



**HAL**  
open science

## Jeux de masques avec la mort. Peinture et masque mortuaire dans l'oeuvre d'Arnulf Rainer (\*1929)

Hilda Inderwildi

► **To cite this version:**

Hilda Inderwildi. Jeux de masques avec la mort. Peinture et masque mortuaire dans l'oeuvre d'Arnulf Rainer (\*1929). Cahiers d'études germaniques, 2011, Jeux de rôles. Jeux de masques. Christina Stange-Fayos, Katja Wimmer (Éd.). Dir. CEG Hélène Barrière, 61, pp.187-205. hal-01483943

**HAL Id: hal-01483943**

**<https://hal.science/hal-01483943>**

Submitted on 6 Mar 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Jeux de masques avec la mort Peinture et masque mortuaire dans l'œuvre d'Arnulf Rainer (\*1929)

Hilda INDERWILDI  
*Université Toulouse II*

## Jeux et enjeux : la mort, les masques et la peinture

Dans son essai *Les jeux et les hommes* (1958), Roger Caillois évoque le port du masque comme une puissance de vertige et de simulacre, qui permet à l'homme de mimer ce qu'il redoute et de le maîtriser symboliquement par l'identification<sup>1</sup>. Visage ultime, éternel<sup>2</sup>, le masque mortuaire soumet la mort à la vie en lui prêtant figure humaine. Son expression généralement digne et sereine, épurée du laid rictus de la mort<sup>3</sup>, figure une promesse de consolation, une aide pour qui souffre la perte et doit réaliser le travail de deuil. L'effigie mortuaire garantit la mémoire du disparu et met paradoxalement la mort à distance en reliant le connu à l'inconnu.

S'agissant de grands hommes, la pratique rituelle a également rapport au masque social<sup>4</sup>. Marquée par l'idéal du beau et de la noblesse classique tel que l'a défini Winckelmann dans *Gedanken über die Nachahmung der*

---

1 Roger CAILLOIS, *Les jeux et les hommes* (1958), Gallimard, Collection folio essais, 2006 (Partie II, chapitre VII, Simulacre et vertige, p. 161-194). Pour un autre éclairage sur les masques en lien avec les pratiques rituelles et les croyances mythiques des peuples originaux, se reporter également à Claude LÉVI-STRAUSS, *La Voie des masques*, Paris, Plon, 1979.

2 En Allemagne, les deux premiers ouvrages de référence consacrés aux masques mortuaires sont publiés en 1926 sous le titre "Le Visage éternel" et "Le Dernier visage" : ils présentent de nombreux masques funéraires reproduits photographiquement ; c'est aussi le cas d'une autre publication à ce sujet datant de 1927. Cf. Ernst BENKHARD, *Das Ewige Antlitz*. Berlin, Frankfurter Verlags-Anstalt, 1926; Egon FRIEDEL, *Das Letzte Gesicht*. Leipzig/Zürich, Orell Füssli Verlag, 1926; Richard LANGER, *Totenmasken*. Mit einer Einl. v. Hans W. Gruhle, Leipzig, Georg Thieme, 1927.

3 En particulier dans le cas d'individus ayant péri de mort violente, la pratique rituelle s'efforce jusque dans les années 1930 de gommer la souffrance et sa grimace. La fin du XX<sup>e</sup> siècle préfère à ces "belles morts" les images réalistes et crues.

4 Selon Norbert Elias, c'est avec l'émergence des premières formes de sociabilité moderne, fondée sur une mise à distance du corps et de ses émotions communes, que se forme le masque social. Cf. Norbert ELIAS, *Über den Prozeß der Zivilisation*, 2 Bde. Basel, Verlag Haus zum Falken, 1939.

*griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture, 1756), la fermeté des traits ou la modération de l'expression témoigne autant d'un destin exceptionnel que d'une civilisation et de ses mythes. Les masques *post mortem* des grands du monde tout à la fois révèlent l'être profond et le dissimulent. Cependant, ils ne sont pas seuls à interroger sur les écarts et les mensonges du faciès : le visage mort, préservé pour la vie dans une éternité contradictoire, *ad vitam aeternam*, révèle en creux sa réalité essentiellement mouvante et protéiforme, la succession des masques et leur jeu incessant.

L'effigie mortuaire contient en elle un paradoxe comparable à celui du *prosopon* grec désignant à la fois le visage de la personne et le masque de l'acteur, soit une identité profonde et ses déclinaisons particulières ou ses travestissements. Sur la scène des théâtres antiques, le masque permet avant tout de distinguer, face à la collectivité incarnée par le chœur, un individu singulier. Il a également le pouvoir magique d'abolir le temps et l'espace pour laisser la parole aux morts ou aux absents. Porteur de la même intensité que le sujet qu'il figure, et ce par-delà sa disparition, le masque, objet éminemment paradoxal<sup>5</sup>, recèle un extraordinaire potentiel d'imaginaire et de jeu.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les masques mortuaires suscitent un engouement tel que leurs reproductions, en plus d'inspirer de nombreux artistes<sup>6</sup>, servent d'ornements dans les foyers bourgeois d'Europe occidentale. Outre les hommes célèbres, notamment les musiciens, "l'Inconnue de la Seine"<sup>7</sup> marque, en Autriche et en Allemagne, toute une génération de femmes qui aurait modelé son apparence sur celle de la jeune suicidée devenant *post mortem* une forme de *sex symbol*<sup>8</sup>. Au sujet de sa pièce éponyme *Die Unbekannte aus der Seine* (1933), Ödon von Horváth explique la fascination pour cet ornement morbide par "l'énigme de son ineffable sourire qui transfigure le visage du cadavre en lui prêtant un éclat surnaturel"<sup>9</sup>.

5 Les paradoxes du masque sont développés dans l'ouvrage de Richard WEIHE, *Die Paradoxie der Maske. Die Geschichte einer Form*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2004.

6 En littérature, outre Rilke et Horváth, citons Supervielle, Herta Pauli, Céline, Conrad Muschler, Nabokov et Aragon. Dans le domaine de la photo, Albert Rudomine, Willy Zielke et Man Ray. Cf. Emmanuelle HÉRAN (Éd.), *Le Dernier Portrait*, Catalogue de l'exposition présentée au musée d'Orsay du 5 mars au 26 mai 2002, Réunion des musées nationaux, 2002.

7 L'œuvre d'Anselm Kiefer *Totenmasken* (1985), exposée à la Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, le musée d'art contemporain de Berlin, compose une galerie de masques très prisés. S'y côtoient la Reine Louise de Prusse, Heinrich von Treitschke, Goethe, Paul Wegener, Anton Bruckner, Franz Liszt et deux anonymes africains, ainsi que l'Inconnue de la Seine.

8 Cf. Alfredo ALVAREZ, *Le Dieu sauvage. Essai sur le suicide*. Mercure de France 1972. Dès les années 1960, des techniciens indiquent que le masque n'a pas pu être levé sur une morte. L'Inconnue de la Seine n'en demeure pas moins l'une des figures emblématiques de la suicidée.

