

« Et voilà que je commençai à m'apercevoir dans une brume au fond du miroir, dans une brume comme à travers de l'eau... »

Guy de Maupassant, *Lettre d'un fou*

Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, le devin Tirésias prédit à la mère de Narcisse qu'il vivra une douce existence jusqu'à ce qu'il se connaisse lui-même et en meure. Bien avant la formulation par Lacan du stade du miroir<sup>1</sup>, la reconnaissance du lien entre image de soi et connaissance de soi a donc conféré au miroir un rôle central dans la formation du sujet. Les références au thème de l'identité abondent dans le travail d'Anderson comme dans *Bluebeard* où l'indétermination sexuelle des personnages est le signe d'une identité floue. Plus spécifiquement, Anderson se penche sur le miroir du conte pour interroger son passé et sa propre identité. Elle ne retient des contes traditionnels que ce qui fait écho à son histoire personnelle. Elle choisit d'adopter la position d'un lecteur qui, selon Bettelheim, « trouve ses propres solutions en méditant sur ce que l'histoire donne à entendre sur [lui-même] et sur ses conflits internes à un moment précis de sa vie »<sup>2</sup>. Lorsqu'elle invente de nouveaux contes, c'est toujours à partir de situations ou de lieux qui lui rappellent son enfance. Comme le rêveur construit un récit à partir d'éléments signifiants que lui seul sait déchiffrer (le rébus), l'artiste crée la trame de ses contes en rassemblant des objets éminemment personnels qui réveillent en elle des sentiments oubliés. En présence de ces objets, elle est saisie par cette impression d'« inquiétante étrangeté » dont parle Freud, « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, au depuis longtemps familier »<sup>3</sup>; son malaise est lié « à quelque chose de refoulé qui fait retour »<sup>4</sup>.

La série de photographies *Souvenirs-écrans* illustre particulièrement bien la démarche de l'artiste. Son titre évoque l'idée de refoulement car les souvenirs-écrans sont des souvenirs d'enfance qui « doivent leur conservation non à leur propre contenu mais à un rapport d'association qui existe entre le contenu et un autre refoulé »<sup>5</sup>. Ils sont incomplets, déformés et masquent une réalité douloureuse. Dans ses photographies, Anderson habille de fantaisie ses souvenirs d'enfance comme pour les tenir à distance. En les imprégnant de couleur et de magie, elle en souligne l'artificialité et révèle les difficultés inhérentes à toute quête d'identité. Au Frac Paca, l'artiste présente ses *Souvenirs-écrans* à l'aide d'un dispositif de type cinématographique : sur chaque photographie, elle projette une diapositive similaire de sorte que coïncident image projetée et image imprimée. Elle matérialise ainsi la double fonction de ses photographies : écran de protection, écran de projection. Ce procédé symbolise le travail de mise à distance de la psyché, le déplacement qu'elle opère de l'impression première au souvenir. La superposition des images produit des formes évanescents et confère aux œuvres une dimension onirique, surréelle. Vécu et imaginaire se mêlent et se confondent.

Dans les *Souvenirs-écrans*, le décalage des images empêche la mise au point et reflète la dimension évasive et fuyante de l'œuvre d'Anderson. L'artiste dérouté le spectateur en jouant des dérèglements de l'espace et du temps si caractéristiques des récits merveilleux. Si le conte de fées constitue son genre de prédilection, c'est qu'« il est plein de surprises et permet de jouer avec le sens caché des choses »<sup>6</sup>. Dans ses films comme

<sup>1</sup> En s'identifiant à son propre reflet dans un miroir, l'enfant se constitue en tant que sujet distinct de sa mère.

<sup>2</sup> Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 2006, p. 42.

<sup>3</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Editions Gallimard, 1985, p. 215.

<sup>4</sup> Idem, p. 246.

<sup>5</sup> Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Editions Payot, 2004, p. 37.

