

Conversation avec Frédéric Bouglé
Musée national, éditions de La Martinière, 2014

« Le visage d'un être de conjecture »

En 2007, Frédéric Bouglé, critique d'art, membre de l'AICA (1), et directeur du Creux de l'Enfer, le Centre d'art contemporain de Thiers, en Auvergne, a été l'un des premiers à identifier la portée du projet Musée national. La rencontre avec Marc Lathuillière, alors accueilli en résidence de création non loin de là – au Collombier, à Cunlhat – est à l'origine d'une amitié qui a pris la forme d'échanges sur les significations de ce geste étrange : masquer le visage des Français. Cet entretien fait la synthèse, croisée, de leurs réflexions écrites.

Frédéric Bouglé : Cela fait aujourd'hui dix ans que tu portraits tes sujets masqués. La grande aventure commence en 2004, avec un titre, provisoire, qui explicite déjà l'ambiguïté de ton propos : *France Face Perdue*. C'est une série de photos couleur, toujours ouverte, et qui consiste à saisir, sur un territoire ou dans un cadre donné, des Français volontaires pour, tous, porter le même masque.

Sans même y prendre garde, tu t'es engagé là dans une œuvre géante et dévorante : une passion ogresse. Elle est aussi infinie dans son principe que les *Cinématons*, ces portraits vidéos muets que Gérard Courant accumule depuis maintenant trente-six ans. Rencontrées de manière fortuite ou anticipée, les personnes que tu photographies doivent accepter de se laisser guider par les instructions données. Aujourd'hui l'on compte plus de cinq cents portraits collectés, prises de vue réalisées d'un bout à l'autre de l'Hexagone, avec toutes sortes de gens, de tous âges, de toutes conditions, exerçant différents métiers, et autant de régions en image de fond : des villes plus ou moins importantes, des villages pittoresques ou non, la mer et ses rivages balnéaires, la campagne et ses fermes ordinaires, la montagne et ses demeures provinciales, véritable tour de France dans un pays légendaire pour sa diversité géographique et sociale. La France de cocagne et la France sévère sont représentées, avec reliefs et caractères pittoresques, châtelains et gens simples, une France touristique muséale domestiquée et une France plus secrète. Métiers de diverses sortes : agriculteur, éleveur et facteur, sourcier et curé, maire et député, boulanger et boucher, menuisier et conservateur de musée ; mais aussi grandes institutions françaises, de Polytechnique à La Poste, de l'Assemblée nationale au Haras national. Même si, tu en conviens, il te reste encore beaucoup à faire, notamment avec certains grands corps d'État, ou certaines personnalités. Tu as d'ailleurs essayé quelques refus notables, généralement courtois, ainsi avec Pierre Nora.

Il est important de le noter : de façon intermittente, tu exerces la profession de journaliste-reporter-photographe pour des magazines touristiques. En conséquence, tu n'ignores rien de la représentation normée d'un territoire, de sa construction organisée et pensée, qu'elle soit culturelle ou marchande. De fait, tu analyses ce que suppose l'utilisation des photographies d'agence pour l'édition touristique. Et sans doute partages-tu les analyses du sociologue-ethnologue Nicolas Hossard quand celui-ci évoque une certaine tendance à la « disneylandisation » du monde dans l'aménagement carte postale des paysages. Cet écart entre une image personnelle de ceux-ci et leur représentation politique revient aussi dans l'élaboration de ton travail.

Je voudrais aussi souligner que tu affectionnes les pays d'Extrême-Orient, où tu as souvent séjourné, notamment trois ans en Thaïlande. D'ailleurs ton idée initiale, lorsque tu t'es mis en quête d'un masque pour débiter la série, était d'imposer des traits orientaux à tous tes personnages. Pour le reste, tu vis à Paris, te rends régulièrement à Noirmoutier, où tu as un pied-à-la-mer, mais a aussi bénéficié de quelques résidences d'artiste, à commencer par le Centre Intermondes à La Rochelle. C'est plus loin de l'océan, plus à l'est, sur les hauteurs de Cunlhat en Auvergne, que j'ai fait ta connaissance et celle de ton projet : tu y étais alors en résidence au Collombier. Tous ces déplacements, il me semble, ont beaucoup compté dans la genèse de *Musée national*.

