

La hantise du visage chez Roland Barthes et Gilles Deleuze

Résumé en anglais

The urgency to interrogate the face appears all the more crucial in an era of beauty dictates, biometry and plastic surgery. Whereas Roland Barthes insists on the ideology that the face carries, always subjected to codes and iconic manipulation, Gilles Deleuze raises the face into a real concept, a despotic machine that imposes a norm, an organicity, and rejects the faces which don't match. Modern and contemporary art seems to have understood the semiological or philosophical injunction of dismantling the face and its idolatry: through caricature, deformation, open mouth, revoking anthropocentrism, blurring identity and recognition, desacralizing the dogma of the face as the mirror of the soul.

0. Introduction

Notre hypothèse est que, à une époque où le visage est soumis aux diktats de la beauté et de la jeunesse, traqué par les portraits-robots biométriques ou manipulé par la chirurgie, l'art demeure le seul lieu où la tyrannie du visage puisse être déjouée. C'est ce que suggèrent du moins Roland Barthes et Gilles Deleuze : Barthes s'insurge contre « l'idéologie¹ » que le visage toujours connoté véhicule, aspirant à un idéal de pureté et d'innocence ; Gilles Deleuze contre l'« impérialisme² » de la « *machine abstraite de visagité*³ ». Aussi incitent-ils précisément à destituer le visage de sa prééminence, à le libérer du joug des codifications, à déroger à son organicité.

L'hypostase du visage en Occident, toujours en vigueur dans le charisme ou la photogénie, remonte en effet à l'iconolâtrie byzantine qui prônait l'incarnation par le biais de la Sainte Face. De nos jours encore le portrait de la célébrité ou de l'homme politique reçoit l'hommage à la place de la personne en chair et en os ou, au contraire, se voit la cible de l'*executio in effigie* :

Pendant longtemps – jusqu'au siècle des lumières –, l'usage voulait que les portraits des malfaiteurs que l'on ne pouvait pas saisir soient exécutés par un bourreau à la place de la personne réelle⁴.

Et David le Breton de poser l'équation entre précellence du visage et individualisme d'une société :

Plus une société accorde de l'importance à l'individualité, plus grandit la valeur du visage⁵.

Le succès du réseau prétendument « social » *Facebook*, qui se présente initialement comme un album de visages, en est d'ailleurs la preuve flagrante.

Que les yeux jouissent en outre d'une primauté au sein du visage, l'esthétique classique du portrait l'atteste en plaçant les yeux à un tiers de la hauteur à l'instar de l'horizon dans un paysage. Cette hypostase des yeux au sein du visage se voit même illustré en creux par un fait divers. Lorsqu'en décembre 2009, à l'occasion d'un meeting place du Dôme à Milan, Silvio Berlusconi fut touché en pleine figure par une cathédrale-souvenir selon un double iconoclasme (atteinte à un emblème religieux, atteinte à une partie noble de l'être), il s'est empressé de rassurer la foule : « Sono miracolato. Un centimetro più su e avrei perso l'occhio.[...] Sto bene⁶. » (« Je suis un miraculé, un centimètre de plus et j'aurais perdu l'œil.[...] Je vais bien »), pour réitérer que la perte abondante de

¹ Barthes (1957: 151)

² Deleuze / Guattari (1980: 223)

³ Deleuze / Guattari (1980: 207)

⁴ Schneider (1994: 26)

⁵ Le Breton (2005 : 38)

⁶ S.a. (2009:1)

sang, les lésions et contusions internes et externes, la fracture du nez et d'une incisive étaient secondaires par rapport à l'œil sauf.

1. Dérives biométriques

La suprématie des yeux et de la tête par rapport au reste du corps s'expliquait pour les Anciens par le fait que ces parties se situent à l'endroit où les émotions sont le plus facilement perceptibles, là où l'âme transparaît. La biométrie actuelle, héritière de l'anthropométrie et, plus en amont, de la phrénologie, argue pour sa part de la plus grande singularité morphologique dans les traits du visage par rapport au reste du corps et, partant, d'une fiabilité accrue. Tandis que la physiognomonie antique avait des visées divinatoires et judiciaires, la biométrie actuelle dotée de techniques de reconnaissance faciale de plus en plus pointues, se limite à des recensements identificatoires (constater l'identité de quelqu'un) ou authentifiants (constater que quelqu'un est bel et bien celui qu'il prétend être). Or, tout en s'appuyant sur la même sémiose que la physiognomonie, la biométrie est désormais susceptible d'être affectée à d'autres usages.

Le danger de la biométrie est qu'elle véhiculerait un certain jeunisme qui écarte les visages non conformes (avec la vieillesse et la maladie les traits s'accroissent et les mesures changent). À en croire des études récentes, notre idéal physique serait influencé qu'on le veuille ou non par le jeunisme, voire l'eugénisme ambiant⁷ : les visages moyens seraient plus appréciés que des visages d'une beauté hors du commun. L'évaluation sociale d'un visage et la biométrie se rejoignent partiellement dans une visée unificatrice, mesurable, des particularités. Crétien van Campen, dans son article « L'attraction des visages moyens », renvoie pour ce faire à l'artiste graphiste néerlandais Micha Klein lequel, en tirant par la technique du *morphing* des portraits moyens à partir de photos-portraits de top-modèles dont les proportions répondent déjà à une forme de perfection, prétend obtenir « een verdichting van de schoonheid⁸ » (« une densification de la beauté »). Que l'attraction d'un visage moyen soit basée sur la symétrie, la jeunesse ou la santé d'un tel visage, peut toutefois être pondéré par le fait que les portraits composites que Francis Galton, pionnier en eugénisme à la fin du 19^e siècle, obtint par recoupement de photos de criminels, rendirent également leur visage plus avenants « terwijl Galton juist op zoek was naar het prototype van de 'lelijke' crimineel⁹ » (« tandis qu'il était précisément à la recherche du prototype du 'vilain' criminel »).

