

VISAGES

VISAGES

HISTOIRES, REPRÉSENTATIONS, CRÉATIONS

ouvrage dirigé par
Laurent Guido, Martine Hennard Dutheil de la Rochère, Brigitte Maire, Francesco
Panese et Nathalie Roelens

préface de
Jean-Jacques Courtine

Publié avec les soutiens suivants :

- Faculté des sciences sociales et politiques de l'Université de Lausanne ;
- Commission des publications de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne ;
- Institut d'Études Romanes, Médias et Arts (IRMA), Université du Luxembourg ;
- Centre d'étude des arts contemporains (CEAC, EA 3587), Université de Lille, Sciences humaines et sociales ;
- Cercle des lecteurs et des lectrices des Éditions BHMS.

Que chacun trouve ici l'expression de nos vifs remerciements.

Les Éditions BHMS publient trois séries :

- Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé ;
- Sources en perspective ;
- Hors-série.

Direction :

Vincent Barras et Brigitte Maire

Rédaction :

Brigitte Maire

Institut universitaire d'histoire de la médecine et de la santé publique
(CHUV & Faculté de biologie et de médecine de l'Université de Lausanne),

82, av de Provence, CH-1007 Lausanne

email : bhms@chuv.ch site internet : www.chuv.ch/iuhmsp/ihm_bhms

Couverture : *Agrippa* (C1) et *Caligula / Sanson* (C4), © Olivier Roller, avec son aimable autorisation

Leporello : © Olivier Roller, avec son aimable autorisation

Graphisme de couverture : François Meyer de Stadelhofen

Optimisation des images pour l'impression : David Glauser

Maquette et mise en pages : Brigitte Maire

Relecture du présent volume : Claudine Gaetzi

© 2017 Éditions BHMS

Tous droits de reproduction du texte et des illustrations, par quelque procédé que ce soit, réservés pour tout pays

ISBN 978-2-940527-02-1

ISSN 1424-5388

SOMMAIRE

Jean-Jacques COURTINE XI

Prélude. L'histoire du visage est-elle possible ?

Cinéma

Laurent GUIDO 1

Entre souplesse faciale et corps photogénique. Premiers débats français sur l'expressivité du visage au cinéma

Valentine ROBERT 31

Le visage au cinéma. Archéologie du gros plan

Diane ARNAUD 51

Cinéplasticité du visage. L'art troublant du *deux en un*

Arts

Nathalie ROELENS 71

La hantise du visage chez Roland Barthes et Gilles Deleuze

Lucienne PEIRY 89
Le visage dans l'Art Brut. Autoportraits, identités retrouvées, identités
refoulées

Franck WAILLE 111
Le visage comme miroir expressif de l'âme. Approche symbolique et
pédagogique de François Delsarte

Olivier ROLLER. Derrière le masque du pouvoir 131
Propos recueillis par Céline Eidenbenz

Lettres

Lavinia GALLI MILIĆ 141
Au delà des traits. Les visages de *La Guerre civile* de Lucain

Guillemette BOLENS 155
« Une prune énamourée dans un visage de glace »
Marcel Proust et la reconnaissance des visages

Matthew CALARCO 169
Le face-à-face au delà de l'anthropocentrisme

Rachel FALCONER 183
Face à l'Autre par la métaphore. *Le Système périodique* de Primo Levi

Identités

David LE BRETON 209
Le visage à l'épreuve de l'identité

Alexandre DUBUIS 225
La défiguration. Miroir déformant pour autrui et pour soi

Claude VOELIN	235
Le visage, médiateur des rapports humains. Quelques approches psychologiques	

Jacques LANARÈS	251
Visage trompeur ? Neuropsychologie et expressions faciales	

Caractères

Jérôme WILGAUX	285
De quoi faut-il se défier ? Lectures physiognomoniques des visages dans l'Antiquité gréco-romaine	

Francesco PANESE	301
Visages de la diversité humaine entre science, esthétique, morale et politique	

Damien DESSIMOZ & Christophe CHAMPOD	327
Évolution des techniques de reconnaissance des visages à des fins policières (19 ^e –21 ^e siècles)	

Cliniques

Brigitte MAIRE	349
Voir la mort dans les traits du visage. Le « faciès hippocratique » chez Celse	

Patrick SCHOETTKER & Jean-Philippe THIRAN	365
Le visage dans le théâtre des opérations. Clés de lecture en anesthésie	

Pascal BYRDE, épithésiste et « passeur de visages »	379
<i>Propos recueillis par</i> Salvatore Bevilacqua	



Notices bio-bibliographiques 395



Olivier Roller. *Figures du pouvoir* (leporello)

PRÉLUDE.

L'HISTOIRE DU VISAGE EST-ELLE POSSIBLE ? _____

Jean-Jacques Courtine

Ceci n'est pas véritablement une introduction au volume qu'on va lire, mais une incitation à s'y plonger, bien davantage. Il y a de bonnes raisons à cela. Certaines tiennent à l'ouvrage lui-même, qui s'en passe fort bien, du fait des qualités de construction qui sont les siennes. D'autres à la complexité de son objet : le visage. Il me semble en effet que ce qui le caractérise en propre, c'est qu'il s'agit d'un objet que l'on pourrait dire « total », si l'on accepte d'utiliser à son égard le terme que Marcel Mauss employait pour désigner certains faits sociaux, signifiant par là que les éléments de la réalité humaine dans sa totalité – qu'elle soit physique, psychologique, sociale ou politique – s'y trouvaient impliqués, sans que l'on puisse en détacher un seul aspect, au risque d'en perdre le sens. Car c'est là l'essentiel : la question du visage s'inscrit au cœur même des humanités, ces champs du savoir que nous travaillons. Elle y est synonyme de ce qui est humain, horizon de nos interrogations, à la frontière de l'intime et du public, du corps et de l'affect, du flux de l'émotion et du contrôle de la raison, de l'aveu comme de la dissimulation. Ce n'est sans doute pas un hasard si une immémoriale tradition physiognomonique situe dans ce lieu du corps le miroir de l'âme, la voix des passions ou la fenêtre du cœur. À un tel sujet, il est donc vain de vouloir fournir une introduction exhaustive aussi bien d'ailleurs qu'une conclusion définitive. Il n'y a pas de limites aux questions que l'on peut poser au visage. D'où cette simple interrogation à laquelle je me suis borné ici, pour donner son avant-propos à ce travail collectif qui s'est attelé à la tâche d'explorer les innombrables facettes de la figure humaine : une histoire du visage est-elle tout simplement possible ?

La redécouverte du visage

La question concerne les fondements du projet lui-même : comment le visage est-il devenu aujourd'hui un objet de recherche historique ? C'est au champ de l'histoire des idées que je me limiterai tout d'abord. Question indissociable de celle qui concerne ce dont le visage fait partie, à savoir l'histoire du corps, quoiqu'il y ait des circonstances

particulières à son émergence comme objet historique : le visage s'inscrit tout autant dans une autre filiation, celle d'une histoire des émotions, dont il reste la surface d'inscription attitrée. Il est à l'évidence le produit de deux généalogies – celle de la chair et celle de l'affect –, le lieu privilégié de leur rencontre, le nœud où les émotions prennent corps.

L'émergence du visage comme objet historique a ainsi été tout d'abord tributaire du développement d'une histoire du corps. Dans une tradition philosophique continentale dominée par le rationalisme, tout contribuait à conférer à celui-ci un rôle secondaire. Au tournant du 20^e siècle cependant, la relation entre le sujet et son corps commença à être définie en d'autres termes :

Notre siècle a effacé la ligne de partage du « corps » et de « l'esprit » et voit la vie humaine comme spirituelle et corporelle de part en part, toujours appuyée au corps [...]. Pour beaucoup de penseurs, à la fin du 19^e siècle, le corps, c'était un morceau de matière, un faisceau de mécanismes. Le 20^e siècle a restauré et approfondi la question de la chair, c'est-à-dire du corps animé¹.

Le 20^e siècle a inventé théoriquement le corps. Freud déchiffre l'hystérie de conversion et comprend comment l'inconscient parle à travers lui ; Husserl y voit le « berceau originel » de toute signification ; Merleau-Ponty pense le corps comme « incarnation » de la conscience, son déploiement dans le temps et l'espace. L'étape suivante de cette invention théorique va émerger du champ de l'anthropologie : on ne dira probablement jamais assez à quel point la notion de « technique du corps », que Mauss sut formuler – « les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps² » –, allait nourrir en profondeur toute réflexion historique et anthropologique ultérieure sur la question. C'est ainsi que le corps fut relié à l'inconscient, arrimé au sujet, et inséré dans les formes sociales de la culture.

Mais un corps souvent sans visage : il est paradoxal à cet égard de constater que ce dernier est quasiment absent du texte fondateur de Mauss, quand on aurait dû y situer un foyer essentiel des techniques du corps, « les façons dont les hommes, société par société [...] savent se servir de leur visage », serait-on tenté d'ajouter, en paraphrasant l'énoncé marquant du texte de Mauss. L'émergence du visage comme objet historique relève donc d'une généalogie partiellement distincte, et à certains égards parallèle. Revenons ainsi aux dernières décennies du 19^e siècle : le siècle qui s'achève a inventé l'homme sensible ; il a entendu gronder des clameurs guerrières, retentir les élans révolutionnaires. On ne saurait donc guère s'étonner que l'ère historique nouvelle qui s'ouvre dans les toutes dernières années du 19^e siècle, qui est tout autant celle de l'individu que celle des masses, voit l'émergence de formes inédites d'observation et de réflexion sur les émotions, qui vont installer celles-ci au centre de la vie individuelle, politique et sociale. Et poser ainsi en des termes nouveaux la question du visage.

En 1872, Charles Darwin publie son *Expression des émotions chez l'homme et l'animal*. L'impact du livre en fait sans nul doute le véritable coup d'envoi d'une science des

1 MERLEAU-PONTY (1960 : 287).

2 MAUSS (1950 [1934] : 365).

émotions, même si Thomas Brown, Duchenne de Boulogne ou Charles Bell en avaient préfiguré, chacun à leur manière, l'avènement au cours du siècle. Darwin y affirme le caractère universel des émotions, propose une classification élémentaire de celles-ci et les relie à des formes typiques d'expression faciale. En 1884, William James, fondateur de la psychologie américaine, pose la question inaugurale : *What is an emotion* (« Qu'est-ce qu'une émotion ») ? Il y répond en inscrivant les émotions dans les modifications du corps biologique. Cet ensemble de traits, admis ou réfutés, vont contribuer à structurer la pensée des émotions dans le champ de la psychologie pour le siècle à venir, et faire du visage le terrain incontournable de son observation.

Car si nous revenons à présent dans le champ de l'histoire, la question du visage s'y est trouvée tout d'abord posée de manière indirecte, dans les deux lignées généalogiques au croisement desquelles elle se situe. Celle des émotions, tout d'abord : l'histoire des émotions n'est pas sortie toute armée d'un *emotional turn* (« tournant émotionnel ») où l'on croit bon parfois de voir son invention récente au cours des années 1980 ou 1990. Elle s'était illustrée dans de nombreux travaux, et sa nécessité théorique avait été affirmée sans ambages, de même que la place centrale qu'elle était vouée à occuper dans le champ de l'histoire :

Nous pouvons, je crois, entreprendre une série de travaux qui tous nous font défaut ; et tant qu'ils nous feront défaut, il n'y aura pas d'histoire possible. Nous n'avons pas d'histoire de l'Amour... Nous n'avons pas d'histoire de la Mort. Nous n'avons pas d'histoire de la Pitié, ni non plus de la Cruauté. Nous n'avons pas d'histoire de la Joie...³

Lucien Febvre a été ainsi l'un des premiers, dès les années 30, à suggérer une « histoire des sentiments », multipliant les voies d'enquêtes possibles. L'histoire des mentalités, dans le prolongement d'une telle perspective, mobilisant structures mentales et représentations collectives, ne pouvait que croiser affects et sensibilités. Que l'on ne s'y trompe pas : même si, autour des émotions, ne se sont alors créées ni école, ni discipline, leur présence peut se lire partout dans la multitude des objets historiques interrogés : la mort, l'enfance, la famille et la vie privée, les premières explorations dans l'histoire de la sexualité, et bien évidemment la part sensible des perceptions et des expressions corporelles. La rencontre avec la question du visage était désormais inévitable dans l'histoire des émotions qui allait advenir.

Elle fut tout d'abord posée indirectement par ceux qui interrogèrent les paradoxes du processus d'individualisation dans l'Occident des 16^e et 18^e siècles en analysant les modes de contrôle qui en constituaient les normes. Civilisation des mœurs et refoulement des pulsions pour Norbert Elias, rationalisation des comportements pratiques pour Max Weber, extension du domaine des disciplines pour Michel Foucault : le visage expressif a hanté l'histoire des normes, présent par défaut, sans y avoir été véritablement reconnu en tant que tel. Son histoire n'est devenue possible que dans le contexte où, des années 60 aux années 80, commencèrent à s'épuiser les obsessions structuralistes et réapparut l'individu sur la scène de l'histoire. La question n'est pas,

3 FEBVRE (1941 : 18).

contrairement à ce que l'on pense parfois, uniquement scientifique: les luttes politiques, les mouvements individualistes et égalitaristes, les aspirations individuelles de cette époque ont placé le corps sensible au cœur des débats culturels, ont profondément transformé son existence comme objet de pensée. Et le visage avec lui. Tous deux portent depuis lors des marques d'individualité, de genre, de classe ou d'origine qui ne sauraient plus être effacées.

C'est dans un tel contexte que Claudine Haroche et moi-même avons tenté, il y a aujourd'hui une trentaine d'années, de poser la question du visage dans le champ de l'histoire⁴.

Faces et Visages

Serendipity: les hasards du calendrier font parfois bien les choses, puisque au moment où je rédige ces lignes, paraît, sous la plume de Hans Belting, un ouvrage qui fait à son tour du visage, et de son histoire, son unique objet⁵. La proximité des titres masque cependant des divergences importantes sur ce que pourrait être et vouloir dire «une histoire du visage»: c'est cette différence de point de vue que je souhaiterais à présent clarifier.

Il faut le souligner pour commencer: le livre de Belting plonge la figure humaine dans un univers thématique et iconographique d'une richesse et d'une diversité remarquables. Tout d'abord, une anatomie du masque dans des contextes religieux ou coloniaux, sur les scènes de théâtre ou dans la tradition physiognomonique, dans la poésie de Rilke ou les dessins d'Artaud. Puis des galeries de portraits: portraits classiques, autoportraits de Rembrandt, masques funéraires; suivis de leur déconstruction: *history portraits* de Cindy Sherman, papes défigurés de Francis Bacon, séries de visages sans personne de Jorge Molder. Pour finir, la production contemporaine des visages: contrôle des identités depuis le bertillonnage jusqu'aux algorithmes de reconnaissance faciale; irruption cinématographique du gros plan et du visage-mouvement; déferlement des clichés de l'ère médiatique: physionomie anonyme des masses et reproductibilités sérielles des icônes, lorsque les traits de Marilyn et de Mao finissent par se confondre dans la fabrique des visages de Warhol.

Au fond, les propos du *Faces* de Belting, et de *Visages*, au fil des chapitres que l'on va lire, ne sont pas étrangers les uns aux autres. *Visages* découpe et organise lui aussi en une séquence cohérente (cinéma, arts, lettres, identités, caractères, cliniques) l'éparpillement thématique et chronologique virtuellement illimité des études de la facialité. Et ce n'est pas faire injure à la richesse iconographique de *Faces* que de dire que *Visages* y ajoute une diversité documentaire qui rappelle que la figure humaine se pense aussi à partir du texte, texte philosophique (chez Lévinas ou Deleuze) ou littéraire (chez Proust, Primo Lévi ou Barthes), mais encore qu'elle s'appréhende dans

4 COURTINE/HAROCHÉ (2007 [1988]).

5 BELTING (2017).

un observatoire essentiel, celui de l'expérience clinique: attachements originels au visage primordial chez Spitz ou Bowlby, signes cliniques du faciès hippocratique ou du théâtre de l'anesthésie, avancées contemporaines de la neurophysiologie, et surtout peut-être la référence cruciale, absente de l'ouvrage de Belting, au bouleversement identitaire extrême de la défiguration totale et de la greffe de visage.

Mais, quoi qu'il en soit de leurs différences, du point de vue qui est ici le nôtre, celui d'une histoire du visage, les deux ouvrages ont le mérite d'inscrire leur objet dans une histoire culturelle au sens le plus large du terme, indispensable à qui voudrait comprendre l'omniprésence de ses représentations dans la vie intime comme dans la sphère publique. On ne saurait en effet se contenter, pour rendre compte du retour de la question du visage dans les préoccupations de l'histoire et, plus généralement, des humanités, de la brève généalogie intellectuelle que j'ai esquissée plus haut. L'histoire du visage est celle de son existence hors du monde des idées et des ouvrages universitaires: ceux-ci ne sont après tout que le reflet des bouleversements technologiques aussi bien que sensibles que la perception de la figure humaine a traversés au cours du siècle qui vient de s'achever et de celui qui commence. Bref, écrire une histoire du visage dans sa modernité contemporaine réclame d'écouter aussi attentivement Bergman (« Notre travail commence avec le visage humain [...]. La possibilité de s'approcher du visage humain est l'originalité première et la qualité distinctive du cinéma⁶ ») que de lire Deleuze (« Il n'y a pas de gros plan de visage, le visage est en lui-même gros plan, le gros plan est par lui-même visage [...]. Le gros plan, c'est le visage⁷ »). L'histoire du visage, elle aussi, tend à s'écrire en plans rapprochés, et c'est là l'une de ses difficultés, j'y reviendrai.

Il y a enfin, dans la diversité de l'histoire culturelle que la lecture croisée de *Faces* et de *Visages* permet d'entrevoir, un oubli insolite, que cette fois ils me semblent partager: celui de la dimension sexuée du visage. Entendez-moi bien: ceci n'est pas un rappel à l'ordre, du type de ceux qui se font entendre chaque fois qu'une nouvelle rhétorique du soupçon croit détecter dans l'écriture de l'histoire du corps un déficit à souligner son caractère « genré ». C'est plutôt une surprise ressentie à la lecture des deux ouvrages que l'absence ou la place mineure et épisodique qui lui sont le plus souvent accordées⁸. Que penser de cette déssexualisation académique du visage, quand, dans sa généalogie, l'ancienne physiognomonie a toujours distingué les sexes dans la physionomie et longtemps rapporté chaque trait du visage (le nez des hommes, les lèvres des femmes) à des attributs génitaux? Et quand dans la sphère publicitaire contemporaine « la machine abstraite de visagété », comme dirait Deleuze, orchestre un quadrillage érotique sans précédent de la facialité? Peut-être qu'après tout, dans des discours soumis aux impératifs du genre et saturés d'exhibitions du sexe, le visage demeure-t-il pour le monde universitaire l'une des rares valeurs refuge où peuvent

6 Dans ce volume p. 32.

7 BELTING (2017: 208).

8 Dominique Memmi fait exactement la même remarque à propos d'un ouvrage de même nature que ceux que je commente ici: DELAPORTE / FOURNIER / DEVAUCHELLE (dir.) (2010): [<http://www.laviedesidees.fr/Les-sciences-sociales-face-au-visage.html>].

s'énoncer de façon plus audible, à propos du corps, les catégories du neutre, de l'universel, ou de l'humain ?

L'absent de l'histoire

Mais revenons à l'*Histoire du visage* de Belting. Elle est fondée sur deux idées, qui l'organisent de part en part.

La première veut que l'histoire du visage soit l'histoire d'autre chose que le visage : histoire de différents médias, de masques, de portraits, sous toutes leurs formes, où le visage se dérobe. Le visage, pour Belting, c'est l'absent de l'histoire :

L'histoire du visage ne nous est transmise qu'à travers une tradition de masques qui figurent le visage sans pour autant en être un⁹.

Nulle part ailleurs, probablement, n'exprime-t-il cette absence avec plus de clarté que dans la métaphore qui résume cette quête historique :

Prendre le visage pour thème, c'est comme pratiquer la chasse aux papillons : dans son filet, on ne prend souvent que des doublures ou des figurants, incapables de faire vraiment honneur à la richesse et au mystère du visage¹⁰.

J'ai toujours été un fervent partisan de l'interprétation littérale des métaphores, de celle-ci comme de toute autre, dans ce qu'elle nous dit ici : de cette vie expressive qui volète tout autour de nous, dans sa richesse et son mystère, nous ne sommes guère capables que d'attraper des choses mortes, à épingle dans les classifications de notre savoir, planches d'entomologie, cimetières de papillons. Car il en va bien ainsi du visage :

Seule l'image est susceptible de retenir le visage [...]. Mais même quand une image du visage est prise sur le vif ou photographiée, elle ne retient pas la vie¹¹.

De multiples objections viennent aussitôt à l'esprit, d'autres suivront. La présence du visage dans l'histoire laisse bien d'autres traces matérielles, langagières en particulier, que celles de sa représentation en images. Et l'objet de l'histoire du visage, comme de celle du corps humain, ou d'ailleurs de toute histoire, est-il vraiment de vouloir retenir la vie, ou de se lamenter qu'on ne le puisse pas ? On comprend à partir de là le ton d'oraison funèbre qui s'empare çà et là de l'écriture de *Faces*, et le choix de traces et d'artefacts documentaires que l'ouvrage tend à privilégier : galeries de portraits figés pour l'éternité, visages peints par Bacon où « transparaissent les têtes » (Deleuze), nécromancies faciales et nostalgies de physionomies disparues, fiches anthropométriques, crânes, masques innombrables où prédominent les masques

9 BELTING (2017 : 17).

10 BELTING (2017 : 17).

11 BELTING (2017 : 20).

mortuaires. Car de cette collecte guidée par une érudition sans faille, le visage s'est échappé. « Polymorphe », foyer « irreprésentable » de la recherche, « protéiforme » et « insaisissable », « fondamentalement indescriptible » :

La quête du visage est vaine, tant dans cette image le visage est aspiré vers d'inaccessibles confins¹².

À objet introuvable, histoire impossible ? Pas nécessairement. Mais histoire empreinte d'un relativisme radical, assurément. Et c'est là le second principe directeur du livre. L'histoire n'y est « rien d'autre qu'un cadre pratique », nous dit Belting, qui « renonce toujours davantage à toute généralisation¹³ », abandonne tout espoir de systématisme.

C'est la raison pour laquelle notre réflexion se gardera d'être systématique. Les brusques changements d'orientation qui le traversent permettent d'aborder le visage sous ses multiples facettes. Le sujet lui-même appelle cette démarche, dès lors qu'on entend en respecter la polysémie [...]. Dans cet esprit, il ne peut être question d'angle fixe pour définir le visage, puisque celui-ci se transforme chaque fois que l'on change de perspective¹⁴.

On l'aura compris : l'histoire du visage se doit d'être à l'image de son objet, plurielle, non-linéaire, métamorphique, résolument asystématique. Je crains de ne guère pouvoir trouver d'accord avec cette position qui laisse penser que le propre de l'écriture de l'histoire serait d'offrir un reflet des propriétés « naturelles » de son objet. Car si l'histoire se doit d'être à l'image du visage, c'est que celui-ci à son tour est à l'image de la nature elle-même :

Incarnant une forme brute d'existence, [le visage] traduit la présence de la nature au sein des pratiques sociales¹⁵.

Faut-il encore le rappeler, si longtemps après le texte fondateur de Mauss ? Il n'y a rien du corps qui soit exempt de l'empreinte de la culture, des « techniques » que celle-ci lui impose. Changeant, métamorphique, « naturel » le visage ? Assurément. Il existe une longue généalogie de normes pratiques, d'impératifs psychologiques et de règles sociales qui, depuis la nuit des temps, s'emploient à ce qu'il le soit, ou à ce qu'il paraisse comme tel. Comme il en est une autre, qui se trouve d'ailleurs être la même, qui sait lui imposer, selon les circonstances, une rigidité impassible. *Keep your upper lip stiff* (« gardez votre lèvre supérieure raide »), recommandaient comme l'on sait les Victoriens.

Cette position, qui disjoint le visage « naturel » du masque figé, oppose l'expression débordante de vie à toute représentation déjà saisie par l'immobilité de la mort, a elle-même une longue histoire. Sous une forme méditative, elle a disposé avec la tradition picturale des « vanités » d'une très ancienne mise en scène. Dans la perception des visages dans la vie sociale, plus discrète au 17^e siècle quand le silence et le

12 BELTING (2017 : 17 et 20).

13 BELTING (2017 : 14).

14 BELTING (2017 : 17 et 14).

15 BELTING (2017 : 18).

calcul régnaient sur les physionomies de la société de cour, elle allait connaître un siècle plus tard une grande envolée préromantique lorsque Diderot pouvait affirmer :

Dans un individu chaque instant a sa physionomie, son expression¹⁶.