Marc Lathuillière : Lors de notre rencontre, en 2007, je venais effectivement de passer deux ans entre Bangkok et Paris. Le contraste avec l'univers de la résidence – Cunlhat, au cœur d'un terroir auvergnat et non loin du Creux de l'Enfer – est un de ces sauts spatiaux temporels qui a construit ma perception de la France.

Mais c'est un déplacement antérieur, en 2004, après une année en Corée du Sud, qui est à l'origine de la série. Les éditions *Noonbit* venaient de publier à Séoul mon tout premier jeu photographique, une traversée en coupe du pays intitulée *Transkoreana*. L'origine de *Musée national* est bien asiatique, en ce sens que c'est l'éditeur, Lee Kyu-sang, qui m'a alors soufflé de m'intéresser à mon propre pays. En Asie, j'avais appris à photographier des sociétés en mutation rapide, celle des mégalofoles. J'avais posé les bases de ma problématique de la représentation de « l'autre étranger », avec des interventions dans l'image revenant à déjouer les stéréotypes exotiques qui formatent notre représentation. Alors, photographier la France ? Ma matrice, ma patrie ? Je n'en voyais pas vraiment l'intérêt.

Au printemps, j'ai tout de même pris mon vol retour. Mais dans les jours qui ont suivi l'atterrissage, j'ai eu une sensation étrange : mon pays avait disparu. La France, celle que l'on m'avait enseignée, n'était plus. A sa place, je ne percevais plus qu'une série de cartes postales. Retrouvant mon rôle de figurant du cru, j'y ai à nouveau goûté aux plaisirs d'une « qualité de vie » à la française, pêche aux huîtres à Noirmoutier, cousinades en chapeau de paille ou pique-niques sur les bords de Seine. Ces petits tableaux, assez rapidement, j'ai commencé à les voir reliés en un ensemble réellement inquiétant : un long diaporama dans lequel, de rituel en commémoration, le pays, comme un homme avant sa mort, ne cessait de se rejouer son passé.

Sous mes yeux désormais distanciés, la France avait perdu son évidence. Et, partant, sa Face.

Il me fallait donc masquer mon pays avant de le photographier. Oblitérer les traits des Français d'une couche de plastique faussement neutre, point d'exclamation qui par défaut souligne tout le « hors visage » du portrait : attitudes, vêtements, outils, meubles, cadre architectural et paysager. Parce qu'il les fige, le masque est aussi point d'interrogation de ces signes identitaires. Il questionne ce qu'ils nous disent sur un geste quotidien, une pose professionnelle, un monument, un terroir ou un territoire. Et sur leur rôle dans la reproduction d'un modèle français aujourd'hui en pleine crise.

Car s'ils sautent à mes yeux asiatisés, ce ne sont pas tant ces référents qui me semblent incongrus. Mais par contre l'énergie compulsive que, redoutant l'avenir, nous investissons

pour tenter de les conserver. Notre phobie de l'oubli est telle que nous alimentons une inflation, apparemment sans limite, de l'archive et du patrimoine. Restaurer un mas provençal ou la barque du grand-père, documenter une généalogie, défendre un pigeonier du XVIème, un fromage au lait cru ou la dentelle haute couture : prise isolément, chacune de ces activités continue à m'émerveiller. Vues ensembles, accumulées, classifiées, elles dressent du pays une image d'écomusée. Un monde comme sorti du Routard, où chaque village dans lequel « le temps s'est arrêté » mérite trois pictogrammes et une visite. Or c'est tout le village national qui, dans cette stase, voit l'ultime refuge.

En jouant avec les clichés photographiques du « bonheur français », c'est donc cette contrée enchantée que je veux sonder. Une France dont il faut se demander si, charmée par les images qu'elle se renvoie d'elle-même, elle n'est pas belle de cela même qui l'endort. Je pense moi que c'est un sommeil mortifère : sous le délavé des vieilles pierres affleure une fresque des morts.