La globalisation mène en outre à l'idée que le croisement de portraits de plusieurs continents donnerait la beauté universelle, idée qui est représentée par l'artiste japonais Akira Gomi (insérer figure 1). Le monde entier veut sembler jeune, sain, moyen, au teint abricot. Les blancs se font bronzer artificiellement tandis que les Noirs recourent à des techniques de dépigmentation dangereuses. Les Européens allongent leurs yeux en amande tandis que les Asiatiques se les font débrider. Tout le monde veut être métis. Cette beauté syncrétique, retouchée, digitale rate cependant le charme qui se situe dans la mobilité, l'évanescence, ou la grâce du détail déviant, et finalement le « mystère¹⁰ » de la beauté. Si la beauté classique sublimée ou idéalisée, dont les piliers furent depuis Thomas d'Aquin « la proporzione, l'integrità e la *claritas*¹¹ » (« la proportion, l'intégrité et la *claritas*»), s'est toujours avérée glaciale, surnaturelle, inaccessible, en revanche les profils aux fronts épilés, hauts et blancs, soulignés par une coiffure tirée en arrière dans l'iconographie du moyen âge dégagent une fascination parce qu'ils échappent aux canons actuels. Roland Barthes, dans un article peu cité au sujet d'Arcimboldo, expliquait lui aussi la répulsion que suscitent les fameuses têtes tantôt par la distance culturelle – le monstre au 16^e siècle était considéré comme une « merveille », une « curiosité » – tantôt par le fait qu'elles étaient

⁷ Cf. Roelens (2010: 350)

⁸ Van Campen (2000: 2-3)

⁹ Van Campen (2000: 11)

¹⁰ Cheng (2006: 14)

¹¹ Eco (2004 : 100)

« composées », de sorte que l'aversion vient plus du contexte ou du traitement que de la figure en soi¹².

2. Dérives chirurgicales

Pour peu qu'elle soit réparatrice, la chirurgie faciale ne pose pas de questions éthiques. Malgré les risques de dégénérescence des tissus implantés ou le figement temporaire des expressions, on a tendance à accepter l'idée d'une greffe du visage, celle, partielle réalisée en 2005 à Amiens sur Isabelle Dinoire, défigurée par son chien, ou, quasi totale réalisée en 2008 à Cleveland sur Connie Culp, dont le nez et une partie du visage avaient été emportés par une balle tirée en pleine face par son mari. Quoique les deux jeunes femmes arborent désormais le nez, ou la bouche et le menton d'une autre, on peut rétorquer que l'alternative était le port du masque dès lors que le visage d'origine était de toute façon irrécupérable. Dans le cas de Connie Culp ; il s'agit en outre d'une restauration fonctionnelle (respirer, parler, manger, sentir) et non d'une chirurgie faciale esthétique.

De même, pour la première greffe totale du visage réussie en France qui a été effectuée en juin 2010, par le professeur Laurent Lantieri, à Créteil, il s'agissait de restaurer les fonctions atteintes. Pour le patient, Jérôme, souffrant d'une neurofibromatose, une maladie génétique dégénérative qui déformait son visage, notamment au niveau des yeux, Lantieri est parvenu à transplanter intégralement le visage d'un donneur, y compris les paupières et le système lacrymal, ce qui constitue un réel défi technique.

Si, toutefois, la chirurgie tente de soumettre un visage particulier, singulier à la *machine de visagété*, selon le terme de Gilles Deleuze (cf. *infra*) par des tentatives d'adéquation à un idéal normatif, on peut se poser des questions éthiques. La chirurgie « cosmétique » ou « correctrice » pratiquée en 2008 sur Ophelia Kirwan, un bébé atteint de trisomie nous laisse pantois. Même s'il ne nous appartient pas de nous prononcer sur les raisons profondes de ce genre d'interventions, nous ne pouvons nous empêcher de faire le rapprochement avec la reconstitution faciale employée dans le champ de l'anthropologie judiciaire, voire d'une chirurgie esthétique immodérée qui sévit tous azimuts. Quand atteindra-t-on le seuil final où nous mènent tous les visages liftés ou refaits, facies souvent immobiles, tels des masques mortuaires, à l'expressivité entravée, voire inexistante ?

3. Roland Barthes sémiologue

Ce seuil ultime de l'impératif de beauté idéale nous renvoie au seuil initial, au « degré zéro » du visage qui hantait Roland Barthes depuis les *Mythologies* de 1957. Il retrouve cette essence intemporelle et mythique dans le visage plâtré de Garbo, un visage « presque déséxué¹³ » et qui ne connaît pas de dégradation, proche de « la face farineuse de Charlot¹⁴ ». Et pourtant le visage déifié de Garbo annonce déjà la fin du « masque », le visage individuel, périssable, existentiel :

Le masque n'est qu'une addition de lignes, le visage, lui, est avant tout rappel thématique des unes aux autres¹⁵.

L'autre pôle est constitué par Audrey Hepburn :

Le visage de Garbo est Idée, celui de Hepburn est Événement¹⁶.

¹² Cf. Barthes (1978)

¹³ Barthes (1957 : 66)

¹⁴ Barthes (1957 : 66)

¹⁵ Barthes (1957 : 66)

¹⁶ Barthes (1957 : 67)

Barthes résume ici par défaut le propre de tout visage trivial par opposition à l'idolâtrie de la face : l'évanescence de la physionomie, le bougé, l'événement.