9 "Erlauben Sie, daß ich in knappen Worten den Fall skizziere: Vor einigen Jahrzehnten zog man eine Mädchenleiche aus der Seine, irgendeine junge Selbstmörderin, also eine ganz alltägliche Begebenheit. Man wußte nichts von ihr, nicht wie sie lebte, wie sie starb, wer sie war, wie sie hieß und warum sie ins Wasser ging – man hat es auch nie erfahren, und das junge

Les traits de l'Inconnue, leur expression heureuse, rappellent en effet la figuration des âmes élues, mis à part les yeux clos, attributs caractéristiques – avec l'absence d'oreilles – des masques mortuaires. La paupière formant écran, il n'est plus possible d'avoir accès à l'intérieur du sujet représenté mais le visage n'en paraît pas moins habité de visions intérieures fortes. Ce mode de représentation, aux confins du sommeil et de la mort, engage par nature à d'infinies spéculations. L'absence de regard et le sourire immuable de ce visage privé d'ouïe n'empêchent pas que le masque semble traversé par un souffle, comme s'il avait une âme ou était détenteur d'un secret fondamental.

C'est aussi ce que perçoit le personnage de Rainer Maria Rilke évoquant dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* (1910), un "dur nœud de sens tendus à se rompre", une "implacable condensation de musique voulant sans cesse s'échapper". Le masque mortuaire, pour aussi trompeur qu'en soit le sourire, permet d'approcher et de saisir un monde d'avant la création du son, où nulle parole, nul bruit, ne couvre la voix du Divin. Il est éclairé de l'intérieur par la connaissance du vrai visage : "Le visage de la jeune noyée qu'on moula à la morgue, parce qu'il était beau, parce qu'il souriait, parce qu'il souriait de manière si trompeuse, comme s'il savait. Et, en dessous, son visage qui sait"<sup>10</sup>.

À moins de ne pas vraiment le regarder, comme dans la pièce de Horváth<sup>11</sup>, on ne peut guère réduire le masque mortuaire à un simple élément de décoration : c'est une forme étrangement dynamique et suggestive qui supplée à la vie en recréant son mouvement. Retraçant les origines du modelage dans son *Histoire naturelle*, au premier siècle de notre ère, Pline l'Ancien les relie lui aussi prioritairement, non au corps, mais à l'ombre et à l'absence<sup>12</sup>. Cet art congénère de la peinture naît en quelque sorte dans le

---

Geschöpf wäre verschartt worden, sang- und klanglos, hätte sie nicht zufällig ein junger Bildhauer erblickt, den das unbeschreiblich rätselhafte Lächeln, das das Antlitz der Leiche überirdisch verklärte, derart anzog, daß er ihr die Totenmaske abnahm. So blieb uns dies ewige Antlitz mit seinem zarten, göttlich-traurigen Lächeln – und dies Lächeln eroberte die Welt. Viele Dichter hat die Unbekannte angeregt, aber alle tappen im Dunkeln.", ÖLA 28/94, Sammlung Sessler Verlag / Theaterdokumentation Horváth (4.1.22). Les extraits reproduits dans l'article sont traduits par nous.

10 "Der Moleur, an dem ich jeden Tag vorüberkomme, hat zwei Masken neben seiner Tür ausgehängt. Das Gesicht der jungen Ertränkten, das man in der Morgue abnahm, weil es schön war, weil es lächelte, weil es so täuschend lächelte, als wüßte es. Und darunter sein wissendes Gesicht. Diesen harten Knoten aus fest zusammengezogenen Sinnen. Diese unerbittliche Selbstverdichtung fortwährend ausdampfen wollender Musik. Das Antlitz dessen ein Gott das Gehör verschlossen hat, damit es keine Klänge gäbe, außer seinen. Damit er nicht beirrt würde durch das Trübe und Hinfällige der Geräusche. Er, in dem ihre Klarheit und Dauer war; damit nur die tonlosen Sinne ihm Welt eintrügen, lautlos, eine gespannte, wartende Welt, unfertig, vor der Erschaffung des Klanges.", Rainer Maria RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt am Main, Insel taschenbuch, 1982, p. 65.

11 Ödon von HORVÁTH, *Die Unbekannte aus der Seine*, in *Gesammelte Werke 3*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970, p. 198.

12 Voir à ce sujet les études de Roberto CASATI (*La découverte de l'ombre. De Platon à Galilée, l'histoire d'une énigme qui a fasciné l'humanité*. Traduit de l'italien, Paris, Albin

deuil de l'amour, au moment où la fille du potier corinthien doit se séparer de son bien-aimé :

La question des origines de la peinture est obscure [...] les uns disent que le principe en a été découvert à Sicyone, les autres à Corinthe, et tous reconnaissent qu'il a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine. [...] Il serait convenable d'y rattacher ce qui concerne le modelage. En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher [...].<sup>13</sup>

Arts de la trace, nés du même désir d'inscription puis de circonscription des formes, arts du dédoublement de la réalité mise à l'épreuve du même et de l'autre, le masque et la peinture procèdent d'une dialectique comparable, associant les deux pôles contraires de l'ostentation et de l'occultation : "Montrer, c'est toujours en même temps dissimuler. Le geste même qui montre occulte tout ce qu'il ne montre pas. Et inversement le geste de dissimuler découvre, désigne."<sup>14</sup> L'ambivalence constitutive du masque, entre envers et endroit, monstration et dissimulation, absence et présence, figement et métamorphose, présente d'indéniables affinités avec "la structure de la production picturale [montrer-cacher]" et, au-delà, avec "la structure de la manifestation de la vérité [céler-décéler]"<sup>15</sup>.

Ces analogies structurelles fondent depuis longtemps en Europe une esthétique qu'on pourrait nommer de collaboration entre peinture et masque. Sujet ou motif, carnavalesque, théâtral ou mortuaire, le masque permet aussi au peintre de dépasser le cadre strict de la médiation picturale, d'en repousser les limites. En insérant dans un cadre le masque de Beethoven pour en faire un haut-relief polychrome<sup>16</sup>, Franz von Stuck ouvre la peinture à l'espace tridimensionnel où s'additionnent divers plans du masque. L'enjeu est

---

Michel, 2002) et Max MILNER (*L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Éditions du Seuil 2005).

<sup>13</sup> PLINIE, *Histoire naturelle* (Livre XXXV, § 15 et § 151). Traduction de Jean-Michel Croisille. Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France (Collection Guillaume Budé), 1985, p. 42, 101.

<sup>14</sup> Jean-Marie PONTÉVIA, *La Peinture, masque et miroir. Écrits sur l'art et pensées détachées*. Préface de Philippe Lacoue-Labarthe, Wiliam Blake & Co. Edit, 1993, p. 100.