FB : Cette démonstration pourrait facilement prendre une tournure collégiale et laudative : celle d'une collecte fonctionnelle à classer par thèmes, un corpus de témoignages d'une époque en accord avec un art universitaire, une sorte de protocole de création ; tout cela ramènerait aux critères d'un couple de photographes allemands assez fameux pour faire école, les Becher, certes dans un registre moins austère et plus ethnographique. Mais, en regardant ta série, on comprend peu à peu que ta recherche est plus latine, avec lectures et interprétations latérales. On cherche ce qu'il y a à déceler dans la posture physique des sujets, dans la pose donnée, la gestuelle des corps, l'affirmation des outils. Observer chaque photo, sa glissade caustique sous l'empathie de l'image, invite à chercher, derrière le masque, tes intentions premières.

Au début, tu me le disais, « *la personne primait* » ; il en a été ainsi pour le charpentier compagnon du devoir de Ruvigny, dans l'Aube, photographié sur le lieu même de votre rencontre. Par la suite, tu t'es ménagé un équilibre entre le langage du décor-paysage et la lumière spécifique à chaque région, retrouvant chez les autochtones l'écho des lieux alentour. Le risque résidait dans la méthode elle-même, cette ostentation des stéréotypes identitaires/paysagers dont l'esthétique pouvait basculer vers une joliesse calendrier-des-postes. Mais tu as su dénicher la dimension subversive du stéréotype, sa capacité masquée à retourner les apparences : profondeur et superficialité, burlesque et tragique, laideur et beauté, sens et non-sens...

ML : Développée sur plusieurs années, la série porte inévitablement les traces de son histoire. Venu de l'écrit, c'est avec *Musée national* que j'ai appris la photographie, et avec elle le métier d'artiste. En un sens, ce parcours équivaut à celui d'un Tour de France de Compagnon du devoir. Et ce n'est probablement pas par hasard que la photographie de l'apprenti charpentier à laquelle tu fais référence, et qui a été un de mes tous premiers clichés, ouvre ce livre : elle y prend une valeur hybride, entre portrait et autoportrait.

Au tout début, je photographiais les personnes là où je pouvais les trouver, en vacances ou en week-end : la rue, les champs, les plages, les sentiers... Mes « modèles » étaient pressés, et les rencontres étaient brèves – un ou deux mots d'explication, trois ou quatre déclics. Rétrospectivement, je dois d'ailleurs m'excuser auprès des personnes que j'ai ainsi photographiées : trop content de leur accord, je ne prenais pas le temps de discuter

des enjeux et des débouchés du projet. Il est vrai que je ne les connaissais pas encore bien moi-même.

Jusqu'en 2007, j'ai photographié à main levée, et en argentique. Il n'était pas alors possible de contrôler instantanément les images, comme ça l'est maintenant sur mon boîtier numérique. C'est là un autre facteur qui explique que les premiers clichés, comme *Les moissons à l'ancienne*, relèvent un peu de cette esthétique de l'instantané journalistique. Avec les déchets, les défauts techniques, les compositions et cadrages approximatifs inhérents au genre.

Cette approche a vite trouvé ses limites et, dès 2005, pour le département du Nord, j'ai commencé à monter mes déplacements comme de véritables reportages, autoproduits, avec des rendez-vous plus longs, pris à l'avance. Les trois résidences dont j'ai bénéficié – Le Collombier à Cunlhat, une Ecriture de lumière au Lycée Roger Claudrestre, à Clermont-Ferrand, et le Centre Intermondes à la Rochelle, avec le soutien de la région Poitou-Charentes – ont ensuite fait franchir une étape qualitative à mon travail. J'ai pu y creuser un territoire. Elles m'ont donné une sorte de statut officiel qui m'a permis de photographier des personnes occupant des fonctions à forte surface sociale – député, maire, curé, notable... – ou bien en charge de hauts patrimoines. Ces derniers temps, je prépare les portraits bien plus longtemps à l'avance : certains, comme *La société du musée*, à Unterlinden, ont pris plus d'un an. Et ils donnent lieu à de vraies rencontres sur le sens de l'image : elles se sont souvent transformées en amitié.

Ces différentes étapes expliquent que, dans sa cohérence d'ensemble, *Musée national* possède plusieurs galeries. Commencé modestement sur les marchés et les chemins de campagne, la série y a pris ses teintes de base, très terroir. Pour ensuite s'ornementer de patrimoines plus matériels dès lors que, lentement, se sont ouvertes les portes des musées et des institutions nationales. Pour s'adapter à ces différents univers, mes portraits font ainsi appel à différents registres. La photographie de presse a été ma première référence critique. Puis, en comprenant comment elle s'enracinait dans l'image d'Epinal, beaucoup plus structurée, j'ai commencé à travailler les portraits en pied, plus nobiliaires : à m'inspirer de la peinture de cour.