Le visage n'est toutefois jamais à l'abri d'une récupération idéologique à en croire Barthes. La connotation, le marqué qui véhiculera l'idéologie par rapport au non marqué de l'essence, apparaît dès l'article sur « Les Romains au cinéma ». Barthes y interroge la frange que les personnages portent dans le film *Jules César* de Mankiewicz et y décèle « l'affiche de la Romanité¹⁷ ». Si celle-ci s'avère comique sur les visages américains, cette même frange s'intègre parfaitement à la physionomie latine de Marlon Brando. On est en pleine sémiologie : la frange est un signe, chaque trait du visage est un signe, même le désordre spontané ou la sueur sont des signes. Or, Barthes distingue dans ce signe à la fois naturel et artificiel une usurpation de la nature par la culture, « une duplicité propre au spectacle bourgeois¹⁸ ». Même duplicité dans l'« Iconographie de l'abbé Pierre », où d'une part, la tête de l'abbé « présente clairement tous les signes de l'apostolat : le regard bon, la coupe franciscaine, la barbe missionnaire [...] ¹⁹ ». Toutefois la neutralité finit par fonctionner comme *signe* de la neutralité :

Elle *déguise* l'abbé en saint François²⁰.

Dans « Photogénie électorale » les connotations sont encore davantage construites, porteuses d'une idéologie : ce que le candidat donne à lire dans son effigie c'est « une assiette sociale, le confort spectaculaire de normes familiales, juridiques, religieuses, la propriété infuse de ces biens bourgeois que sont par exemple la messe du dimanche, la xénophobie, le bifteck-frites et le comique du cocuage [...] ²¹. » La convention photographique est d'ailleurs elle-même hautement codifiée :

La pose de face accentue le réalisme du candidat, surtout s'il est pourvu de lunettes scrutatrices. Tout y exprime la pénétration, la gravité, la franchise : le futur député fixe l'ennemi, l'obstacle, le « problème ». La pose de trois quarts, plus fréquente, suggère la tyrannie d'un idéal : le regard se perd noblement dans l'avenir, il n'affronte pas, il domine et ensemence un ailleurs pudiquement indéfini²².

Dans ses textes ultérieurs, dont « Le message photographique » de 1961, Barthes insistera sur cette idéologie inhérente au style, au traitement, à la composition de l'image, « 'embellie' (c'est-à-dire en général sublimée) par des techniques d'éclairage, d'impression et de tirage²³ ». L'article « Rhétorique de l'image », de 1964, ajoute des réflexions sur le message linguistique qui accompagne le message iconique selon une fonction d'ancrage, idéologique elle aussi :

Le texte *dirige* le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres²⁴.

Le degré zéro n'est plus que privatif, tel un état « adamique » de l'image : « débarrassée utopiquement de ses connotations, l'image deviendrait radicalement objective, c'est-à-dire en fin de compte innocente²⁵. » On le voit, Barthes cultive un fantasme : affranchir le visage de la rhétorique, de la connotation et de l'idéologie qui le sertissent²⁶.

¹⁷ Barthes (1957 : 27)

¹⁸ Barthes (1957 : 29)

¹⁹ Barthes (1957 : 51)

²⁰ Barthes (1957 : 51)

²¹ Barthes (1957 : 150-151)

²² Barthes (1957 : 152)

²³ Barthes (1961 : 17)

²⁴ Barthes (1964 : 32)

²⁵ Barthes (1964 : 34)

²⁶ L'actualité des vues de Barthes se mesure aux traitements qu'a subis la photo dans l'affaire DSK. Tant les clichés que les titres qui ont fait la une des grands hebdomadaires français, par leur choix de métaphores

Le sémiologue retrouvera le visage pur au Japon, avec *L'Empire des signes* en 1970, dans un contexte d'« exemption du sens²⁷ », d'abolition du lien métaphysique entre âme et corps, de l'opposition entre « un 'extérieur' social factice, faux, et [...] un 'intérieur' personnel authentique²⁸. » Au Japon le visage n'est plus l'enveloppe sociale ou mondaine d'une personne humaine (dense, pleine, centrée, sacrée) mais un visage « écrit », blanc et noir, le blanc ayant pour fonction « d'effacer la trace antérieure des traits, d'amener la figure à l'étendue vide d'une étoffe mate²⁹. »

Barthes semble avoir trouvé ici un nouveau degré zéro, non marqué, comme il avait décelé dans le visage de Garbo :

Les yeux, barrés, décerclés par la paupière rectiligne, plate, et que ne soutient aucun cerne inférieur (le cerne des yeux : valeur proprement expressive du visage occidental : fatigue, morbosité, érotisme), les yeux débouchent directement sur le visage, comme s'ils étaient le fond noir et vide de l'écriture³⁰.

L'œil sans paupières semble lui aussi calligraphié, « une virgule peinte » :

[...] la prunelle n'est nullement dramatisée par l'orbite, comme il arrive dans la morphologie occidentale ; l'œil est libre dans sa fente (qu'il emplit souverainement et subtilement), et c'est bien à tort (par un ethnocentrisme évident) que nous le déclarons *bridé*³¹. (insérer figure 2)

L'étude sur Eisenstein, parue la même année dans les *Cahiers du cinéma*, situe encore dans les visages le « sens obtus » qui échappe à l'emphase révolutionnaire, trop clair et trop décoratif du « sens obvie³² ». Ainsi par exemple « le déguisement assez pitoyable [...] loustic³³ » d'une vieille femme en deuil du *Cuirassé Potemkine*, à la coiffe basse anormalement tirée jusqu'aux sourcils passés, aux yeux fermés qui louchent et à la bouche convexe « porte une certaine *émotion* [...] jamais poisseuse cependant : une émotion-valeur, une évaluation. [...] le peuple eisensteinien est essentiellement *aimable*³⁴ ». Ce qui émerge dorénavant de la sémiologie barthésienne est cette charge de tendresse et d'humanité que le visage peut véhiculer au mépris de tout sens officiel.

