant tout son « histoire personnelle ». Les spectateurs ne ressentent pas nécessairement les effets de sens que le manipulateur veut provoquer puisque ce sens n'est pas facilement accessible. En conséquence, ils ne peuvent entériner les propositions sociétales qui lui sont inhérentes et le masque perd cette fonction de témoin et de référent identitaire. Ensuite, le masque opère « indirectement » puisqu'il impressionne « individuellement ». Il n'a pas d'effet immédiat sur la collectivité, sur le monde, mais plutôt sur chacun des visiteurs/individus. Ces derniers ne sont pas informés en tant que « groupe » par le masque mais s'informent plutôt sur lui par un effort personnel d'attention et de compréhension. Seulement ensuite informeront-ils la « communauté », transformés par l'acquisition d'une vision critique.

Par ailleurs, Lévi-Strauss a démontré que, lorsque « d'un groupe à l'autre, la formule plastique se maintient, la fonction sémantique s'inverse. En revanche, quand la fonction sémantique se maintient, c'est la forme plastique qui s'inverse » (1979 : 78). Dans le cas des masques amérindiens qu'il a étudiés, nous avons vu que telle communauté, à travers le travail de ses artistes, se dote de masques venant confirmer son identité originale mais aussi celle de quelques-uns de ses membres. Ces masques sont réalisés à partir d'un inventaire disponible de formes signifiantes, mythiques et plastiques. Le travail de définition réside dans la manière de créer des masques qui « transformeront » ou « inverseront » ces formes, tantôt sur le plan plastique, tantôt sur le plan mythique. Autrement dit, il y a d'abord un vaste inventaire signifiant offert à plusieurs groupes, dans lequel puise chaque groupe et que ce groupe transforme à travers ses masques afin de particulariser son identité. Les masques de Noreau semblent au contraire puiser dans un inventaire personnel pour le transformer et l'amplifier sur le plan conceptuel et plastique et « départiculariser » une identité individuelle en la rendant « acceptable » par une communauté très vaste, voire un public universel.

Cette première interprétation s'éclaire autrement, cependant, si l'on se rappelle que l'artiste, matérialisant par l'œuvre cette « réponse cachée » en lui (réponse personnelle) à propos du masque, voulait représenter trois visages de sa société. Il s'agit bien là d'un inventaire « mythique » accessible à plusieurs puisque les personnages du touriste, du citoyen et du bureaucrate font partie de l'imaginaire occidental, comme Swaihwé, Xwéxwé et Dzonokwa font partie de l'imaginaire amérindien de la côte ouest. Les spectateurs sont donc invités à découvrir dans l'œuvre des significations collectives, précises et familières, comme dans les masques amérindiens. Ces découvertes doivent engendrer, au dire de l'auteur, des énonciations morales ou politiques plutôt que des jugements esthétiques. De la même manière, la fonction des masques swaihwé, xwéxwé et de Dzonokwa est d'incarner et de réitérer des dictats sociaux, moraux et politiques. Enfin, les masques amérindiens racontent l'histoire d'une société mais leur possession confère en outre un statut privilégié à leurs propriétaires. Analogiquement, les masques de Noreau racontent l'histoire d'une société à travers l'histoire de l'artiste et ils confèrent également un statut privilégié à ceux qui en possèdent le sens. La relation avoir/pouvoir est analogique, bien sûr, puisque le masque est ici « regardé » plutôt que « gardé ».

Ces similitudes entre les deux types de masques laissent intact le problème de l'« opacité » plastique chez Noreau, laquelle s'oppose à l'apparente efficacité cognitive des mas-

ques amérindiens. Or, Lévi-Strauss a bien pointé que les éléments visuels d'un masque « sont indissociables d'autres auxquels ils s'opposent, parce que choisis pour caractériser un type de masque dont une des raisons d'être fut de contredire le premier » (1979 : 51). En conséquence, « un masque n'existe pas en soi » (*ibid.* : 125) et « suppose, toujours présents à ses côtés, d'autres masques réels ou possibles » (*id.*) desquels il prétend se démarquer et auxquels il nous faut le confronter pour en comprendre toute la signification. Fort bien. Puisque les masques de Noreau représentent quelques-unes des composantes d'un plus large système, il nous faut donc les comparer à d'autres spécimens de ce système pour en saisir le signifié plastique. Mais qu'est-ce qui fait système ici ? Est-ce l'ensemble des masques de Noreau, une autre catégorie de masques contemporains ou la somme des productions artistiques actuelles ? En réalité, il s'agit de la même question, reformulée différemment, et qui désigne le monde de l'art contemporain. À l'intérieur de ce système, on pourrait dire que le message, toujours le même, est celui d'un questionnement social et que cela explique le foisonnement et la diversité des formes plastiques chez Noreau et en art contemporain puisque, ainsi que l'affirme Lévi-Strauss, les composantes visuelles se transforment d'autant plus d'une œuvre à l'autre que le message, lui, reste identique de l'une à l'autre. Il s'agit en quelque sorte de faire preuve d'originalité, de mieux se démarquer en « masquant » la récurrence d'un message. Dans le cas de Noreau et de l'art dit contemporain, la transformation plastique viserait moins à « marquer » la distinction de groupes entre eux, par exemple ethniques, que celle des individus, c'est-à-dire les artistes eux-mêmes les uns par rapport aux autres. L'originalité, la différence formelle, deviendrait ainsi la condition de la distinction, de l'émergence sociale. Cela vaudrait non seulement en ce qui concerne les créateurs et les créatrices entre eux, mais encore, souvent, à l'intérieur même de leur production respective, alors qu'intervient cet impératif occidental du renouvellement inventif, cette obligation de surprendre sans cesse. Mais enfermer toutes les productions contemporaines à l'intérieur d'une telle analyse structurale serait faire preuve de réductionnisme.