Cet approfondissement s'est aussi fait par des lectures, et par des échanges avec des critiques. C'est d'ailleurs toi qui m'a poussé à explorer la signification de mon masque, que je traitais comme un objet presque anodin, tout du moins fonctionnel.

FB : Je sais pourtant que ce masque est pour toi, aujourd'hui, irremplaçable ; que tu le manipules et le conserves précieusement.

ML : Il n'est en effet plus produit, et il ne me reste qu'un seul exemplaire sur les trois dont je disposais à l'origine. Il est peut-être aussi irremplaçable en ce qu'il garde d'une certaine manière trace de tous les visages sur lesquels il a été appliqué. Comme un lien entre ces différents corps.

FB : En camouflant le visage, c'est en effet le langage du corps que tu soulignes. Tout particulièrement la gestuelle des mains, comme dans le travail de l'artiste catalan Antoni Muntadas. Et même, j'ajouterais, ce qui s'articule autour des yeux. La synergologie nous apprend que les organes de la vision aussi disposent d'un langage ; ici il n'en est rien, le masque en question ne laisse rien passer. On ne connaît pas même la couleur des iris. Le

masque nie l'identité du visage qui le porte, et fait de l'individu un ersatz d'humain dans un corps de métier, le double virtuel de l'acteur lui-même. Débusquer les stéréotypes d'une région autant que ceux d'une corporation, mettre en avant son stéréotype masqué dépersonnalise le sujet de son Moi, qui devient sujet de son cadre : un On qui, par un effet schizoïde, construit l'« opinion toute faite » que l'on porte sur lui. En fait, dans cette logique, c'est chacun qui porte un masque pour autrui, dans la figure représentative formatée qu'il s'est conditionnée culturellement et individuellement. En apparence tout est très cohérent, l'individu ne ressemble que trop à son environnement, l'éclairage et le ciel sont attendus, mais voilà pourtant que le masque surprend. De ce fait, on peut se demander si ton travail est plus une analyse critique, ou une critique des analyses.

ML : En priorité une analyse critique. A ses début, mon projet se voulait une collecte de nos stéréotypes les plus passésistes : un recensement de poussières. Je l'ai compris dès la seconde année : il s'agissait, avant de repartir vivre à l'étranger, de *brûler* la France en moi. Comme on brûle ses vaisseaux pour s'interdire tout retour en arrière. Mais redécouvrir l'Hexagone, et y multiplier les rencontres, souvent belles, a complexifié le propos, insufflant à la galerie de portraits une empathie qui je crois les mets en tension. Comme si, tout en voyant la vanité de nos tentatives pour retenir le temps, j'en comprenais mieux l'importance affective pour chacun.

C'est un concept d'historien, les « lieux de mémoire », définis par Pierre Nora en introduction de l'ouvrage collectif du même nom, dont il a assuré la direction, qui éclaire le mieux sur cette ambiguïté. Pour Nora, inventeur du terme, ces lieux sont des « restes », des « illusions d'éternité », « des bastions sur lesquels on s'arc-boute » (2). Les lambeaux d'une mémoire française qui, fragmentée par l'accélération de l'histoire et du progrès technique, a perdu sa dimension collective. Au fond, si les Français investissent de mémoire le moindre muret, c'est bien qu'aujourd'hui tout se ruine et s'écroule plus vite. Le danger est que, contrairement aux sociétés asiatiques, la notre a oublié ceci : des formes doivent mourir pour que de nouvelles naissent et croissent.