C'est encore cette émotion qui sera développée dans l'ouvrage plus intimiste que constitue *La Chambre claire* dix ans plus tard, en 1980. Barthes y aspire à nouveau à un visage adamique, au-delà de tout clivage entre être et paraître :

Si je pouvais 'sortir' sur le papier comme une toile classique, doué d'un air noble, pensif, intelligent, etc.³⁵ !

Et :

Ah, si au moins la Photographie pouvait me donner un corps neutre, anatomique, un corps qui ne signifie rien. Hélas, je suis condamné par la Photographie, qui croit bien faire, à avoir toujours une mine : mon corps ne trouve jamais son degré zéro, personne ne le lui donne (peut-être seule ma mère³⁶ ?

carcérales et dégradantes, impliquent d'emblée la culpabilité de DSK. « *DSK, la chute* », « *DSK, la descente aux enfers* » : « *DSK, une tragédie française* » (Villach 2011:1).

²⁷ Barthes (1970a : 99)

²⁸ Barthes (1970a : 87)

²⁹ Barthes (1970a : 123).

³⁰ Barthes (1970a : 125)

³¹ Barthes (1970a : 142)

³² Barthes (1970b : 45)

³³ Barthes (1970b : 49)

³⁴ Barthes (1970b : 51)

³⁵ Barthes (1980 : 25)

³⁶ Barthes (1980 : 27)

Il arrive aussi que la photo fasse apparaître la vérité du lignage, l'incidence de l'ancêtre : « Sur telle photo, j'ai le 'museau' de la sœur de mon père³⁷ ». C'est ce que Henri Michaux avait magistralement décrit dans un petit texte intitulé *Les visages de jeunes filles*, visages « ingrats, beaux à peine quelques mois, sur lesquels un nez d'ancêtre alcoolique et goinfre ou malade se met à grossir bientôt, bientôt, trop tôt, à grandir insidieusement [...] visages sans 'je'³⁸ », impitoyable déterminisme que Deleuze exprimera par la formule « on se coule dans un visage plutôt qu'on n'en possède un [...] tel ce visage d'un enfant de riche où l'on discerne déjà la vocation militaire, la nuque saint-cyrienne³⁹. »

Barthes déplore en tout cas le devenir-objet que provoque la photographie, l'avènement de soi-même comme autre, ainsi que le devenir-spectre, effigie. Comme s'il avait une prémonition que les incroyables atouts de la photographie – sa valeur de certificat d'authenticité, l'indéniable *ça-a-été* de l'objet photographié en-deçà de toute manipulation – entraînent à la fois des pratiques discriminatoires qui se prévalent de cette apparente objectivité : le fichage, le portrait-robot, le délit de faciès, toutes les dérives de l'entreprise anthropométrique et juridique.

La Photographie arrache pour ainsi dire un visage particulier du vécu de la personne qui l'arbore. Là encore Barthes dans sa fascination, hésite. Il n'est ni pour ni contre les applications de la photo, mais il est conscient du fait que, si elle renvoie à quelque « réel », elle ratera cependant toujours « la vérité ». Or, le sujet central de *La Chambre claire* demeure la « résurrection vive du visage aimé⁴⁰ », celui en l'occurrence de sa mère défunte. Au départ, aucune photo de sa mère ne lui paraît « bonne », aucune ne lui procure son « être⁴¹ ». Il la découvre enfin dans une photo de 1898 prise au Jardin d'Hiver lorsque sa mère avait 5 ans ou, du moins il y retrouve sa « bonté », sa « douceur », son « innocence souveraine⁴² ». Le degré zéro du visage tant convoité se définit – semble-t-il – par son « air » qu'aucune idéologie ne pourra confisquer.

L'air (j'appelle, faute de mieux, l'expression d'une vérité) est comme le supplément intraitable de l'identité, cela qui est donné gracieusement, dépouillé de toute « importance » : l'air exprime le sujet, en tant qu'il ne se donne pas d'importance. Sur cette photo de vérité, l'être que j'aime, que j'ai aimé, n'est pas séparé de lui-même ; enfin il coïncide⁴³.

L'épiphanie de la photo de la mère enfant se convertira sinon en apaisement, du moins en assentiment, en véritable travail de deuil.

4. Gilles Deleuze philosophe

Tandis que chez Barthes le degré zéro du visage était une espèce d'idéal non connoté, non idéologisé, pur, qui dégage un air et une émotion et auquel on accède par délestage de signes, chez Deleuze le visage s'avère un concept philosophique normatif et despotique qui produit des visages et tente de subsumer tous les écarts à son pouvoir.

En 1964, dans *Proust et les signes*, le visage commence à faire son apparition tandis qu'il relève encore d'une sémiologie. Ainsi la mondanité impose-t-elle certaines mimiques :

³⁷ Barthes (1980: 161)

³⁸ Michaux (1939 : 58-59),

³⁹ Deleuze / Guattari (1980: 217)

⁴⁰ Barthes (1980 : 100)

⁴¹ Barthes (1980: 103)

⁴² Barthes (1980: 105)

⁴³ Barthes (1980: 168)

Cottard fait signe qu'il dit quelque chose de drôle, Mme Verdurin fait signe qu'elle rit, et son signe est émis si parfaitement que M. Verdurin, pour ne pas être inférieur, cherche à son tour une mimique appropriée⁴⁴.

Notons que c'est ainsi que Baudrillard parlera du sourire américain, proche du rictus. Car ce sourire vide, indifférent, est le résultat d'une contrainte, d'une omniprésente nécessité de sourire pour dissimuler un néant :

À défaut d'identité, les Américains ont une dentition merveilleuse⁴⁵.