C'est l'œuvre de Lavater qui allait s'emparer de cette idée pour inscrire dans l'histoire des réflexions sur le visage ce face à face sans fin entre la volatilité éphémère des physionomies et la rigidité éternelle des crânes. Et conduire le pasteur de Zurich à multiplier ses « fragments physionomiques » à l'infini, « tant, dans cette image, le visage est aspiré à d'inaccessibles confins¹⁷ ».

Au delà de la modernité de son savoir, la richesse de son érudition, du grand intérêt que l'on trouvera à l'une et à l'autre, l'histoire du visage que nous propose Belting me paraît s'inscrire, dans son principe et sa fragmentation, dans une généalogie lavatérienne. Il me semble qu'une autre position est possible, sur laquelle je reviens pour conclure. Elle peut d'ailleurs, à certains égards, partager certains des présupposés de *Faces*, lorsqu'il y est dit : il n'y a pas *une*, mais « des histoires du visage¹⁸ ».

Histoires du visage : généalogie, décentrement, dispositifs

Le visage n'a, dans un portrait, rien d'une donnée physique du type de celle que la nature prodigue dans la physionomie ; c'est un masque que la société ne cesse de modeler en fonction de l'évolution de ses normes. Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche ont pu à cet égard parler d'une « histoire du visage » dans la première modernité¹⁹.

Je crains qu'il n'y ait eu, dans la lecture que Hans Belting a pu faire d'*Histoire du visage*, un malentendu. Nous n'avions vu, on l'a dit, aucune nature dans la physionomie. Mais nous n'avions pas plus laissé entendre que le masque ou le portrait pouvaient être une voie privilégiée d'accès à l'histoire du visage. Bien au contraire, il s'agissait pour nous de dégager celle-ci de la tradition de l'histoire du portrait, qui en avait tenu lieu jusqu'alors au sein de l'histoire de l'art et de montrer que les visages d'une époque ne s'épuisaient en rien dans le reflet qu'en livraient les portraits²⁰.

Les titres de livre sont parfois trompeurs. Ce que nous avons tenté de saisir dans *Histoire du visage* c'est le processus historique par lequel, à l'Âge classique, on en est venu à donner un sens individuel, subjectif, de plus en plus sensible à la perception et à l'expression des émotions. Et parfois c'est dans les sous-titres que se trouve l'objet véritable des livres : « exprimer et taire ses émotions... ». Le visage, « tout imprimé

16 DIDEROT (1984 [1795] : 371).

17 BELTING (2017 : 17).

18 BELTING (2017 : 14).

19 BELTING (2017 : 192).

20 « Cette approche ne s'inscrit pas dans les traditions esthétiques ou anthropologiques d'une histoire de la mimique, de la caricature, du masque, bien que de tels objets puissent y figurer. Elle ne se confond pas non plus avec ce mode essentiel de caractérisation du visage : le portrait [...]. Bien que le portrait soit un indice majeur des nouvelles structures mentales et sociales, de l'expressivité individuelle, les visages d'une époque ne s'épuisent pas dans le reflet qu'en livre le portrait. » (COURTINE/HAROCHÉ [2007 (1988) : 15]).

d'histoire», y était conçu comme la «surface d'inscription²¹» et le lieu d'observation privilégié de transformations subjectives et de mutations sociales dans le champ de l'expression des émotions, dans une perspective proche de celle de la généalogie foucauldienne.

Il ne s'agissait donc pas d'abandonner toute recherche de théorisation ou toute exigence chronologique dans le travail historique, bien au contraire. Mais il y avait, en revanche, quelque chose à quoi il fallait absolument renoncer : le visage, précisément. «Oui, le visage a un grand avenir à condition d'être détruit, défait²².» On pourrait sans doute redire à propos de son histoire ce que Deleuze et Guattari suggèrent ici du visage lui-même : elle n'est possible qu'à la condition de se défaire, de se détourner «du» visage, de se départir de «l'insaisissable» de la figure humaine, de renoncer à la poursuivre vers les «inaccessibles confins» où elle s'échappe sans cesse.

Il me semble que l'histoire du visage n'est possible qu'à la condition d'un *décentrement* de son objet : le dégager des représentations archaïques de l'attachement au visage maternel, de la vénération religieuse de la figure divine, de la fascination des icônes politiques modernes ; qu'une telle histoire doit être construite à distance de ces filiations imaginaires où flotte partout le parfum de la Sainte Face ; qu'il lui faut sans cesse rappeler que le visage n'est en rien détaché du corps, et qu'il a d'autres modes d'existence que dans le seul champ du regard ; qu'il connaît d'autres supports que celui de l'image et que ses représentations consistent en une multitude de traces les plus variées. Bref, qu'il convient de faire de l'histoire du visage ce que Foucault dit de la généalogie nietzschéenne : qu'elle est «grise» et «méticuleuse», car elle exige l'examen lent, minutieux et patient d'un amoncellement considérable de matériaux documentaires les plus divers et les plus hétérogènes.

C'est donc dans une telle perspective que sous ce titre d'«histoire du visage» Claudine Haroche et moi-même avons tenté de faire apparaître l'existence et les transformations d'un «paradigme de l'expression», dont nous avons fait l'hypothèse. En nous fondant sur des images, certes – en particulier celles qui, entre les 16^e et 18^e siècles, illustrent les ouvrages de médecine, les traités de physiognomonie ou encore les conférences à l'usage des peintres –, mais sur des discours tout autant : manuels de civilité, traités de rhétorique, livres d'éducation et «miroirs» des Princes, arts de la conversation comme ceux du silence, mémoires, correspondances, écrits de moralistes. Dans cette masse documentaire, que cherchions-nous ? Certes pas des visages, mais des indices, des traces de ce dont nous avons postulé l'existence : quelque chose qui donne à cet ensemble discursif et iconographique, dispersé tout au long de trois siècles en une myriade de genres, d'institutions, d'individus et de pratiques, son unité. Un *dispositif*²³ qui traverse les univers de discours et d'images de l'Âge classique, les relie, les ordonne, assure le passage des uns aux autres. Une intelligibilité qui puisse rendre

21 FOUCAULT (2001 : vol. 1, 1010).

22 DELEUZE / GUATTARI (1980 : 210).

23 Travail à l'évidence d'inspiration foucauldienne qui me semble toujours d'actualité : le projet de rassembler et de construire un ensemble d'archives résolument hétérogène, une multiplicité d'éléments disséminés, «le dispositif lui-même (étant) le réseau qu'on peut établir entre ces éléments» (FOUCAULT [2001 : vol. 2, 307]).

compte tout à la fois de l'unité et de la dispersion d'un pan entier de savoirs et de pratiques qui viennent sur cette longue durée exprimer le lien entre le corps et l'âme, l'apparence et l'intériorité du sujet, lire ou dire l'émotion à fleur de visage :

Car la nature n'a pas seulement donné à l'homme la voix et la langue, pour être les interprètes de ses pensées, mais dans la défiance qu'elle a eu qu'il pouvait en abuser, elle a encore fait parler son front et ses yeux pour les démentir, quand ils ne seraient pas fidèles. En un mot, elle a répandu toute son âme au dehors, et il n'est point besoin de fenêtre pour voir ses mouvements, ses inclinations et ses habitudes, parce qu'elles paraissent sur le visage et qu'elles y sont écrites en caractères si visibles et si manifestes²⁴.

Pour caractériser l'émergence puis l'extension de ce paradigme de l'expression à l'Âge classique, il faut, à l'évidence, passer par le visage : c'est là que l'âme se répand, là que les passions s'écrivent. Considéré ainsi, le visage cesse d'être cet objet d'une quête sans fin qui reflue dans les lointains du savoir. C'est bien plutôt la voie d'accès, le seuil matériel qui conduit à un ensemble complexe de questionnements au croisement de l'histoire du corps et de celle des émotions.

Il me semble, en ce qui me concerne, que je n'ai jamais cessé de le scruter dans des travaux ultérieurs, à la recherche des dispositifs historiques qui règnent sur les faces sans visages de la monstruosité, les visages sans émotions de la virilité, et cette émotion sans expression que reste l'anxiété²⁵. À la recherche non plus, cette fois, d'une histoire du visage, mais d'*histoires où il y a* du visage c'est reconnaître alors l'omniprésence et le potentiel heuristique d'un « objet total », répercutant les questions qu'on lui adresse sur l'ensemble complexe des dimensions de la figure humaine, dont aucune ne peut être ignorée.

Ce qu'illustre et justifie pleinement la démarche des directeurs du volume que l'on va lire, d'avoir su rassembler une multiplicité de savoirs pour adresser au visage une grande diversité de questions. Ils ont ainsi su répondre, à leur manière, à la question initiale ici posée : « Une histoire du visage est-elle possible ? ». Sans la clore, bien évidemment, car elle ne saurait l'être.

Bibliographie

- Belting, H. (2017),** *Faces. Une histoire du visage*, Paris, Gallimard.
- Corbin, A./Courtine, J.-J./Vigarello, G. (dir.) (2005),** *Histoire du corps (16^e-20^e siècles)*, Paris, Seuil, 3 vol.
- (2011), *Histoire la virilité (de l'Antiquité au 21^e siècle)*, Paris, Seuil, 3 vol.
- (à paraître), *Histoire des émotions (de l'Antiquité au 21^e siècle)*, Paris, Seuil, 3 vol.
- Courtine, J.-J. (2005),** « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité », in : CORBIN/COURTINE/VIGARELLO (dir.), vol. 3, 201-262.

²⁴ CUREAU DE LA CHAMBRE (1659: 1).

²⁵ Voir, en particulier : COURTINE (2005: vol. 3, 201-262); COURTINE (2011: vol. 3, 461-484) et COURTINE (à paraître: vol. 3, « La peur à l'âge de l'anxiété »).

- (2011), « Balaise dans la civilisation. Mythe viril et puissance musculaire », in : CORBIN / COURTINE / VIGARELLO (dir.), vol. 3, 461–484.
- (à paraître), « La peur à l'âge de l'anxiété », in : CORBIN / COURTINE / VIGARELLO (dir.), vol. 3.
- Courtine, J.-J. / Haroche, C. (2007 [1988])**, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions du 16^e au début du 19^e siècle*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- Cureau de la Chambre, M. (1659)**, *L'Art de connaître les hommes*, Paris.
- Delaporte, F. / Fournier, E. / Devauchelle, B. (dir.) (2010)**, *La fabrique du visage. De la physiognomonie antique à la première greffe*, Turnhout, Brepols.
- Deleuze, G. / Guattari, F. (1980)**, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Diderot, D. (1984 [1795])**, *Essais sur la peinture*, Paris, Herman.
- Febvre, L. (1941)**, « La sensibilité et l'histoire. Comment reconstituer la vie affective d'autrefois ? », *Annales d'histoire sociale*, 2: 1–2, 5–20.
- Foucault, M. (1971)**, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, PUF (Épiméthée), 145–172, in : FOUCAULT (2001), vol. 1, 1004–1024.
- (1977), « Le jeu de Michel Foucault » (entretien), *Ornicar ?*, n° 10, juillet, in : FOUCAULT (2001), vol. 2, 298–328.
- Foucault, M. (2001)**, *Dits et écrits*, 2 vol., Paris, Gallimard (Quarto).
- Mauss, M. (1950 [1934])**, « Les techniques du corps », *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 365–388.
- Merleau-Ponty, M. (1960)**, *Signes*, Paris, Gallimard (nrf).

ENTRE SOUPLESSE FACIALE ET CORPS PHOTOGÉNIQUE. PREMIERS DÉBATS FRANÇAIS SUR L'EXPRESSIVITÉ DU VISAGE AU CINÉMA _____

Laurent Guido

Résumé

Formulées par des critiques, par des comédiens ou encore par des spécialistes de mimique, les premières théories françaises sur le statut du visage au cinéma interviennent dans les années 1920. À cette époque, l'essor du phénomène du vedettariat hollywoodien se traduit par la diffusion massive de portraits publicitaires qui marquent l'imaginaire des milieux cinéphiliques comme avant-gardistes. Les théories du jeu d'acteur s'orientent vers une conception dynamique de l'expressivité faciale en tant que multiplicité de détails mobiles. Cette attention particulière portée aux mécanismes rythmiques de l'interprétation s'étend du visage à l'ensemble d'un corps désormais réduit à une série de points en mouvement dans l'espace. Conformément à une conception en vogue de la photogénie, et sous l'influence du paradigme techno-scientifique qui a conditionné l'émergence du cinéma, une telle appréhension géométrique a enfin permis de convoquer d'antiques conceptions susceptibles d'être réanimées par le biais de l'hypermobilité moderne, telles que la typologie des masques ou certains canons d'harmonie formelle.



Introduction

Dans les années 1920, alors que le phénomène du vedettariat hollywoodien se systématise à l'échelle internationale, le visage figure parmi les préoccupations des premiers critiques et théoriciens français du cinéma¹. Qu'il s'agisse de la mise en valeur, au sein des films, de protagonistes érigés en stars (surtout par le biais du gros plan, technique alors perçue comme l'une des caractéristiques saillantes du cinéma américain, et largement valorisée pour sa contribution supposée à une certaine « évolution » artistique du langage cinématographique) ou de configurations visuelles propres au matériel promotionnel (affiches, photos d'exploitation, cartes postales...), la prééminence accordée au visage est l'une des facettes les plus significatives de l'iconographie dédiée aux principales célébrités de l'industrie cinématographique. De cette

1 Pour se convaincre de l'importance de ce « moment » théorique propre à la France des années 1920, voir GHALI (1995) ; GAUTHIER (1999) ; GUIDO (2014). Sur l'impact du vedettariat en France, voir la thèse fouillée de JUAN (2014).

masse de portraits destinés à s'imposer dans l'imaginaire collectif, les commentateurs de l'époque retiennent avant tout la singularité extrême de quelques personnalités phares, plébiscitées pour la spécificité et l'originalité de leur talent expressif². Ces discours s'accordent aux encarts publicitaires que les maisons de distribution font alors paraître au sein des périodiques spécialisés. Ainsi l'Agence générale cinématographique, dans la promotion visuelle de ses publications dévolues aux « Étoiles du cinéma » (essentiellement des reportages illustrés sur les « Vedettes Américaines »), réduit-elle le panthéon d'acteurs qu'elle représente à un saisissant chapelet de têtes, recourant à la stylisation du dessin afin d'insister sur l'idiosyncrasie manifeste des traits distinctifs de ces individus (→ fig. 1)³.

La réflexion plus strictement esthétique qui se développe simultanément à propos du cinéma, jusque dans ses tendances les plus avant-gardistes, s'accompagne elle aussi d'une fascination sans pareille pour ce même ensemble de figures aux visages iconiques, essentiellement états-uniennes (Charlie Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, William Hart...). L'essai de Jean Epstein *Bonjour cinéma* (1921) en offre un saisissant exemple, divers collages venant prolonger le propos poético-théorique de cet ouvrage. Mêlant textes et photographies, ces images font directement écho aux dispositifs publicitaires (affiches, pavés de presse, cartes postales...) de l'époque, auxquels ils empruntent le motif des têtes, découpées sur fond noir, de grandes vedettes d'outre-Atlantique. Les incontournables Doug et Charlot sont ici rejoints par Sessue Hayakawa, Alla Nazimova, ou encore Charles Ray (→ fig. 2). L'argumentation d'Epstein se rattache explicitement à cette iconographie en attribuant une place centrale au motif du visage. Son fameux éloge du « gros plan américain », sous le titre « Grossissement », souligne combien le drame, à l'heure de sa médiation amplifiée par la technologie, se fait désormais « anatomique », dans la mesure où il s'avère capable de déplier toute la mobilité d'une nouvelle « orographie du visage » produisant une forme inédite de spectacularité à partir des détails de l'expression faciale, qu'il s'agisse de son activité musculaire ou de ses qualités épidermiques, comme les rides ou les commissures des lèvres⁴.

Chez nombre de critiques qui abordent alors sérieusement la question du jeu à l'écran, cette valorisation de l'individualité se voit pourtant nuancée par un discours qui insiste pour sa part sur des qualités plus générales. Les acteurs de premier plan permettraient en fait d'appréhender, de manière emblématique, de nouvelles conceptions visuelles de l'expressivité gestuelle. Ainsi le comédien français Jean Toulout, interrogé en 1921 dans *Ciné pour tous*, décrit-il les mécanismes relatifs à la « souplesse faciale » de Hayakawa comme le signe de la formidable « sobriété » définissant à ses yeux la maîtrise des mouvements corporels au cinéma. Cette quête des nuances mimiques les plus infimes s'appuie d'après lui sur le refus de toute staticité, celle-ci étant perçue

2 La rubrique « Caractères », lancée au début des années 1920 dans la revue *Ciné pour tous*, illustre parfaitement cette tendance.

3 Publicité parue dans *Hebdo Film* 52, 25 décembre 1920, 35.

4 EPSTEIN (1921 : 93-94).

FANNIE WARD
DOUGLAS FAIRBANKS
CHARLOT
MARY PICKFORD
CHARLES RAY
WILLIAM HART
MARY MILES MINTER
DOROTHY PHILLIPS
HOUDINI
PAULINE FREDERICK
BRYANT WASHBURN
LILLIAN GISH
CONSTANCE TALMADGE
HARRY CAREY
SESSUE HAYAKAWA
MONROE SALISBURY
NORMA TALMADGE
Aug. Leymarie

**L'AGENCE GÉNÉRALE
CINÉMATOGRAPHIQUE**
présente
**Les ÉTOILES
du CINÉMA**
*Les Vedettes Américaines
au travail et dans
l'intimité*
en 12 séries
*Comprenant les Personnalités
les plus
appréciées du Public*

Fig. 1 Publicité parue dans *Hebdo Film*, n° 52, 25 décembre 1920.



Fig. 2 Illustrations tirées du livre de Jean Epstein *Bonjour cinéma* (Paris, Éditions de la Sirène, 1921).

comme un écueil insurmontable, une véritable atteinte aux potentialités spécifiques du nouveau médium :

La physionomie de l'acteur cinématographique ne doit pas être passive, sans quoi, tout en étant intelligent et sensible, il ne pourra s'extérioriser et transcrire sur sa face ce que le public devra percevoir.

Pour Toulout, ce phénomène s'exprime parfaitement dans les modifications d'attitudes subtiles de la star hollywoodienne d'origine asiatique :

Croit-on que Sessue Hayakawa soit impassible? Non, sa physionomie est souple et reflète les moindres pensées, mais ses expressions sont mesurées, et tantôt un battement des cils, un frémissement des narines, un plissement du front, un rictus de la bouche, seront suffisants pour mettre en valeur les sentiments qu'il a à exprimer. C'est dans cette mesure, dans cette justesse d'expression, dans ces progressions et évolutions que réside la grande difficulté du « jeu cinématographique »⁵.

Mettant l'accent sur la mobilité et sur la capacité à varier les physionomies, cet éloge se traduit jusque dans le choix des images qui accompagnent le texte, bien différentes des visages dessinés qui ornaient la page publicitaire citée *supra*. À la caricature d'un Hayakawa stylisé vient désormais répondre une série de diverses expressions faciales de cet acteur, appuyant en quelque sorte l'analyse détaillée du critique (→ fig. 3). Cet agencement particulier, qui vise à restituer la dynamique propre à une

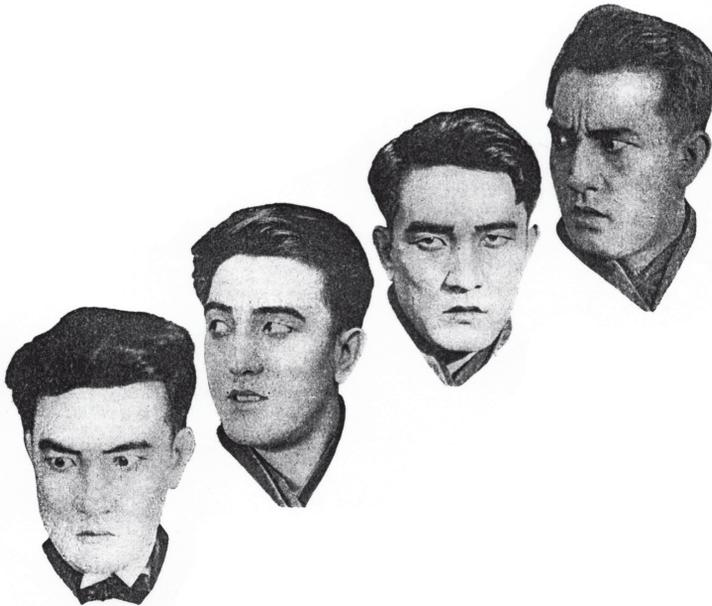


Fig. 3 Expressions faciales de Sessue Hayakawa, illustration parue dans *Ciné pour tous*, n° 73, 2 septembre 1921.

5 Jean Toulout, cité in : ANONYME (1921 : 9).



Fig. 4 Alla Nazimova, illustration tirée du livre de Jean Epstein *Bonjour cinéma* (Paris, Éditions de la Sirène, 1921).

succession de postures, dans l'esprit des décompositions chronophotographiques des années 1880 qui ont prélué à l'émergence du film, apparaît comme un leitmotiv visuel dans diverses publications dédiées à l'étude de l'« art cinématographique ». Ainsi une image d'Alla Nazimova, dans *Bonjour cinéma*, se singularise-t-elle vis-à-vis des autres illustrations de l'ouvrage d'Epstein en procédant, de son côté, à la superposition de trois postures distinctes du visage (→ fig. 4).

Dans tous les exemples donnés par celles et ceux qui tentent, dans les années 1920, de théoriser le jeu d'acteur, la préférence presque exclusive pour les interprètes américains s'explique par la conscience aiguë que ceux-ci posséderaient des potentialités spécifiques du médium filmique. Auteur d'un essai important sur la question, Charles Dullin le formule clairement : les acteurs hollywoodiens ont su se plier à la « discipline de l'objectif », limiter leur expression aux exigences cinématographiques et non plus s'abandonner à leur sentiment propre. C'est de leur effort

que serait née, pour ce célèbre comédien français, une « science des raccourcis » basée sur « un regard fugitif, une moue des lèvres, un geste isolé »⁶. Le film offre effectivement la possibilité de rendre plus visibles les détails d'une performance : d'une part *via* l'agrandissement de l'échelle sur un écran ; d'autre part grâce au gros plan qui isole et rend indépendant tel ou tel paramètre de l'expression corporelle⁷. Malgré la tendance au « cabotinage » que le développement systématique de ces techniques a pu entraîner chez quelques-uns, toujours selon Dullin, celles-ci ont permis de focaliser désormais

6 DULLIN (1926 : 67–69).

7 Edmond Épardaud (1923 : 11–14) énonce cette idée de façon caractéristique. À son sens, le gros plan a permis de dégager une plus grande expressivité du visage des acteurs, contrairement au théâtre où il est difficile de jouer sur un tel degré de minutie. Le regard lui paraît désormais capable d'exprimer une grande variété de sentiments : « tristesse », « désespoir », « malice », « gravité », et de se faire « doux », « sévère », « perspicace », « anxieux », « torturé », « fuyant », « songeur », « mélancolique », « surprise », « effroi », « candide », « rêveur », « autoritaire », « rieur », « grave ». Il estime par conséquent que la « mystérieuse puissance » et la « subtile faculté d'expression » du regard doivent désormais l'emporter au cinéma sur les gestes, ces simples adjuvants de la parole risquant, sur l'écran muet, de ne produire qu'« excès » et « crise hystérique ».

sur les « nuances d'une grande subtilité » que les artistes au fait du « jeu intérieur » s'avèrent capables de produire au plan de l'expression faciale⁸. C'est ce que pense également le poète surréaliste Philippe Soupault, pour lequel les films de Charlie Chaplin et William Hart ont bel et bien révélé la capacité du cinéma à appréhender le « visage humain dans toute sa mobilité, de percevoir le mystère de ce que nous appelons l'expression », en se concentrant sur l'étude de cette mobilité particulière, cette « puissance des yeux et de la bouche »⁹.