Ce qui est certain, par contre, c'est que la manipulation plastique a pour but d'enfourer une identité spécifique à l'intérieur d'un masque, ici celle de l'artiste, comme visaient à le faire les Salish et les Kwakiutl lorsqu'ils manipulaient mythes et aspects formels dans l'élaboration de leurs masques. Si les masques de Christian Noreau semblent si complexes et si surprenants, c'est parce qu'ils sont tributaires de cette idéologie persistante en art occidental postmoderne, qui prône l'éclatement des formes, l'originalité et la provocation inédite à tout prix, confirmant énergiquement par là le constat de Lévi-Strauss, à savoir que chaque œuvre doit, pour se distinguer, contredire la précédente, affirmer ce que cette dernière taisait ou dire autrement ce que la première avançait. Dans le procès des masques contemporains, l'histoire du « groupe » et l'histoire personnelle de l'artiste se confondent et sont mises en forme simultanément de la manière la plus inusitée possible, de façon à proclamer l'unicité des deux identités. La société, se reconnaissant dans le masque, entérine sa propre identité et, par là, d'emblée, elle reconnaît et entérine l'identité du manipulateur de masques, ce manipulateur d'identités. Si les masques de Noreau fonctionnent, c'est donc parce que celui-ci est bien « vivant » à l'intérieur de ses sculptures et qu'il s'est laissé « bouffer » par elles, devenant ainsi tout à la fois le manipulateur et l'objet même d'un grand festin collectif.

Outre le fait que les fonctions sociale et cognitive des trois masques soient ainsi posées, les propos de l'artiste nous incitent à explorer l'efficacité médiatique des œuvres, tant sur le plan individuel que collectif. Je pense à des termes comme « être bouffé », « être vivant », « être accepté », « faire gros », qui nous campent d'emblée dans l'univers symbolico-psychanalytique de Julia Kristeva :

[...] l'œuvre d'art qui assure une renaissance de son auteur et de son destinataire est celle qui réussit à intégrer dans la langue artificielle qu'elle propose (nouveau style, nouvelle composition, imagination surprenante) les émois innommés d'un moi omnipotent que l'usage social et

linguistique courant laisse toujours quelque peu endeillé et orphelin. Aussi une telle fiction est-elle sinon un anti-dépresseur, du moins une survie, une résurrection...

Kristeva 1987 : 62

Dans le même ordre d'idées, Jean Thierry Maertens repère dans le masque, quels que soient son contexte et son époque de production (sauvage, barbare ou civilisée), une *ritualité de substitution* (Maertens 1978 : 9). Ce processus permet au sujet, ici l'artiste, de tempérer son angoisse de la perte de l'Autre en conviant la communauté à s'identifier à des objets posés, par lui, devant elle⁴. Maertens souligne que l'Occident a tendance à considérer le masque du seul point de vue de ses composantes plastiques, occultant le fait que ce dernier est aussi un vêtement qui renvoie au corps et à ses pulsions (*ibid.* : 11-12). L'objet « créé » a pour fonction, selon lui, de mettre du sens dans ce chaos pulsionnel, lieu de l'angoisse de la perte originelle de l'Autre. Il serait un moyen de conjurer ce que Freud appelle le « ça », une sorte de peau exogène médiatique entre le sujet et les autres, un moyen de rejoindre l'Autre non plus à l'intérieur de lui-même mais à travers le social. « Encore faut-il, pour que le masque accède à la ritualité, que le groupe [...] soit disposé à recevoir l'objet créé qu'il ramène de sa quête et capable de l'intégrer dans la chaîne de ses objets posés » (*ibid.* : 23).

Je ne veux pas pénétrer plus avant dans la théorie de Maertens, longuement exposée dans la série de ses *Ritologiques*. Si j'entretiens certaines réserves à l'égard de ses analyses, je les trouve extrêmement intéressantes en ce qu'elles prennent en considération à la fois le masque, son manipulateur et son public. Elles ouvrent ainsi des pistes fructueuses, particulièrement et surtout pour la compréhension des masques contemporains.