Mais c'est surtout en 1980, dans *Mille Plateaux*, que le visage devient un concept opératoire, c'est-à-dire agissant. Deleuze et Guattari désignent par la formule *machine de visagéité* dont ils dénoncent les portées totalitaires, un « système *mur blanc - trou noir*⁴⁶ » mur blanc de la signifiante, trou noir de la subjectivité, calqué sur le visage de « l'Homme Blanc », voire du « Christ » :

Large visage aux joues blanches, visage de craie percé des yeux comme trou noir. Tête de clown, clown blanc, pierrot lunaire, ange de la mort, saint suaire⁴⁷.

La machine produit à son tour des visagéifications en affectant d'autres parties du corps, dans l'érotomanie, dans le fétichisme ou dans le gros plan d'objets au cinéma. La machine de visagéité semble en tout cas se déclencher dans des contextes de pouvoir :

Le pouvoir maternel qui passe par le visage au cours même de l'allaitement ; le pouvoir passionnel qui passe par le visage de l'aimé, même dans les attouchements ; le pouvoir politique qui passe par le visage du chef, banderoles, icônes et photos, même dans les actions de masse ; le pouvoir du cinéma qui passe par le visage de la star et le gros plan, le pouvoir de la télé [...] Ce n'est pas l'affaire d'idéologie, mais d'économie et d'organisation du pouvoir⁴⁸.»

On doit aussi à Deleuze la distinction tête-visage, la tête des sociétés primitives n'ayant pas besoin de visage subjectif ou signifiant car elle appartient à un corps investi d'une sémiotique polyvoque : tatouages et peintures corporelles. Dès que la machine surcode la tête par un visage, dès qu'elle l'exhausse par rapport au corps, elle devient inhumaine, ordonne des normalités ou détecte des déviations, mieux, rejette des visages non conformes ou des airs louches :

[...] un visage concret étant donné, la machine juge s'il passe ou ne passe pas, s'il va ou ne va pas, [...] Tel visage n'est celui ni d'un homme ni d'une femme. Ou encore ce n'est ni un pauvre ni un riche, [...]⁴⁹.

Dès lors, la machine permettra également d'expliquer le racisme :

Le racisme procède par détermination des écarts de déviance, en fonction du visage de l'Homme blanc qui prétend intégrer dans des ondes de plus en plus excentriques et retardées les traits qui ne sont pas conformes, tantôt pour les tolérer à telle place et dans telles conditions,

⁴⁴ Deleuze (1964: 13)

⁴⁵ Baudrillard (1986: 37)

⁴⁶ Deleuze / Guattari (1980 : 205)

⁴⁷ Deleuze / Guattari (1980 : 205)

⁴⁸ Deleuze / Guattari (1980: 215)

⁴⁹ Deleuze / Guattari (1980 : 217)

dans tel ghetto, tantôt pour les effacer sur le mur qui ne supporte pas l'altérité (c'est un juif, c'est un arabe, c'est un nègre, c'est un fou..., etc.)⁵⁰.

Le mérite de Deleuze est d'avoir affiné la monstrueuse machine de visagité jusque dans les replis et les caprices des traits. La machine sévit en effet aussi dans le cas du tic nerveux pour l'assujettir :

Qu'est-ce qu'un tic? C'est précisément la lutte toujours recommencée entre un trait de visagité qui tente d'échapper à l'organisation souveraine du visage, et le visage lui-même qui se referme sur ce trait, le ressaisit, [...] lui ré-impose son organisation⁵¹.

C'est sans doute la raison pour laquelle, dans l'ouvrage sur le cinéma, *L'image-mouvement*, une équation se fera jour entre gros plan, affect et visage : « *L'image-affection, c'est le gros plan, et le gros plan, c'est le visage*⁵² », notamment dans le gros plan eisensteinien, éminemment expressif, où les micromouvements intensifs des traits échappent à l'organicité du contour. *L'Ancien et le Nouveau* déploie ainsi une série d'expressions ascendante de la méfiance à la confiance autour d'une écrémeuse à son tour visagifiée. Tout comme Barthes, Deleuze semble réconforté au contact de productions artistiques qui appréhendent autrement le visage tel que le postule Eisenstein. Barthes y avait décelé une émotion ; Deleuze y voit une réelle émancipation. Le gros plan comme « déterritorialisation *absolue*⁵³ » aurait le pouvoir de dépouiller le visage des trois fonctions majeures dont il est d'ordinaire doté : l'individuation, la socialisation, la communication. Le gros plan, en évacuant le visage hors de tout principe identitaire, en l'arrachant à toutes coordonnées spatio-temporelles, fait surgir l'affect à l'état pur.

L'ouvrage sur Bacon, *Francis Bacon. Logique de la sensation* offrira une dérogation plus radicale encore à la machine de visagité. Par ses opérations de nettoyage et de brossage que le peintre fait subir au visage, celui-ci a perdu sa forme et son organisation au profit de la tête :

Bacon est peintre de têtes et non de visages. [...] C'est donc un projet très spécial que Bacon poursuit en tant que portraitiste : défaire le visage, retrouver ou faire surgir la tête sous le visage⁵⁴.

Ayant renoncé à être des visages, les têtes de Bacon se confondent avec la viande, la chair rouge et bleue des établis de boucher. En outre, le cri est une façon de faire passer le corps convulsé par la bouche, d'en expulser les forces, la violence, la douleur. Car la bouche n'est pas un organe particulier chez Bacon mais « le trou par lequel le corps entier s'échappe⁵⁵. » Bacon, comme Antonin Artaud avant lui, ont pour vocation de représenter non l'organisme mais le « corps sans organes⁵⁶ » :

Ces forces de déformation, qui s'emparent du corps et de la tête de la Figure, et qui deviennent visibles chaque fois que la tête secoue son visage, ou le corps son organisme⁵⁷.