Ces positions, qui insistent sur le dévoilement de sentiments enfouis, intériorisés, jusque-là imperceptibles, sont synthétisées par l'écrivain et critique Jean Prévost. Spécialiste de l'art mimique, celui-ci perçoit lui aussi le cinéma comme l'occasion de cerner les « mouvements intérieurs, invisibles ou visibles seulement par leurs effets » qui produisent de très infimes contractions extérieures. Ces « signes » constituent à son sens les unités minimales à partir desquelles s'élabore idéalement, à l'écran, le lexique de la pantomime, les principales émotions s'avérant dès lors saisissables au travers des déplacements de rides, des mouvements de prunelles, ou encore des contractions de pupilles¹⁰. Prévost s'accorde au discours évolutionniste conventionnel, repris en chœur chez nombre de ses contemporains, selon lequel le jeu d'acteur aurait dépassé, au cinéma, le « mouvement grossi de la fausse mimique » des premières années, afin de se concentrer graduellement vers une exploration affinée des potentialités expressives d'un visage humain désormais mis en valeur par les propriétés de « verre grossissant » de l'écran¹¹. Le théoricien de la mimique contribue toutefois à cette réflexion de façon plus approfondie, en détaillant la manière dont les comédiens sont appelés, désormais, à jouer des ressources musculaires pour mobiliser l'ensemble des parties faciales : non seulement le front, les joues, les yeux, le nez et la bouche – qui traduisent les expressions par les plissements des rides –, mais aussi les cheveux, la nuque et le cou. Reformulant implicitement des principes qu'avait pu enseigner Delsarte (ou plus tard, au tournant du siècle, les disciples de celui-ci, ou des théoriciens de la mimique comme Charles Aubert¹²), Prévost insiste sur la répartition équilibrée et hiérarchisée des zones du visage : si le front ne marque d'après lui que des sentiments intellectuels, toujours commandés par la volonté, comme l'étonnement, l'attention, la concentration ou la souffrance, les muscles des joues lui semblent au contraire destinés à soutenir des expressions de base comme l'énergie, la bestialité ou l'exaspération¹³.

À l'instar de la plupart de ses contemporains, fascinés par la figure centrale de Charlie Chaplin¹⁴, Prévost voit s'exprimer ces principes dans le travail mimique de

8 DULLIN (1926: 67–69).

9 SOUPAULT (1929: 1429–1430).

10 PRÉVOST (1929: 12, 15, 20–30, 45).

11 PRÉVOST (1929: 45–53).

12 AUBERT (1901: 3, 7) avait appelé à remédier aux « gestes automatiques et faux », détaillant aussi bien les expressions relatives aux différentes parties du corps (jambes, pied, torse, ventre, épaules, bras, mains, tête) que les muscles du visage (joues, nez, langue, mâchoire, sourcils, lèvres, yeux, ...).

13 AUBERT (1901: 58–59, 89).

14 DULLIN (1926: 71–72) suit Ricciotto Canudo (voir note 18) et Louis DELLUC (1921: 88), en érigeant Charlie Chaplin en emblème du cinéma, « acteur-type de notre temps » et porteur inconscient des « théories modernes ».

cette personnalité jugée sans égale. La « pensée intérieure » de Chaplin se manifeste d'après lui par le biais de suggestions gestuelles quasi imperceptibles :

Les plus belles expressions qu'il ait obtenues – comme l'attente à la porte dans la *Ruée vers l'or* – sont faites avec une seule ride qui ne porte qu'une seule ombre.



Fig. 5 Charlie Chaplin dans son film *The Gold Rush* (1925).

Dans cette séquence de *The Gold Rush* (Charlie Chaplin, 1925), l'acteur, son profil saisi en gros plan, ne produit effectivement qu'un seul mouvement, inclinant très légèrement la tête vers le bas, ce qui a pour effet de creuser un peu plus l'ombre attachée qui dessine un sillon vertical entre son nez et son œil droit (→ fig. 5). Certaines descriptions de Prévost font montre d'un souci d'exactitude qui confine à l'obsession. En témoigne sa comparaison entre les formes et les rythmes respectifs des interprétations de Chaplin et d'Adolphe Menjou :

La ligne du nez au menton sert de centre à des courbes qui vont s'élargissant. Quand il veut ajouter ou nuancer, il commence par un mouvement de la bouche, qu'il complète ou transforme ensuite par un mouvement des sourcils. Contrairement à celui de Chaplin, le geste de la bouche et des sourcils de Menjou ne comporte pas de temps d'immobilité : quand on lui demande, je suppose, de se figer pour une ironie, il crée un sourire qui va s'élargissant lentement, et qui se complète à la fin par une ouverture plus marquée et progressive des yeux¹⁵.

15 PRÉVOST (1927).

Le visage, modèle d'une corporalisation générale du jeu

En voyant la précision avec laquelle Jean Prévost décrit les phases subtiles de l'expression, on comprend que le « grossissement » des mécanismes du mouvement humain qu'a autorisé le cinéma ne concerne pas seulement le recours à des techniques comme le rapprochement de l'objectif vis-à-vis du corps filmé ou la projection sur un large écran, mais surtout la possibilité, via l'enregistrement, de « fixer » la mobilité elle-même, jusque dans les détails polyrythmiques de toutes les dimensions faciales qui sont simultanément en action. Le propos de Jean Prévost ne s'arrête d'ailleurs pas à la seule dimension du visage, puisqu'il estime que le travail minutieux qu'il voit à l'œuvre dans la maîtrise des muscles du visage doit désormais s'étendre à l'ensemble du corps. À nouveau, ce sont les artistes américains qui sont valorisés pour la façon dont ils ont pointé les directions essentielles de ce renouvellement du geste. Prévost évoque ainsi les mouvements de jambes chez Charlie Chaplin, de poignets chez Adolphe Menjou, ou la manière dont Douglas Fairbanks, dans son interprétation très physique du *Pirate Noir* (*The Black Pirate*, Albert Parker, 1926), diffuse le même sentiment de joie sur la bouche comme sur la poitrine ou sur les épaules. Si le visage est bien considéré de manière privilégiée, en tant que socle indiscutable de l'expressivité humaine, il ne représente au fond que le point de départ d'une reconsidération plus en profondeur de l'activité gestuelle, que la médiatisation cinématographique prend en compte jusque dans ses moindres nuances. Prévost insiste explicitement sur la rupture épistémologique qu'a engendrée, à cet égard, l'avènement du médium filmique :

C'est par là que le ciné, dépassant roman, théâtre et peinture, inaugure une nouvelle connaissance de l'homme¹⁶.

Cette notion avait déjà pu marquer l'opinion des critiques spécialisés dès l'entame de la décennie. Ainsi Jean Toulout, déjà cité pour son exigence de « souplesse faciale » chez les meilleurs interprètes de l'écran, a-t-il tenu à conditionner l'acquisition de cette propriété essentielle par son association avec un engagement physique plus complet :

Pour compléter ces moyens d'expression du visage, l'artiste se destinant au cinéma devra posséder enfin des *qualités de plastique* afférentes à son tempérament dramatique ou comique.

Il spécifie encore, à propos de tout acteur cinématographique, que :

Sa plastique devra entrer nécessairement dans la composition et servir de langage au même titre qu'un coup d'œil, par exemple.

Ce discours met en évidence l'une des principales logiques sous-jacentes aux réflexions de l'époque sur l'expressivité humaine. Selon cette idée, le cinéma aurait entraîné le constat en vertu duquel le visage ne peut plus être appréhendé comme la principale extériorisation des sentiments et des émotions. C'est l'ensemble du corps qui travaille désormais par le biais de sa représentation cinématographique. Jean Toulout situe ce

16 PRÉVOST (1927).

principe au cœur d'une transformation profonde du jeu écranique, où celui-ci aurait pour objectif central de mettre au jour ses propres fondements systématiques :

L'on ne se sert pas assez à l'heure actuelle de l'expression d'un dos ou d'une main qui pourtant font partie de l'alphabet cinégraphique, alphabet assez restreint pour ne pas en rejeter quelques lettres¹⁷.

Cette récrimination, largement partagée par les critiques et les théoriciens du nouveau médium, est en phase avec les travaux de nombreux rénovateurs de l'expression corporelle au tournant du 20^e siècle, tels que les disciples de Delsarte, puis Dalcroze ou Laban. L'appel à constituer un nouveau vocabulaire gestuel, c'est-à-dire à repenser le mouvement corporel à partir de ses bases « naturelles », participe de la redéfinition générale de la corporalité qui s'est opérée dans la seconde moitié du 19^e siècle sous l'impulsion des avancées des sciences et des techniques dédiées à l'étude psycho-physiologique de l'humain. Le visage s'y trouve à la fois cerné plus précisément, dans ses mécanismes expressifs propres, et relativisé dans le cadre d'une prise en compte globale de tous les paramètres gestuels.

Chez les théoriciens qui, dans les années 1920, abordent l'interprétation cinématographique dans la perspective d'un renouvellement de l'art mimique, ces idées se cristallisent autour de certaines vertus-clés comme l'épuration, l'effort de synthèse ou la recherche de stylisation. C'est notamment le propos de Ricciotto Canudo, pour lequel le film repose essentiellement sur un « vocabulaire de gestes » traduisant les différentes nuances de l'« âme par le simple mouvement »¹⁸. Le critique y voit l'avènement « d'une nouvelle pantomime », portée par les « véritables acteurs de ce langage plastique exigé par le nouvel instrument de l'expression humaine »¹⁹. Il est notamment rejoint par Jean Tedesco, pour qui le jeu cinématographique évolue vers une expressivité fondée sur des « synthèses de mouvements »²⁰. La maîtrise de toutes les parties expressives du corps, appelée de leurs vœux par de nombreux critiques des années 1920, et notamment liée au souci d'une formation physique plus exigeante des interprètes de cinéma, se voit donc appréhendée et intégrée dans le cadre de la grande rénovation de la gestualité à l'âge techno-scientifique, telle que l'a signalée Jean Prévost. Chère à certains, la tension entre le visage et le reste du corps, telle qu'établie par le grand spécialiste de pantomime, a pu de surcroît être envisagée à partir d'une dialectique entre deux ordres de sentiments : à l'intériorité régulièrement associée, on l'a vu, aux nuances des seuls mouvements faciaux répond l'extériorité des autres membres corporels. Ainsi, quand Charles Dullin identifie à son tour la nécessité de dépasser l'expressivité « plastique » du visage pour inclure des paramètres comme la silhouette²¹, c'est pour mettre

17 ANONYME (1921 : 9).

18 CANUDO (1919 : 42-43). Il prend là pour exemple Chaplin.

19 CANUDO (1923c : 255).

20 TEDESCO (1923 : 6)

21 DULLIN (1926 : 67-69, 73-74) loue notamment les attitudes stylisées de Lilian Gish ou de Richard Barthelmess dans *Le Lys Brisé* (*Broken Blossoms*, D. W. Griffith, 1919). Ce film témoigne d'après lui d'un effort de « stylisation » du jeu qui vise à inscrire la performance physique dans l'« ordonnance » générale, via des procédés de « raccourcis » et de « synthèse ».

en avant la lutte qui se joue à cet égard entre « pensée » et « jeu extérieur ». À son avis, Charlie Chaplin fournit les effets de contrastes les plus saisissants :

Les yeux de Chaplin sont souvent tristes et tout son corps s'agite sur des rythmes gais : il pense en poète et gesticule en acrobate. Il y a opposition entre le type extérieur qu'il nous présente et le rêve intérieur de ce type.

Cette opposition marquée entre deux pôles du jeu cinématographique a été récusée par le comédien et réalisateur Jaque Catelain. Toujours à propos de Chaplin, il perçoit une vraie interaction entre l'expression poétique des émotions et la gesticulation acrobatique. Cette différence de lecture entre Dullin et Catelain prend sa source dans le poids que l'un et l'autre attribuent au visage au sein de l'économie générale du jeu. Si le premier estime que l'effort des comédiens doit se concentrer essentiellement sur les traits du visage, gage d'après lui d'une plus grande subtilité dans la figuration des émotions, le second valorise pour sa part un langage gestuel qui consiste à déployer sur tout le corps des paramètres mimiques essentiellement liés à l'expression faciale. Catelain développe là une idée esquissée par Jean Epstein dans *Bonjour cinéma*, à propos d'Hayakawa, dont le dos lui semblait « tendu comme un visage volontaire. Ses épaules refusent, nient et abjurent²² ». Cette même attention minutieuse au potentiel expressif des diverses parties du corps apparaît notamment dans la manière dont Catelain décrit l'« élasticité corporelle » de la vedette américaine Charles Ray :

Chez Charles Ray, les bras et les mains sont les organes les plus importants du langage des gestes ; ils traduisent tous ses sentiments, toutes ses pensées par leurs différents mouvements. Ils indiquent, commandent, promettent, appellent, repoussent, marquent l'horreur, la crainte, le doute, la joie, la tristesse. Ses épaules ont aussi des mouvements propres très significatifs, notamment de désapprobation ou de dédain. En outre, il frappe du pied dans la colère, il trépigne dans l'impatience, il saute dans la joie ; tout son corps fléchit sous l'accablement de la douleur²³.

Cette hypermobilité corporelle, telle que Catelain la décèle chez Ray, un interprète hollywoodien aujourd'hui méconnu, a régulièrement fasciné les commentateurs de cinéma des années 1920. À cette époque, plusieurs articles ont été dédiés à la valorisation sans précédent, par l'objectif, du langage caractéristique de certaines parties du corps humain, plus particulièrement les mains et les pieds²⁴. Mais elle se voit là attribuer une valeur supérieure, dans le sens où elle signifierait un processus plus fondamental de « décentralisation » de la pensée. Cette expression est employée par le critique Juan Arroy – lui-même grand admirateur de Jaque Catelain – pour décrire un phénomène, propre au jeu cinématographique, où le flux conjoint des idées et des sentiments déborderait, littéralement, de la tête pour s'étendre à tous les membres :

Sentir par tout son corps c'est mieux penser, car partout où il y a sensation, il y a pensée²⁵.

22 EPSTEIN (1921 : 34).

23 CATELAIN (1925 : 19–20).

24 Voir notamment B. (1927) et les textes de MONTCHANIN (1925 ; 1926). Celui-ci insiste sur les expressions idiosyncrasiques et spontanées des pieds et des jambes, relativement au contrôle étroit des expressions faciales.

25 ARROY (1925 : 459) cite en exemple Ivan Mosjoukine, Séverin-Mars, Eve Francis, Jaque Catelain, John Barrymore, Louise Glaun, Alla Nazimova et Maë Murray.

Dans ses divers textes sur l'interprétation, Arroy n'a eu de cesse de souligner, contre la domination exclusive du visage, la richesse et la diversité des jeux de mains et de jambes. Si les premières peuvent d'après lui « tout dire » (« mains de fièvre, mains de menaces et de bénédictions, mains de commandement et de supplications, mains dominatrices et implorantes, mains enjôleuses et inflexibles, mains caressantes et destructrices, mains inassouvies et sadiques »), les secondes lui paraissent, quant à elles, proposer une « gamme expressive aussi variée », ne serait-ce que par la démarche, qui signale les caractères et les états d'esprit²⁶. Celle qui incarne le mieux cette répartition dynamique des attitudes sur le corps « tout entier », c'est l'Américaine Alla Nazimova. Celle-ci offre pour Arroy un « spectacle d'art » où les différents membres (bras, jambes, torse « souple ») parviennent à exprimer toute une gamme de sentiments, « mieux encore que son visage »²⁷. Cette actrice frappe en effet l'attention des critiques par son jeu perçu à l'aune du modèle chorégraphique. Si Louis Delluc évoquait, en 1918, la « valeur d'une mimique décomposée – propre aussi bien aux mains, au torse, aux jambes qu'au visage »²⁸, il finira par réserver, cinq ans plus tard, le terme de *mimique* pour qualifier l'expression faciale et se référera cette fois à la *danse* pour désigner un jeu mobilisant tout le corps. C'est le jeu de Nazimova qui le pousse à formuler cette distinction de la manière la plus claire :

Danseuse? Vous aimeriez mieux que je dise : *mime*. Je ne le dirai pas cependant. C'est le corps et non l'expression du visage qui créent le rythme du talent de Nazimova.

D'après Delluc, cet aspect justifie l'absence de gros plans dans les films de l'actrice, une opération qui nuirait à « l'équilibre d'un ensemble puissamment harmonieux »²⁹. En considérant la performance de Nazimova dans l'un de ses films les plus célèbres, *Salomé* (Charles Bryant, 1923), on constate bien que la présence, occultée par Delluc, de gros plans centrés sur certaines attitudes faciales de la comédienne, ne vient jamais rompre la récurrence de cadres plus larges qui mettent indéniablement en valeur le jeu quasi chorégraphique que déploie la comédienne. Celle-ci multiplie en effet les déplacements et arrêts sur les pointes, le recours aux détails expressifs des mains (tenues jointes ou éloignées l'une de l'autre, jouant des poignets cassés et des positions asymétriques entre les doigts), ou encore les postures variées des membres inférieurs en position assise ou couchée (jambes repliées, allongées, etc.) (→ fig. 6). Impossible de concevoir, en effet, le jeu nazimovien hors de l'interaction des différentes composantes du corps, l'expression du visage se voyant chez elle constamment rapportée à une activité physique générale. Cette particularité de Nazimova est très clairement mise en évidence dans le matériel publicitaire pour le film, tant dans les photos d'exploitation que dans celles qui sont destinées à la presse (→ fig. 7).

26 ARROY (1928).

27 ARROY (1926 : 430).

28 DELLUC (1918 : 190).

29 DELLUC (1923).



Fig. 6 Alla Nazimova dans *Salomé* (Charles Bryant, 1923).



Fig. 7 Photo d'exploitation pour *Salomé* (Charles Bryant, 1923).

Le visage expressif, geste moderne ou masque archaïque ?

Ce dépassement du modèle de l'art mimique (entendu dans un sens étroit, réduit à l'expressivité faciale), afin d'appréhender le jeu plus généralement en tant que danse (notion qui implique une vision plus globale du corps), s'explique par la prise en compte, alors perçue comme absolument nécessaire, des conceptions renouvelées du geste apparues à la fin du 19^e siècle. Celles-ci ont imposé la nécessité de forger de nouvelles techniques d'interprétation, plus en phase avec l'apparition d'un nouveau paradigme gestuel en vertu duquel, comme le rappelle Gilles Deleuze, la danse, le ballet ou le mime ont cherché à se débarrasser des « figures » et des « poses » afin de « libérer des valeurs non-posées, non-pulsées, qui rapportaient le mouvement à l'instant quelconque ». D'après le philosophe, ces formes d'expression corporelle se sont dès lors concentrées sur l'élaboration d'« actions capables de répondre à des accidents du milieu, c'est-à-dire à la répartition des points d'un espace ou des moments d'un événement », ajoutant que « tout cela conspirait avec le cinéma »³⁰.

³⁰ DELEUZE (1983: 16).

Plus qu'un « langage » cinématographique, fondé sur l'exploitation spécifique de procédés de cadrage ou de montage, ce qui est avant tout pointé dans cette formule de Deleuze, ce sont les outils scientifiques qui ont partiellement fourni au cinéma ses bases techniques, et plus particulièrement la méthode chronophotographique employée dans l'étude physiologique du mouvement à partir des années 1880. Ces recherches procèdent alors d'une redécouverte générale des mécanismes du corps humain, nourrie par des idéaux non seulement scientifiques, mais également philosophiques et esthétiques, attachés pour leur part à la volonté de dégager une image du corps à la fois plus rationnelle et plus naturelle³¹. C'est à ce changement de paradigme que se réfère Jean Prévost quand il parle d'une « nouvelle connaissance de l'homme », tentant pour sa part d'adapter à cette appréhension revivifiée des pulsations fondamentales du corps un système sémiotique traditionnel de l'expression gestuelle tel que la pantomime.

Ce renouveau de l'art mimique s'inscrit dans un cadre plus vaste, où les conditions de la modernité techno-scientifique ont paradoxalement été perçues comme l'occasion de faire resurgir d'anciennes formes d'expression gestuelle. L'émergence, dans le dernier quart du 19^e siècle, de techniques d'enregistrement mécanique du mouvement, qui visaient l'analyse comme la reproduction de celui-ci, n'a pas seulement révélé des conceptions inédites du corps humain. Elle a aussi servi de fondement pour envisager, sur des bases scientifiques renouvelées, certaines vues traditionnelles de la corporéité, notamment remises en circulation grâce au développement, à la même époque, de sciences humaines comme l'anthropologie, l'ethnographie et l'archéologie. La réflexion sur le mouvement corporel des interprètes de cinéma a pu ainsi croiser un discours explicitement néo-antique, largement diffusé dès le tournant du 20^e siècle dans les milieux attachés à une renaissance de l'expression gestuelle (évidemment chez Isadora Duncan et Émile Jaques-Dalcroze). S'y manifeste cette conception antique de la corporéité que Nietzsche, dans *La Naissance de la tragédie*, avait définie comme « un symbolisme du corps tout entier, non pas seulement des lèvres, du visage, de la parole, mais de l'ensemble des gestes qui dans la danse agitent tous les membres rythmiquement³² ».

Une telle référence à des périodes anciennes marquées par le souci d'expression collective (l'Antiquité, mais aussi le Moyen Âge) revient régulièrement, sans craindre l'anachronisme, dans le propos des premiers chroniqueurs de films français, pour qualifier les exigences de sobriété et de synthèse qui permettent, à leurs yeux, de remédier aux excès individualistes et aux débordements sentimentalistes du théâtre de leur temps. Ainsi Louis Delluc, en 1919–1920, voit-il le théâtre grec fournir le meilleur exemple de la « simplicité poignante où doit aboutir le raffinement aigu comme

31 Ingénieur, artiste, théoricien de la gymnastique, préparateur physique de la Station physiologique de Paris (auprès d'Étienne-Jules Marey), chercheur associé à l'École militaire de Joinville et... pionnier du cinéma, une personnalité emblématique comme Georges Demeny cristallise parfaitement cette conjonction de déterminations et de tendances qui s'expriment simultanément dans le dernier quart du 19^e siècle. Voir MANNONI/FERRIÈRE/DEMENY (1997).

32 NIETZSCHE (1986 : 35).

la passion exubérante et que nos arts exaspérés ont perdu de vue naguère³³ », au même titre que la culture populaire du Moyen Âge, dont les « procédés de style et de synthèse » évoquent la « nudité de ligne » que Delluc réclame également des films. C'est relativement à cette vision du Moyen Âge qu'il qualifie le « visage clair dépouillé » de Charlie Chaplin de « modèle pour primitif »³⁴.

De cette réflexion générale procède une vision particulière du visage cinématographique, compris comme l'écho, en plein cœur de la modernité, de modèles à valeurs génériques ou emblématiques. Chez nombre de critiques, parmi lesquels Delluc ou Canudo, cette vision s'articule autour d'une notion-clé : celle des « types » que le cinéma aurait permis de mettre en évidence et qui s'est vue exprimée, dans différentes formes traditionnelles de théâtre collectif, par une série de *masques*. Canudo – qui évoque pour sa part les figures emblématiques de la culture antique, comme Oreste, Agamemnon, Iphigénie ou Électre³⁵ – estime dès lors que la création cinématographique de « types humains » vient se substituer aux « vieux masques du théâtre ». À son sens, les vedettes de cinéma élaborent un répertoire progressif de « masques et de visages » qui surpassent par leur nombre et leur puissance les anciennes typologies sacrées et profanes chinoises, indiennes, grecques, ou encore celles de la comédie italienne :

Des masques vivants, nerveux et mobiles, comme la vie moderne elle-même, des visages dignes de notre civilisation admirablement neuve³⁶.

Exaspéré par l'incapacité des interprètes européens à tout suggérer par les gestes et le silence, Canudo ira jusqu'à réclamer que « les acteurs portent sur le visage le masque grec³⁷ ». C'est d'ailleurs sur scène et non à l'écran que cette exigence du critique sera respectée, par un groupe d'avant-garde parisien créant à titre posthume sa pièce *Clytemnestre* en 1924.