Beaucoup d'artistes modernes et postmodernes ont intégré le masque à leur pratique, qu'il s'agisse de masques proprement dits, de sculpture, d'installation, de peinture, de photographie, etc., et même, dans le cas de Noreau, d'œuvres qui semblent n'en endosser que le nom. Picasso, s'étant inspiré de masques africains, les a réduits à son discours sur l'art et les femmes dans *Les demoiselles d'Avignon*, toile célèbre qui a fait scandale en 1907 (Legros 1985). Don Proch, artiste manitobain contemporain, réalise des masques à l'aide de matériaux naturels (os) et de procédés technologiques sophistiqués (fibres optiques, rayons laser) pour illustrer les tensions entre le passé et le futur, pour mettre en relief « les rapports paradoxaux et ambivalents entre la technologie et le paysage des prairies » (Kroker et Hughes 1985 : 63). En 1989, au Musée d'art de Joliette, Charlotte Gingras présentait ses *Masques et polaroids*, autoreprésentations créées de papiers-journaux superposés et redessinés pour ensuite être photographiées. Don Darby, de Québec, mesure son intention de sculpter des visages d'un âge préhistorique aux contingences plastiques et esthétiques de l'acier récupéré, martelé et oxydé⁵. Pierre Bellemare est un autre créateur québécois qui, lors de l'exposition de Christian Noreau, jouxtait aux masques de celui-ci des « têtes autoportraits de mort et de vie »⁶ aux cris silencieux, tracés sur de la toile avec de la terre et de la cendre, telles qu'inspirées par une pratique rituelle indigène.

La référence au masque, directe ou indirecte, n'est donc pas un phénomène marginal. L'exposition tenue en 1984 au Museum of Modern Art de New York, en fait foi. « Primitivism in Twentieth Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern » démontrait de façon

4. « Par ritualité de substitution, nous entendons l'action par laquelle le discours ayant divisé l'individu en autre et Autre, en le rendant signifiant dans la coupure sujet vs objet, distrait ensuite le goût de l'Autre ainsi perdu sur des "objets posés", produits symboliques présentés comme image de l'Autre, transformant l'angoisse de la recherche éperdue de ce dernier en peur/besoin de l'objet et permettant de la sorte à la société d'advenir à la place de cet Autre jusque-là dangereusement enfoui dans le corps » (Maertens 1978 : 9).

5. *Don Darby*. Québec : Éditions de la Canoterie/Don Darby/Sylvie Fortin. Catalogue de l'exposition présentée chez Madeleine Lacerte, septembre 1993.

6. Communiqué de presse de l'exposition présentée chez *Regart*, à Lévis, du 4 au 25 avril 1993.

parfois saisissante les « rapports de l'art moderne et des arts sauvages tout au long de notre siècle » (Ferrier 1990). On pourrait citer encore de nombreux exemples, entre autres chez les artistes autochtones, dont David Neel (Colombie-Britannique) et Domingo Cisneros (Québec) sont parmi les plus connus. À ce propos, la visibilité idéologique et politique des groupes autochtones apporte une nouvelle source d'inspiration et d'interprétation quant aux manifestations artistiques contemporaines. C'est ainsi qu'à tort ou à raison, et plus souvent qu'autrement, on se réclame actuellement du chamanisme pour expliquer certains rapports que les créateurs entretiennent avec leurs œuvres. Or, s'il faut parler de processus de ritualisation, il faudrait plutôt aller dans le sens de Maertens pour trouver un dénominateur commun à ces divers traitements du masque. Un objet qui s'offre, ici, davantage au regard qu'à l'habillement. Un objet qui, dans le cas de Noreau, ne trouve son identité que dans les mots. Voilà bien ce qu'est le masque contemporain : un appareil médiatique qui renvoie à un discours, à la fois personnel et social, et non à un corps.

Références

BOUCHARD J.

1991 « L'art masqué ». *Recherches amérindiennes au Québec*, XXI, 3 : 11-18.

FERRIER J.-L. (dir.)

1990 *L'aventure de l'art au XX^e siècle*. Paris : Éditions du Chêne.

KRISTEVA J.

1987 *Soleil noir*. Paris : Gallimard.

KROKER A. et J. Hughes

1985 « Technologie et art émancipatoire. La vision manitobaine », *Sociologie et sociétés*, XVII, 2 : 53-70.

LEGROS D.

1985 « Les Demoiselles d'Avignon de Picasso et les pièces africaines contemporaines du tableau. Esthétique émancipatrice ou répressive ? », *Sociologie et sociétés*, XVII, 2 : 71-81.

LÉVI-STRAUSS C.

1979 *La voie des masques*. Paris : Plon.

MAERTENS J.T.

1978 *Le masque et le miroir*. Paris : Aubier Montaigne.

SCHWIMMER É.

1986 « Présentation », *Anthropologie et Sociétés*, 10, 3 : 1-10.