5. Le portrait dans l'art moderne et contemporain comme dépassement de l'idéologie et du pouvoir

⁵⁰ Deleuze / Guattari (1980: 218)

⁵¹ Deleuze /Guattari (1980: 230)

⁵² Deleuze (1983 : 125)

⁵³ Deleuze /Guattari (1980 : 211)

⁵⁴ Deleuze (1984: 19)

⁵⁵ Deleuze (1984: 64)

⁵⁶ Deleuze (1984: 24)

⁵⁷ Deleuze (1984: 42)

On constate que l'art du 20^e siècle a en quelque sorte anticipé cette destitution du visage que Barthes et Deleuze formuleront dans leurs travaux.

La caricature, née à la chute de l'Ancien Régime avec l'essor de la presse populaire et de la sécularisation, fut la première modalité, avec son pouvoir démythifiant, désacralisant, pour dépouiller le visage de ses connotations sérieuses selon un principe purement formel. « Est-ce un crime de passer d'une forme à une autre à peu près similaire, et à une autre encore ? Et sinon, pourquoi cette poire serait-elle interdite ?⁵⁸ » allègue Philippon pour sa défense suite aux accusations à l'encontre de son Louis-Philippe piriforme apparu dans *Charivari*.

Dans un même ordre d'idées mais inscrit dans la conjoncture de l'émergence du consumérisme de masse des années 1970-1970, Andy Warhol n'a pas hésité à détrôner l'*idole* comme image qu'on adore pour son unicité et sa célébrité, par exemple la Joconde, Marilyn ou le « Grand Timonier » en les sérialisant. L'altération caricaturale du visage du pouvoir s'avère d'ailleurs intemporelle. Plus la personne incarne l'omnipotence plus elle sera la cible de profanations, d'irrévérances. Citons le portrait de George Bush entièrement composé de visages de militaires morts en Irak ou son portrait « simiesque » par Chris Savido (2004) qui « singe » littéralement son portrait officiel en juxtaposant chaque expression du président de l'époque à une geste facial de chimpanzé avec une case vide car il n'aurait trouvé d'équivalent à l'air stupide de Bush :

I apologize for this latest entry. I can't find a chimp making a face as dumb as this one » (Je m'excuse pour cette dernière entrée. Je ne puis trouver de singe faisant une moue aussi stupide que celle-ci.)

Mais la caricature ne fait qu'exacerber un excès déjà inhérent à la figure du pouvoir qui a déjà quelque chose de monstrueux, comme le portrait d'apparat de Louis XIV par Hyacinthe Rigaud (1701). D'où l'idée de Laurent Brassart d'y voir un « portrait syncrétique » :

Ce portrait en majesté unit le visage empâté d'un homme de soixante-trois ans aux jambes sveltes du danseur d'antan. Ce mélange de réalisme et de mythologie dans le portrait peut renvoyer à un rituel de la monarchie française bien en place depuis de moyen-âge, celui des « deux corps du roi ». Au travers de la dichotomie vieillesse/jeunesse du portrait peut se lire l'opposition entre le roi symbolique, éternel et sacré, et le roi physique, mortel et humain⁵⁹.

De façon plus triviale mais les médias sont sans doute les nouveaux piédestaux du pouvoir, les présentateurs ou animateurs télé « en majesté » par leur « corps monstrueux », syncrétisme d'un être en chair et en os derrière une couche de maquillage, réalisent à leur tour l'union hypostatique entre l'humain et le divin avec des vertus d'ubiquité, et Noël Godin, l'entarteur flibustier de prendre pour cible tout visage imbu de sa gloire.

Si Barthes semble avoir donné une assise théorique à la caricature du pouvoir, le vingtième siècle a, semble-t-il, également devancé ou rejoint l'injonction deleuzienne d'échapper au visage et de défaire les visagifications. Le travail de sape s'est joué sur plusieurs tableaux : l'irrévérance, l'informe, la bouche ouverte.

Il s'agit en l'occurrence du visage post-lessingien et post-munchien. Pour Lessing qui admirait la retenue, le *decorum* du Laocoon :

Une bouche béante est, en peinture, une tache, en sculpture un creux, qui produisent l'effet le plus choquant du monde, sans parler de l'aspect repoussant qu'elle donne au reste du visage tordu et grimaçant⁶⁰.

⁵⁸ Gombrich (1980:182)

⁵⁹ Brassart (2005: 6)

⁶⁰ Lessing (1766: 143)

Le cri de Munch (1893) a définitivement entamé ce canon esthétique en le bafouant. Les *Documents* de Bataille (1930), révoquant l'anthropocentrisme de l'esthétique occidentale, n'ont pas hésité à publier les photos de Boiffard d'un gros orteil qui prend la place d'un visage ou d'une bouche baveuse et informe, tandis que Picasso a peint le même jour (1939) la blonde Marie-Thérèse Walter et sa nouvelle compagne Dora Maar dans la même position semi-allongée mais selon deux techniques différentes : l'une en courbes sensuelles, l'autre en couleurs vives et formes anguleuses. (1939).

L'art brut a, au contraire, dilater la face jusqu'à l'excès. Témoin les têtes incroyablement grosses qui envahissent les dessins d'aliénés (*Kopffüsser*) eux-mêmes calqués sur les macrocéphales enfantins car, comme disait Henri Michaux, « la tête (qui dans la réalité sait déjà accomplir tant de fonctions, manger, sucer, mordre, voir, entendre, goûter, retirer, embrasser, gazouiller, crier, rire, grimacer, faire peur, faire enrager, parler peut-être) la tête est dans son dessin la maîtresse partie, accapareuse entre toutes les parties corporelles⁶¹. » (insérer figure 3)

L'interdit de Lessing se voit contesté explicitement par les faces tuméfiées, déformées, défigurées par la torture des *Otages* de Fautrier qui selon Francis Ponge dégagent « une impression de beauté sereine, éternelle⁶². » C'est par cette épaisseur de pigment, par leur massivité, et non pas par quelque disgrâce de physionomie, que ces faces blêmes, terreuses, crient leur reproche, leur offuscation.