Emblème d'une volonté de faire disparaître l'individualité du sujet humain, de l'objectiver et de le soumettre au collectif, le port du masque fait l'objet, dès les années 1910, d'expérimentations dans le domaine de la danse moderne, comme en témoignent les performances de *La Métachorie* effectuées au Théâtre Léon-Poirier de Paris en 1913–1914 par la poétesse futuriste Valentine de Saint-Point (la compagne de Canudo³⁸) (→ fig. 8) ou certains spectacles de Mary Wigman, entre 1926 et 1930³⁹ (→ fig. 9). Associant – à l'instar du cinéma – d'anciens idéaux à de nouvelles manières de se mouvoir, plus modernes, dynamiques, naturelles ou stylisées, cette démarche de « réanimation » innerve également le show « nègre » *La Création du monde*, monté par les Ballets suédois en 1923, et dans lequel le danseur principal, Jean Borlin, revêt un

33 DELLUC (1919a : 259) ; DELLUC (1919b : 132).

34 DELLUC (1920 : 60).

35 CANUDO (1923a : 139–140).

36 CANUDO (1923b : 189–190) ; CANUDO (1923d : 299).

37 CANUDO (1920 : 46).

38 Voir LOCKE (1997 : 87–88).

39 GUILBERT (2000 : 61).

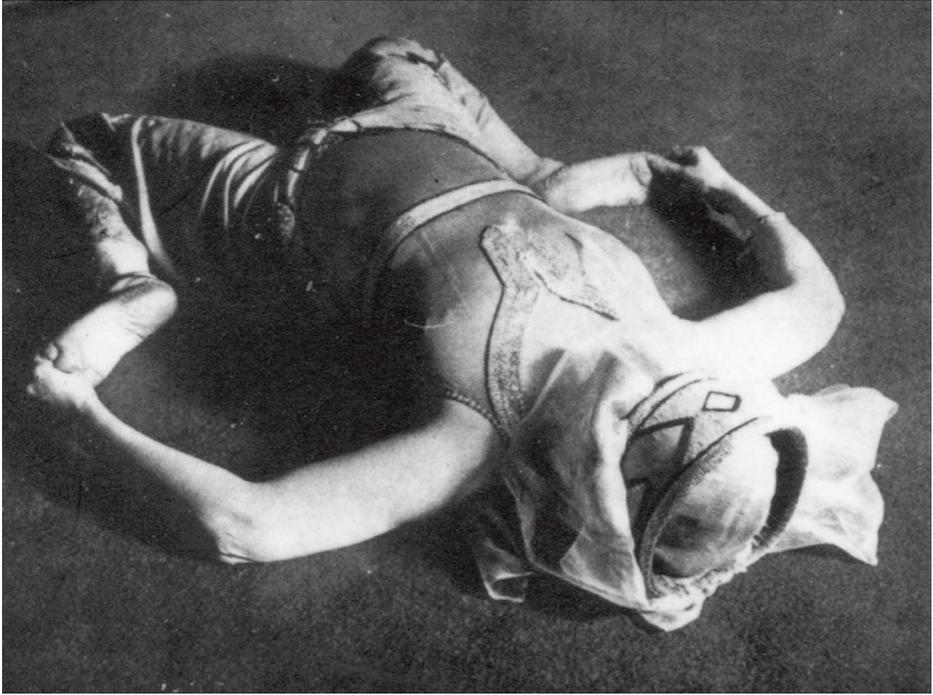


Fig. 8 Valentine de Saint-Point, *La Métachorie*, 1913–1914.

masque africain (→ fig. 10). L'auteur des décors et des costumes, Fernand Léger, a lui aussi manifesté un intérêt plus large pour ce « procédé plastique » du masque comme « moyen de spectacle », autant pour la « scène antique » que pour les « peuples les plus primaires ». À ses yeux, le rythme de la vie moderne, celui qui surgit de l'observation des spectacles forains, des grands magasins et de l'éclairage public, rend nécessaire la création d'un « art du spectacle » susceptible de renouer avec les grandes réalisations collectives du passé. Quand Léger insiste sur le fait que « le matériel humain » doit désormais devenir « égal comme valeur-spectacle à l'objet et au décor »⁴⁰, il ne fait pas qu'exprimer la nouvelle « objectivation » de l'homme par les techniques de vision modernes – dont Epstein a, parmi d'autres, mis en évidence les « propriétés analytiques inhumaines »⁴¹ –, mais il reprend aussi à son compte un principe sur lequel ont insisté de nombreux réformateurs de la scène depuis la fin du 19^e siècle. C'est notamment dans le cadre des expériences scéniques de la rythmique dalcrozienne, sous l'impulsion du scénographe Adolphe Appia, que cette démarche a pu émerger de manière

40 LÉGER (1924: 132–135, 137).

41 Cette opération d'objectivation qui révèle à lui-même le visage est posée par Jean EPSTEIN (1925: 9–12) du côté de l'objectif cinématographique, ce regard « doué de propriétés analytiques inhumaines », cet « œil sans préjugés, sans morale, abstrait d'influences », capable de discerner « dans le visage et le mouvement humains des traits que nous, chargés de sympathies et d'antipathies, d'habitudes et de réflexions, ne savons plus voir ».



Fig. 9 Mary Wigman, *Hexentanz*, 1926.



Fig. 10 Jean Borlin, *La Création du monde*, 1923.

influyente. Le mouvement corporel humain, désormais maîtrisé, relativisé à une série de déplacements dans l'espace, peut entrer en rapport avec les paramètres expressifs (lumière, décors, musique...), dans le cadre d'une composition dynamique placée sous l'égide du rythme. Cette dernière notion, qui tourmente la pensée esthétique dans les premières années du 20^e siècle, s'est avérée fondamentale dans la réflexion sur les modalités expressives du nouveau médium cinématographique.

Le visage comme élément d'un ensemble rythmique

Réduisant a priori le visage à des expressions figées, les appels en faveur des « types » et des « masques » pourraient apparaître comme contradictoires avec les attitudes rythmiques exigées des acteurs par les premiers théoriciens du film. On l'a vu, ceux-ci ont effectivement fait de la mobilité des détails physiologiques – d'abord ceux du visage, puis ceux du reste du corps – un critère essentiel de la nouvelle expressivité humaine révélée par le cinéma. Ce paradoxe apparent se résout si l'on tient compte de la double nature simultanée du rythme. S'il est généralement compris comme le principe qui régit l'« ordonnance du mouvement » (Platon, *Lois* 665a), on peut également l'appréhender comme un rapport entre proportions dans l'espace. Affirmant, dès 1908, que le cinéma résultait de la convergence des « Rythmes du Temps » et des « Rythmes de l'Espace », Ricciotto Canudo a ainsi pu envisager le film comme un « art plastique en mouvement », un enchaînement de tableaux dont les multiples rythmes-proportions se modifient sans cesse en fonction du rythme-mouvement qui les fait s'animer. Cette conception duelle du rythme, à la fois spatiale et temporelle, est précisément cernée par Élie Faure qui la décrit comme la « loi mystérieuse de la répétition, du groupement, du jeu des nombres qui, dans l'édifice et la statue, dans le tableau et l'orchestre, assurent l'harmonie des proportions et la continuité du mouvement ». L'historien d'art met en évidence son actualisation emblématique dans deux formes d'expression : la danse et le cinéma. Ces derniers engagent pour lui dans le mouvement une expression du nombre qui caractérise les « rapports de tous les arts plastiques avec l'espace et les figures géométriques qui nous en donnent à la fois la mesure et le symbole »⁴². Par ces affirmations, Faure rejoint les théories sur le rythme spatial et les rapports naturels qui s'engageraient dès lors avec la sculpture, la peinture et surtout l'architecture. La définition de la « photogénie » – plus particulièrement l'une de celles proposées par Jean Epstein⁴³ – renvoie également à la mise en mouvement de l'espace, tout comme sa conception de l'image mouvante en tant que succession de points mesurables, de coordonnées en constante modification. C'est bien ainsi qu'Epstein, dans *Bonjour cinéma*, décrit le déplacement cadencé de Sessue Hayakawa dans *Souppçon tragique*⁴⁴ :

42 FAURE (1927 : 11).

43 « L'aspect photogénique est une composante des variables espace-temps. C'est là une formule importante. Si vous en voulez une traduction plus concrète, la voici : "un aspect est photogénique s'il se déplace et varie simultanément dans l'espace et le temps." » (EPSTEIN [1923 : 120]); voir aussi EPSTEIN (1926 : 139).

44 *The Honor of his House*, William C. de Mille, 1918.

Quelques demi-minutes offrent le magnifique spectacle de sa démarche équilibrée. Il traverse naturellement une pièce, et porte le buste un peu oblique. Il tend ses gants à un domestique. Ouvre une porte. Puis, étant sorti, la ferme. Photogénie, photogénie pure, mobilité scandée⁴⁵.

L'auteur va jusqu'à rappeler que cette même « photogénie », considérée sérieusement en tant que calcul rythmique – elle est qualifiée de « ferment nouveau, dividende, diviseur et quotient » – s'apparente dès lors à un véritable « Visage de la beauté »⁴⁶. L'emploi du terme « visage », ici, renvoie moins à la partie du corps humain qu'à l'idée d'une configuration harmonieuse, un agencement précis, une combinatoire idéale de détails multiples. En quelque sorte, le visage finit par s'apparenter lui-même à un modèle d'organisation rythmique⁴⁷. Les critiques des années 1920 ont déployé sur la totalité du corps une méthode d'analyse – c'est-à-dire le découpage en unités significatives, en paramètres expressifs distincts – qui a d'abord été éprouvée sur la base de la seule expression faciale.

La dimension quasi mathématique qu'Epstein identifie comme un aspect de la photogénie renvoie non seulement aux fondements techno-scientifiques du cinéma (son ancrage fondamental, dans les années 1880, chez des chronophotographes soucieux d'analyser le déplacement des corps dans l'espace sous une forme réduite à une série de reconfigurations constantes d'une série de points formant une sorte de tableau ; et ceci à partir de préoccupations tant scientifiques que productivistes ou esthétiques), mais aussi aux réflexions avant-gardistes françaises des années 1920. Cette conception a favorisé une appréhension d'un corps réduit à des rapports de proportions spatiales, les préoccupations caractéristiques des théoriciens de l'époque, liées avant tout au mouvement (une expression stylisée, épurée, du geste) se faisant alors l'écho d'un regain d'intérêt plus général pour certains modèles classiques inscrits dans une tendance ésotérique sous influence pythagoricienne et soucieux de dégager des canons de beauté basés sur la correspondance harmonieuse et symétrique des nombres et des choses. Reposant sur des valeurs soit commensurables ou *arithmétiques*, soit incommensurables ou *géométriques* (comme le nombre d'or⁴⁸), cette obsession des proportions idéales a marqué de nombreux traités, de Vitruve (1^{er} siècle av. J.-C.) à Luca Pacioli (*De divina proportione*, 1509)⁴⁹. Elle n'a pas concerné que l'architecture et les arts plastiques, allant jusqu'à s'étendre au corps humain, tant pour la longueur

45 EPSTEIN (1921 : 33).

46 EPSTEIN (1921 : 35).

47 En Allemagne, Béla Balazs développe alors une théorie cinématographique de *L'Homme visible* – titre de son ouvrage daté de 1924 – qui prend pour point de départ la physiognomonie, et la référence à l'étude du visage, pour appréhender l'ensemble des aspects de l'expression au cinéma, non seulement les corps filmés, mais aussi les procédés du montage. Voir IAMPOLSKI (2010). Comme BALAZS (1979 : 65–66) l'exposera encore, une vingtaine d'années plus tard : « non seulement l'expression d'un visage peut extérioriser ce qui ne pourrait être dit par des paroles, mais encore, le rythme de la modification des traits de ce visage peut dévoiler des oscillations de l'âme que notre langage serait incapable de rendre ».

48 ϕ = racine carrée de 5 + 1 divisé par 2 = 1, 618 (ou son inverse 0, 618) (BOULEAU [1963 : 63–79, 131–135]).

49 Toutes ces définitions théoriques relèvent évidemment plus de la mystique que de l'expérience concrète. Mais leurs défenseurs mettent en évidence la présence de telles proportions dans un grand nombre de monuments de l'Antiquité égyptienne ou gréco-romaine, ainsi que dans les cathédrales médiévales ou les théories architecturales de la Renaissance. Voir WITTKOWER (1973 : 101–154) ou GHYKA (1938 : 38).

de l'organisme entier que pour les différentes parties du visage. Dans la France des années 1910–1930, cette tendance fait l'objet de nombreuses spéculations théoriques, participant d'une mouvance générale attachée à la culture du corps, et où la statuaire antique offre, de l'avis général, le modèle absolu des mensurations parfaites⁵⁰. Ainsi Matila Ghyka a-t-il tenté de démontrer que les mesures idéales représentées par des statues de l'Antiquité gréco-romaine, et reformulées dans les corps façonnés par la culture physique contemporaine, renvoient en fin de compte aux relations divines du nombre d'or⁵¹. Son

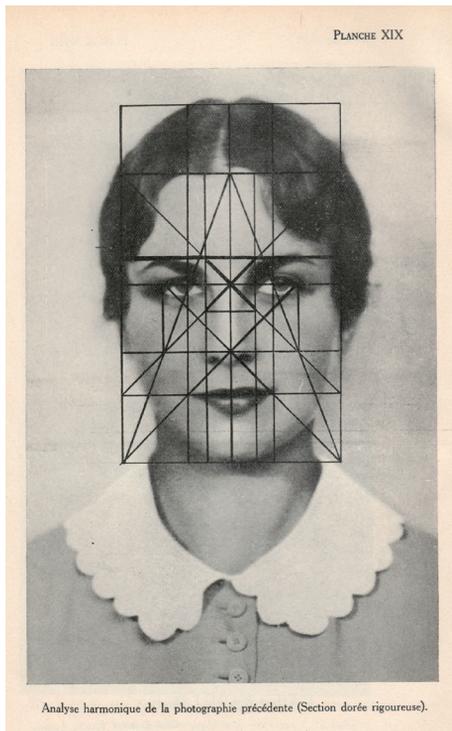


Fig. 11b



Fig. 11a–c Illustrations tirées du livre de Matila Ghyka *Le Nombre d'Or*, Tome I : *Les Rythmes* (Paris, Gallimard, 1931).

étude minutieuse des proportions jugées idéales du visage de Helen Wills (« analyse harmonique » explicitement basée sur la « section dorée ») frappe l'attention par sa superposition littérale d'une grille rythmique sur les traits de la joueuse de tennis américaine (→ fig. 11a–c). Ghyka offre une représentation emblématique des tensions qui se jouent au tournant du 20^e siècle, où l'émergence d'un nouveau contexte techno-scientifique propre à une certaine modernité a paradoxalement été

50 GUIDO/HAVER (2002 : 32–33) ; GUIDO/HAVER (2003 : 17–21).

51 GHYKA (1927 ; 1931 ; 1938).

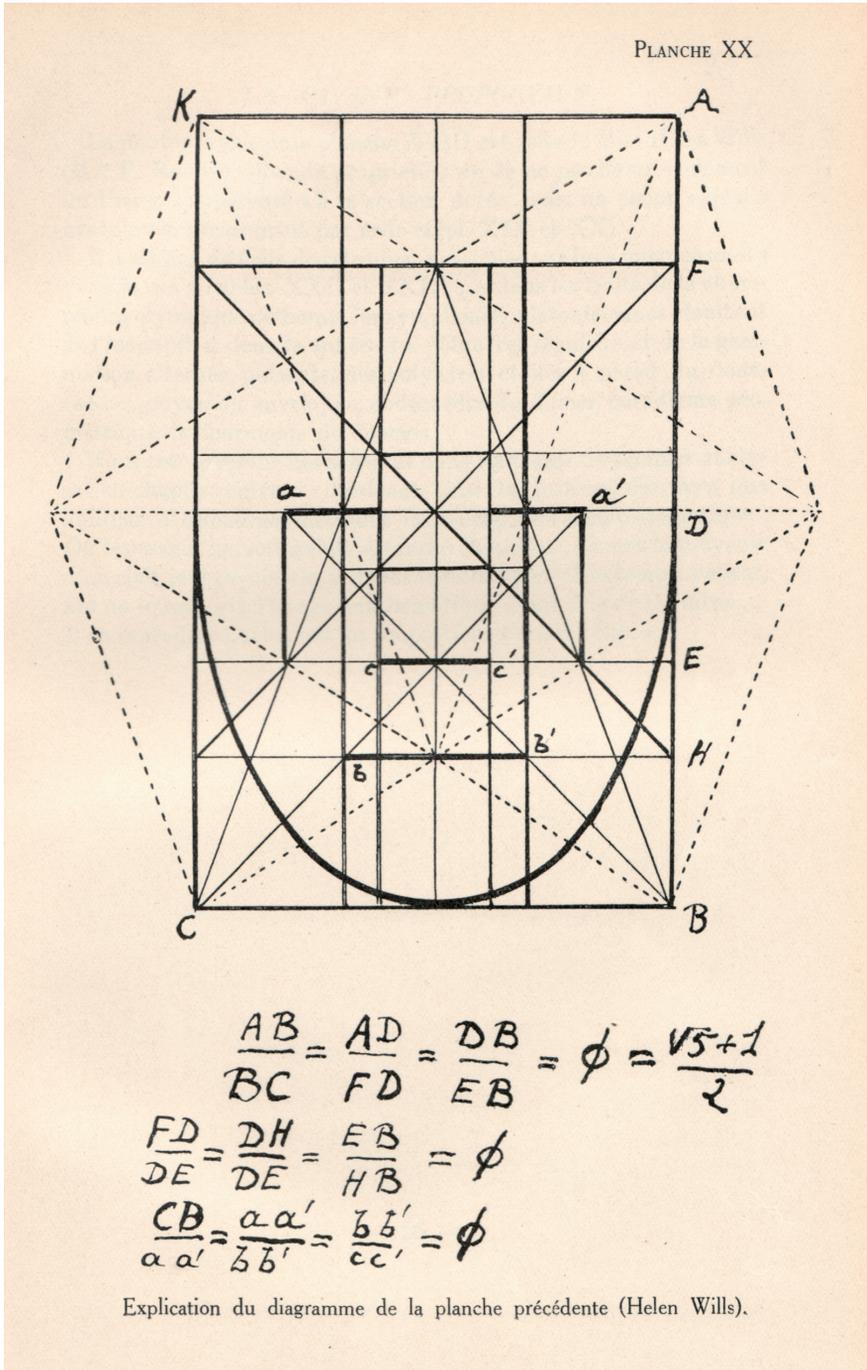


Fig. 11c

perçue, en vertu de la permanence de supposées correspondances rythmiques absolues, comme l'occasion de remettre en circulation des modèles classiques. Le système analytique d'un Ghya, loin d'être cantonné à un courant théorique singulier, a été largement diffusé au cours de l'entre-deux-guerres, comme le démontre un examen des publications destinées à un large public. À l'instar des revues sportives ou des magazines féminins, les périodiques pour cinéphiles ont accueilli des articles dédiés à cette question. Dans l'article de *Ciné pour tous* régulièrement cité au fil de ce texte, consacré en 1921 à la question du jeu d'acteur, on rappelle ainsi les conditions physiques jugées incontournables pour toute personne souhaitant embrasser la profession d'interprète. Les traits du visage, plus particulièrement, sont censés offrir une « rectitude parfaite », en fonction de lois proportionnelles précises. Par exemple, le visage « extrêmement photogénique » et « parfaitement découpé » de l'actrice Olga Petrova, présente, outre son profil « classique, presque parfait », un « cou bien modelé, avec une ligne nettement définie entre le menton et le cou »⁵². Pour approfondir cette question du visage « photogénique », le rédacteur de *Ciné pour tous* (probablement sa cheville ouvrière, Pierre Henry) se réfère aux propos du cinéaste américain Allan Dwan, pour lequel les instruments de dessin géométrique (T, mètre de tailleur, compas) permettent de définir une série de paramètres faciaux (« traits, courbes et contours »). Le réalisateur spécifie que le recours à ce calcul rythmique possède l'avantage d'éliminer certains facteurs aléatoires (« l'œuvre d'une mèche de cheveux, d'un sourire, d'un certain je-ne-sais-quoi ») séduisant peut-être l'œil « réel », mais incapables en fin de compte de résister à la transcription filmique. De ces affirmations résulte la proposition de relations idéales entre différents points du visage :

Les lignes du menton, d'abord, doivent former un angle obtus quand on les regarde bien en face.

La distance de la pointe du menton à la base du nez doit être égale à la distance du bout du nez à un point pris au niveau et entre les sourcils.

La distance d'oreille à oreille, prise au niveau des sourcils avec un mètre souple, doit égaler la distance de la racine des cheveux au sommet de la tête.

La bouche, lors d'un rire ou d'un sourire, ne devrait pas être plus qu'un cinquième plus large qu'au repos.

Dans l'espace compris entre les yeux il devrait y avoir exactement la place pour un œil de largeur égale.

La distance de la pointe du menton aux yeux devrait être exactement égale à la distance des yeux au sommet de la tête.

Le haut de l'oreille doit être au niveau des sourcils, et l'oreille elle-même devrait être placée de telle façon qu'une ligne, tirée du haut de la tête droit vers le milieu du cou indiquerait clairement l'endroit où naît l'oreille – le sujet étant vu de profil.

Enfin, le nez, vu de profil, ne devrait pas saillir de plus de dix-huit millimètres – c'est un maximum⁵².

Ces affirmations pseudo-scientifiques guident les proclamations diverses autour du « corps photogénique » qui font florès dans les revues de cinéma. Malgré une similaire attention à une forme systématique, partant désindividualisante, de mise en série des visages, et en dépit d'un même étiquetage « photogénique », de telles théories

52 ANONYME (1921 : 6-7).

autour des proportions physiques se distinguent des jeux ou concours de beauté que lancent alors les publications de cinéma sur la base des portraits de grandes vedettes de l'écran, compétitions qui demeurent centrées, quant à elles, sur la singularité et l'originalité de chacune de ces personnalités-phares (→ fig. 12). Dans un texte de 1924, le journaliste Pierre Henry – tenant radical de l'harmonie des proportions, qui compare par exemple les mensurations d'Annette Kellerman, célèbre championne de natation et vedette cinématographique, avec celles de la Vénus de Milo! –, évoque pour sa part⁵³ les prescriptions sévères en matière de corporalité photogénique édictées par le cinéaste américain Mack Sennett pour les tests et bouts d'essais de ses fameuses *bathing girls*:

La hauteur de la «bathing beauty» doit être sept fois et demie celle de sa tête; [...] la hauteur de sa tête doit être quatre fois la longueur de son nez; [...] ses bras, tombant droit le long du corps, devraient représenter les trois cinquièmes de sa hauteur totale.

Henry avoue apprécier la qualité de tels critères de sélection, qui ont permis de produire des vedettes comme Mabel Normand, Gloria Swanson, Phyllis Haver, Harriet Hammond ou Marie Prévost. Le visage de l'une d'entre elles, Mary Thurman, avait d'ailleurs été déjà qualifié dans *Ciné pour tous* de «modèle de photogénie» et d'expression de la «régularité»⁵⁴.

Ces exemples démontrent qu'une même méthode de compréhension analytique – versant mathématique du paradigme photogénique par lequel les premiers théoriciens français du cinéma (et nombre d'acteurs de premier plan cités au long de cette étude, comme Jean Toulout, Charles Dullin ou Jaque Catelain) ont tenté de saisir les particularités de leur objet – a pu servir à décrire les détails de l'expressivité faciale, compris non pas d'une manière spécifique, mais à l'aune d'un modèle qui concerne en fait le corps pris dans sa totalité. Tout en accordant une place importante au visage, une telle démarche a eu pour effet de relativiser celui-ci par rapport à l'ensemble corporel au sein duquel il prend place, en tant que simple partie, affectée en définitive par les mêmes propriétés et réductible aux mêmes traits que les autres composantes de l'organisme.

53 Pierre HENRY (1924) estime par exemple que l'harmonie des proportions constitue le «facteur essentiel et indiscutable» pour définir la photogénie corporelle, à côté des qualités liées à l'interprétation des personnages.

54 ANONYME (1921: 6–7).

Voulez-vous jouer avec nous ?

Quelle est la vedette la plus photogénique ?



Annabella



Gustave Frélich



Madeleine Renaud



Douglas Fairbanks



Danielle Parola



Conrad Veidt



Blanche Montel



John Gilbert



Suzy Vernon



Charles Farrell



Vanda Gréville



Ivan Mojszjokine



Marcelle Chantal



George Bancroft



Jane Marnac



Lew Ayres



Gaby Morlay



Gary Cooper



Jackie Monnier



Charles Rogers

Ceci est un Jeu et non un Concours.
Nous avons tiré au sort, parmi plus de deux cents vedettes de l'écran, françaises et étrangères,
Quatre-vingts Portraits
se décomposant ainsi :
Quarante portraits d'artistes français hommes et femmes, quarante portraits d'artistes étrangers, hommes et femmes.
Nous les publierons en quatre numéros.
Voici le premier assemblage de vedettes.