<sup>15</sup> Nous reprenons et adaptons ici la thèse que soutient Jean-Marie Pontévia à propos du jeu de voilement et de dévoilement inhérent à la peinture dans la figuration de nus féminins depuis la Renaissance : "Il y a donc un étonnant parallélisme entre :

- la structure de la manifestation de la vérité [céler-décéler];
- la structure de la production picturale [montrer-cacher];
- le jeu érotique [occulter-exhiber]." In Pontévia, *op. cit.*, p. 100.

<sup>16</sup> Cette effigie au regard magnétique et dérangeant a été conçue par le peintre en 1900 pour l'aménagement de son salon de musique.

d'atteindre ainsi au maximum d'expérience tout à la fois de l'objet figuré et du médium employé. La dimension plastique entre en dialogue avec les couleurs et le cadre pour mieux confronter le "sujet" Beethoven aux représentations, concrètes et mentales, qu'il suscite.

Le masque en saillie sur la toile est un relief en plâtre, la matière humble des premières épreuves, qui conservent mieux que les bronzes la mémoire du travail de l'artiste et de ses retouches, où l'on perçoit encore sa main. Car, si le masque est un visage, c'est aussi une matière – glaise, bois, marbre... –, une matière qui assume l'identité humaine et une humanité qui assume l'identité avec la matière, si bien que du masque se dégage également ce que la matière a enduré. Par son installation dans le cadre de la toile, l'artiste récupère cette matière vivante qu'il conjugue à celle de la peinture dans des sédiments de représentations, afin de faire oublier la fonction d'usage du masque et de l'élever au rang d'œuvre d'art.

Si la peinture se saisit d'un objet "tout fait", on ne saurait néanmoins parler de *ready-made* dans le cas du masque mortuaire. Outre que les mystères de la vie et de la mort l'affranchissent d'emblée du statut d'objet courant, le travail de création non seulement ne consiste pas en une nouvelle dénomination, comme chez Duchamp et ses épigones, mais semble l'exclure *a priori*. Et si l'artiste se libère, à travers le masque, du carcan des médiums employés, son intervention n'en demeure pas moins fondamentale dans la composition, l'apposition des couleurs... La transgression inhérente à la scénarisation du masque mortuaire peut surprendre mais surtout elle évoque, critique ou poétise, tout en renvoyant, par le jeu des mises en abyme, à de nombreuses questions d'esthétique.

Peignant un ciel sur le masque mortuaire de Napoléon et intitulant son œuvre *L'avenir des statues* (1932), Magritte semble par exemple indiquer une supériorité de la peinture sur le masque dont elle approfondit la symbolique en la combinant à des lieux communs faisant fonction d'universaux : être au ciel, la tête dans les nuages, etc. La peinture réussit ainsi à suggérer l'inconnu et les émotions contradictoires qu'il provoque, toute une rêverie et la série des spéculations attachées au masque mortuaire. *Cosa mentale*, capable de fortes condensations symboliques, narrative, la peinture permet à Magritte de créer une forme hybride, riche de sens : une poésie singulière avec des moyens plastiques correspondants.

## Arnulf Rainer<sup>17</sup> et la tradition des masques : repères d'histoire culturelle

À propos de ses premières œuvres entre 1949 et 1950, le peintre Arnulf Rainer évoque des techniques de “remplissage” (*Anfüllung*) et de “surcharge” (*Überfüllung*), auxquelles se substitue à partir de 1951 une méthode de concassage et de réduction systématique des formes qu’il retravaille en permanence (*Zerkleinerung und permanente Überarbeitung*). Les figurations surréalistes, hypertrophiées et broussailleuses, où l’enchevêtrement des motifs laisse percevoir une peur phobique du vide, cèdent la place à des lacs de fines lignes, des microstructures tendant vers l’amorphe et l’indéterminé, dans une tentative de destruction ou d’enfouissement des formes angoissantes, pour les conjurer.

Rainer passe ensuite à la “surpeinture” (*Übermalung*), une stratégie de recouvrements qui marque l’ensemble de son œuvre mais qu’il se défend d’ériger en système, préférant l’idée d’un geste pictural inscrit dans la tradition. La surpeinture représente avant tout l’expérience de la temporalité. Que Rainer recouvre ses propres œuvres ou celles d’autres artistes, l’intericonicité caractéristique de ce travail suppose que la peinture n’est pas autonome, qu’elle se situe d’emblée dans une continuité agissante. Les recouvrements par faisceaux de traits sont dynamiques, rapides, tandis que les surfaces saturées, “fermées” (*Zumalungen*), des monochromes noirs requièrent parfois plusieurs couches et plusieurs années de patience, avant que l’artiste ne parvienne à enfermer le temps comme il le voudrait dans l’espace de la toile<sup>18</sup>.

---

17 Né en 1929, Arnulf Rainer est l’un des maîtres de l’avant-garde autrichienne du XX<sup>e</sup> siècle, tout comme Hermann Nitsch ou Günter Brus. De renommée internationale, récompensée par des prix prestigieux, son œuvre fait depuis une trentaine d’années l’objet d’importantes rétrospectives en Europe et aux États-Unis. À l’occasion des 80 ans de l’artiste, a été inauguré dans sa ville natale, à Baden près de Vienne, le musée Arnulf Rainer dont le site ([www.arnulf-rainer-museum.at](http://www.arnulf-rainer-museum.at)) fournit une importante documentation au sujet de la vie et l’œuvre de l’artiste. On peut également consulter les ouvrages de Otto BREICHA (*Arnulf Rainer: Hirndrang. Selbstkommentare und andere Texte zu Werk und Person*, Verlag Galerie Welz, Salzburg, 1980) et Corinna THIEROLF (*Arnulf Rainer. Schriften. Selbstzeugnisse und ausgewählte Schriften*. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2010). Quand ce sera possible, nous citerons de préférence d’après le dernier ouvrage paru.

18 Dès 1960, dans un texte intitulé “Le volume sonore et le pathos” (“Die Lautstärke und das Pathos”, in THIEROLF, *op. cit.*, p. 30), Rainer distingue deux formes de surpeintures (*aktionale Übermalung, monochrome Übermalung*). Le recouvrement monochrome connaît son aboutissement dans la forme radicale de la *Zumalung* : “Meine Übermalungen vollziehen sich [...] langsam, stetig, bedächtig. Der große Aufwand einer Zumalung ist in lauter kleine, allmähliche Schritte zerlegt, die jahrelang andauern. Als ich 1959 damit anfang, fremde und eigene Bilder zuzustreichen, wußte ich selber nicht, daß sich ein 99-prozentiges Schwarzfild als Bildform ergeben kann, daß so eine Reduzierung überhaupt noch als qualifizierbare Gestalt möglich ist, daß sie für andere kommunizierbar wird. Es war kein Konzept, sondern Schritt für Schritt machend ergab sich die Richtung”, “Reste” (1978), in THIEROLF, *op. cit.*, p. 172.