<sup>6</sup> Entretien avec l'artiste, mai 2007.

dans ses installations, elle revêt toutes sortes de masques, s'identifiant successivement à différentes héroïnes de contes littéraires. Rapunzel, Alice aux pays des merveilles, Barbe Bleue sont autant de facettes d'un même visage. En semant des indices autobiographiques, en peuplant ses contes de jeunes filles rousses vêtues de robes victoriennes (qui alimentent la confusion possible avec le personnage de Lewis Carroll), Anderson indique que « [son] voyage est une quête d'identité »<sup>7</sup>. Pour nous, spectateurs, elle brouille les pistes et se dérobe sans cesse. Qui découvrons-nous à travers ses contes? Alice Anderson ? Alice l'artiste ? Alice aux pays des merveilles ? L'art d'Anderson est fait d'ambiguïtés. Ses contes sont des miroirs déformants qui reflètent les images multiples de ses héroïnes, d'elle-même et de chacun d'entre nous. Le film présenté au Frac Paca, *Alices*, illustre sa conception du miroir et de l'identité. Anderson contemple à la surface de l'eau son reflet froissé, changeant et insaisissable. En choisissant de se pencher sur une surface liquide et non sur un miroir ordinaire, l'artiste préfère l'instabilité et la contingence à une vision statique de l'identité. « L'identité est faite de multiples histoires et d'expériences qui, lorsqu'elles vibrent, constituent l'individu »<sup>8</sup>.

*«Lorsque cette laide effigie m'apparut dans le miroir, j'éprouvai non pas de la répulsion, mais bien plutôt un élan de sympathie. Celui-là aussi était moi...»*

*Robert Louis Stevenson, L'étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*

Avec *Alices*, l'artiste revisite le mythe de Narcisse et met en évidence le paradoxe inhérent à la contemplation de soi dans un miroir. La surface liquide reflète une image d'Alice séparée de son corps ; elle se reconnaît comme sujet mais elle se voit autre ; elle est objectivée. Parce qu'il donne l'intuition de l'existence d'un autre soi, le miroir est intimement lié au double, à son attrait et à ses dangers.

Alice Anderson s'est inventée un véritable alter ego, une poupée de cire qui lui ressemble trait pour trait et à laquelle elle prête une vie propre. Pendant qu'elle travaillait à sa réalisation avec l'une des sculptrices du musée Mme Tussaud, la poupée, « témoin » de discussions intimes, se serait nourrie de ses secrets les plus sombres. Alice serait tombée malade tandis que son double prenait forme, « prenait des forces »<sup>9</sup>. Comme les figurines vaudous, sa poupée de cire est dotée d'une énergie magique et entretient avec son modèle une relation étrange. A la manière des doppelgängers qui peuplent les romans gothiques de *Dr Jekyll et M. Hyde* à *Frankenstein*, elle est intimement liée à son moi secret et la révèle au monde et à elle-même. Dans ses expositions précédentes, en lui donnant le nom d'*Invigiliator*, Anderson insistait sur la dimension protectrice de cette poupée. A la galerie Yvon Lambert, elle trônait sur une chaise haute dominant les visiteurs comme pour les empêcher de nuire à sa créatrice. Avec *MIROIR, MIROIR*, l'ange gardien prend des allures de démon. L'artiste expose l'intimité du double avec le diabolique (étymologiquement, diabolique vient de « diabolein », séparer) et avec la mort. Le diable n'est-il pas le maître de l'illusion, seul capable de faire apparaître des fantômes, des simulacres ? Dans *Puppet Master*, le mannequin de cire est comme une excroissance d'Alice et paraît conspirer contre sa créatrice. Inséparables, ils forment une sorte de monstre à deux têtes et illustrent l'ambivalence inhérente à la notion d'alter ego. L'existence d'un double repousse les limites de l'être mais constitue aussi une menace pour l'identité. Elle est à la fois extension et perte de soi.

---

<sup>7</sup> Idem, janvier 2008.

<sup>8</sup> Idem, janvier 2008.

<sup>9</sup> Idem, janvier 2008.

Lorsqu'au musée Picasso Alice Anderson condamne sa poupée au sommeil éternel, elle tente de se libérer de son emprise néfaste. Mais loin de la faire disparaître, elle lui confère une place centrale en l'exposant comme un objet précieux dans un écrin de verre. Ce geste paradoxal traduit toute l'ambiguïté du lien qui unit le double et la mort. Si l'existence d'un être identique à soi-même donne la prémonition de la séparation du corps et de l'esprit, elle offre aussi une assurance contre la disparition du moi, une promesse d'éternité. La cire possède cette même dualité. Utilisée pour les masques mortuaires, elle préserve l'image du défunt et permet ainsi de surmonter la corruption du corps. A l'inverse, cette matière délicate qui fond et se consume jusqu'à disparaître évoque la vanité du monde et la déliquescence de la chair. La violence de l'acte perpétré par l'artiste envers son double (envers elle-même?) contraste avec la délicatesse de la présentation car les sentiments d'Anderson sont eux-mêmes contrastés: elle succombe à la séduction du double tout en connaissant les dangers qu'elle encoure.