Lorsque le concours sera fini et dès que nous leur ferons signe, nos lecteurs seront invités à nous adresser leur réponse aux questions suivantes :
Parmi ces quatre-vingts photos publiées
1° Quelle est la vedette française femme la plus photogénique ?
2° Quelle est la vedette française homme la plus photogénique ?
3° Quelle est la vedette étrangère femme la plus photogénique ?

* Quelle est la vedette étrangère homme la plus photogénique ?
5° (Question subsidiaire adressée à départager les concurrents). Quelle est, parmi les vedettes dont nous avons publié les photos, l'artiste, homme ou femme, le plus photogénique, c'est-à-dire celui dont la voix vous semble la plus agréable à entendre ?
Les lauréats de ce petit jeu recevront de très jolis cadeaux artistiques (pendalettes, de

voilage et de chévet, étuis à cigarettes, etc...) d'une valeur marchande de cinquante à deux cents francs.
Rappelons que ces photos ont été tirées au sort par notre comité de rédaction dans nos archives photographiques, et qu'il n'est nullement question d'établir une réputation de belle de valeurs artistiques ! Il y a trop de beaux artistes victimes du tirage au sort. C'est un jeu, un jeu pour vous distraire et souligner votre jeunesse !

Fig. 12 Pour Vous, n° 153, 22 octobre 1931.

Bibliographie

- Affron, M. / Antliff, M. (éds) (1997)**, *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton, Princeton University Press.
- Anonyme (1921)**, «... “faire du cinéma”...», *Ciné pour tous* 73, 2 septembre 1921, 6–9.
- Arroy, J. (1925)**, «La danse photogénique», *Cinémagazine* 25, 19 juin 1925, 458–459.
- (1926), «Danses et danseurs de cinéma», *Cinémagazine* 48, 26 novembre 1926, 427–430.
- (1928), «Le langage des jambes», *Cinémagazine* 9, 2 mars 1928, 368–369.
- Aubert, Ch. (1901)**, *L'Art mimique, suivi d'un traité de la pantomime et du ballet*, Paris, É. Meuriot Éditeur.
- B., B. (1927)**, «Le langage des pieds», *Mon Ciné* 280, 30 juin 1927, 10–11.
- Balazs, B. (1979)**, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Payot [éd. originale 1948].
- Bouleau, Ch. (1963)**, *Charpentés. La géométrie secrète des peintres*, Paris, Seuil.
- Canudo, R. (1919)**, «La leçon du cinéma», *L'Information* 286, 23 octobre 1919, in: CANUDO (1995), 41–43.
- (1920), «Défendons le cinématographe», *L'Epoca*, 1^{er} février 1920, in: CANUDO (1995), 44–48.
- (1923a), «Manifeste des sept arts», *Gazette des sept arts* 2, 25 janvier 1923, in: CANUDO (1995), 161–164.
- (1923b), «Films», *Paris-Midi*, 9 février 1923, in: CANUDO (1995), 189–191.
- (1923c), «Le cinéma. Du langage cinématographique et de l'autre», *Les Nouvelles littéraires* 2.30, 12 mai 1923, in: CANUDO (1995), 254–255.
- (1923d), «Vedettes de cinéma», *Paris-Midi*, 17 août 1923, in: CANUDO (1995), 297–299.
- (1995), *L'Usine aux images*, Paris, Séguier-Arte, 1995 [éd. par Jean-Paul Morel].
- Catelain, J. (1925)**, «L'acteur», *Les Cahiers du mois* 16–17, 1925, 17–21.
- Deleuze, G. (1983)**, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Delluc, L. (1918)**, «Notes pour moi», *Le Film* 133–134, 14 octobre 1918, in: DELLUC (1986), 190–193.
- (1919a), «Le cinéma existe», *Comoedia illustré*, 5 novembre 1919, in: DELLUC (1986), 259–265.
- (1919b), «Les Proscrits», *Paris-Midi*, 10 novembre 1919, in: DELLUC (1990a), 131–132.
- (1920), *Photogénie*, Paris, Éd. de Brunoff, in: DELLUC (1985), 29–78.
- (1921), *Charlot*, Paris, Éd. de Brunoff, in: DELLUC (1985), 79–118.
- (1923), «Nazimova», *Cinéa* 92, 18 mai 1923, 5–6.
- (1985), *Le cinéma et les cinéastes*, Paris, Cinémathèque française [Écrits cinématographiques 1, éd. Pierre Lherminier].
- (1986), *Cinéma et Cie*, Paris, Cinémathèque française [Écrits cinématographiques 2, éd. Pierre Lherminier].
- (1990a), *Le cinéma au quotidien*, Paris, Cinémathèque française / Cahiers du cinéma [Écrits cinématographiques 2/2, éd. Pierre Lherminier].
- Dullin, Ch. (1926)**, «L'émotion humaine», *L'Art cinématographique* 1, Paris, Alcan, 57–74.

- Épardaud, E. (1923)**, « Les yeux, miroirs de l'âme. Ce qu'un regard peut exprimer à l'écran », *Mon Ciné* 97, 27 décembre 1923, 11-14.
- Epstein, J. (1921)**, *Bonjour cinéma*, Paris, Éditions de la Sirène.
- (1923), [Fragment inédit d'une conférence], 1^{er} décembre 1923, in: EPSTEIN (1974), 119-121.
- (1925), « Le regard du verre », *Les Cahiers du mois* 16-17, 1925, 9-12.
- (1926), *Le cinématographe vu de l'Etna*, Paris, Éd. Les Écrivains Réunis, in: EPSTEIN (1974), 131-152.
- (1974), *Écrits sur le cinéma* 1, Paris, Cinéma club / Seghers.
- Faure, É. (1927)**, « La danse et le cinéma », in: *L'Esprit des formes*, Paris, G. Crès et Cie, in: FAURE (1963), 11-15.
- (1963), *Fonction du cinéma: de la cinéplastique à son destin social*, Genève/Paris, Gonthier.
- Gauthier, Ch. (1999)**, *La passion du cinéma. Cinéphiles, cinéclubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, École des Chartes / ARFHC.
- Ghali, N. (1995)**, *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, Paris, Paris Expérimental.
- Ghyka, M. (1927)**, *L'Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, NRF, 1927.
- (1931), *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, Paris, Gallimard [1. Les rythmes; 2. Les rites].
- (1938), *Essai sur le rythme*, Paris, Gallimard.
- Guido, L. (2014)**, *L'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, L'Âge d'homme (éd. originale 2007).
- Guido, L. / Haver, G. (éds) (2002)**, *La mise en scène du corps sportif, de la Belle Époque à l'Âge des Extrêmes / Spotlighting the Sporting Body, from the Belle Époque to the Age of Extremes*, Lausanne, Musée Olympique.
- Guido, L. / Haver, G. (éds) (2003)**, *Images de la femme sportive aux 19^e et 20^e siècles*, Genève, Georg.
- Guilbert, L. (2000)**, « Danser avec le 3^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme », Bruxelles, Complexe.
- Henry, P. (1924)**, « Beautés photogéniques II », *Cinéa-Ciné pour tous* 19, 15 août 1924, 15-17.
- Iampolski, M. (2010)**, « Profondeurs du visible: à propos de *Der sichtbare Mensch* de Béla Balázs », 1895 62, 28-51.
- Juan, M. (2014)**, « Aurons-nous un jour des stars? » *Une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940)*, thèse de doctorat sous la direction de Pascal Ory, soutenue à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne.
- Léger, F. (1924)**, « Le spectacle. Lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle », *Bulletin de l'effort moderne*, Paris, 1924, in: LÉGER (1965), 131-143.
- (1965), *Fonctions de la peinture*, Paris, Gonthier.
- Locke, N. (1997)**, « Valentine de Saint-Point and the Fascist Construction of Woman », in: AFFRON / ANTLIFF (éds), 73-100.

- Mannoni, L. / Ferrière, M. de / Demenÿ, P. (1997)**, *Georges Demenÿ, Pionnier du cinéma*, Douai, Cinémathèque française / Pagine / Université de Lille 3.
- Montchanin (1925)**, « Leurs jambes. Ce qu'on peut exprimer avec ses membres inférieurs », *Mon Ciné* 175, 25 juin 1925, 12–13.
- (1926), « L'art de jouer avec ses cheveux », *Mon Ciné* 223, 27 mai 1926, 12–14.
- Nietzsche, F. (1986)**, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard [éd. originale 1872].
- Prévost, J. (1927)**, « Progrès dans l'expression des émotions », *Le Crapouillot*, mars 1927, 28–29.
- (1929), *Polymnie ou les Arts mimiques*, Paris, Émile Hazan et Cie Éditeurs.
- Soupault, Ph. (1929)**, « Un film américain : *La Rafle* », *L'Europe nouvelle* 611, 26 octobre 1929, in : SOUPAULT (1979), 70–71.
- (1979), *Écrits de cinéma 1918–1931*, Paris, Plon [textes présentés par Odette et Alain Virmaux].
- Tedesco, J. (1923)**, « La danse sur l'écran », *Cinéa-Ciné pour tous* 1, 15 novembre 1923, 6–8, 10–11.
- Wittkower, R. (1973)**, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, Academy Éditions [éd. originale 1949].

LE VISAGE AU CINÉMA. ARCHÉOLOGIE DU GROS PLAN

Valentine Robert

Résumé

Grâce à l'émergence du gros plan, le visage a trouvé au cinéma un pouvoir expressif inédit, un lieu d'expérimentation et de représentation privilégié. Le cinéma classique, dont l'échelle de plans et les codes narratifs sont entièrement structurés par cette « unité expressive », a forgé un véritable « langage du visage ». Mais si la fonction identificatoire et immersive du gros plan s'est banalisée au point de devenir la pierre de touche émotionnelle du film, le cadrage du visage a une histoire très riche, révélant un face-à-face entre la caméra et la physionomie bien plus surprenant et varié que l'on ne pourrait l'imaginer. Nous envisageons ici les théories et pratiques du gros plan développées en amont et en marge de sa codification narrative classique : des « portraits vivants » aux « films à expressions faciales » ; des « vignettes » de protogénérique aux « plans emblématiques » ; en passant par la réception critique des premiers gros plans (taxés de « monstrueux », « minimalistes » ou « révolutionnaires »), et jusqu'à leur interdiction – mêlée d'adoration.



Le cadrage comme visage

[Il] y a une chose qui différencie le cinématographe de toutes les autres formes de spectacle pratiquées jusqu'à maintenant : c'est le gros plan. Le gros plan est une chose extraordinaire, une chose absolument mystérieuse, une chose qui ne s'explique pas. En tout cas, c'est une chose qu'on n'avait jamais vue jusqu'à alors. Peut-être... peut-être y a-t-il une chose vaguement analogue dans l'opéra. [...] Lorsqu'un contralto lance son grand air, brusquement, tout le décor disparaît, brusquement, tous les comparses, les autres acteurs, tous les costumes, tout cela disparaît, et toute une scène est suspendue au mouvement des lèvres d'une fille, [aux] modulations de sa gorge. Eh bien, le gros plan, c'est ça – en beaucoup plus fort. Le gros plan est le meilleur pont, je crois, qui ait jamais existé, dans toute l'histoire du spectacle ; c'est brusquement un lien, mystérieux et très fort, entre ce personnage qui est sur l'écran et les gens dans la salle. Ces gens dans la salle brusquement s'oublient eux-mêmes, ils pénètrent dans cet acteur, dans cette actrice qui est sur l'écran, ils s'identifient à lui ou à elle. Je crois que c'est ça le grand mystère du cinéma. Je crois que c'est ça qui a fait le cinématographe. Je crois que c'est pour ça que des milliers de gens aiment le cinéma [...], pour s'oublier eux-mêmes dans l'émotion due à la contemplation d'un gros plan¹.

1 Extrait de l'interview de Jean Renoir dans l'émission *Les artisans de la médiation* réalisée par Paule Sengissen en 1971 (Archive audiovisuelle conservée à l'INA sous le titre « Renoir et le gros plan au cinéma » – nous avons retranscrit cette source en en conservant les marques d'oralité).

Selon le cinéaste Jean Renoir, dont la parole nous sert ici de préambule, tout le pouvoir expressif, artistique et spectaculaire du cinéma est lié au visage, au statut que la représentation du visage peut atteindre par le procédé du gros plan, désigné ici comme la forme cinématographique par excellence. Renoir n'a pas l'exclusivité d'une telle conception, au contraire.



Fig. 1 Le gros plan exploré, réfracté et dissocié dans *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) [photogrammes].

Le réalisateur Ingmar Bergman, auteur, notamment, des films *Le Visage* (*Ansiktet*, 1958) et *Persona* (1966) (→ fig. 1), reconnu comme l'inventeur de l'« hyper-gros plan » où la tête est « serrée par le cadre comme par un étau² », déclare quelque dix ans avant Renoir :

Notre travail commence avec le visage humain [...]. La possibilité de s'approcher du visage humain est l'originalité première et la qualité distinctive du cinéma³.

Il est, de fait, avéré que le gros plan assume un rôle nodal et structurant dans la grammaire formelle du langage filmique classique, tel qu'il perdure depuis la seconde moitié des années 1910. Les manuels de réalisation standards définissent l'« échelle des plans » par rapport à la figure humaine, avec, au centre, *au cœur* de ce système de représentation, le visage (→ fig. 2).

Le visage est le point zéro du cadrage, son unité première ; d'ailleurs, le mot « gros plan » doit normalement être réservé au cadrage du visage : s'il s'agit d'objets inanimés que l'on filme de près, l'usage est de préférer le terme de « plan de détail » ou de « plan serré »⁴. Le philosophe Gilles Deleuze a bien décrit cette synonymie :

Il n'y a pas de gros plan *de* visage, le visage est en lui-même gros plan, le gros plan est par lui-même visage [...]. Le gros plan, c'est le visage⁵.

2 AUMONT (2003 : 170).

3 BERGMAN (1959 : 50).

4 SALT (1984 : 63) distingue également, en anglais, le « vrai » *close-up* de l'*insert* qui consiste en un « plan serré d'un objet ou des parties du corps d'un acteur *autre que le visage* » (« a close shot of some object or part of an actor's body *other than the face* », souligné dans le texte).

5 DELEUZE (1983 : 126, 141).

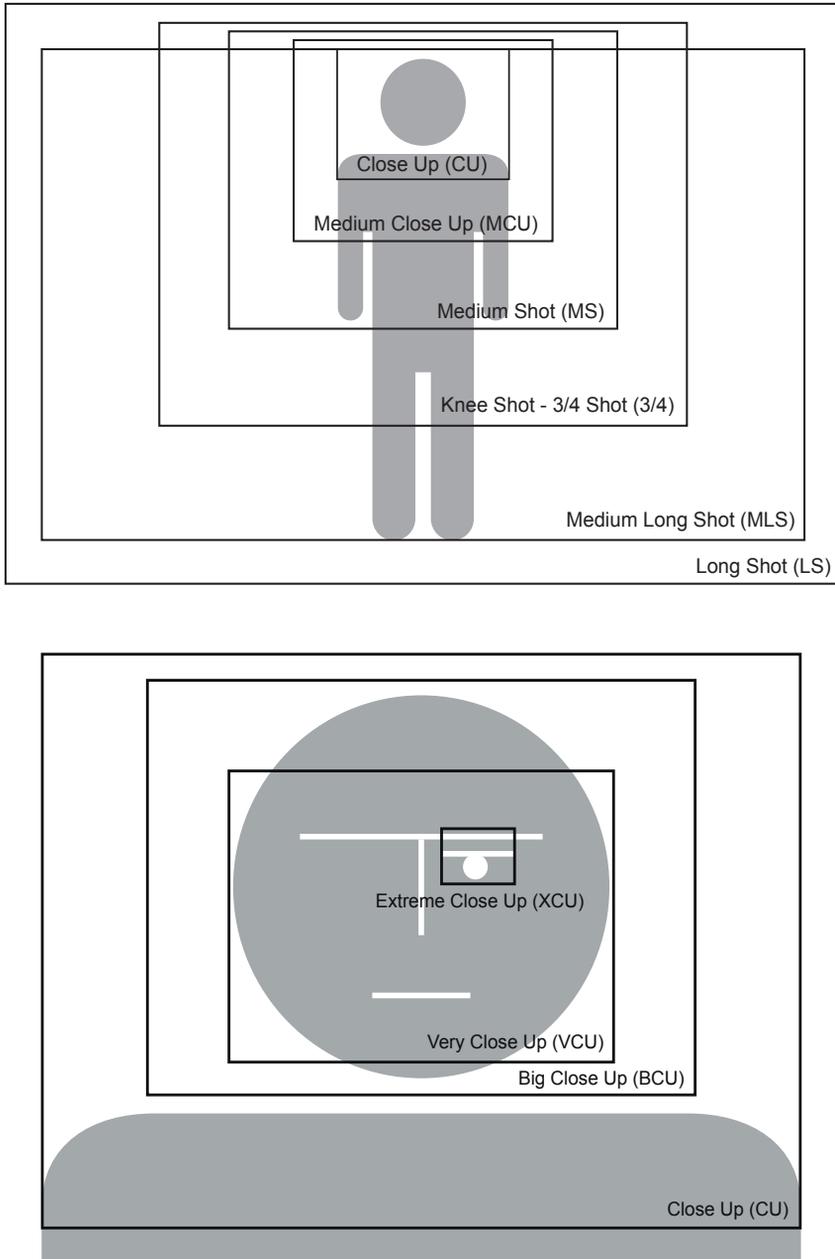


Fig. 2 Le gros plan comme matrice de composition filmique et unité de mesure de l'échelle des plans [schéma exemplaire d'Ozan Konrot publié dans les cours en ligne de la faculté de Communication and Media Studies de l'Eastern Mediterranean University de Famagusta, d.r.].

Deleuze va même plus loin en postulant que le gros plan a un pouvoir de « visagification » : filmer en gros plan un objet consisterait à *l'envisager* au sens propre, c'est-à-dire à lui donner la force expressive et signifiante d'un visage :

[D]ans tous les cas, le gros plan garde le même pouvoir, d'arracher l'image aux coordonnées spatio-temporelles pour faire surgir l'affect pur en tant qu'exprimé. [...] Ce qui exprime [l'affect], c'est un visage, ou un équivalent de visage (un objet visagéifié)⁶.

Et le visage n'est pas seulement au centre du cadrage. Il joue un rôle pivot à tous les niveaux de la construction filmique : dans le montage où l'alternance des plans, les raccords et les champs-contrechamps sont rythmés par les regards et tête-à-tête des acteurs, aussi bien que dans la mise en scène où les techniques traditionnelles d'éclairage et de jeu font du visage le siège même de l'expressivité. En effet, suivant les règles dominantes de l'Actors Studio, l'expression faciale est l'essence même du langage actoriel, qui vise non seulement à faire comprendre au spectateur l'émotion ressentie, mais surtout à la lui faire partager par un processus d'identification. Ainsi le cinéma, dans son acception narrative classique reposant sur des principes émotionnels d'identification psychologique, est-il entièrement articulé autour du visage. Godard a



Fig. 3 Le gros plan cité, « dialogué » et décuplé dans la séquence réflexive de *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962) [photogrammes].

6 DELEUZE (1983: 137).

cristallisé cela dans une séquence de *Vivre sa vie* (1962) où le personnage joué par Anna Karina se rend au cinéma pour voir *La Passion de Jeanne d'Arc*, un film muet de Carl Theodor Dreyer tourné quasi exclusivement en gros plans. Godard traduit et thématise l'impact de ce visage sur son actrice-spectatrice elle aussi filmée en gros plan (→ fig. 3). L'intensité émotionnelle et métadiscursive de cette séquence muette, construite par la seule alternance de plans faciaux, révèle toute la puissance expressive du visage filmé. Et par ce jeu de miroir et de mise en abyme, ces gros plans en enfilade démultiplient leur pouvoir d'absorber, par identification et par projection, le spectateur.

En cette immersion narrative et émotionnelle réside bien la fonction dominante du gros plan, qui explique la marque indélébile laissée dans nos consciences par ces « visages de cinéma », de Renée Jeanne Falconetti et Anna Karina à Robert De Niro ou Leonardo Di Caprio, en passant par Greta Garbo, Charlie Chaplin, Jean-Paul Belmondo, Marilyn Monroe, Liz Taylor, Marlene Dietrich, Humphrey Bogart ou même Gollum. Nous ne prétendons ici aucunement faire le tour de la question en détaillant la spécificité et l'originalité de chacun de ces visages filmés, qui mériteraient à eux seuls plusieurs développements. Nous proposons plutôt de décrypter les origines et l'avènement historiques de ce type de gros plan. Car si le procédé répond à un paradigme aujourd'hui dominant et classique d'identification psychologique entre le spectateur et le personnage, le gros plan n'a pas toujours connu cette fonction immersive. Celle-ci s'est construite peu à peu, tant sur un plan technique que théorique, en concurrence avec d'autres solutions, d'autres modèles. C'est cette « archéologie » du gros plan que nous aimerions esquisser ici.

Un « portrait vivant »

Notre enquête s'ouvre sur une découverte saisissante, révélant qu'il a existé des gros plans filmés avant même l'invention du « cinéma ». En effet, avant que le cinématographe (ou autre *kinetograph*, *biograph*, *vitascope*) n'ait été breveté⁷, Georges Demenÿ inventait la projection sur écran de « portraits » photographiques animés, tout entiers dédiés à la restitution du mouvement du visage. Le projet avait une origine très scientifique : Demenÿ était l'assistant du physiologiste Étienne-Jules Marey, et l'institut national des sourds-muets leur fit une commande pour une étude des mécanismes du langage. Le directeur de cet institut pensait que la captation cinéphotographique du mouvement des lèvres serait un outil révolutionnaire dans l'éducation des enfants sourds, pour apprendre à lire sur les lèvres et pour imiter les mouvements labiaux et linguaux ainsi enregistrés. Demenÿ développe son phonoscope dans ce but, et sur la série photographique de 1892 qu'il projette de manière inédite en défilement cyclique,

7 Le succès du cinématographe breveté par Les frères Lumière en février 1895 « déclencha une fièvre de recherches sur les appareils et la projection » à tel point qu'« au cours de la seule année 1896, plus de cent vingt brevets furent ainsi déposés en France, une trentaine en Grande-Bretagne, [à peine] moins en Allemagne » (MANGOLTE [2006 : 1132]).

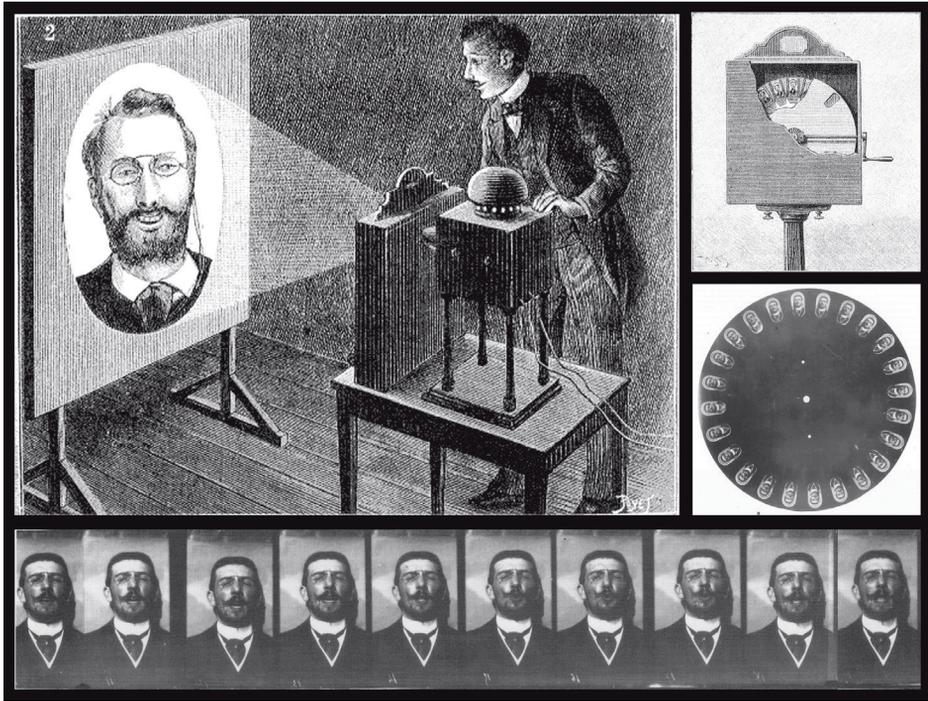


Fig. 4 «Portrait vivant» de Georges Demenÿ [Gravures publiées par DEMENÿ (1892 : 312); Série photographique et disque reproduits par BRAUN (1992 : 178)].

on voit son propre visage prononcer distinctement « je vous aime » (→ fig. 4) – phrase qui, bien qu’articulée par le savant de manière impassible, porte en elle tout le potentiel émotionnel du gros plan! Mais le succès de cet appareil qui permet de saisir et restituer le mouvement du visage est énorme, et ses ambitions éducatives spécialisées se voient vite dépassées.