Dans le même temps, le choix d'intervenir, de manière plastique, dans des images documentaire relève, si ce n'est de la critique des analyse, du moins de celle du reportage et de l'archivage photographique. Pendant des années, journaliste travaillant aux côtés de photoreporters, j'ai participé à la grande falsification du monde que constitue sa mise en boîte pour les médias. Il s'agit toujours beaucoup moins de documenter un sujet que de le reproduire selon des codes stéréotypés, tout en agissant sur le réel dans un sens qui renforce ces clichés identitaires. En particulier lorsqu'il s'agit de photographier des « autochtones ». Masquer mes compatriotes, ces indigènes d'une contrée nommée France, c'est révéler le trucage : la présence du photographe dans le choix du sujet, de la pose, du cadrage. Dans le même temps, c'est aussi manifester le travail embaumant de la photographie quand elle se veut document, preuve d'un « ça a été », pour reprendre la fameuse formule de Roland Barthes. Le masque que j'ai choisi s'est d'ailleurs révélé avoir une double dimension : il évoque le temps suspendu de l'enfance tout autant qu'il suggère celui de la mort.

« *La raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire, dit Nora, est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort...* » (3). Y'a-t-il une définition plus pertinente de la photographie, quand, nécessairement fragmentaire, elle est sacralisée dans sa fonction de trace ? Le Musée national, parce qu'il a plus à faire avec l'imaginaire qu'avec le réel, tente de déjouer les faux semblants de

notre imagerie documentaire. Par un processus de dédoublement, donc de mise en relief de l'image, il s'agit de mettre à distance des illusions référentielles de la photographie.

FB : Il y a un phénomène étrange à observer, c'est l'expression de ton masque lorsqu'il est porté. Car il ne reste pas inerte ; utilisé, il entre en activité, renvoyant des informations comparables à des expressions faciales en fonction du prototype vivant agissant dessous. Cela tient sans doute à la nature même du masque, minimal et souple. Il s'adapte à la morphologie du sujet, et la duplique pour l'essentiel dans une formule sulpicienne, joues creusées ou visage joufflu, front dégagé ou ombré par la mèche. Tels des émoticônes — ces signes exprimant par un logo graphique ou typographique un inventaire d'émotions simples —, il relève l'apex humain, le trait d'esprit essentiel d'une personnalité. Ainsi le masque traduit, c'est selon, un visage autoritaire ou enfantin, réfléchi ou enjoué, solennel ou malicieux, sensuel, charnel ou débonnaire. Mais c'est l'activité professionnelle qui, bien plus que ce visage, pose question dans tes clichés.

« *La chose la plus importante à toute vie est le choix du métier : le hasard en dispose* », écrit Blaise Pascal (4). Avec *Musée national*, ce sont les métiers qui portent les héros, tout comme les héros portent un masque. Et comment ces héros des temps modernes en viennent-ils ordinairement à choisir telle ou telle profession ? Cette orientation répond à un cadre social dont les paramètres sont prédéfinis en grande partie par la famille, l'Education nationale et les capacités personnelles. Aujourd'hui ce sont aussi les médiums tels que la télé, la radio, les journaux, la publicité, internet ou les clips vidéo qui vont influencer le futur héros. Reste le *feeling*, le courage, la volonté et quelques ressources individuelles, psycho-affectives et intellectuelles. « *Pas de déterminisme, l'homme est libre, l'homme est liberté* », écrit Jean-Paul Sartre dans *L'existentialisme est un humanisme*. Un destin qui va se jouer dans un masque à porter. Et si « *l'homme naît sans but et ne cesse de changer* », alors il changera de masques au gré du hasard.

Dans ta série, un boucher, un ébéniste, un agriculteur, sont figurés comme je m'imagine qu'ils sont, ou comme j'imagine que je serais si j'avais appris ce métier-là. Le concept de subjectivité défini par Paul Ricœur implique justement la perception de Soi comme Autre. Toutes les personnes photographiées sont à la fois Autre — représentant flou d'une corporation —, identité sociale du métier qu'ils exercent, et pourtant bien Soi dans le rôle qu'ils jouent — dans leur propre rôle. Autant dire que s'installe ici un jeu gigogne dans le questionnement posé par les photos sur l'impossible mise au point de l'origine du Soi dans un métier. Cette manifestation de Soi — le *conatus* pour Spinoza — affirme sa puissance dans l'effort de tout être existant à persévérer dans son être — corps et âme. Mais vers quel être s'efforce-t-on d'aller ? Et quel Soi ou quel Autre aspire-t-on à être ?