Dans la chapelle du musée Picasso, *Spectres* produit cette même impression d'inquiétante étrangeté qui s'empare de l'artiste lorsqu'elle se confronte aux objets de son enfance. Parce qu'ils sont suspendus entre la vie et la mort, entre l'animé et l'inanimé, tous les personnages de cire, poupées et automates suscitent une telle sensation de vertige. En présentant son double de cire aux yeux ouverts dans un cercueil de verre, l'artiste manie deux des motifs qui, selon Freud, sont particulièrement propices à la production d'inquiétante étrangeté: le double et l'idée d'être enterré vivant. Ils réactivent en effet des complexes infantiles refoulés: la peur du double correspondrait à « une régression à des époques où le moi ne s'était pas encore nettement délimité par rapport au monde extérieur et à autrui »<sup>10</sup>; le fantasme effrayant d'être enterré en état de léthargie serait « la transmutation d'un autre qui n'avait rien d'effrayant, mais se soutenait au contraire d'une certaine volupté, à savoir le fantasme de vivre dans le sein maternel »<sup>11</sup>. Le titre de l'œuvre porte en lui cette idée freudienne d'un refoulé qui fait retour. Le terme de spectre est lié à la mort, au fantomatique, au double, et qualifie également une peur obsessionnelle, une image terrifiante qui revient nous hanter.

*« Ce serait merveilleux si on pouvait entrer dans la Maison du Miroir ! Faisons semblant que le verre soit devenu aussi mou que de la gaze pour que nous puissions passer à travers... »*

*Lewis Carroll, De l'autre côté du miroir*

Lorsqu' Alice Au Pays des Merveilles traverse le miroir, elle pénètre dans un univers dérégulé, son corps change et elle oublie partiellement ce qu'elle a appris. Cet espace instable est celui du passage de l'enfance à l'âge adulte. Traverser le miroir, c'est vivre (ou revivre) la phase de transition durant laquelle l'enfant perd quelque chose de son identité sans savoir ce qu'il va y gagner; c'est éprouver l'angoisse et la souffrance que procurent ces transformations.

Dans la majorité des contes de fées, au moment crucial de son développement, le héros ou l'héroïne passe par une période d'isolement avant de renaître à lui-même. Qu'il sommeille pendant de longues années

---

<sup>10</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Editions Gallimard, 1985, p. 239.

<sup>11</sup> Idem, p. 250.

(*Blanche Neige, La Belle au Bois Dormant*), prene l'apparence d'un animal (*Peau d'Ane*) ou séjourne dans le ventre d'un loup (*Le Petit Chaperon Rouge*), le personnage principal est provisoirement séparé des autres et subit une métamorphose. Cette séparation figure l'isolement réel et symbolique que doit endurer l'enfant pour accéder à un niveau supérieur de compréhension et de maturité. De Rapunzel emmurée dans une tour impénétrable à l'héroïne de *Souffler n'est pas jouer* prisonnière d'une chambre tapissée de miroirs, ce thème est omniprésent dans l'œuvre d'Alice Anderson. Dans *La Femme qui se vit disparaître*, c'est la forme narrative elle-même qui, comme un piège, se referme sur la jeune fille. La circularité du temps qui rythme l'histoire et la récursivité de l'espace (la tour contient une réplique d'elle-même en miniature) brouillent les frontières entre passé et présent, entre intériorité et extériorité. Temps et espace se replient sur eux-mêmes et emprisonnent l'héroïne. Le même motif est présent dans la création non filmique de l'artiste. Les labyrinthes de sang de *Blood Drawings* symbolisent la souffrance physique et psychologique provoquée par l'enfermement. Avec *Insomnia*, Anderson invite le spectateur à s'allonger dans un lit à baldaquin pour découvrir le film *Alices* que nous avons déjà évoqué. L'œuvre fait écho à celle du musée Picasso dans sa référence implicite à *Blanche Neige* mais oblige cette fois-ci le visiteur à faire lui-même l'expérience de sa solitude à la fois douloureuse et constructive. Au Frac Paca, l'espace de l'exposition est conçu de telle manière que les spectateurs éprouvent les sensations du héros de conte de fées, de l'enfant qui doit subir une transformation. Si les salles rondes dans lesquelles sont présentées les films d'Anderson évoquent la clôture de l'univers féerique, elles matérialisent également l'isolement indispensable au développement de l'enfant et suscitent un sentiment d'oppression et d'angoisse.