Présenté à la première Exposition universelle de photographie qui ouvre à Paris en mai 1892, le phonoscope est unanimement acclamé. La presse, tant scientifique que populaire, lui réserve une attention internationale, et Demenÿ reçoit nombre d’offres du milieu forain proposant de louer son invention jusqu’à cent francs par jour. Il accepte, développant un usage spectaculaire du phonoscope sous le nom de « portraits vivants », où les passants venaient admirer une galerie de portraits animés, et pouvaient même y inscrire leur propre visage en mouvement⁸. L’intérêt strictement scientifique des mouvements labiaux s’est ainsi vu submergé par la fascination visuelle et anthropologique que suscitait l’immortalisation de l’expression faciale. Demenÿ l’avait d’ailleurs immédiatement prévu, annonçant son invention dans le magazine *Nature* en ces termes, quelques mois avant sa présentation officielle à l’Académie des sciences :

⁸ BRAUN (1992 : 176–186).

Ceux-là mêmes qui ne seraient pas convaincus de [l']utilité [de mes recherches] en ce qui concerne la lecture sur les lèvres s'intéresseront peut-être à leurs résultats lorsqu'il s'agira de reproduire l'expression de la physionomie. Si l'on peut faire parler une photographie au point de lire sur ses lèvres, on pourra aussi animer cette photographie et lui donner tous les jeux de la physionomie. Combien de gens seraient heureux s'ils pouvaient, un instant, revoir les traits vivants d'une personne disparue! L'avenir remplacera la photographie immobile, figée dans son cadre, par le portrait animé auquel on pourra en un tour de roue, rendre la vie. [...] L'expression de visage est considérée par quelques-uns comme une chose insaisissable et inaccessible aux procédés exacts de l'analyse. On fera désormais plus que de l'analyser, on la fera revivre⁹.

Saisir le mouvement expressif du visage est donc annoncé – et effectivement exploité dans l'entreprise foraine des « portraits vivants » – comme une manière de défier la vie et l'identité, en les rendant saisissables et immortels. Ainsi, les premiers gros plan de l'histoire des images animées sont-ils à replacer au croisement tout à la fois de l'histoire des appareils optiques, des technologies du mouvement, des attractions foraines, du portrait et de la photographie d'identité. Ces premiers pas vers l'immortalisation d'un visage animé¹⁰, la reproduction de « cet ensemble d'expressions qui nous donne la véritable physionomie¹¹ », répondaient en effet à un fantasme général, à des velléités interdisciplinaires, scientifiques autant qu'artistiques, anthropologiques autant que sociales.

Certains gros plans proprement cinématographiques prolongeront quelque chose de la fonction du « portrait vivant » de Demeny. En effet, un usage courant du cinéma muet consiste à accompagner le générique ou le début du film par des plans rapprochés (→ fig. 5) qui, en « médaillon », présentent les personnages et permettent au spectateur d'associer immédiatement le nom et le caractère du personnage à un *visage*. Ces plans que l'on pourrait comparer à des vignettes, et qui « introduisent les personnages avant que l'action ne commence vraiment¹² », peuvent être interprétés dans les



Fig. 5 Plans « médaillons » de la séquence d'ouverture du *Pauvre Amour* (*True Heart Susie*, D. W. Griffith, 1919) [photogrammes].

9 DEMENÝ (1892: 315).

10 Notons que d'autres procédés vont prolonger et parfaire cette ambition du « portrait vivant », à l'instar du « portrait stéréoscopique animé » d'Émile Reynaud en 1908, qui allie le mouvement au relief du visage. Nous ajoutons que nos recherches nous ont fait découvrir les traces d'un brevet de dénommés « portraits vivants » qui semblent fonctionner strictement de la même manière que ceux de Demeny, mais dont le dépôt a été fait deux ans avant, en 1889, par un certain Hangard ou Haugard.

11 [G. M.] (1908: 256).

12 « [These closer shots] introduce the characters before the action proper begins » THOMPSON (1985: 198).

termes d'une « reconfiguration » des codes du portrait. Livio Belloï montre en effet combien ce type de plans rapprochés, qu'il catégorise sous le nom de *plan emblématique séquentialisé*, repose sur une « dynamique spatiale absolument spécifique » qui « neutralise toute espèce de hors-champ », fermant l'espace aux limites du cadre pour ne plus être vectorisé que vers « l'instance spectatorielle » :

Les figures saisies par l'emblème n'entrent jamais dans son espace, pas plus qu'elles n'en sortent : elles sont *toujours-déjà-là* à l'ouverture du plan et s'y tiennent jusqu'à sa clôture¹³.

Elles prennent la pose, en somme, et dans une attitude emblématique qui semble répondre au fameux *On ne bouge plus!* Cependant, si « quelque chose du portrait photographique fait ainsi retour, localement, au cœur de la représentation cinématographique¹⁴ », cette « forme de protogénérique », qui se pare volontiers d'un cache circulaire et du « renfort des cartons nominatifs¹⁵ », permet avant tout l'avènement du *visage de l'acteur* :

[C'est] l'irruption décisive d'une instance absolument neuve, dégagée de l'anonymat dans lequel elle aura baigné, globalement, durant les quinze premières années de la production cinématographique : soit l'*actor*, enfin nommé¹⁶.

Ces plans en « vignettes » ont donc une double valeur de portrait : non seulement ils introduisent le personnage, mais ils révèlent la « signature » de l'acteur que sont ses traits, sa physionomie. Ces plans portraiturent ainsi le « visage réflexif » du cinéma¹⁷.

Un face-à-face d'attraction-répulsion

Les premiers gros plans de l'histoire du cinéma font leur apparition au sein d'un paradigme filmique dit « d'attraction » (plutôt que de « narration »), en particulier au sein d'un « genre » qui s'est constitué dès les premières années d'exploitation du cinéma et que l'on peut nommer, à la suite de Tom Gunning, le « film à expressions faciales¹⁸ ». Les titres de ces productions – tels *Horribles grimaces* (Gaumont, 1899), *The Big Swallow* (Williamson, 1901), *The Man of 1000 Faces* (Edison, 1896), *Goo-goo Eyes* (Edison, 1903), *Facial Contorsions* (Edison, 1904) – donnent bien le ton de ces représentations du visage, à mille lieues des futures ambitions identificatoires et immersives du gros plan¹⁹.

13 Pour cette citation et toutes les précédentes, BELLOÏ (2004 : 186–187).

14 BELLOÏ (2004 : 189).

15 BELLOÏ (2004 : 190, 186, 191).

16 BELLOÏ (2004 : 190).

17 BELLOÏ reprend le terme de « visage réflexif » et sa définition à Deleuze, et semble densifier l'expression d'une réflexivité cinématographique (2004 : 191). C'est en effet par ce visage que se noue ce que Belloï décrit comme « l'équation fondamentale [de] l'économie narrative de tout film conformé au Mode de Représentation Institutionnel : *actor / alias / persona* » (*ibid.*).

18 « Facial expression films », GUNNING (1997 : 23).

19 Le concept deleuzien de « visage intensif » a été utilisé pour définir ces gros plans, voir BELLOÏ (2004 : 182).



Fig. 6 Plans des « films à expressions faciales » *Masques et grimaces* (Pathé, 1902) et *Facial Contorsions* (Edison, 1904) [photogrammes].

Ces films avaient une fonction d'attraction spectaculaire et comique, invitant le spectateur à scruter le visage avec étonnement, voire répulsion. On réservait la proximité d'un tel cadrage à de véritables performances faciales, montrant des visages caricaturaux qui éternuent, mâchent, avalent, se déforment (→ fig. 6). Le cinématographe se faisait ainsi l'héritier direct des spectacles de grimaciers qui avaient cours dans les music-halls, avec un succès qui assurait à des artistes comme Paulus la réputation de « caricatures vivantes²⁰ ». Mais les films donnaient une nouvelle dimension à ces déformations faciales, par l'agrandissement géant de l'image projetée²¹. Les proportions de l'écran décuplaient les effets spectaculaires et déroutants de ces visages gargantuesques, et en incarnaient la première attraction. On s'en convaincra en lisant l'argument de vente du film *Comic Grimacer* (Hepworth, 1902) :

Un visage humain montré dans la pleine grandeur de l'écran est toujours une vision comique et intéressante²².

La distance comique, étonnée et scrutatrice suscitée par ces premiers gros plans est ainsi aux antipodes mêmes de la fusion psychologique et émotionnelle décrite par Renoir. On comprend ainsi combien l'usage identificatoire du gros plan, qui nous semble si familier, ne l'était pas historiquement et a pu surprendre ses premiers spectateurs.

D'autant que ces visages filmés ont connu une postérité dans les « plans emblématiques », une pratique qui « émerge à peu près au moment où le film à expressions faciales entre en phase de déclin » et qui fait figure de « relève », à titre de « lieu

20 GORDON (2004 : 101).

21 Livio Belloï inscrit ces films dans le prolongement direct des « têtes à transformation » du répertoire lanterne où « la conjonction entre le visage humain et l'image projetée prend ses racines ». BELLOÏ (2004 : 181–182).

22 « A human face shown the full size of the screen is always a comical and interesting sight », cité par GUNNING (1997 : 23).

d'exposition privilégié d'un visage intensif²³». En effet, l'usage se déploie, dès 1903, de fournir aux exploitants une sorte de plan supplémentaire à accoler au film, soit en ouverture soit en finale, qui consiste à présenter l'élément le plus emblématique du film, et qui la plupart du temps prend la forme d'un *plan-portrait* où les personnages, ainsi que l'a décrit Noël Burch, «*posent pour l'opérateur*», suivant un «*désir de rendre présent le personnage et d'établir le contact oculaire entre acteurs et spectateurs*²⁴». Si, après 1905, l'emblème sert souvent à admirer «*le charmant sourire de la jeune première enfin vue de près*²⁵» en rejoignant la fonction des plans-médillons introductifs, les effets grossissants des films à expressions faciales perdurent. Le plus célèbre de ces plans emblématiques était la vision effrayante du chef des criminels de *The Great Train Robbery* (Edison, 1903), son fusil pointé directement sur le public. Dans les sujets comiques, ces gros plans ponctuaient la farce par l'image des protagonistes «*occupés à rire et à faire des mines en regardant l'appareil de prise de vues*²⁶». En 1910, un critique du *Kinetograph and Lantern Weekly* stigmatise cette pratique en parlant d'une «*adjonction en fin de film de quelques mètres qui montrent le personnage principal, ou le buste agrandi de ce personnage, grimaçant de façon déplaisante*²⁷». Ainsi ce plan emblématique dont Livio Belloï dit qu'il «*désigne le visage comme son objet de prédilection*²⁸», en dévouant toutes ses caractéristiques formelles, «*qu'il s'agisse de son cadre, de son revers ou, éventuellement, de son cache*», à «*centrer fortement la représentation et assurer la toute-visibilité d'un visage*²⁹», continue-t-il d'explorer l'attraction-répulsion des expressions faciales «*agrandies*». L'effet caricatural ou effrayant de ce grossissement de l'expressivité a par ailleurs perduré dans le cinéma narratif institutionnalisé, où l'apparition brusque et frontale du visage a toujours codifié la représentation des figures effrayantes ou comiques, instrumentalisant à des fins narratives l'effet *d'étrangeté* que la «*loupe*» de la caméra intime depuis toujours à ces visages objectivés.

Mais c'est surtout le cinéma d'Eisenstein, et son usage du gros plan dont Barthélémy Amengual a dit qu'il n'était «*pas un plan rapproché mais un plan agrandi*³⁰», que l'on a inscrit dans la filiation des «*effets de loupe*», de la «*fonction emblématique*» et des «*attractions*» propres aux gros plans du cinéma des premiers temps³¹. La «*vision en gros plan*» devient chez Eisenstein un véritable paradigme, et les notions de «*fragment*», de «*découpe*» et de «*pars pro toto*» traverseront sa pensée et sa pratique du cinéma en connaissant des développements formels, théoriques et idéologiques

23 BELLOÏ (2004 : 182-183).

24 BURCH (2007 : 210-211).

25 BURCH (2007 : 210-211).

26 BELLOÏ (2004 : 187-188).

27 Article cité et traduit par BELLOÏ (2004 : 184).

28 BELLOÏ (2004 : 181).

29 BELLOÏ (2004 : 189).

30 Amengual cité par AUMONT (2005 : 248).

31 Voir GAUDREULT (2001 : 27-30).

extrêmement riches³². Or, si dans les années 1940 sa conception du plan devient plus totalisante que fragmentaire, l'image globale (*obraz*) subsumant les images partielles (*izobraženié*) et l'unité et la synthèse supplantant le conflit et le choc, « Eisenstein a lui-même préconisé une fragmentation attractionnelle dans les années 1920³³ ». Il y prônait notamment de remplacer l'expressivité « d'un seul visage changeant d'expression » par le cadrage et le montage d'une « gamme de visages exprimant des émotions différentes », doublés d'une « déconnexion des stades polaires de l'expression des visages en opposition brutale³⁴ ». Les expérimentations d'Eisenstein autour de la « transmutation des visages » érigés en « masques³⁵ » prolongent bien quelque chose du *choc* du gros plan, tel qu'il s'est cristallisé dans l'attraction des films d'expression faciale et des plans emblématiques – ces premières « collisions » avec le visage filmé.

Réception des « visages agrandis »

Le fameux gros plan immersif connaît ses premières expérimentations dans la seconde moitié des années 1910 et a pour fondateur notoire, souvent pompeusement appelé « l'inventeur du gros plan », le cinéaste américain David Wark Griffith. Quelques prises de vues extraites de films qu'il a réalisés avec l'actrice Lillian Gish laissent entrevoir combien la proximité physique qu'il instaure entre la caméra et le visage engage une proximité psychologique entre le spectateur et le personnage (→ fig. 7). Cette proximité a d'ailleurs eu pour conséquence de changer les techniques de jeu d'acteur, qui, d'une expressivité gestuelle du corps, ont peu à peu développé une expressivité faciale très précise et modulée³⁶. Mais pour mesurer la rupture épistémologique qu'institue ce nouveau type de visage filmé, nous considérerons ici, non pas tant les films que la réception de ceux-ci, les discours qu'ils suscitent et qui permettent de comprendre l'impact de ces nouveaux gros plans.

Il existe des spectateurs qui n'ont pas compris (ou pas voulu comprendre) le principe dramatique de ces gros plans, et qui les ont dénoncés comme une ruse économique visant à dissimuler la pauvreté du décor, à faire oublier au spectateur le caractère « artificiel » et « misérable » de l'environnement pour ne se rappeler que de « la beauté des visages et du jeu d'acteur ». Certains vont même jusqu'à soupçonner

32 Bien que ce concept soit fondamental dans la pensée et l'œuvre d'Eisenstein, Jacques Aumont souligne que « curieusement, le thème du gros plan n'a pas vraiment fait l'objet, de la part d'Eisenstein, d'une étude particulière. Il n'aborde ce problème (fréquemment il est vrai) que de biais, à propos d'autres questions théoriques, et surtout bien entendu dans les textes sur le montage » (AUMONT [2005 : 268]). Voir tout de même et surtout EISENSTEIN (2007), qui compile des textes qu'il avait commencé d'écrire en 1942 pour constituer une « histoire du gros plan » et EISENSTEIN (2009 : 14–15, 40–41, 65, 121, etc.), qui révèle combien la figure du « premier plan », du « fragment d'image » et de la « découpe » (notions commentées par François Albera) déterminent toute son approche de la peinture et de « l'imagité ».

33 ALBERA (2014 : 220).

34 EISENSTEIN (1969 : 26). Merci à François Albera de m'avoir indiqué ce texte, peut-être le plus percutant d'Eisenstein sur la question du cadrage.

35 ESQUENAZI (2001 : 111).

36 Voir THOMPSON (1985 : 189–192).



Fig. 7 Close-up de Lillian Gish tournés par David Wark Griffith entre 1913 et 1919 [photogrammes].

que tous les films américains sont « tournés dans le même pitoyable intérieur, avec les mêmes coussins éventrés³⁷ » ! D'autres, témoignant d'une sensibilité idéologique inédite (surtout connue pour être développée après la Seconde Guerre mondiale), sont, semble-t-il, choqués par la mainmise énonciative du procédé. Ils voient dans ces premiers gros plans le geste violent d'un auteur cherchant à restreindre et diriger univoquement leur vision, attention et compréhension³⁸. Enfin, tout un pan du public reste marqué par les gros plans des films à expressions faciales et persiste à considérer ces « visages agrandis » comme grotesques. Ce commentaire d'un critique théâtral russe paru en 1913 est assez explicite :

Les réalisateurs sont clairement des gens dépourvus de toute espèce de sens artistique : à la moindre insinuation d'émotion dans une scène, sans qu'on sache pourquoi, ils se ruent à filmer les

37 Critiques de 1917 cités et traduits en anglais par TSIVIAN (1998 : 194) – nous traduisons toutes les citations tirées de cet ouvrage.

38 TSIVIAN (1998 : 195–196).

visages agrandis à presque deux fois leur taille. Imaginez ce que cela produit de voir un nez énorme, une immense bouche, de monstrueux blancs des yeux, des lèvres démesurément protubérantes, tout cela lascivement penché vers vous. Et quand toutes ces parties d'un visage appartenant à un visiteur venu de l'espace commencent à bouger, à exprimer une émotion profonde – eh bien, le plus triste la scène est censée être, le plus grotesque et totalement ridicule est son effet³⁹.

Cependant, tout un autre pan du public, de plus en plus dominant, adhère à ces « close-up » ; et trois ans après cette critique acerbe, dans le même milieu journalistique, on trouve l'éloge du nouveau procédé :

Ayant pensé très justement que dans un film psychologique l'attention du spectateur devait se concentrer sur *l'expression faciale d'un acteur* (parce que la profondeur d'émotion de l'âme ne peut être révélée que par le visage), le réalisateur [...] déploie la technique suivante. Il place [les] acteurs [...] le plus près possible de la caméra, et leur demande de mimer le dialogue. Tout ce qu'on voit à l'écran sont [les] acteurs, extrêmement agrandis, et on ne peut s'empêcher de saisir chacune de leur moindre expression faciale. [...] Tous les détails superflus sont évacués du champ de vision du spectateur, et tout ce qu'il voit est le visage de l'acteur. Il n'y a, clairement, aucun dispositif mieux adapté pour un film *psychologique*⁴⁰.

La teneur quasi théorique de ce texte, qui identifie dans le gros plan un « dispositif psychologique » basé sur le postulat que seul le visage peut révéler la « profondeur d'émotion de l'âme », annonce la fortune que le cadrage ainsi défini connaîtra au sein des théories du cinéma.

Théories du « tête-à-tête » cinématographique

Les textes théoriques sont innombrables qui s'émerveillent du gros plan et mettent des mots sur ses principes et ses effets. Le bref aperçu que nous donnions en introduction trouve un ancrage fort dans les années 1920 où la « révélation » et la « photogénie » du visage nourrissent l'émergence même de la théorisation du cinéma. Dès 1924, le théoricien Béla Balázs fait du gros plan l'essence même de sa réflexion. Balázs voit dans le cinéma rien moins que le point de départ d'une nouvelle époque culturelle. Postulant que l'invention de l'imprimerie avait établi une civilisation du *lisible* et rendu le « visage des hommes » indéchiffrable⁴¹, Balázs estime que le cinéma inaugure un retour au *visible*, et au visage⁴². Balázs n'assimile pas seulement le cinéma à un nouvel art, mais bien à un nouvel *organe des sens*, qui crée un nouveau rapport d'ordre visuel entre l'homme et le monde. Et le gros plan est l'élément premier et fondamental de cette culture visuelle⁴³, en permettant de redécouvrir le langage du visage :

39 Critique parue en 1913 dans le journal *Teatr i iskusstvo* citée par TSIVIAN (1998 : 131).

40 Critique du film *Business is Business* (Universal, 1915) parue dans la revue russe *Proektor* en 1916 et citée par TSIVIAN (1998 : 194).

41 BALÁZS (2010 : 17).

42 « Il y a maintenant une autre machine qui travaille à réorienter la culture vers la vision et à donner à l'homme un nouveau visage. Elle s'appelle le cinématographe. » BALÁZS (2010 : 17).

43 « Les gros plans sont le domaine par excellence du cinéma, la terre nouvelle de cet art nouveau. » BALÁZS (2010 : 61).

Le jeu des mimiques exprime des sentiments, il relève donc du lyrisme. Un lyrisme incomparablement plus riche et plus différencié que celui de n'importe quelle littérature. Et combien plus y a-t-il d'expressions du visage que de mots ! Et combien plus précis qu'une description peut être le regard porteur d'un sentiment, avec toutes ses nuances ! Et combien plus personnelle que des mots, que d'autres aussi emploient, est l'expression d'un visage ! Combien plus concrète et univoque que l'idée, toujours abstraite et générale, est une physionomie ! C'est là que réside la poésie la plus authentique et la plus profonde du cinéma⁴⁴.

D'autres théoriciens emboîtent immédiatement le pas à Balázs, notamment des cinéastes-théoriciens d'avant-garde qui mêlent étroitement réflexions théoriques et expérimentations pratiques. Ainsi pour Abel Gance (qui réalise notamment *Napoléon* en 1927 [→ fig. 8a]), le gros plan, cette « formidable apparition du front, des lèvres, des yeux d'un personnage qui semble vouloir déborder, se pencher hors de l'écran de toile » est un « instrument d'expression psychologique révolutionnaire⁴⁵ ».

Pour Germaine Dulac – qui a expérimenté le gros plan jusqu'à le déstructurer dans le film scénarisé par Antonin Artaud *La Coquille et le Clergyman* (→ fig. 8b) – « le plan psychologique, le gros premier plan, comme nous l'appelons, c'est la pensée même du personnage projetée sur l'écran. C'est son âme, son émotion, ses désirs⁴⁶ ».



Fig. 8 « Gros premiers plans » expérimentés respectivement dans *Napoléon* (Abel Gance, 1927) et *La Coquille et le Clergyman* (Germaine Dulac, 1927) [photogrammes].

Jean Epstein est plus explicite encore, tenant le gros plan pour être « l'âme du cinéma⁴⁷ » et provoquer une véritable fusion entre le visage du spectateur et le visage du personnage :

44 BALÁZS ([1924] 2010 : 54).

45 GANCE ([1929] 2002 : 117–118).

46 DULAC ([1924] 1994 : 37).

47 EPSTEIN ([1921] 1974 : 93).

Brusquement, l'écran étale un visage et le drame, en tête à tête, me tutoie et s'enfle à des intensités imprévues. [...] Le gros plan modifie le drame par l'impression de proximité. La douleur est à portée de main. Si j'étends le bras, je te touche, intimité. Je compte les cils de cette souffrance. Je pourrais avoir le goût de ses larmes. Jamais un visage ne s'est encore ainsi penché sur le mien. Au plus près, il me talonne, et c'est moi qui le poursuis front contre front. Ce n'est même pas vrai qu'il y ait de l'air entre nous; je le mange. Il est en moi comme un sacrement⁴⁸.

En filigrane de cette remarquable description du tête-à-tête impliqué par le gros plan, on décèle une isotopie de la Passion, mêlant souffrance et sacrement. Il semble que, selon Epstein, le gros plan sanctifie le visage filmé, et suscite chez le spectateur une compassion et une dévotion d'ordre quasi mystique, ou religieuse. Epstein inscrit ici le gros plan dans la filiation de l'icône.