Retournons à la nature féminin-masculin du masque accepté par tous. A quoi ressemble ce masque ? C'est un visage biologique et socioculturel imprécis, imberbe, sans expression définie, une sorte de clone juvénile, de visage poupin/ poupée connoté passablement androgyne et blanc — sans être pour autant *hijra* ou *queer*. Or l'androgynie convient à tout le monde, créant comme le besoin du masque pour arriver au consensus secrètement recherché. Femme, fille, homme ou garçon se sentent rassurés en présence d'un visage qui valide les deux genres, n'ayant pas à redouter l'inconnu du sexe opposé. Ce masque ne sera pas non plus sujet à délit de faciès — Michael Jackson l'aurait fait sien.

Il est plus proche du théâtre nô japonais que du carnaval vénitien, et ce même si la vie reste

une scène avec un masque à sa portée. De fait, comment ce masque convient-il à tous ? Et pourquoi trahit-il les émotions de chacun ? Et puis finalement ne viendra-t-il pas un jour — comme l’anticipe la science anthropomorphique moderne — où tous les visages se ressembleront pour aboutir peut-être à ce masque de mixité ? Mais alors comment acceptons-nous notre propre visage ? Dans *la Chambre des officiers*, un roman de Marc Dugain écrit sur fond de Première Guerre mondiale, Adrien Fournier reçoit au visage un éclat d’obus, avec les conséquences qu’on peut imaginer. Des années plus tard, alors qu’une opération lui permettrait de retrouver figure humaine, l’homme rejette cette opportunité, acceptant désormais ce nouveau visage qui est devenu le sien. Tous les cas de détenus restés des années sans miroir évoquent le choc de la découverte de nouveaux traits, s’attendant à retrouver ceux qu’ils ont toujours connus. Notre visage n’est en somme qu’un visage d’habitude, même celui d’hier est déjà évanoui. Et celui qui serait admis pour le présent, comme le nôtre, ne serait en vérité qu’un masque d’assuétude à retrouver. Penses-tu que c’est en partie pour cela que tant de personnes ont accepté de poser pour toi ?

ML : Cette idée d’assuétude – l’attachement, la dépendance que nous avons tous à notre visage social – m’a effectivement aidé dans ma démarche. Je sais aujourd’hui que, dans une large mesure, mes sujets ont accepté de poser parce que, au vu d’exemples de portraits antérieurs que je leur montrais, ils savaient qu’ils allaient être représentés dans un contexte et une pose résumant la construction de leur vie. Etrangement, c’est dans les milieux sociaux, les professions ou activités supposant le port d’un masque, ou d’un costume social très contraignant – l’armée, la chasse à cour, les ordres monastiques – que les refus ont été les plus répétés. On m’y a souvent répondu : « *nous préférons avancer à visage découvert* ». Comme si un masque, lourd à porter, était déjà imposé à ces personnes par leur environnement, et qu’ils devaient défendre ce qu’ils pensaient être leur identité. Or, en couvrant le visage des modèles, tout en imposant leur nom dans le titre, pour moi partie intégrante de l’œuvre, ce n’est pas l’identité que j’efface : juste la *visagété*.

Le masque, en fait, redouble le visage bien plus qu’il ne l’efface. Il révèle bien que le Moi est un autre : moins individuel, intime, que sociétal. Encore faut-il se méfier de ces contextes dans lesquels s’insèrent – et s’iconisent – les personnes que je photographie. Sans cette mise sous blister, on ne percevrait pas que ces scènes sont de l’ordre du spectacle : une décalcomanie du monde. Masqué, le Moi est mannequin de cire, et fait miel de la mémoire pour transformer son environnement en un vaste musée du réel.

Car, dans mon intention, il s’agit bien d’inviter à se méfier de ces icônes mémorielles auxquelles tout nous demande de nous identifier. Analyste perspicace des surenchères identitaires, Marc Augé, dans « Pour une anthropologie des mondes contemporains », le souligne bien : « *Les images « identifiantes » sont aujourd’hui l’équivalent des images « édifiantes » d’hier. Il ne s’agit plus « d’édifier » des individus, de les instruire, de les construire, pour les identifier progressivement à l’idéal chrétien et moral partagé, mais d’identifier des collectivités, de les enraciner dans l’histoire, de conforter et d’asseoir leur image, de les mythifier pour que des individus à leur tour puissent s’y identifier.* » (5)