Passer de l'enfance à l'âge adulte, c'est rompre avec ses liens antérieurs et notamment se détacher de sa mère. Avec *Emmurée*, Anderson explore cette séparation et le déchirement qu'elle engendre. Les cheveux se trouvent à la jonction entre l'individu et le monde extérieur. C'est parce qu'ils constituent une interface entre l'intime et le social que les religieux s'imposent la tonsure en signe de renoncement. Dans l'œuvre d'Anderson, si la chevelure sert de lien entre le sujet et le monde, elle symbolise également l'espace transitionnel au sens de Winnicott c'est-à-dire cet espace intermédiaire qui existe entre la mère et son enfant, entre la réalité interne et externe, entre le subjectif et l'objectif<sup>12</sup>. Lorsque la sorcière « nourricière » coupe les cheveux de Rapunzel, elle rompt définitivement le lien qui l'unit à la jeune fille. Cette correspondance symbolique n'est pas dénuée de fondements cliniques ; certains psychiatres ont établis que les personnes atteintes de trichotillomanie ont très souvent soufferts de carences affectives, d'une discontinuité dans les soins maternels. « S'arracher les cheveux » leur permet de lutter contre l'angoisse de séparation<sup>13</sup>. Dans le film *Bluebeard*, la mère tranche également le fil qui la rattache à son fils. Le choix d'une bobine de fil pour représenter la relation entre la mère et son enfant est signifiant. Anderson fait référence à une expérience décrite et analysée par Freud, le jeu de la bobine<sup>14</sup>. En réaction aux absences répétées de sa mère, l'enfant joue à faire disparaître et réapparaître une bobine de fil. Il s'approprie ainsi l'expérience traumatique de la séparation, la symbolise pour mieux la surmonter. *Emmurée* et *Bluebeard* illustrent le travail psychique de détachement nécessaire à la structuration de la psyché.

Les questions de l'enfermement et de la séparation d'avec la mère reviennent comme des leitmotifs dans le travail d'Anderson. Ses créations sont comme les variations d'un thème musical. Toujours différentes, elles rejouent pourtant la même histoire. Un traumatisme se manifeste le plus souvent sous la forme de

---

<sup>12</sup> Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Editions Gallimard, 2002.

<sup>13</sup> J. Pradère, G. Serre, M. Moro, *Expression psychopathologique de la chevelure. A propos d'un cas de trichotillomanie*, in *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*, 2005, n°53, p. 149-154.

répétitions compulsives, répétition d'un comportement ou d'un cauchemar qui hante le traumatisé<sup>15</sup>. A propos de Louise Bourgeois dont les œuvres font écho à celles d'Anderson, la psychanalyste britannique Juliet Mitchell a récemment expliqué que « le jeu est une répétition non compulsive » et que « ce n'est que lorsque l'enfant ou la personne traumatisée (...) parvient à être créative dans la répétition, à jouer, qu'elle sort progressivement du trauma »<sup>16</sup>. Si Alice Anderson comme Louise Bourgeois travaillent avec obsession les mêmes motifs c'est que la répétition créative est, pour elles deux, le seul moyen d'assumer un passé douloureux. Bourgeois : « Mes sculptures me permettent de refaire l'expérience de la peur (...), du passé, de voir le passé dans sa dimension objective »<sup>17</sup>. Anderson : « Mon travail me permet de vivre, de rejouer des situations, de travailler avec mon passé, d'en faire quelque chose »<sup>18</sup>.

---

<sup>14</sup> Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, in *Essais de psychanalyse*, Paris, Editions Payot, 1968.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Conférence lors du *Louise Bourgeois symposium*, Londres, Tate Modern, octobre 2007.

<sup>17</sup> Christine Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois: Designing for Free Fall*, Berne, Benteli Verlag, 1992, p. 195

<sup>18</sup> Entretien avec l'artiste, janvier 2008.