Le principe artistique du recouvrement procède d'une essentielle insatisfaction face à l'œuvre. S'intéressant à un tableau, Rainer en voit d'abord les faiblesses qu'il tente de faire disparaître par le biais de la retouche. Son exigence confine à la malédiction : "je constatai qu'il est impossible de venir à bout des points faibles, même quand le tableau est tout noir, car la surpeinture constitue une nouvelle structure visuelle, indépendante, et il y a de nouveau des points faibles, noir sur noir. C'est pourquoi je n'en finis jamais de retravailler mes propres tableaux. Une éternelle insatisfaction me ronge [...]"<sup>19</sup>.

Prise dans la tension dialectique entre la matière et l'idée, la surpeinture est à la fois une mise à mort de l'œuvre et une dynamique pour la parfaire. L'œuvre s'accomplit dans sa négation : son effacement et son assombrissement par addition de traits et de surfaces visent à lui rendre sa profondeur et "son mystère perdu" en lui assurant également une forme d'éternelle quiétude<sup>20</sup>. La "surimage" (*Überbild*) recouvre les aspects anecdotiques de l'œuvre pour atteindre sa quintessence (*Über-Bild*). Radicale, la démarche de Rainer, telle qu'il l'expose dans son manifeste de 1952 "Peinture pour quitter la peinture", se fonde sur une complète remise en cause de l'existant et l'exploration des zones limites de l'art.

Son programme est de combattre la peinture par la peinture, pour la retourner contre la culture dont elle provient et qui a vidé de leur substance les rapports entre l'art et la métaphysique. Sans compromission, "être artiste et mépriser l'art". Tableaux, poèmes, pensées, discours, ne sont que "l'écume", "des traces" de l'être ; toute tentative pour le saisir dans "l'extase (du moment vécu)" est infructueuse car inappropriée. C'est une "manière coupable de chercher à séduire par le discours plutôt que le silence"<sup>21</sup>. Dans

---

19 "Ich habe keine Freude an den Werken der Künste, denn ich sehe bei einem Bild sofort immer nur die schlechten Stellen [...] Diese, *die schwachen Stellen*, zu vertuschen, eine nach der anderen so lange zu verdecken, bis ich nichts mehr sehe, hat mich zu den Übermalungen geführt. Also Liebe und Vervollkommnungsdrang. [...] Inzwischen merkte ich, daß es mit den schlechten Stellen kein Ende nimmt, auch wenn das Bild ganz schwarz ist, denn die Übermalung bildet eine neue, eigene, visuelle Struktur, und wieder gibt es schwache Stellen, Schwarz im Schwarz. So höre ich nie auf, meine eigenen Bilder zu bearbeiten. Ein ewiges Ungenügen plagt mich [...]", "Selbstbemerkungen" (1971), in THIEROLF, *op. cit.*, p. 80.

20 "Von den Übermalungen zu den Zumalungen" (1973), in THIEROLF, *op. cit.*, p. 113-114.

21 "Am Beispiel der Malerei diese Art Welt zu verlassen, ihre Kultur, ihre Malerei zu enthüllen durch sie selbst, ohne sich mit ihr zu vermischen, zu enthüllen als Ersatz für die mangelnde und verlorengegangene metaphysische Bindung, sie zu enthüllen als bloße Verbindung zwischen dem Ästhetischen und Metaphysischen (in deren Sein es weder Handeln noch Missionen noch Beweise noch Künste gibt). *Künstler sein und die Kunst verachten*. Denn die Bilder, die Gedichte, die Gedanken, die Reden, es ist der Schaum, die Hefe, der Abfall, die Asche, der unsinnige Versuch, den Anschluss in der Ekstase (*des Erlebnisses*) statt in der dauernden Vereinigung zu vollenden (eine unfruchtbare Methode der Forderung und der Aneignung). Sie sind der unmögliche Versuch zu beweisen, *die sündige Art, durch reden statt schweigen verführen zu wollen*. Es sind die Konzessionen an unseren schmutzigen Boden, derer wir uns schämen. Jeder möge wissen, es sind die Spuren, nicht wir selbst. Das zur Entschuldigung...", "Malerei, um die Malerei zu verlassen" (1952), in THIEROLF, *op. cit.*, p. 14.



le contexte de la fin de l'art après l'Holocauste, l'attitude de Rainer n'est pas isolée mais, outre qu'il ne renonce ni à la peinture ni à la figuration, malgré les actes et les propos iconoclastes, son œuvre ne se départit jamais de sa dimension mystique.

Dans les lignes introductives au catalogue *Arnulf Rainer: Verdeckt – Entdeckt* (Recouvert – Découvert)<sup>22</sup>, considérant le geste "effacer, nier, recouvrir" et l'acte créateur corollaire, John Sailer souligne sa parenté avec "la structure de la manifestation de la vérité [céler-déceler]", ainsi que la complexité de l'œuvre du peintre autrichien, une œuvre multiple, nourrie de nombreuses influences artistiques et d'expériences extrêmes, suscitant "des questions auxquelles il est souvent malaisé de répondre". Il n'entre pas dans le cadre du présent article d'embrasser toute l'étendue de l'œuvre rainerien. Nous retiendrons principalement pour notre propos que l'art de Rainer revendique avant tout de transformer et de montrer la transformation "en œuvre" – aux divers sens de l'expression.

La surpeinture, générant une image qui garde en elle la part de son origine, est ainsi proche du masque. Ce qui intéresse et touche Rainer dans ce motif, c'est sa qualité d'expressivité, "sa grimace"<sup>23</sup>. Les exagérations faciales, délibérées ou échappant au contrôle, trahissent la nature véritable et rejoignent en ce sens le geste artistique. Chez Rainer, la grimace du visage est l'un des signes physiques marquants de l'engagement du corps – et de l'âme aussi : "Quand je peins, je suis excité, je me parle à moi-même, je fais des grimaces et insulte les gens. Je n'arrête pas de bouger et de me transformer en tant qu'être, corps et âme"<sup>24</sup>. Les essais photographiques réalisés à partir de 1968 tentent de fixer les excès de visage accompagnant le processus créatif, pour les doter d'une existence propre.

La série des photomatons grimaçants, pris de nuit au Wiener Westbahnhof, renvoie moins à la dérision ou au goût pour l'obsécène qu'à l'analyse systématique de l'économie des signes corporels, en lien avec les explorations introspectives d'un artiste enregistrant la moindre saute d'humeur, la moindre vision de ses délires sous l'emprise des drogues. Cheveux en bataille, sourcils froncés, paupières écarquillées, narines dilatées, plissées par l'étonnement, la douleur... l'éventail des tensions faciales et des expressions physiologiques fait l'objet d'expérimentations méticuleuses, car,

---

22 John SAILER, "Verdeckt – Entdeckt", in Katalog Galerie Ulysses, Wien, 1987, non paginé. Il existe une version française de cet ouvrage, parue à l'occasion du déplacement de l'exposition à Bruxelles, sous le titre *Arnulf Rainer. Masqué – Démasqué*.

23 Certains dictionnaires étymologiques soulignent la proximité des mots "masque" et "grimace". Ce dernier pourrait également venir de l'ancien haut allemand *grim* désignant l'affliction et la colère. Cf. Martial GUÉDRON, *L'art de la grimace, cinq siècles d'excès de visage*, Éditions Hazan, 2011, p. 16.

