

Regards

Anita Izcovich

Masque et identité chez Arcimboldo

J'aborderai cette exposition qui a lieu au musée du Luxembourg à Paris du 15 septembre 2007 au 13 janvier 2008 par ce qui caractérise sans doute le plus Arcimboldo, à savoir ses portraits anthropomorphes ainsi que ses têtes composées ou réversibles.

Il faut déjà remarquer qu'Arcimboldo était un peintre au service de la Cour, engagé comme portraitiste officiel de l'empereur. Plus tard, il renonça aux conventions du portrait de cour et représenta ses têtes qui désignaient en fait des allégories impériales, composées de végétaux, de légumes et de fruits, portant le titre des saisons ou des éléments. Que ce soient *L'Été*, *L'Automne*, *L'Hiver* ou *Le Printemps*, ou encore *L'Air*, *Le Feu*, *La Terre* ou *L'Eau*, pourquoi avoir choisi de représenter ainsi les membres de la maison des Habsbourg ?

Selon les historiens de l'art, l'empereur est celui qui gouverne le macrocosme des saisons et des éléments, tout comme il gouverne la politique. Cela signifierait alors que le gouvernement des Habsbourg est aussi éternel que la succession des saisons. L'empereur domine ainsi la création divine et humaine, l'homme étant constitué des mêmes éléments que le monde dans une correspondance du microcosme et du macrocosme. Il s'agit alors d'inscrire l'universel dans le particulier pour affirmer la puissance politique. Le meilleur exemple est peut-être la représentation de Rodolphe II en Vertumne, l'antique dieu romain de la végétation et des transformations qui préside au changement des saisons, et qui est aussi le symbole du caractère éphémère de la condition humaine.

D'où l'importance donnée, dans ces têtes composées, à la matière, à la diversité des objets, à des procédés rhétoriques comme la métaphore et la métonymie. Ou encore le palindrome, dans ces figures comme *Le Cuisinier* ou *Le Potager*, qui représentent un personnage si on les regarde dans un sens, alors que, si on retourne

le tableau, on voit apparaître une nature morte, un récipient rempli de légumes et de racines.

Barthes considérait Arcimboldo comme un ouvrier du langage, il évoquait ses compositions comme un véritable laboratoire de tropes, avec des signes permutés et combinés. Comanini, au XVI^e siècle, disait qu'Arcimboldo était un Égyptien érudit qui utilisait des idéogrammes et des hiéroglyphes qu'on ne pouvait déchiffrer qu'avec des codes. On voit toute l'importance de l'effacement de la trace à travers ces personnages qui se cachent derrière leur nom et dissimulent leur identité.

Reportons-nous à la représentation de *L'Hiver*, avec le M de Maximilien II sur son habit de paille tressée, dont une branche cassée forme le nez, l'œil plissant et le regard vide, la gorge ouverte. Au-delà du semblant de l'unité d'un masque, au-delà des objets épars qui attrapent le regard, c'est la castration et la mort qui sont présentifiées. Comme le fait remarquer Lacan ¹, il s'agit de déformations qui d'une part peuvent prêter à toutes les ambiguïtés paranoïaques, aux fascinations qui font apparaître ce qui échappe à la vision, c'est-à-dire le regard, et d'autre part font appel à l'aspect symbolique de la fonction du manque et de la castration dans l'apparition du fantôme phallique. Rappelons que les historiens de l'art eux-mêmes ont repéré la dimension phallique des formes des fruits et légumes et celle de la castration dans ces têtes composées.

L'autre remarque de Lacan ² à propos d'Arcimboldo concerne la réalisation de l'image humaine à partir de la coalescence, la combinaison, l'accumulation d'un amas d'objets représentant ce qui se manifeste comme substance et comme illusion. En même temps que l'apparence de l'image humaine est soutenue, le « dés-ensemblement » des objets est suggéré. C'est ce qui montre la problématique du masque dans la *persona*, et l'illusion derrière laquelle toute forme se dérobe et s'évanouit.

Ce sont donc là les apparences trompeuses des portraits d'Arcimboldo, les illusions de l'identité qui montrent qu'au-delà du

1. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, leçon du 26 février 1964, p. 82.

2. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre VIII, Le Transfert*, Paris, Seuil, 1991, leçon du 19 avril 1961, p. 279-280.

masque il n'y a rien. Le regard du spectateur passe donc de l'ensemble au détail en passant par le disparate, en détaillant des objets qui n'ont rien à faire ensemble et qui font vaciller dans le passage du découpage à l'unification, dont le fondement est la discordance.

On retrouve la même problématique concernant la valeur agalmatique des objets qui composent les personnages. Ce n'est pas pour rien que les historiens de l'art ont pointé le rapport au silène, au divin caché derrière une apparence ridicule. Et il est exact que ces portraits rassemblent des objets de la nature provenant des collections et des jardins impériaux, faisant appel à un *agalma* de la connaissance, le personnage de *L'Eau* étant par exemple composé de soixante-deux animaux marins.

C'est ainsi que, alors que les livres sont un symbole traditionnel de la connaissance et de la sagesse, la figure du bibliothécaire est tournée en dérision, représentée comme un personnage ridicule, un livre ouvert sur la tête, les yeux faits d'anneaux et de clefs, s'inspirant de la célèbre xylographie de Sebastian Brant représentant un fou érudit. C'est une satire de la frénésie de la connaissance. Quant au juriste, son visage est composé de poissons et de volailles plumées, alors que son corps a la substance des livres et des manuscrits.

Le versant du monstre a été également rapporté par les auteurs aux *grilli*, qui dans l'Antiquité étaient une référence au travestissement comique de l'homme en cochon, pour mettre en valeur son aspect ridicule et difforme. On voit jusqu'à quel point la question de l'identité touche à celle de la dérision du signifiant. Au-delà du masque constitué d'un amas d'objets précieux de collection de la nature, c'est l'aspect monstrueux et en même temps dérisoire qui est montré. Au-delà de cette apparence trompeuse, il s'avère qu'il n'y a rien, et cela définit, de surcroît, l'empereur et les personnages de la Cour, puisque ce sont eux qui sont représentés : une dérision qui va jusqu'à la féminisation si on se rapporte à la figure de Vertumne métamorphosé en vieille femme pour séduire Pomone. Il s'agit donc d'une figure du phallus qui touche à son au-delà.

L'exposition d'Arcimboldo montre bien finalement comment, à travers ces portraits de Cour, c'est le monstrueux qui est au-delà du masque de la beauté, le vide qui est derrière la discordance du masque identitaire, démontrant que l'acte créateur se déploie entre le beau et le monstrueux.