Iconisation de l'écran

Cette terminologie se banalisera avec le *star-system*, où l'on verra dans le cinéma l'agent de nouvelles *icônes* sécularisées, de nouveaux visages idolâtrés, divinisés⁴⁹. Mais ce lien entre gros plan et icône a connu des explorations moins profanes. L'histoire du cinéma est en effet riche de très nombreuses tentatives de représentation du visage du Christ – et le statut de ces gros plans christiques est tout à fait particulier. Représenter cinématographiquement ladite « Sainte Face » a de fait encouragé les cinéastes à activer et renchérir toutes les dimensions sacralisantes qu'un théoricien comme Epstein pouvait identifier dans le principe même du gros plan. Ils ont ainsi joué de l'éclairage pour auréoler le visage filmé d'un rayonnement céleste ou pour le faire apparaître sur fond noir, et renforcer ainsi l'immatérialité de l'image projetée (→ fig. 9)⁵⁰.

Les cinéastes ont aussi joué de codes et références iconographiques pour donner

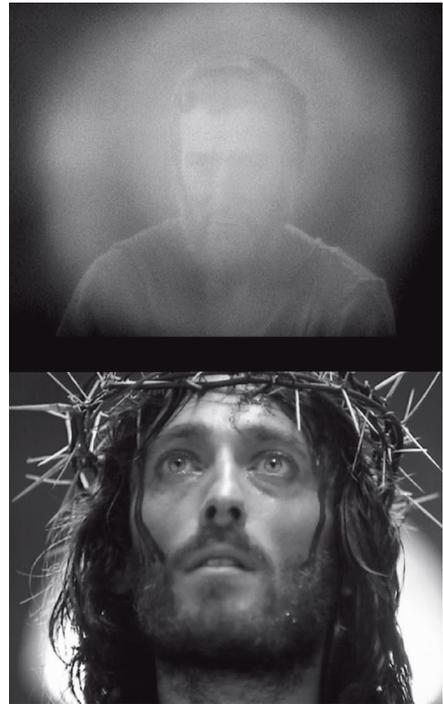


Fig. 9 Gros plans-icônes apparaissant dans *The King of Kings* (Cecil B. DeMille, 1927) et *Jésus de Nazareth* (Zeffirelli, 1977) [photogrammes].

48 EPSTEIN ([1921] 1974: 93, 97).

49 Cette mouvance commence avec la figure justement nommée de la « diva » propre au cinéma italien des années 1910, qui « en tant que star, était près d'être une icône religieuse » (DALLE VACCHE [2008: 256]).

50 Notons que dès 1897, le fait que, techniquement, le cinéma transformât le corps de l'acteur en rayon de lumière était interprété comme un « gain de spiritualité » idéal pour la représentation du Christ. Voir MUSSER (1992: 167-168).

une dimension picturale aux gros plans sur Jésus, en les « détachant » des autres images filmiques et en les cristallisant dans une frontalité souvent soulignée par un regard-caméra, voire parfois par un arrêt sur image⁵¹. Ainsi, dès les premiers films qui, à l'instar de *Christus* (Cines, Giulio Antamoro, 1916), ont montré Jésus en plans rapprochés, on a pu lire des commentaires proclamant que « les gros plans [du Christ] mériteraient d'être conservés dans un solennel musée religieux⁵² » – entérinant ainsi la capacité du gros plan à retrouver la force et la fonction de l'icône, et à diviniser un visage.

Mais un tel pouvoir est *dangereux*. Pour les tenants de la foi, un gros plan sur un acteur jouant Jésus porte en lui deux risques majeurs, à commencer par celui de diviniser l'acteur, d'en faire une icône idolâtrée, de revêtir son acte d'incarnation écranique d'une dimension spirituelle, rejoignant l'« Incarnation ». Corollairement, le gros plan risque de trop humaniser la figure sacrée, car ces prises de vue laissant voir chaque trait, chaque grain, chaque particularité du visage de l'acteur ancrent et proclament son identité humaine et individuelle. Le gros plan a en effet joué un rôle définitoire dans l'émergence du *star-system* en rendant les acteurs identifiables, et en fétichisant leurs traits⁵³. Selon certains théoriciens, c'est cette identité humaine que le gros plan donne à voir, avant et malgré toute performance actorielle :

La caméra est une impitoyable fouilleuse. Elle ne s'arrête pas à la grimace, elle brise les masques, elle va profondément chercher l'humain. Le plus grand acteur de cinéma est celui qui oublie qu'il est acteur [...] pour laisser monter à la surface de sa peau la vie simple et nue, [pour ne] plus être qu'un homme tout court. [...] Son talent, c'est la qualité de sa substance humaine⁵⁴.

On comprend ainsi aisément les problèmes qu'a pu poser cette « substantification » de Jésus – au point que le visage du Christ, à la fois divin et humain, image de Dieu et de l'Homme, a été durant un temps considéré comme cinématographiquement irréprésentable.

Le pouvoir du gros plan

Dès les années 1920, et surtout entre 1950 et 1960, un phénomène saisissant survient en effet dans les films mettant en scène Jésus, qui consiste à dissimuler son visage : il n'y a plus aucun gros plan de lui, la Sainte Face disparaît de l'écran⁵⁵. Ce « visage interdit » est le fait d'une autocensure bien plus que d'une censure officielle. Seule l'Angleterre a promulgué (dès 1913) une règle à cet égard, mais Hollywood n'y était aucunement soumis⁵⁶, et ce code ne disait rien du visage en particulier, se cantonnant à interdire

51 Voir ROBERT (2015 : 216).

52 « I primi piani [del Cristo] meriterebbero di restare in un solenne museo religioso. » [ANONYME] (1916 : 1–2).

53 GUNNING (1991 : 219).

54 BARJAVEL (1944 : 84–85).

55 ROBERT (2015 : 218–222).

56 Les studios hollywoodiens étaient, dès 1930, soumis au « Code Hays » ou « Motion Picture Production Code », dont les règles de censure catholiques n'interdisent en rien la représentation du Christ. Au contraire, il faut savoir que ce code a été rédigé par un prêtre, Daniel Lord, qui avait été le conseiller religieux du film

le principe même de la personnification du Christ au cinéma⁵⁷. L'idée d'en faire une silhouette sans visage, de le personnifier tout en lui refusant la force identitaire du gros plan est venue des cinéastes eux-mêmes, en stimulant leur créativité. Ils déploierent tout un jeu de métonymie, aux enjeux esthétiques autant que symboliques, pour esquisser la figure christique à partir d'une ombre, d'une main, d'une parole; ou tout un travail d'éclairage misant sur l'identification entre Jésus et la lumière, sur des effets d'aura ou d'éblouissement; ou encore des expérimentations de caméra subjective qui placent le regard du spectateur dans celui du Christ, pour partager quelque chose de son identité, sans pour autant révéler son visage⁵⁸.

Ce visage censuré est assurément le cas limite, la preuve ultime du pouvoir du gros plan. Un pouvoir mêlant attraction et répulsion, humanisation et objectivation, capable de *visagéfier* le monde comme de le *défigurer*. Cette figure cinématographique par excellence, qui isole et agrandit le visage aux proportions gigantesques de l'écran, permet de tisser entre l'acteur et le spectateur une relation particulière, qui génère non seulement la *compréhension* – le « visible » devenant « lisible », pour reprendre une formule de Jacques Aumont réinterprétant Balázs en résonance directe avec l'expérience fondatrice de Demeny –, mais qui génère surtout l'*identification*, par la proximité, l'intimité et l'expressivité exceptionnelles de ce type de cadrage. Cette étude a toutefois permis de dégager d'autres usages et fonctions de cet inédit face-à-face cinématographique. Le gros plan s'est ainsi révélé pouvoir frôler la *sacralité*, en octroyant au visage d'idole magnifié et dématérialisé un statut d'icône, aussi bien qu'il a su toucher à la *monstruosité*, en grossissant les traits et grimaces de ces têtes que la caméra « guillotine » – les premiers gros plans étaient d'ailleurs connus pour se faire désigner sous le nom de « têtes coupées ». Cette richesse du gros plan et les modulations de son pouvoir de fascination ont été cristallisées par Roland Barthes. Nous lui empruntons sa plume pour conclure que le cinéma a permis une « spécification à peu près unique du visage » en révélant la « complexité infinie des fonctions morphologiques⁵⁹ », et qu'il a entraîné les spectateurs à « se perdre littéralement dans une image humaine comme dans un philtre », « jet[és] dans le plus grand trouble » face à cette « sorte d'état absolu de la chair, que l'on ne peut ni atteindre ni abandonner⁶⁰ » et qui est le visage, le visage filmé.

The King of Kings (Cecil B. DeMille, 1927), biographie de Jésus justement célèbre pour ses gros plans de la « Sainte Face ».

57 Cette interdiction de la matérialisation du Christ à l'écran existe dès 1913, date de la constitution même du *British Board of Film Censors*. Et bien que certains films tel *The King of Kings*, *Intolerance* ou *Civilization* parviennent exceptionnellement à la contourner, elle reste une loi fondamentale du code de censure tout au long de ses remaniements (notamment en 1916 et 1926), et ne sera levée qu'en 1961 pour permettre la sortie du *King of Kings* de Nicholas Ray. Voir SMITH (2005 : 25, 180, 181).

58 ROBERT (2008 : 44–47).

59 BARTHES (1957 : 78).

60 BARTHES (1957 : 76).

Bibliographie

- [Anonyme] (1916), « Christus », *Film. Corriere dei cinematografi* 39, 1–2.
- Albera, F. (2014), « “Quel héritage renions-nous ?” Eisenstein dans l’historiographie du cinéma », in : EISENSTEIN, 197–236.
- Aumont, J. (2003), *Ingmar Bergman. « Mes films sont l’explication de mes images »*, Paris, Cahiers du cinéma (Auteurs).
- (2005), *Montage Eisenstein*, Paris, Images modernes (Inventeurs de formes 8).
- Balázs, B. (2010), *L’Homme visible et l’esprit du cinéma* [trad. C. Maillard], Belval. Circé. Édition initiale : Balázs, B. (1924), *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Leipzig, Deutsch-Österreichischer Verlag].
- Barjavel, R. (1944), *Cinéma total. Essai sur les formes futures du cinéma*, Paris, Denoël.
- Barthes, R. (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil (PierreS vives).
- Belloï, L. (2004), « Reconfigurations : la question du plan emblématique », in : MARIE / LE FORESTIER / SCHAPIRA (éds), 179–192.
- Bergman, I. (1959), « Chacun de mes films est le dernier », *Cahiers du cinéma* 100, 44–54.
- Bordwell, D. / Staiger, J. / Thompson, K. (1985), *The Classical Hollywood Cinema : Film Style & Mode of Production to 1960*, London / Melbourne, Routledge & Kegan Paul.
- Braun, M. (1992), *Picturing Time. The Work of Étienne-Jules Marey (1830–1904)*, Chicago, University of Chicago Press (Paperback ed.).
- Burch, N. (2007), *La lucarne de l’infini : naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan (Nathan université : Fac. Cinéma et image).
- Chateau, D. / Jost, F. / Lefebvre, M. (2001), *Eisenstein : l’ancien et le nouveau*, Paris, Publications de la Sorbonne (Esthétique 5).
- Cosandey, R. / Gaudreault, A. / Gunning, T. (éds) (1992), *Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion*, Lausanne / Sainte-Foy, Les Presses de l’Université Laval / Payot (Sciences humaines).
- Dalle Vacche, A. (2008), *Diva : Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, Austin, University of Texas Press.
- Deleuze, G. (1983), *L’Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit (Cinéma / Gilles Deleuze 1).
- Demenj, G. (1892), « Les photographies parlantes », *La Nature* 985, 311–315.
- Dulac, G. (1994), *Écrits sur le cinéma (1919–1937)*, textes réunis et présentés par Prosper Hillairet, Paris, Paris expérimental (Classiques de l’avant-garde 5).
- Eisenstein, S. M. (1969), « Le hors-cadre [1929] » [trad. L. / J. Schnitzer], *Cahiers du cinéma* 215, 20–29.
- (2007), *Dickens & Griffith : genèse du gros plan*, trad. du russe par Marina Berger, Paris, Stalker (Zootrope).
- (2009), *Cinématisme : peinture et cinéma*, trad. du russe par Valérie Pozner et alii, introduction, notes et commentaire de François Albera, Dijon, Kargo / Les Presses du réel (Fabula).
- (2014), *Notes pour une histoire générale du cinéma*, trad. du russe par Catherine Perrel, éds N. Kleiman / A. Somaini], Paris, AFRHC.

- Epstein, J. (1974)**, *Écrits sur le cinéma. 1921–1953*, Paris, Seghers (Cinéma club).
- Esquenazi, J. P. (2001)**, « Ivan le Terrible est-il un dessin animé? Eisenstein, Disney et la plasmaticité », in: CHATEAU / JOST / LEFEBVRE (éds), 103–118.
- Gance, A. (2002)**, « Le cinéma de demain. Conférence de M. Abel Gance faite le 22 mars 1929 », in: ICART (éd.), 117–118.
- Gaudreault, A. (2001)**, « Les vues cinématographiques selon Eisenstein, ou : que reste-t-il de l'ancien (le cinéma des premiers temps) dans le nouveau (les productions filmiques et scripturales d'Eisenstein) ? », in: CHATEAU / JOST / LEFEBVRE (éds), 23–43.
- [G. M.] (1908)**, « Le portrait stéréoscopique animé », *La Nature* 1843, 256.
- Gordon, R. B. (2004)**, « From Charcot to Charlot : Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema », in: MICALÉ (éd.), 93–124.
- Gunning, T. (1991)**, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, Chicago, University of Illinois Press.
- (1997), « In Your Face : Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film », *Modernism/Modernity* 4, 1–29.
- icart, R. (éd.) (2002)**, *Un soleil dans chaque image : Abel Gance*, Paris, CNRS éditions (Cinémathèque française-Musée du cinéma).
- Mangolte, P.-A. (2006)**, « Brevets et émergence de l'industrie cinématographique. Une étude comparative États-Unis – Europe (1895–1908) », *Annales, Histoire, Sciences Sociales* 61, 1123–1145.
- Marie, M. / Le Forestier, L. / Schapira, C. (éds) (2004)**, *La firme Pathé Frères, 1896–1914*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- Micalé, M. S. (éd.) (2004)**, *The Mind of Modernism : Medicine, Psychology, and the Cultural Arts in Europe and America, 1880–1940*, Stanford, Stanford University Press.
- Musser, C. (1992)**, « Les Passions et les Mystères de la Passion aux États-Unis (1880–1900) », in: COSANDEY / GAUDREAU / GUNNING (éds), 145–186.
- Rinuy, P.-L. / Saint-Martin, I. (éds) (2015)**, *Sainte Face, visage de Dieu, visage de l'homme dans l'art contemporain (19^e-20^e siècle)*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest (Les arts en correspondance).
- Robert, V. (2008)**, « Regards croisés sur la crucifixion : les points de vue du cinéma », *Études de Lettres* 280, 29–51.
- (2015), « La Sainte Face interdite de toile. Apparitions et disparitions du visage du Christ au cinéma », in: RINUY / SAINT-MARTIN (éds), 211–228.
- Salt, B. (1984)**, *Film style and Technology. History and Analysis*, London, Starword.
- Smith, S. J. (2005)**, *Children, Cinema and Censorship. From Dracula to the Dead End Kids*, London / New York, I. B. Tauris (Cinema and society series).
- Thompson, K. (1985)**, « The Formulation of the Classical Style, 1909–1928 », in: BORDWELL / STAIGER / THOMPSON (éds), 156–240.
- Tsvian, Y. (1998)**, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception* [trad. par Alan Bodger], Chicago / London, The University of Chicago Press.

CINÉPLASTICITÉ DU VISAGE. L'ART TROUBLANT DU *DEUX EN UN*

Diane Arnaud

Résumé

Changer de visage à l'écran implique que soient confrontées les qualités expressives de l'acteur et les techniques filmiques de transformation (du maquillage au *morphing*). En découlent des formes visuelles choquantes, qui exposent les menaces de disparition de l'imagerie fantastique et les risques de dérèglement de la performance comique. Les transformations cinématographiques du visage parviennent à faire éprouver la difficulté humaine à changer parce qu'elles sont à même d'articuler les trois dimensions de la narration, la figuration et la création. Les exemples filmiques analysés, des métamorphoses du Docteur Jekyll jusqu'aux cas de substitution d'acteurs dans l'œuvre de David Lynch, prolongent ainsi la tradition spectaculaire des attractions. Les théories de la « cinéplastique » (Faure), de la « plasmaticité » (Eisenstein) et de la « plasticité destructrice » (Malabou) sont discutées de sorte à faire apparaître la discontinuité comme critère formel essentiel pour la valeur éthique des modifications faciales au cinéma.



Les phénomènes de « dé-visage¹ », selon l'expression de Jacques Aumont dans son exploration des visages à travers les âges du cinéma, ont été plutôt *mal visus* tant sur le plan esthétique qu'éthique. Le théoricien des images a émis une vive réticence à l'égard des déformations plastiques sur les faces des personnages dans les films – de *2001, l'Odyssée de l'espace* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) de Stanley Kubrick à *Mauvais Sang* (1986) de Leos Carax – caractéristiques selon lui d'une « certaine pente du cinéma des années soixante-dix et quatre-vingt » qui irait de pair avec une « perte » d'humanité². Dans cet article, de façon à nuancer ces propos, nous avançons l'hypothèse que la vie plastique des visages déformés a pu correspondre, au long de l'histoire du cinéma, à un processus de reformation identitaire, à condition toutefois que le mouvement engagé ait pris le risque de la rupture et du conflit en plein champ de bataille visuel. La notion de « cinéplastique », inventée par l'historien d'art Élie Faure en 1920, intervient ici de manière fondamentale car elle exalte la capacité rythmique propre à cet art visuel.

1 Voir AUMONT (1992: 150–153).

2 Pour AUMONT (1992), la désagrégation des visages marquerait une fracture avec les portraits humanistes du mouvement néo-réaliste d'après-guerre et ses prolongements modernes des années soixante.

C'est par des volumes, des arabesques, des gestes, des attitudes, des rapports, des contrastes, des passages de tons, tout cela animé, insensiblement modifié d'un fragment de seconde à l'autre, qu'il [cet art] impressionnera notre sensibilité et agira sur notre intelligence par l'intermédiaire de nos yeux³.

La cinéplastique, conçue comme un rythme vivant par Faure, implique que les transformations intègrent des marques de discontinuité. C'est en relation avec ces possibilités de rupture transformationnelle que la philosophe Catherine Malabou a récemment postulé une « cinéplastique de l'être » en pensant qu'« une puissance d'anéantissement se cache au cœur de la constitution même de l'identité⁴ ». La cinéplasticité des visages pourrait venir signifier par des moyens filmiques l'épreuve du changement quand la libération d'un autre en soi se fait à ses risques et périls. Il n'est pas question toutefois d'appliquer ces idées philosophiques sur le sujet au personnage de cinéma, ni de brandir l'étendard d'un sens figuré couru d'avance à partir du moment où les présences de l'écran changent de visages. La tendance qui conduit l'être fictif à se perdre de vue trouve un écho, dont il s'agit surtout de retracer le parcours, à travers les phénomènes troublants de défiguration et de substitution en plein film. Les cas de dé-visage qui vont nous intéresser prennent une tournure cinéplastique puisque la déformation d'un visage l'amène à se transformer à vue en un autre. L'enjeu est bien d'étudier les divers exemples représentatifs qui, tout en appartenant à différentes périodes de l'histoire du cinéma, reposent sur un principe commun d'effraction à la « règle dominante d'incarnation » à l'écran⁵. Le premier type d'écart envisagé va consister à ce qu'un acteur joue les deux visages d'un rôle duel; le second, à l'inverse, à ce que deux interprètes prêtent leurs traits pour camper un personnage instable. L'identification à une subjectivité divisée et malmenée nécessite de comprendre trois niveaux – la narration (troubles de la personnalité, mondes possibles), la création (techniques de transformation), la figuration (jeux expressifs, effets d'images) – et d'en saisir les interférences ainsi que les interactions. C'est par la mise en images d'un tel rapport de forces que l'art attrayant du cinéma parvient à exprimer sur les visages filmés la difficulté à changer de l'intérieur, sans approfondir pour autant la psychologie des personnages.

Transformations à vue : devenirs fantastiques des visages-attraction

Depuis les pitreries magiques de Georges Méliès jusqu'aux avatars mystiques de James Cameron, les effets spéciaux filmiques n'ont cessé de rendre possible qu'un visage se

3 FAURE (2010: 25).

4 MALABOU (2009: 39). Catherine Malabou développe depuis plus de dix ans une théorie de la « plasticité destructrice » qui rend compte du plasticage ontologique et existentiel de l'identité à partir des conceptions philosophiques de la subjectivité (Hegel, Heidegger, Derrida), de la notion freudienne de plasticité psychique jusqu'à la plasticité cérébrale, récemment privilégiée comme « arme herméneutique ».

5 Notre ouvrage sur les *Changements de têtes* (2012) propose d'étendre pareil « dérèglement » de la dualité à la multiplicité avec les répliques en série, les déguisements en chaîne et les interprétations multiples.

transforme sous nos yeux. Avec les morphings numériques des vingt dernières années, cette dénaturation a été pensée comme une atteinte à la figure humaine. Dans son étude de référence sur « La transformation à vue », Charles Tesson établit une distinction entre la bonne et la mauvaise nature technique pour étayer sa réflexion sur l'espèce humaine, ses origines et ses interdits. En prolongement de la pensée ontologique d'André Bazin, les trucages traditionnels, maquillage, éclairage, jusqu'au montage, sont défendus contre les effets spéciaux actuels qui destitueraient le réel de l'homme :

Maintenant le corps n'est rien, puisque l'image est tout de lui. Ce faisant, il n'a plus d'origine, ni de destin car sa réalité d'image est [sa] seule destinée⁶.

Il n'est pas anodin que Tesson ait choisi comme exemples pour défendre sa position critique les mutations des personnages en loups-garous ou en extraterrestres⁷. Or, ce sont les transformations à l'image du visage en un autre visage qui sont ici soumises au questionnement. Le sens limite de tels procédés visuels n'est donc pas tant la perte d'humanité que la capacité à risquer sa vie – la condition *sine qua non* à l'évolution d'une existence ainsi que son point de rupture possible. De plus, dans notre vision de la cinéplasticté, le garant d'une transposition crédible et émouvante des épreuves du vécu par le cinéma ne repose pas sur un *a priori* technique historiquement déterminé. L'interaction mise en images entre une technique d'illusion et un jeu expressif se conçoit davantage comme un combat singulièrement ouvert. Ce qui importe, c'est que ce rapport de forces soit rendu envisageable entre la technique de transformation et l'expressivité du visage en continuant d'agir, tel un agent trouble, dans l'esthétique du film.

Le point de départ proposé est le double jeu de l'acteur en Jekyll et Hyde. Dans la première adaptation parlante de la nouvelle de Stevenson par Rouben Mamoulian, *Docteur Jekyll et M. Hyde (Doctor Jekyll and Mister Hyde, 1931)*, la division de la personnalité correspond à une distinction d'ordre métaphysique entre le bien et le mal; elle peut aussi faire écho à la séparation métapsychologique entre le « surmoi » et le « ça » de la seconde topique freudienne. Hyde incarne une forme d'extraversion des pulsions sexuelles de Jekyll, une sorte de ça sur pattes, qui transgresse les bonnes mœurs victorienne. Ce qui rend rétrospectivement cette version de l'histoire remarquable⁸, c'est surtout le proto-*morphing* de Fredric March, bien avant l'avènement polémique des trucages numériques. Lors de la première métamorphose de Jekyll en Hyde, dans le plan rapproché et frontal d'un reflet présumé, le visage du comédien connaît un enlaidissement affolant sans qu'il y ait de coupe lors du montage. Les premiers signes de dégénérescence proviennent du maquillage coloré rouge et vert, jusqu'alors rendu invisible à l'image en noir et blanc par les filtres de mêmes couleurs sur l'objectif :

6 TESSON (1995 : 348).

7 Les exemples vont du *Loup-garou de Londres (An American Werewolf in London, 1981)* de John Landis, à *L'Invasion des profanateurs de sépultures (Body Snatchers, 1956)* de Don Siegel.

8 Jean-Louis Leutrat (1995) a analysé les différentes versions du docteur Jekyll en relation avec sa théorie du « fantastique du cinéma » qui vient dérégler, fêler, la réalité fictionnelle dans les récits étranges et les films burlesques.

En les retirant, Mamoulian donne l'impression d'un visage qui se modifie et crée avant la lettre une forme de *morphing*⁹.