24 "Wenn ich male, bin ich aufgeregt, spreche mit mir selbst, verziehe mein Gesicht und beschimpfe Leute. Ich bewege und verwandle mich permanent als Leib, Körper und Seele", "*Face Farces*. Grimassen, Gesichtsbildungen, Selbstüberzeichnungen, Fotokolorierungen" (1971), in THIEROLF, *op. cit.*, p. 77.

au-delà des modifications formelles de l'apparence et de la personnalité, ces signaux contactifs mobilisent "des réserves de forces souterraines"<sup>25</sup>.

Les mimiques et les poses théâtrales sont le moyen d'un "élargissement de [la] personne". Dès 1970, afin de mieux saisir le point culminant de la tension expressive du visage, Rainer recourt à des photographes professionnels. Toutefois pour redynamiser le moment figé par le cliché et accentuer encore l'expression<sup>26</sup>, il le recouvre de dessins et de peinture, car l'élargissement recherché, à la fois charnel et spirituel, ne peut être rendu que par l'association des médiums artistiques. L'artiste a le sentiment de pouvoir ainsi accentuer la reproduction de son moi tout en réalisant sa transformation symbolique et son effacement<sup>27</sup>. Il crée pour cela une forme d'art hybride, à mi-chemin entre la performance du comédien et les arts graphiques.

Le dialogue avec l'œuvre léguée deux siècles plus tôt par Franz Xaver Messerschmidt est dans la logique de ce cheminement artistique. Fasciné par les "têtes de caractère"<sup>28</sup> du sculpteur baroque autrichien, exposé à Vienne au Unteres Belvedere, Rainer entreprend entre 1976 et 1977 d'en recouvrir par dessin les reproductions. Figurant des écarts physiques significatifs – la bouche grande ouverte du bâilleur, le rictus de l'imbécillité, la grimace du mécontentement, le spasme de la douleur...–, Messerschmidt choquait ses contemporains qui les considéraient comme les indices de la vulgarité, du dérèglement, voire de la damnation. Rainer, lui, reconnaît dans cette esthétique naturaliste, touchant à la sémiologie psychiatrique, le fondement de son propre art : "la représentation du masque expressif exercée depuis des milliers d'années"<sup>29</sup>.

Pour le peintre, dans la série des recouvrements de Messerschmidt, l'enjeu est de produire une œuvre qui soit au-delà de l'empathie et de la paraphrase, sans être dans la distanciation, une œuvre où le dernier maillon de la chaîne artistique, considéré du point de vue historique (Rainer), assure seul du plus proche et du plus lointain. Mieux encore que les autoportraits qui l'ont

---

25 "Gesichtsspannung und physiognomische Ausdrucksanstrengungen bedingen nicht nur eine formalistische Persönlichkeitswandlung, Kommunikationssucht und Nervenanspannung, sondern auch *eine Mobilisierung jener unterschwelligten Kraftreserven, die man die psychopathischen nennt*", *Ibid.*, p. 78.

26 "Die Fotografie allein ist jedoch nicht in der Lage, eine bewegte oder statisch-konzentrierte Anspannung adäquat zu vermitteln. Um dem näher zu kommen, überzeichne ich das Photo. Es ist dies keine Retuschierung, sondern eine Akzentuierung, eine Wiederdynamisierung des erstarrten Moments", "Noch vor der Sprache" (1970), *Noch vor der Sprache – Even before language*. Mit Texten von Rudi FUCHS, Arnulf RAINER, Stedelijk Museum Rotterdam, 2000, S. 39.

27 "Seitdem beschäftigte mich das Überzeichnen meiner eigenen Personalfotos, da ich dabei das Gefühl hatte, eine akzentuierte Selbstreproduktion, aber auch eine symbolische Wandlung und Eigenauslöschung zu praktizieren", "Face Farces...", in THIEROLF, *op. cit.*, p. 78.

28 Selon Rainer, des têtes de comédiens.

29 "Sowohl Messerschmidts als auch meine Köpfe fußen auf der *jahrtausendlang geübten Bilderei der Ausdrucksmaske*", "Zu den Überzeichnungen von Franz Xaver Messerschmidt" (1977), in THIEROLF, *op. cit.*, p. 154.

précédé, ce cycle pose les problèmes de l'art à l'horizon des questions d'histoire et d'actualité : quel sens donner aux images des altérations mimiques dans un monde artistique marqué par la minimalisation, quelle y est la position du sujet, que peut apporter à la figuration l'intermédialité ou "surmédialité" – dans le cas de Rainer<sup>30</sup> ?

Autant de questions qui marquent le franchissement d'une étape dans l'œuvre de Rainer où le jeu dialectique de l'agression et de la défense, la volonté de correction, semblent s'apaiser :

Ces biffures rageuses sont aussi, comme la grimace, un acte de défense contre le pouvoir méduisant de l'image spéculaire et de la photographie: autant que d'une rage iconoclaste qui se traduit par l'agression de son propre visage, elle relève d'une volonté de correction, dans tous les sens du terme, au point que l'artiste en viendra, par la suite, à administrer des gifles colorées à son double fantomatique. Et puis, quand il se sera décidé, lui aussi, d'en finir avec la grimace, c'est à travers le calme absolu des masques mortuaires qu'il s'efforcera de saisir quelque chose de plus paisible et de plus épuré.<sup>31</sup>

Dans les masques mortuaires, les tensions psycho-physiques sont aplanies. "Arrêt[ant] et fix[ant] ce qui était vague et imprécis", Lavater les juge toutefois dès le XVIII<sup>e</sup> siècle aussi dignes d'observation que les visages en vie<sup>32</sup>. Exaspéré par le caractère d'empreinte définitive des masques mortuaires, fasciné par l'idée courante et paradoxale qu'ils "concentre[nt] la quintessence de la vie", touchent au plus près le mystère ineffable de l'incarnation, Rainer prolonge dans les cycles d'œuvres qu'il leur consacre sa démarche d'ordre physiognomonique.

## Démasquer les masques mortuaires : le jeu avec les limites de la représentation

Le travail sur les masques mortuaires et les mortifications aboutit chez Rainer à deux séries d'œuvres, produites entre 1978 et 1980 puis entre 1983 et 1985<sup>33</sup>. Elles composent le panthéon personnel de l'artiste. Soutenu par une vision mystique de la mort – tout à la fois passage au non-être, anéantissement, et moment le plus élevé de l'être –, le geste pictural rainerien s'applique aux effigies mortuaires des grands personnages, hommes d'État,

---

30 Le néologisme "surmédialité" nous semble préférable à celui de "surmédiation" qu'on trouve parfois pour désigner les formes singulières de l'intermédialité chez Rainer, soit pour les recouvrements des œuvres de Messerschmidt le recours successif à la sculpture, la photo et le dessin.