Tout en s'acharnant contre le visage royal, paternel, patriotique dans sa prose, c'est surtout dans sa propre pratique picturale qu'Henri Michaux est sollicité par le visage. L'aquarelle (où le papier gorgé d'eau dévore les traits et la figuration au profit d'un flou qui ne cesse de se diluer) permet à Michaux d'expérimenter son désir de « *faire le portrait des tempéraments*⁶³ », de pratiquer ce qu'il appelle le « fantomisme » :

Il y a un certain fantôme intérieur qu'il faudrait pouvoir peindre et non le nez, les yeux, les cheveux qui se trouvent à l'extérieur... [...] Un être fluide qui ne correspond pas aux os et à la peau par-dessus, [...]. Le visage à des traits. Je m'en fiche. Je peins les traits du double (qui n'a pas nécessairement besoin de narines et peut avoir une trame d'yeux)⁶⁴.

Michaux aspire à peindre l'air, l'aura, l'affect singulier mais non subjectif, le visage-événement au mépris de toute figure unitaire. Il veut faire voir des fluides tels que l'amour ou la sainteté, « les effluves qui circulent entre les personnes⁶⁵ ».

Pour ce qui est de la bouche ouverte, elle ne suggère pas nécessairement le cri mais est susceptible d'un investissement sémantique multiple, peut convoquer des signifiés contradictoires tels que la colère, le rire, l'extase, la stupidité hagarde et baveuse⁶⁶. La bouche ouverte fait en outre subir à la figure une déshumanisation, elle la rallie à un autre règne renouant avec une *buccalité* primitive (du latin *bucca*, *buccae*) et, partant, lui ôte définitivement sa fonction parlante, phonocentrique, son *oralité* (du latin *os*, *oris*.) Comme les Femmes-chien qui aboient dans les œuvres de l'artiste anglo-portugaise contemporaine Paula Rego, leurs impulsions vociférantes jaillissent directement du corps, car, à en croire Bataille, quoique la bouche de l'homme ait perdu le côté terrifiant qu'elle avait chez les animaux, dans certaines occasions « sa violence bestiale peut soudain

⁶¹ Michaux (1983 :13)

⁶² Ponge (1977: 10)

⁶³ Michaux (1950 : 94). Alfred Pacquement verra dans ce déluge de visages le reflet d'un drame biographique, à savoir la mort de la femme de Michaux en 1948 suite à de graves brûlures : « En quelques mois naissent toutes sortes de visages inquiets, de têtes affolées, de silhouettes fragiles obtenues en balafrant à la plume les surfaces délavées. [...] sans concessions aucunes aux normes esthétiques. Fébrilité, désordre, excès... » (Pacquement 1983 : 33).

⁶⁴ Michaux (1950: 92-94)

⁶⁵ Michaux (1950: 100)

⁶⁶ Alberti, dans son *De pictura*, se rendait déjà à l'évidence que le peintre éprouve les plus grandes difficultés à différencier un visage qui rit d'un visage qui pleure. Cf. Alberti (1435 : 177)

repandre le dessus, à savoir dans la colère et la souffrance⁶⁷». Et il ajoute qu'au moment du cri l'individu relève la tête de sorte que la bouche vient se placer dans le prolongement de la colonne vertébrale comme chez les animaux, la bouche devenant ainsi « zone d'indiscernabilité » entre l'homme et la bête. (insérer figure 4)

Dans *Le viol* de René Magritte, la bouche a carrément commuté avec le triangle pubien, à l'instar de la Méduse qui « affichait une grimace telle que sa bouche – assimilée à une vulve – frappait d'horreur qui osait l'approcher⁶⁸ », tandis que dans sa « période vache », Magritte déforme le visage dans un sens glouton ou phallique.

Le visage continue à la fin du siècle à être infiniment malléable en art. Pour *Bedtime Story* (1992) de Madonna, Mark Romanek a opéré une manipulation digitale qui isole une partie du visage pour le faire bouger. Dans ses *Baigneuses* (1987) le visage de Cindy Sherman est mutilé par sa soudure avec une poupée tout en étant toujours reconnaissable. L'artiste new-yorkais Tony Oursler soumet pour sa part le spectateur à une observation permanente par des yeux énormes qui tels des cyclopes renvoient à des corps absents ou privés d'incarnation. Ce sont encore les visages qui choquent le plus chez le sculpteur hyperréaliste Ron Mueck, notamment celui d'un énorme nouveau-né encore gluant de vernix et dont un seul œil lance un premier regard perplexe au monde (2007).

Chance, l'installation que Christian Boltanski présente pour le Pavillon français de la 54^e Biennale de Venise, intervient directement sur le visage en faisant défiler un million de combinaisons différentes de visages anonymes devant le spectateur. En appuyant sur un bouton, celui-ci « gèle » les visages composés de trois morceaux disparates en individus étranges, baroques ou monstrueux, et s'il réussit à en aligner les trois parties, il est récompensé. Patrick Van Roy dans sa série de « ladyboys⁶⁹ » androgynes, de portraits de jeune fille qui vole (par superposition photographique) des éléments faciaux à plusieurs jeunes hommes, déjoue les concepts de portrait, d'identité et de perfection. (insérer figure 5). C'est enfin le visage d'un corps mutant qu'Ali Mahdavi explore dans ses photos comme pour faire fi de sa complétude.

Le portrait moderne et contemporain semble avoir voulu profaner la face non pas pour priver l'individu de sa dignité, pour le rabaisser mais, au contraire, pour nous confronter à la diversité inhérente de l'Autre ou à l'inhumanité à laquelle la société et l'Histoire l'ont parfois réduit. Tant qu'il y aura des hommes le visage nous concernera, avant que ne se réalise la prophétie de Michel Foucault, inscrite en clôture de *Les Mots et les choses* :

Alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait comme à la limite de la mer un visage sur le sable⁷⁰.