FB : Je rebondirais avec une autre citation. « *Vous photographiez des gens qui semblent liés à un cadre et vous les isolez. Montrez ce cadre* », recommandait le photographe anglais Bill Brandt au jeune Patrick Faigenbaum, qui s’engagea par la suite dans sa fameuse série sur les aristocrates italiens. La famille La Fayette, que tu as photographiée dans son château de Vollore, participe de cette veine. Mais tu t’échappes aussi vers des classes sociales opposées, des décors plus ouverts, une identité sociale en lien avec

d'autres critères : la poissonnière de Marseille s'affiche devant son bac de poissons frais, tablier sur la poitrine et vue du port en arrière-plan ; le vigneron barbu reste barbu sous son masque, tenant ferme son verre de vin sur fond de vignes ; le propriétaire du restaurant La Couronne, dans le Bas-Rhin, se tient droit comme un i, plateau de choucroute en main ; le fournisseur de matériel pour beaux-arts, Philippe Marin, adopte une pose volontaire devant ses châssis, fils à proximité et outil de mesure à la main ; le boucher de Cunlhat, campé derrière son comptoir, marque d'une figurine l'échelle de son espièglerie ; quant à l'ouvrière de Bertignat, elle se montre assurément responsable au beau milieu de tant de machines. C'est bien le cadre qui figure le sujet, un sujet hétéronome à son cadre, l'individualité transpirant sous le masque. Chaque photographie est une représentation scénique pour un profil psychologique à élucider. Claude Lévi-Strauss le rappelle dans *Tristes Tropiques*, « *les hommes ne sont pas tous semblables, et même dans les tribus primitives, que les sociologues ont dépeintes comme écrasées par une tradition toute-puissante, ces différences individuelles sont perçues avec autant d'application que dans notre civilisation dite « individualiste »* » (6).

Le masque porte un mystère dans sa négation du Je. Qui est derrière ce masque ? qui s'y cache ? La singularité du visage est l'essence de l'être, c'est le vêtement de l'esprit ou de l'âme. Pour Pascal Quignard, avoir une âme c'est avoir un secret. Un secret qui est le Je sous le masque. Porter un masque c'est s'effacer au contraire derrière un On, plus générique et plus rond. Avec ce masque on peut faire semblant, alors que le Je, lui, sans masque, n'est plus dans un face-à-face. On ne triche pas avec le Je, surtout quand la mort vous attend. Avec le masque du corps de métier, c'est la doublure sociale de l'individu qui l'emporte dans la spécificité de son travail, étant bien entendu que « le travail c'est la santé ». L'étymologie du mot « travail » renvoie pourtant au tourment et à la souffrance. *Travail* vient en effet de *tripalium* (instrument de torture), et du latin classique *tripalis* (dispositif à trois pieux immobilisant les grands animaux). Le travail exprime encore la période d'accouchement, les douleurs de l'enfantement, avant de nommer l'ensemble des activités humaines dont ton inventaire photographique nous donne une idée. Ainsi le travail répond par son étymologie complexe à la nécessité de la production comme valeur existentielle ; sans lui, l'individu est voué à l'isolement. Par extension, un travail non épanouissant symbolise une souffrance monnayée, comme ces traits d'expression qui masquent le visage dans la mort.

ML : Etrangement, alors que toute une partie de ma série est consacrée aux vacances, c'est la mise en scène du travail qui retient surtout l'attention. C'est peut-être que, même en loisir, l'homme reste avant tout *homo faber*, actif : il travaille sur le réel, et sur son image d'être en vacances, et c'est ainsi que je le photographie. Je dois dire que, obsédé par le décodage des contextes, je ne crois pas beaucoup à la possibilité du portrait dit psychologique sur fond neutre. C'est surtout, comme chez Avedon, une projection du photographe, une volonté de saisir le sujet dans un certain état. Je préfère, de fait, les portraits d'August Sander, qui nous présentent des êtres définis par leur cadre et leur profession. Dans *La chambre claire*, en évoquant ces deux portraitistes, Roland Barthes estime que leurs sujets, bien que photographiés face nue, semblent porteurs d'un masque social. Je cite : « *Puisque toute photo est contingente (et par là même hors sens), la Photographie ne peut signifier (viser une généralité) qu'en prenant un masque. (...) Le masque, c'est le sens en tant qu'il est absolument pur (comme il était dans le théâtre antique). C'est pourquoi les grands portraitistes sont de grands mythologues.* » Barthes souligne aussi que le masque est « *la région difficile de la photographie* » (7). La pureté de son sens effraie. Ceci, dans *Musée national*, est probablement plus le cas pour les