31 GUÉDRON, *op. cit.*, p. 177.

32 À ce sujet, se reporter à l'essai de Itzhak GOLDBERG "La Créaturation" dans *Arnulf Rainer. Visages dérobés* (Cahiers d'art contemporain n° 132, Galerie Lelong, 2006), p. 11.

33 De nombreux catalogues évoquent les masques mortuaires de Rainer. Un ouvrage leur est entièrement consacré : *Totenmasken / Arnulf Rainer*. Mit Texten von Werner HOFMANN und Arnulf RAINER, Wien, Salzburg, Residenz Verlag, 1985.

scientifiques ou artistes, et aux saints chrétiens<sup>34</sup>. Soupçonné de vouloir profaner l'ultime visage de figures mythiques<sup>35</sup>, Rainer connaît de nombreux démêlés administratifs, avant de pouvoir accéder à son matériau de base, les moulages authentiques. Après examen, les masques des hommes de pouvoir semblent "plus apprêtés, plus adoucis, plus vides et plus plats"<sup>36</sup> que ceux des saints, des penseurs ou des artistes. Tous suggèrent l'expérience de morts différentes et l'impossibilité d'une vérité originale unique.

Au-delà de la souffrance passée outre-tombe, de l'absence d'affectivité dans l'expression, Rainer cherche à capter à travers le masque mortuaire à la fois la vraie nature et l'effort de la vie pour s'exprimer malgré sa disparition. L'idée même de la mort devient alors la mesure de l'art. À son aune, toute œuvre apparaît nécessairement fragmentaire et inachevée : pour atteindre au chef-d'œuvre absolu, il faudrait selon Rainer que la mort réelle soit un *happening*<sup>37</sup>. S'arracher à la mort par la mort, tout en renégociant, pour les dépasser, les limites de la représentation, telle est la phénoménale ambition du travail sur les masques mortuaires : il porte à son plus haut degré la logique de confrontation avec les situations extrêmes qui caractérisait déjà l'exploration du langage corporel, notamment de l'extase.

Concernant les surpeintures des masques mortuaires d'artistes, elles procèdent visiblement du même "acte d'amour" abusif<sup>38</sup> que le recouvrement

34 Outre Haydn, Beethoven, Liszt, Brahms et Mahler, le peintre autrichien recouvre, entre autres, les masques mortuaires de Frédéric II, Goethe, Fichte, Lenau, Nietzsche, Heine, Karl Kraus, Marat, Robespierre, Mirabeau et Géricault. Parmi les figures empruntées à l'imagerie religieuse, en plus du Christ qui inspire de nombreuses toiles, on peut citer Saint Bernard de Sienna, Saint Joseph de Calasanz, Saint Pacifique de San Severino, Saint Vincent Pallotti, Saint François Jérôme...

35 S'ajoutant à diverses provocations de l'artiste entre 1950 et 1970, seul ou au sein de "Pinatorium", le groupe qu'il a fondé avec Ernst Fuchs et Friedensreich Hundertwasser (exposition de cadres vides, invectives au public, peintures sur corps nus...), les recouvrements de Rainer sont souvent perçus comme des actes purement iconoclastes dans la lignée de la protestation et de la mise en scène artistiques de 1961 : lors de l'exposition des toiles consacrées par le concours "Junge Stadt sieht junge Kunst" à Wolfsburg, au moment du vernissage, l'artiste surpeint la toile qui a obtenu le deuxième prix ; emprisonné pour voie de fait, il déclare que cette œuvre kitsch ne mérite pas d'être vendue 2000 Mark et qu'il a en conséquence souhaité la faire disparaître.

36 "Die Gesichter der Militärs, der Politiker, der Manager und der Mächtigen wirken verschleierter, verschöner, leerer, flacher als jene der Heiligen, Denker, Künstler et cetera. Hier gab es einen anderen Tod", "Rein-Pein-Schein-Sein" (1978), in THIEROLF, *op. cit.*, p. 169.

37 "Die hier gezeigten Arbeiten sind Vorbereitendes. Es ist Vorläufiges. Es gibt keine großen Bilder. Es gibt keine musealformatigen zentralen Schlüsselwerke. Sie werden nie entstehen, es soll sie nie geben. Es kann sie nie geben, ausgenommen meine eigene Totenmaske, mein eigenes Sterbefoto. (Von mir imaginärerweise noch einmal überarbeitet?) Ein *Hauptwerk* ist nicht möglich, sieht man davon ab, daß der reale Tod ein Ereigniswerk sein kann", *Ibid.*, p. 168. À l'instar de ses compatriotes Schiele et Kokoschka, Rainer se figure en défunt dès les années 50 : *Sterbender Rainer* (1949), *Als Sterbender* (Fotopose, 1955)... Il exorcise sa mort en disloquant les formes de son visage, en leur interdisant de "s'installer" définitivement.

38 "Zweifellos ist Rainer von einem immensen Artistenehrgeiz besessen. Die Hybris, die ihn am Übermalen und Überzeichnen von Goya und Klimt, Leonardo und van Gogh anstachelt, mag dem *Liebesakt* entsprechen, den er selber 'Identifikation' nennt, doch läßt sie keinen

des tableaux de Goya, Van Gogh, Klimt... Sam Francis, Vasarely ou Dieter Roth, l'union au génie d'un autre artiste impliquant sa soumission. Une autre impulsion du travail de Rainer sur ces effigies mortuaires est la volonté d'attaquer les clichés que l'admiration commune a cristallisés autour d'elles<sup>39</sup> et d'interroger sur leur valeur de vérité. Selon Werner Hofmann, comme le critique français Jules Janin, Rainer voit dans les masques mortuaires "d'exécrables mensonges", mieux faits pour dégoûter du souvenir des grands hommes que pour le rappeler<sup>40</sup>, des œuvres réalistes excluant l'artiste et l'art. Quand le peintre les "met à mort" en leur infligeant au moyen de la surpeinture "une charge intense de douleur"<sup>41</sup>, il les démasque et récuse le principe classique de la belle forme idéale. Ce faisant, il les rend à une nouvelle forme de vie.

Dans la série réalisée à partir des masques mortuaires d'artistes entre 1983 et 1985, la curiosité pour la mort, le sacré et les tabous, les fondements spirituels de l'œuvre de Rainer se concrétisent dans une esthétique de défiguration et d'effacement, alliant paradoxalement le principe de soustraction à l'exubérance et à la prolifération grotesques<sup>42</sup>. La série elle-même apparaît comme une modélisation particulièrement adaptée au projet rainerien de ne figer ni l'idée ni les formes, afin d'approcher le vivant. Elle est une grille d'interprétation en soi. Débordant le champ visuel simple, l'image intégrée à une série souligne dans le même temps un défaut ou un excès de visible : le mécanisme de répétition inhérent à la modélisation sérielle manifeste la difficulté à saisir l'identité du personnage figuré ou l'idée même – celle de la vie, la mort, le génie... –, tout en évitant l'écueil de les fixer ou les réduire. La série suggère un fondamental inachèvement, l'impossibilité de "l'œuvre maîtresse"<sup>43</sup>.