Bibliographie

- ALBERTI, G.B. (1435), *DePictura* (trad. J.-L. Schefer), Paris, Macula, 1992.
BARTHES, R. (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil.
BARTHES, R. (1961), « Le message photographique » (*Communications*), in *L'Obvie et l'obtus* (9-24)
BARTHES, R. (1970a), *L'empire des signes*, Paris, Seuil, 2007 (Genève, Skira).
BARTHES, R. (1970b), « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein », in *Cahiers du cinéma*, in *L'obvie et l'obtus* (43-61).
BARTHES, R. (1978), « Arcimboldo ou rhétoriqueur et magicien » (F.M.R., Milan), in *L'obvie et l'obtus*. (135-139).
BARTHES, R. (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Ed. de l'Etoile / Gallimard, Seuil.
BARTHES, R. (1982), *Essais critiques III*, Paris, Seuil.
BATAILLE, G. (1930), « Bouche », *Documents*, 7, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, 237.
BAUDRILLARD, J.(1986), *Amérique*, Paris, Grasset & Fasquelle, « livre de poche ».

⁶⁷Bataille (1930 : 237)

⁶⁸ Fresnault (: 163)

⁶⁹ Fiorilli (2011 : 121)

⁷⁰ Foucault (1966 : 398)

BRASSART, L. (2005), « Le portrait du roi Louis XIV en costume du sacre par Hyacinthe Rigaud (1701) », dans Pascal Dupuy (éd.), *Histoire, Images et Imaginaire*, Pise, 2002, éd. en ligne : Clloh [http://www.stm.unipi.it/Clloh/tabs/libri/book5.htm].

CHENG, F. (2006), *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel.

DELEUZE, G. (1964), *Proust et les signes*, Paris, PUF.

DELEUZE, G. / GUATTARI, F. (1980), *Mille plateaux*, Paris, Minuit.

DELEUZE, G. (1983), « L'image-affection : visage et gros plan », in *Cinéma 1. L'image-Mouvement*, Paris, Minuit.

DELEUZE, G. (1984), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, t.1.

ECO, U (2004), *Storia della bellezza*, Milano, Bompiani.

FIORILLI, T. (2011), *Wunderkammer. Cabinet de curiosités contemporain*, Bruxelles, Rond-Point des Arts.

FOUCAULT, M (1966), *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard.

FRESNAULT-DERUELLE, P. (1995), *La Peinture au péril de la parole*, Marseille, Muntaner.

GOMBRICH, E. (1980), *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, nrf, 1987 (*Art and Illusion*).

LEBRETON, D. (2005), « Destruction du visage, destruction du nom », in *Documents de Travail*, Urbino 343-344-345 « Signes particuliers, visage, nom propre ».

LESSING, G.E. (1766), *Du Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie (Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie*, (trad. Coutin), Paris, Hermann, 1990.

MICHAUX, H. (1939), « Visages de jeunes filles » in *Passages*, Paris, Gallimard, 1988 « nrf », 58-59.

MICHAUX, H. (1950), « En pensant au phénomène de la peinture », in *Passages*, Paris, Gallimard, 1988 « nrf ».

MICHAUX, M. (1983), *Les Commencements. Dessins d'enfants. Essais d'enfants*, Montpellier, fata morgana.

PONGE, F. (1977), « Note sur les Otages, peintures de Fautrier », in *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard.

PACQUEMENT, A. (1983), *Henri Michaux. Peintures*, Paris, Gallimard.

ROELEN, N. (2010), « Le jeunisme de l'imagerie scientifique » in *Visible 5 « Images et dispositifs de visualisation scientifique »* (335-354).

SCHNEIDER, N. (1994), *L'art du portrait*, Cologne, Taschen (trad.fr. Trémeau-Böhm, M.-A.).

VANCAMPEN, C. (2000), « De aantrekkingskracht van gemiddelde gezichten » in *Psychologie Magazine*, mars 2000 [www.synesthesie.nl/pub/gezicht.htm].

VILLACH, P (2011), « DSK condamné en couverture de six hebdomadaires avant tout jugement », S.a., «Milano, Berlusconi colpito al volto », *La Repubblica*, 13/12/09.

Légendes

1. [Akira Gomi, *Beauté universelle basée sur des visages moyens* (source: Karl Grammar)]
2. [paupière japonaise. valdy.over-blog.com, lundi 13 juin 2011]
3. [Dessin d'Ariane, 3 ans (1996), fille de l'auteur]
4. [Paola Rego, *Femme chien*, 1994, Pastel sur toile, 120 x 160 cm. Saatchi collection - The Saatchi Gallery - London Contemporary Art Gallery]
5. [Patrick van Roy, *Inès, 20 versions (une fille et douze garçons)*, 2010-2011, photographie sur dibond, 40 x 40 cm « détail », in *Wunderkammer, Cabinet de curiosités contemporain* (Botanique, 08.12.2011 – 29.01.2012), Rond-Point des Arts, 2011, p.116]

Pour en savoir plus

BESANÇON, A. (1994), *L'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard.

LANTIERI, L. (2012), *Chaque visage a une histoire*, Paris, Flammarion.

LE BRETON, D. (2003), *Des Visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié.

LEROI-GOURHANN, A. (1965), *Le Geste et la parole*, t.1, Paris, Albin Michel.

LYOTARD, J.F. (1996), « Formule charnelle », in *Revue des Sciences Humaines (Faire Visage)*, 243.

NANCY, J.-L. (2001), *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée.

ROELEN, N. (1999), « Écrire le visage : Michaux, Blanchot, Klossowski, Genet », *Word & Image*, vol.15, n°4, oct-déc, 309-322.

Liste des figures

Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