portraits non professionnels : comme me le faisait récemment remarquer un ami poète, Donatien Garnier, le masque instaure une négation plus froide là où le décor est plus chaud, plage ensoleillée ou cocon familial.

Ceci nous ramène aux fonctions du masque dans l'antiquité. Et au premier d'entre eux : la tête de la Gorgone. On ne la porte pas sur son visage, mais depuis que Persée l'a tranchée, on ne cesse de la représenter sur des toiles, des boucliers, ou sur des portes de cour d'assise. Dans son essai *Méduse*, Jean Clair fait une formidable analyse de la récurrence de cette figure dans l'art occidental. Pour lui, défendant l'accès les enfers, Méduse signale l'interdit, ou tout du moins le danger, qu'il y a regarder derrière son épaule : à se retourner vers le monde chthonien du passé, des origines. J'ajouterais : vers ses racines. Envisager cela, c'est risquer d'être pétrifié. L'homme est projeté vers l'avant et ne peut retourner vers le ventre maternel. Seul l'artiste, par ses ruses optiques, peut selon lui affronter Méduse : Persée, le premier d'entre eux, en lui renvoyant son regard dans un bouclier miroir. Il me plaît donc d'imaginer Persée comme l'inventeur de la photographie. Il dédouble – c'est à dire masque – le réel afin de le figer pour mieux trancher dedans.

Cette analyse, résumée ici un peu rapidement, a beaucoup influencé ce que j'ai compris de mon propre travail. Elle a en particulier guidé la conception de mon exposition au Musée des Beaux Arts de La Rochelle, en 2012. Baptisée *Erèbe*, elle s'appuyait sur les portraits masqués réalisés dans cette ville en lien avec une mémoire historique douloureuse : la répression du protestantisme, l'esclavage, la résistance... Et elle les faisait dialoguer avec des œuvres à thème antique du musée, en particulier *Les trois juges de l'enfer* de Gustave Doré.

FB : Puisque tu te réfères à l'antiquité, il faut ici rappeler que les héros du drame grec arboraient sur leur masque les traits accentués de leur personnalité : le reflet d'une entité qui affirmait son individualité par rapport à la communauté. Pour Mikail Bakhtine, proche en cela de Rabelais, le masque est l'attribut du carnaval, un exutoire dans un contexte expiatoire, chacun s'évadant pour quelques journées des épreuves aliénantes de la vie hiérarchisée.

Dans *Musée national*, ton masque lisse valide l'image du papier photographique qui retient la lumière, régule tel un diaphragme à deux iris netteté, mise au point et point de fuite. C'est vers lui que le faisceau des indices visuels converge et vient se fixer : l'être dans sa corporalité gestuelle, l'être de métier, l'être imprégné de son paysage et de son décor. Le regard des modèles se tourne vers le photographe : c'est lui qui ordonne, contrôle, orchestre ; c'est lui qui impose le masque. Ce masque, dans son essence formelle, s'emploie à désincarner l'individualité pour la réincarner dans une autre objectivité, non pas dans le visage d'un être affranchi du dehors, mais au contraire dans celui d'un être modelé par son contexte ; en somme, le visage masqué de l'être postmoderne : celui d'un être de conjoncture.

NOTES

1. *Association internationale des Critiques d'Art.*
- 2 et 3. Pierre Nora, *Entre mémoire et histoire*, introduction à *Les lieux de mémoire*, T. 1, *La République*, Gallimard, Paris, 1984.
4. Jacques Attali, dans sa biographie *Blaise Pascal ou le génie français*, Fayard, Paris, 2000.

5. Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Flammarion, Paris, 1994.
- 6 Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Librairie Plon, Paris, 1955.
7. Roland Barthes, *La chambre claire*, Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1980.

2013-2014

© Frédéric Bouglé et Marc Lathuillère