Déterminée par la révolution photographique qui influence en profondeur les méthodes et les savoir-faire de la peinture dont elle renouvelle le statut, l'intermédialité caractéristique des travaux de Rainer en corrobore également les aspects réflexifs – la réflexion historique et métapoétique se nourrissant de

---

Zweifel daran, daß hier jemand mit berühmten Ahnen, mit den 'Schaupuppen' unserer Genieverehrung, eine wüste Umarmung versucht, die auch vor dem Würgegriff der Unterwerfung nicht zurückschreckt. Doch indem er diese 'effigies' den Nischen der Bewunderung entreißt, in denen zu Klischees erstarrt sind, erweckt er sie wieder zum Leben. Verletzt, werden sie mit der Intensität des Schmerzes aufgeladen", Werner HOFMANN in *Totenmasken / Arnulf Rainer*, p. 8.

39 En particulier au XIX<sup>e</sup> siècle, l'époque du culte des génies, dont date aussi un grand nombre de masques mortuaires.

40 *Totenmasken / Arnulf Rainer*, p. 10.

41 Cf. Note 38.

42 "In meinen Totenmaskenbildern kommen direkt und indirekt spirituelle und gestalterische Prinzipien zum Tragen, die für mein Werk wichtig wurden: Auslöschung, Abwendung, Tabuberührung, clownesker Übermut, das Quasi-Sakrale, die Entrückung, Todesneugier, Sterbegymnastik, Blütenschwang", "Geschwollenes – Verronnenes" (1985), in THIEROLF, *op. cit.*, p. 257.

43 Cf. Note 37.

la “réflexion” d’images existantes. Le recouvrement des masques mortuaires s’effectue la plupart du temps à partir de leurs reproductions photographiques, après l’annexion du masque au bidimensionnel : les traits de peinture à l’huile et les coulures sont combinées à toutes sortes de projections, striages et lacérations. Le cadrage opéré, le choix de la photo, le format retenu, les techniques d’agrandissement représentent une part importante du travail artistique de surpeinture<sup>44</sup>. Inscrivant dans le présent une réalité ancienne, le masque et sa reproduction photo disent en même temps l’aspiration au souvenir et la façon dont elle s’actualise : ils “présentifient” leurs objets et “activent” le regard sur eux.

A. Madesta suggère dans ce processus intermédiaire diverses formes d’autonomisation<sup>45</sup> : le masque mortuaire se libère du mythe qu’il a agrégé dans l’aplatissement que lui impose la photo, laquelle est dotée par la surpeinture d’une existence autonome lui permettant de prétendre au statut d’œuvre d’art. Les violences faites au masque et à la photo rétablissent ainsi la démarcation entre la vie, la mort et l’art : dans la distance prise avec ses deux supports, dans la symbolisation, la peinture sublime l’effet de présence – présence du monde et présence au monde – et accroît le champ des possibles. Le talent photographique de Rainer n’empêche pas de rejoindre les conclusions de Johannes Cladders selon lesquelles l’œuvre de Rainer est avant tout peinture, une peinture obsessionnelle, qui engage le corps tout entier, une peinture réalisée avec rage, “par tous les moyens et à tout prix”<sup>46</sup>.

La première série de masques mortuaires entre 1978 et 1980 est composée soit directement sur les moulages soit à partir de reproductions

---

44 Christina NATLACEN évoque en détail cette dimension du travail de Rainer au chapitre “Archivarische Praktiken” de son ouvrage *Arnulf Rainer und die Fotografie. Inszenierte Gesichter, ausdrucksstarke Posen* (Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2010).

45 “Ausgangspunkt ist die Totenmaske, die in zweiter Bildebene in der Fotografie abgebildet wird. Die dritte Ebene ist die der bildkünstlerischen Gestaltung. In grafischen und malerischen Überarbeitungen, gestischen Rudimenten eines vom Künstler nie vollzogenen Gestalt- und Bildfindungsprozesses, attackiert Rainer förmlich die Fotografie [...] Der Künstler gibt in seinen Überarbeitungen dem Bild seinen Ausdruck. Auf beiden Ebenen, jener der Totenmaske und jener der abbildenden Fotografie, geht es um Repräsentation. Während sich die Totenmaske im Durchlauf einer Geschichte der Verweltlichung zunehmend aus ihrer anfänglichen Identifikationsbeziehung zwischen Abbild und Original herauslöst und dadurch als reines Repräsentationsobjekt einem Verklärungsmythos anhängt, entwickelt sich die Fotografie zu einem autonomen Bild und schließlich zum Kunstwerk. Indem Rainer die Zerstörung der idealen Repräsentation des Todes vornimmt, nähert er sich dem einmaligen Augenblick des Todes an. Die Übermalung zeigt sich als eine Sezierung des Imago, des schönen Scheins. In der Schichtung der verschiedenen Ebenen und den aggressiven Eingriffen auf der Oberfläche der Fotografie (Schaben, Ritzen, Gravieren, Sticheln, Durchbohren) durchdringt Rainer gewaltvoll die verschiedenen Ebenen der Repräsentation, und simuliert einen Moment des Todes zwischen dem Auratischen und dem Kultischen”, *Arnulf Rainer*, Hrsg. von Andrea MADESTA, Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt (28.11.2008 – 15.02.2009), Köln, Snoeck, 2009, p. 33.

46 “Rainers Werk ist und bleibt Malerei, eine mit Besessenheit, mit Wut, mit dem ganzen Körper, aus der existentiellen Befindlichkeit des Künstlers heraus *mit allen Mitteln und um jeden Preis betriebene Malerei*”, Johannes CLADDERS dans “Die Bedeutung der Photographie in Arnulf Rainers Werk”, cité d’après NATLACEN, *op. cit.*, p. 8, p. 211.

photographiques “grandeur nature” (30 x 25 cm) ou à peine agrandies (60 x 45 cm). Mis à part les masques de Jonathan Swift, Pacifique de San Severino ou Nietzsche, les effigies au teint terreux paraissent le plus souvent reconnaissables, tout juste entrées en décomposition ou pareilles à des momies<sup>47</sup>. Les retouches sont peu nombreuses, quelques traits assez doux viennent accentuer certaines parties caractéristiques du visage. On est frappé par la parenté du geste pictural avec celui des barbouillages d’enfant ou des griffonnages de caricaturiste bienveillant, comme s’il s’agissait principalement d’exprimer le droit pour chacun à disposer librement de ses traits. Les recouvrements par le dessin ou la peinture semblent vouloir redonner vie à un visage dénaturé par les techniques de contrôle et les canons fixant la représentation du corps.

Pour la seconde série, les masques s’élargissent au format 121 x 80 cm et se font de plus en plus abstraits. Les nombreux masques de Beethoven datant de 1983/84<sup>48</sup> en offrent un excellent exemple : le degré d’abstraction varie selon les figurations mais le masque du compositeur est dans tous les cas assombri, largement recouvert et méconnaissable. Évoquant le plus concret, où le masque de Beethoven en zombie figure pour nous un stade de la putréfaction<sup>49</sup>, Werner Hofmann voit un écorché et constate que son masque lui est arraché “comme à Marsyas sa peau. Il ne reste qu’un quadrillage de traits entrecroisés, dont le but est de détruire complètement l’image du titan en lutte”<sup>50</sup>. Selon cet historien de l’art, la toile, dont le contour s’apparente non à une auréole de sainteté mais au plat sur lequel on présente à Salomé le dernier visage de Saint Jean-Baptiste, dégoutte de sang et relève du blasphème. C’est que, malgré son caractère “héroïco-pathétique”, le masque de Beethoven pris par Josef Danhauser n’est guère reconnaissable : “Rainer pouvait soit ne pas y toucher, soit faire à partir de cette image de la surhumanité, marquée par la douleur, un exercice de mise à mort”<sup>51</sup>. Dans les connotations attachées au bleu suggérant autant le froid de la mort que l’azur, livré à la dissonance physiologique, ce masque mortuaire de Beethoven par

---

47 Certains masques préfigurent les toiles de la série des momies, réalisée entre 2003 et 2004.

48 Nous limitons l’étude à trois masques.

49 Cf. Illustration *Totenmaske* 1. Dénomination choisie par nous.

50 “Disraeli darf, eine Ausnahme, seine Physiognomie behalten. *Beethoven wird sie abgezogen wie dem Marsyas seine Haut. Was bleibt, sind vergitterte Kreuz- und Querlagen, die das Bild des ringenden Titanen gründlich zerstören sollen.* Ein Schand- und Spottbild, ein bluttriefendes Prangergemälde, dessen Umriß wohl nicht zufällig an die ‘Johannesschüsseln’ erinnert, in denen Salome sich das ‘letzte Antlitz’ des Täufers vorzeigen ließ. Die Fotografie der Totenmaske, die Rainer hier als Vorbild benutzte, ließ keinen Weg als den der blasphemischen Entstellung zu, denn die von Danhauser abgenommene Maske war ein zur Unkenntlichkeit verfremdetes, gleichwohl heroisch-pathetisches Memento. Rainer konnte nur die Hände davon lassen oder diese leidgezeichnete Übermenschlichkeit zum Anlaß einer ‘Abtötungsübung’ machen”, in *Totenmasken / Arnulf Rainer*, p. 12.

51 Cf. Note 38.

Rainer rend manifeste l'effarante indiscretion qui se cache en général sous la vénération, le viol de l'intime.

De légères notes bleues se combinent également aux coulées ocre dans le deuxième masque retenu pour cette étude<sup>52</sup>. La forme circulaire est toujours présente, plus sombre et moins bien formée. Quant aux traits du visage, apparemment représenté de trois quarts profil, ils sont largement effacés. La défiguration n'est cependant pas synonyme d'abstraction : au milieu à droite, se dessine une forme de bouche semblable à une gueule béante de poisson en décomposition ; les lignes du bois – un panneau alvéolaire – renforcent cette perception. L'enveloppe charnelle et matérielle reste au cœur du geste artistique mais l'image est mouvante et "la face éternelle" semble devoir expier sa prétention d'être la dernière. L'admiration portée au musicien est de surcroît écrasée par la composition : le monogramme de Rainer surmonte l'ensemble en haut à droite, dans une bande vide. Là encore, la négation s'affirme paradoxalement en "source puissante et positive de l'énergie créatrice". On peut reprendre à propos de ce deuxième masque mortuaire de Beethoven une proposition plus générale de Itzhak Goldberg :

Tout en faisant vaciller notre regard et nos repères, Rainer rend au visage et surtout au visage du mort, toute son intensité, son caractère bouleversé et bouleversant. Nous sommes ici aux antipodes d'une vision faisant du "dernier visage" l'image de la sérénité. Rainer montre combien le rapport à la mort est quelque chose de fondamentalement pulsionnel. Les ratures, "biffures" et "fourbis" de Rainer, pour reprendre les titres de l'autobiographie de Michel Leiris, sont, comme de modernes Véroniques, une mise à nu en même temps qu'une violente incarnation de la mort.<sup>53</sup>

Examiné seul, le troisième Beethoven<sup>54</sup> semble d'abord "illisible" : le masque mortuaire est indiscernable, il cède la place à une surface recouverte de couleurs et de lignes en apparence sans ordonnancement ; cette représentation est celle qui atteint le plus haut niveau d'abstraction. La transparence des à-plats bleus et verts contrebalance les noirs et les teintes brunes. Le visage s'il est encore présent se démultiplie, attestant que son authenticité est fiction. La forme circulaire du halo se dédouble pour peindre une forme de huit ou le signe mathématique de l'infini à la verticale. Outre l'effacement complet du visage mort – l'effacement comme représentation de la mort elle-même –, c'est la dimension dynamique de la composition qui frappe le regard, la figuration d'une énergie élémentaire, dévoratrice, caractéristique du génie créateur. Du recouvrement rituel des masques mortuaires émane avant tout une vibration, une énergie qui réconcilie le corps et l'esprit, l'*action painting* et la démarche spiritualiste. Ce troisième Beethoven rappelle les tableaux du bouddhiste Shiraga pour qui la peinture

---

<sup>52</sup> Cf. Illustration *Totenmaske 2*.

<sup>53</sup> Goldberg, *op. cit.*, p. 14.

<sup>54</sup> Cf. Illustration *Totenmaske 3*.



est une forme de possession, un corps à corps avec la couleur et la toile, l'aboutissement d'un intense travail de réflexion et de méditation.

Le masque constitue l'un des paradigmes de l'œuvre de Rainer. Outre les jeux sur l'identité<sup>55</sup>, l'exploration systématique des grimaces du visage, sa défiguration organisée et le détournement des masques mortuaires réfutent l'idée d'un portrait pérenne en interrogeant sur le statut du sujet. Dans ses séries de masques mortuaires, l'artiste rejoint le geste fondamental de toute sa peinture : recouvrir et dévoiler en même temps, pour ne pas se laisser abuser par les beaux et clairs "dehors" du masque, pour en faire percevoir les dessous et l'intérieur. Masque, peinture et surpeinture sont mis en jeu comme des arts de l'altération créatrice, avec l'ambition de percer le secret des origines et de la substance véritable. Pensée et réalisée positivement, l'altération donne lieu à des figurations tout à la fois intermédiaires, postmodernes, et solidement enracinées dans la tradition autrichienne. Les séries des masques mortuaires sont l'incarnation paradoxale d'une singularité absolue qui révèle Rainer en humaniste du XX<sup>e</sup> siècle, réfléchissant la mort pour mieux la comprendre et l'accepter.

---

<sup>55</sup> Les pseudonymes Jaroslaw Bukow et Alfred Emill, inventés en 1961, n'en sont qu'un exemple.



*Totenmaske 1*  
*Ludwig van Beethoven (1983/84)*  
121 x 80 cm, huile, pastel à l'huile / photo sur bois  
Signé en bas à droite : A. Rainer