La métamorphose de la face se donne en spectacle, celui d'un *visage-attraction* (→ fig. 1). Nous proposons cette expression de sorte à prendre en compte, quitte à la réactualiser par la force de rappel de l'esthétique, l'histoire des formes filmiques. La mise en image prolonge en effet les traits formels spécifiques de la cinématographie-attraction qui remonte à la fin du 19^e siècle. Les métamorphoses du théâtre illusionniste et les numéros de têtes à transformation des baraques foraines sont transposés au cinéma par le recours à l'adresse directe au spectateur, que vient souligner le gros plan, et par l'usage d'un truc spécifiquement filmique. Grâce à l'effet spécial de l'éclairage, le maquillage ressort d'autant plus que le comédien s'ingénie, à travers les marques de douleur et de panique, à jouer frontalement la mutation physique.

C'est la même poétique de transformation qui se retrouve trente ans après dans le cinéma d'horreur gothique italien en noir et blanc de Mario Bava. Il comporte des effets fantastiques de rajeunissement et de vieillissement pour *Les Vampires* (*I Vampiri*, 1956) et des éléments visuels non moins sensationnels de pétrification et de régénérescence dans *Le Masque du démon* (*La Maschera del demonio*, 1959). Les transformations à vue soumettent les beautés de l'écran, Gianna Maria Canale et Barbara



Fig. 1 Mamoulian Rouben, *Docteur Jekyll et M. Hyde*, 1931 (d. r.)

9 BERTHOMIEU (2009: 476).



Fig. 2 Freda Riccardo et Bava Mario, *Les Vampires*, 1956 (d. r.)

Steele, à des phénomènes de régression qui les apparentent à des figures archétypales de femmes en furie. Les changements de têtes au féminin privilégient en général les coups de jeune et les coups de vieux. Les métamorphoses des actrices, dans un rôle à deux faces ou dans un double rôle¹⁰, poursuivent un chemin régressif dans la mesure aussi où sont exhumées des peurs et des fureurs ancestrales. Dans *Les Vampires*, la mise en scène fait reposer l'intrigue sur un spectacle d'épouvante qui agite des processus psychiques archaïques. Gianna Maria Canale interprète à la fois la belle Gisèle et la vieille duchesse Du Grand. La révélation de la vraie identité de Gisèle a lieu après que l'actrice italienne, au naturel, a admiré sa beauté dans le miroir de sa chambre et qu'elle a soupiré en sorcière amoureuse un prénom masculin (→ fig. 2). Un prétendant empressé s'introduit par effraction pour la conquérir en l'exhortant de se détacher de Pierre Lantin, l'homme qui occupe obsessionnellement ses pensées. Hors d'elle, poussée dans ses derniers retranchements, Gisèle s'isole dans le cadrage rapproché et frontal d'un plan de transformation. Le personnage refuse d'être vu en *visage-attraction* puisqu'il hurle, avant de lui tirer dessus, à son courtisan pétrifié :

Ne me regardez pas ! Je suis vieille et horrible.

En pleine crise de rage, elle prend la peine d'expliquer ce changement subit d'apparence. Elle est la duchesse Marguerite Du Grand. Si elle redevient jeune par intermittence en prenant l'identité fictive d'une nièce imaginaire, Gisèle, c'est qu'elle n'a pas renoncé à son premier amour, le père de Pierre, qu'elle continue de poursuivre de ses ardeurs

10 Barbara Steele joue à la fois la sorcière enterrée depuis deux siècles et sa jeune et jolie descendante, ce qui implique une double transformation à vue en simultané : reviviscence du visage de la morte maléfique et devenir exsangue pour la face de la jeunesse.

assassines à travers son fils, « une copie de *seconde génération* comme quand l'on parle des copies de films en vidéocassettes ou de photocopies¹¹ ». Les doubles identités sont exposées à « l'étrangeté de la situation¹² » que ressent le spectateur alors que la beauté de Gisèle s'enfouit sous la fureur de Marguerite. Via les trucages du maquillage, les astuces de l'éclairage et les relais du contrechamp, la transformation s'opère à vue : ses cheveux blanchissent, ses traits sont cernés, sa peau flétrit, puis ses dents se gâtent, ses ongles noircissent (→ fig. 3). Les expressions de souffrance (contraction venimeuse de la face, rejet convulsif de la tête en arrière, serrement terrifiant de la gorge, ouverture



Fig. 3 Freda Riccardo et Bava Mario, *Les Vampires*, 1956 (d. r.)

dentée de la gueule) charrient au passage des souvenirs iconographiques, des contes et des mythes. En perdant la tête, la sublime actrice confond le vrai visage du personnage en figures mythologiques : les Furies et les Gorgones – surtout dans la métamorphose finale au terme de laquelle le chignon de la perruque blanche se dénoue en une tignasse sauvage et serpentine. Le changement de visages se produit dès lors dans le temps mythique des contes de malédiction ; ceux qui sont perpétués et illustrés de génération en génération. Cet imaginaire, qui a pour objet l'attachement passionnel le plus familièrement inquiétant, consacre et repousse une demande d'amour ignorée dans la proximité éternelle de la haine. La colère de la femme a pour contrechamp l'effroi de l'homme bientôt abattu, non sans écho avec le lien que Sigmund Freud a tissé entre la vision de la tête de la Méduse et le complexe de castration. Tel est le tour de force spectaculaire de l'attraction par rapport au récit que de rendre figurable les fantasmes archaïques. En vue de pouvoir changer, pour grandir, pour aimer, il faut bien remonter puis renoncer, en partie, à ce qui nous a constitués.

11 RAUGER (2008 : 161).

12 RAUGER (2008 : 161).

Les transgressions sociales et les régressions psychiques sont des étapes nécessaires dans la construction d'un sentiment du moi. Ce processus est d'autant plus inassignable à la psychologie du personnage que la force d'une performance à contre-courant¹³, puisée dans la violence d'opposition des attractions, va relier le spectacle des formes à un fonds iconographique. Ces métamorphoses contrariées du visage de l'acteur envisagent par là-même un devenir iconique fantastique, des monstres aux momies, des spectres aux effigies, à même de resserrer le nœud coulant de l'inanimé autour du cou de l'animé. Cette menace fantastique d'une hantise de l'autre en soi, au point de faire disparaître le moi, est actualisée par l'adaptation sulfureuse *Docteur Jekyll et M. Hyde* de Rouben Mamoulian. Après la métamorphose initiale du docteur, les déclinaisons suivantes procèdent toujours par frontalité et resserrement du cadrage, mais l'ampleur du changement, de plus en plus accusé, entre les deux faces de Fredric March, nécessite de recourir à une autre technique que celle de l'éclairage et du maquillage. Ce sont des surimpressions en chaîne qui créent l'impression d'une transformation à vue (→ fig. 4). L'aboutissement de ce processus a lieu avec la série de portraits figés de March, de plus en plus grimé en Hyde, alors qu'il est démasqué par les forces de l'ordre et pointé du doigt par son ancien collègue qui s'écrie « Regardez ! ».



Fig. 4 Rouben Mamoulian, *Docteur Jekyll et M. Hyde*, 1931 (d. r.)

13 La modification de nature du personnage déjouant les lois naturelles implique parfois un changement d'apparence en sens inverse pour le visage de l'acteur.

Sous l'influence physiognomonique, l'apparence dégradée de la mauvaise créature est accentuée par un effondrement, un dégoulinement des traits. La fixité des vues a mortifié la performance d'acteur. Mais avant d'être figé en portrait de Dorian Gray, puis en figure spectrale, Fredric March s'est donné lui-même en spectacle. Il a intégré dans ses expressions la technique de transformation utilisée lors d'une métamorphose en sens inverse, de Hyde en Jekyll, qui s'est effectuée par un enchaînement très rapide de surimpressions à travers lesquelles les postiches chevelus et prothèses dentaires portés par l'acteur disparaissent progressivement. Une fois ce montage achevé, les micro-mouvements de la face en gros plan (ouverture et fermeture des yeux, serrement et desserrement des mâchoires) font écho aux micro-surimpressions précédentes. L'impressionnante contractilité du visage, non encore atteinte par le caractère mortifère de l'imagerie fantastique, a su passer des signes extérieurs du pathos tragique à la farce grotesque. En éprouvant physiquement le *proto-morphing*, la performance transformationnelle du *visage-attraction* aura résisté à la menace d'être figée en image de mort-vivant.

Schizo-plasmaticité du double jeu comique

Il y a un autre péril inhérent aux changements du visage qui ressortit à l'extrême élasticité des expressions faciales. Au devenir fantastique du jeu figé en représentation iconique correspond le risque de casse pour la mécanique du comique. Les comédiens, tel Lon Chaney, « l'homme aux mille visages » au temps du cinéma muet, ont imposé à leur physique des contorsions et des déboîtages incroyables. Pour transformer leur visage en deux faces à l'écran, certains sont amenés encore plus radicalement à le confronter aux trucages des images de synthèse. La malléabilité du comique américain Jim Carrey s'est ainsi mesurée aux pouvoirs métamorphiques du dessin animé, de sorte à interpréter le versant licencieux de ses personnages en crise. Dans la comédie hollywoodienne *The Mask*, réalisée par Chuck Russell en 1994, il prête ses traits à Stanley Ipkiss, un brave garçon sans histoires employé dans une banque. La nuit, devant le miroir, en apposant sur son visage le masque du démon nordique Loki, il se transforme en *cartoon* numérique. Au contact de la peau, le bois prend la forme d'un *moule-tête* en chewing-gum pistache. En faisant de sa langue un dard rosacé, en expulsant ses yeux au delà des orbites, l'animation numérique projette une énergie libidinale jusqu'alors bridée dans la vie en prise de vue réelle de Stanley. Quelque cinquante ans auparavant, le théoricien et cinéaste Eisenstein a nommé « plasmaticité » la faculté dynamique qu'ont les personnages dessinés et animés de se transformer, « à l'instar du protoplasme originel qui n'avait pas de forme stabilisée, mais était apte à en prendre une, n'importe laquelle ». Il l'associe à un « aspect attrayant et fascinant », comme la contemplation de « l'omnipotence » revêt une « attractivité aigüe » pour un



Fig. 5 Chuck Russel, *The Mask*, 1994 (d. r.)

spectateur soumis aux contraintes d'un « ordre social particulièrement impitoyable¹⁴ ». Le héros plasmatic est un personnage labile pour lequel la variabilité de l'apparence est... naturelle. Lors du retrait du masque numérique, les effets spéciaux distordent le visage humain de Jim encore en prise avec la matière-mouvement élastique qui l'avait recouvert et avec laquelle il s'était confondu (→ fig. 5). On peut voir par quelle imagerie le référent réel a été destitué, défait au profit d'une « latex-isation du visible¹⁵ » ; ou bien, davantage que la destitution de l'ancien, on perçoit la réinvention d'un nouveau mode de vie à l'écran. Se rend alors visible de quelle image le visage de Carrey est fait. Pour le critique Jean-Marc Lalanne, inspiré par les propositions de Deleuze et Guattari, le comique de l'acteur est porteur d'une « révolte schizophrénique généralisée contre l'ordre social ». Il y a « schize » entre « l'omnipotence » du corps dessiné et l'impotence du personnage filmé¹⁶. Cet écart nous apparaît en partie comblé par l'habileté plastique de Jim Carrey à transfigurer ses traits. La conversion de l'impuissance à la toute-puissance, de la conformité à la dérégulation, s'effectue par son intégration, naturelle mais *heurtée*, des pouvoirs de l'image de synthèse quand il se retrouve dans le champ. En 2000, Érik Bullot insiste sur le critère de la rupture dans l'opposition qu'il avance entre le polymorphisme illimité des êtres de synthèse et la mouvance cinéplastique :

Si la plasmaticité définie par Eisenstein qualifie bien une puissance de métamorphose proche de la plasticité, elle suppose en revanche un polymorphisme sans point de rupture. Le corps des

14 EISENSTEIN (1991 : 27-28). « L'omnipotence » correspond à la possibilité de prendre n'importe quelle forme et de transgresser les normes dans les dessins animés de Walt Disney.

15 TESSON (1995 : 348).

16 LALANNE (2003 : 120-121).

personnages du dessin animé, même morcelé, animalisé, découpé, transformé, peut toujours revenir à sa forme initiale, il ne résiste pas à sa transformation¹⁷.

Seule la cinéplasticité associe, via l'invention des formes de coupure et de résistance, le changement d'apparence au changement d'être. Sans vouloir stigmatiser la retouche numérique du *morphing*, ainsi que la *performance capture*¹⁸, il semble donc nécessaire que les métamorphoses et dédoublements du visage impulsent une tension dans la durée entre la force d'irruption et le pouvoir de modulation, de sorte à intriquer au fil du visible les sensations du vécu aux exhibitions spectaculaires de la transformation. C'est pourquoi nous proposons de rattacher le double jeu de l'acteur comique, qui interprète un personnage à la personnalité double, à une *schizo-plasmaticité* dès lors que l'élasticité de son visage se déploie au travers d'une poétique de la rupture. Par



Fig. 6 Frères Farrelly, *Fous d'Irène*, 2000 (d. r.)

l'élasticité de sa face, Jim Carrey accomplit dans *Fous d'Irène* (*Me, Myself and Irene*, 2000) des frères Farrelly, la transformation spectaculaire de Charlie le soumis en Hank le terrible et ce, en un seul plan justement coupé en deux par une scansion comique. Dans cette comédie sur la schizophrénie, le policier de Rhode Island, après dix-huit ans de service et d'assujettissement publics, vient de subir l'humiliation de trop. Isolé par le resserrement du cadrage, son visage essaie tout d'abord de faire bonne figure en se figeant dans un sourire pathétique de convention, mais, au rythme entraînant des percussions de la musique *off*, il se voit agité et convulsé par un enchaînement continu

¹⁷ BULLOT (2000: 206).

¹⁸ Jim Carrey a d'ailleurs été choisi pour prêter ses expressions, grâce à la technique de la *performance capture*, à plusieurs personnages dans *Le Drôle de Noël de Scrooge* (*A Christmas Carol*, 2009) de Robert Zemeckis.

de mimiques incroyables: tics nerveux de l'œil à la bouche, crispation désespérée des mâchoires, retroussement incongru des lèvres, contraction folle furieuse de la face, enfoncement monstrueux de la tête dans le buste. Les traits du visage sont défigurés au point de l'apparenter à une image qui se retrousse (→ fig. 6). À l'acmé du repli, Jim Carrey en Charlie pose sa main sur sa tête baissée comme s'il apposait un nouveau masque expressif sur son visage. Son geste produit un effet de coupure, de montage, dans le plan¹⁹. Quand il se redresse subitement en entraînant avec lui le recadrage, le nouveau Charlie se tient plus droit et son attitude a incontestablement changé, de la mollesse à la dureté. Suite à cette transformation inaugurale à vue, les changements de personnalité sont autant réalisés par l'élasticité faciale que par des opérations filmiques, si bien que l'on ne sait plus, du visage transgressif ou du visage normatif, lequel des deux est celui d'un pantin. Dorénavant, l'énergie masculine libidinale (érection, bondissement, agrandissement) provient de la dynamique du montage qui rythme le délire transgressif des expressions. À un moment de confrontation déplaisante avec la réalité de son contrechamp, la transformation en Hank est actionnée par la saccade d'un *montage mitraille*, qui enchaîne *cut* des plans de plus en plus rapprochés du héros planté devant le distributeur de boissons cassé. Le simple durcissement par clignement d'un regard, qui occupe toute la largeur de l'écran, signifie alors l'altération comportementale en prolongement de la mécanique du montage.

C'est aussi dans l'ellipse entre les plans que Jerry Lewis a placé, pour son adaptation du même récit de Stevenson, *D' Jerry et M' Love* (*The Nutty Professor*, 1963), les métamorphoses du professeur foldingue Julius Kelp en Buddy Love, un séducteur gominé (→ fig. 7 et 8). Peu à peu, le processus d'interférence entre les deux personnalités s'avère incontrôlable comme si, à force, le jeu de Jerry avait intériorisé un élément de discontinuité provenant du montage *cut* des transformations. Lors du changement ultime sur la scène du bal de fin d'année, Buddy le *crooner* s'arrête de chanter car sa voix onctueuse déraille, et s'adresse à son public avec son timbre inimitable de Julius le vilain petit canard. La série de champs-contrechamps frontaux avec sa blonde bien aimée introduit après chaque coupe une modification visuelle supplémentaire: teint

Fig. 7 Jerry Lewis, *D' Jerry et M' Love*, 1963 (d. r.)Fig. 8 Jerry Lewis, *D' Jerry et M' Love*, 1963 (d. r.)

19 Ce geste rappelle celui de Marcello Mastroianni, en héros désaccordé qui souffre de désordres de la personnalité, lors du final de *Trois vies et une seule mort* (1995) de Raoul Ruiz. Le cinéaste écrivain a toujours revendiqué un intérêt poétique pour la pathologie du *Multiple Personality Disorder*.

blafard, dentition proéminente, coiffure au bol. La performance visuelle et vocale est ainsi propulsée par un savant mécanisme de réinvention par à-coups. Ce montage corporel actionné par la mise en scène de Lewis conçoit un passage à vide de soi, cet abîme d'où l'on essaie de ressortir changé, qui n'est pas sans danger dépressif de coupure définitive. Lors de la résolution dramatique de *Fous d'Irène*, la dimension transgressive, déjà comprise en tant que schizophrénie cathartique pour l'homme social ordinaire, revient en effet *boomerang* à la figure du comique. En fin de compte, Carrey offre le spectacle d'un visage qui est un « champ de bataille schizoïde²⁰ » ; Hank et Charlie s'en disputent l'usufruit en pleine invraisemblance psychologique qui n'est pas sans crédibilité émotionnelle pour autant. L'incroyable performance du cinémime crée un *jeu actoriel de synthèse*, sans effet spécial ni prothèse, mais non sans écho avec les manipulations préalables de son image. Les effets de discontinuité auxquels il avait été jusqu'alors soumis, par le montage ou le récit, sont physiquement incarnés par le double jeu comique qui devient l'illusion vivante d'un mouvement de désarticulation. Dans ce duel entre lui et lui, il se crache à la figure, se cogne le visage, s'étrangle, ce qui rappelle la gestuelle grimaçante de Lon Chaney dans *L'Oiseau noir* (*The Blackbird*, 1926) de Tod Browning²¹. La cohabitation en Jim Carrey des deux facettes conflictuelles compose un numéro radical de grand écart. Il a fallu s'ériger en autre et se retourner contre son visage au risque de casser le ressort comique de la transformation de sorte qu'elle puisse aboutir.

Opérations fantasmatiques de substitution : masquage et plasticage

Le plus grand péril à l'écran pour le visage cinématographique est d'être remplacé par le visage d'un autre. L'instabilité narrative d'un rôle prend une tournure plastique radicale avec le casting d'un nouvel acteur, ou d'une nouvelle actrice, au cours de la fiction. Le défi consiste alors à associer les figures de deux acteurs (et non plus les deux facettes d'un interprète). Dans *Ne te retourne pas* (2009), de Marina de Van, les visages des deux actrices principales sont soumis à un traitement iconographique monstrueux. La cinéplasticité parvient à rendre sensibles des processus psychiques à même les faces en détresse avant que le traumatisme infantile oublié soit explicité. L'héroïne prénommée Jeanne connaît des troubles physiques de la personnalité. Elle se voit jouée par Sophie Marceau puis, après des étapes intermédiaires, par Monica Bellucci. Sa figuration conçoit une hybridation visuelle, d'abord par assemblage des deux moitiés des deux visages, puis par amalgame des deux faces en recouvrement intégral. Ce jeu de massacre naturaliste se signale en premier lieu par l'incrustation de l'œil droit, appartenant à la colossale Italienne, à la place de celui de la Française

²⁰ LALANNE (2003: 121).

²¹ Le personnage de voyou endosse par malice la fausse identité d'un frère imaginaire, révérend et infirme. Alors qu'il n'est vu que par le spectateur, Lon Chaney mime une bagarre contre lui-même en se serrant la gorge. Les intertitres soulignent les *auto-répliques* qu'il se donne pour faire croire aux protagonistes, cachés derrière la porte, à la rixe entre les deux frères qui ne font qu'un.



Fig. 9 Marina de Van, *Ne te retourne pas*, 2009 (d. r.)

idéale²² (→ fig. 9). Pareil événement figuratif survient quand Jeanne se regarde dans la porte coulissante en miroir de sa penderie. Avant de comprendre les tenants et les aboutissants identitaires de cette mutation iconographique, c'est la sidération visuelle qui frappe les esprits. Ce dé-visage d'un genre étrange fait office de fiction en devant, en *doublant* le sens psychologique du récit par une mise en avant des conditions de récréation. D'ailleurs, la révélation du visage biface ne se produit pas via le plan subjectif du reflet, mais se découvre avec un cadrage objectif frontal curieusement placé au fond du placard, de l'autre côté du miroir. La teinte soudain grise de l'image (dé)voile le spectacle. La face anormale est intégrée, contrairement au célèbre cas de *Persona* (1966, Ingmar Bergman)²³, à une mise en scène spectaculaire de réflexion selon les lois déjà signalées du *visage-attraction*. Par transparence, nous percevons l'effroi de la décomposition sur un visage se regardant être troué par un autre. Bellucci en vient à occuper la moitié de la face de Marceau, de part et d'autre d'une ligne de faite.

Le détournement de la beauté classique va s'accroissant puisque la gueule sculpturale cassée en deux devient un *masque de synthèse* lors des transformations suivantes. Sophie, dont le grain de voix continue d'indiquer un semblant de présence corporelle qui lui soit propre, porte sur son visage une image composite résultant de la confusion de ses traits avec ceux de Monica... à moins que cela soit l'inverse. Le malaise engendré, proche du dégoût, provient de la création d'une face étrangère aussi dérangement

22 La dysharmonie entre les deux yeux, accentuée par l'allongement inquiétant de la chevelure noire, rend si perçant et pénétrant ce regard obscur que l'on se met à halluciner qu'un cyclope prenne possession d'une déesse.

23 *Persona* compose un visage biface en très gros plan détaché du récit par un montage abstrait. La moitié du visage d'Alma (Bibi Andersson) est collé à celui d'Élisabeth (Liv Ullmann), pour exprimer allégoriquement le combat identitaire, au risque de la confusion, entre l'infirmière volage et la tragédienne mutique.

que l'effet biface, mais autrement; car la nouvelle Jeanne perd de vue ses modèles de référence et devient un temps méconnaissable. *Elle* finit par arborer un air un peu bête et « obtus²⁴ ». Dans ce recouvrement plastique du visage à la fois démenti et dévoilé par un masque numérique, la mobilité réduite et l'expressivité émoussée donnent au personnage un air d'humanité artificiellement recréé, proche aussi des visages dessinés en *performance capture* dans les contes kitsch de Zemeckis, voire des faces liftées dans les comédies dramatiques de la vie et de l'écran. Cet être hybride va se transformer à vue en Monica Bellucci par une sorte de chirurgie plastique interne à l'image. Un plan au tracé ovale filme la métamorphose *sous toutes les coutures*: contraction des traits, serrement de la bouche entrouverte, renversement de la tête. Ces mimiques, déjà vues sur les visages des acteurs en Hyde pour exprimer l'extase de l'autre en soi, résultent ici du *morphing* entre les grimaces des deux stars. À la surface de la peau qui prête sa matière à la (con)fusion, se gondole et se soulève une masse osseuse devenue fluide (→ fig. 10). Parfois, Sophie Marceau ressurgit par flashes sous le masque



Fig. 10 Marina de Van, *Ne te retourne pas*, 2009 (d. r.)

de synthèse, ce qui atteste la présence réelle d'un jeu humain, affleurant sous l'effet spécial de l'image filmique. L'iconographie monstrueuse du changement à vue travaille l'enfouissement généalogique de plusieurs temporalités corporelles. Autrement dit, il est question de revenir en arrière, jusqu'au temps de formation des images. Ce qui en résulte, c'est de la mémoire faite visage. Au terme du voyage identitaire, dans l'antichambre du passé, telle une Alice de Lewis Carroll à l'allure de Madone, Monica

24 Barthes qualifie ainsi de « sens obtus », le troisième sens des images, celui de la signifiance, qui échappe au signifié. En se référant au visage d'Ivan le Terrible sur les photogrammes du film d'Eisenstein, il insiste sur l'usage des postiches: « Le sens obtus a donc quelque peu à faire avec le déguisement » (1982 : 49). La question est de savoir si le masque de synthèse est encore un déguisement qui puisse être détaché de la figure.

Bellucci, devant le miroir, se métamorphose par *morphing* en la petite fille qu'elle a été : Rosa Maria. Le souvenir traumatique de son accident de voiture, avec son amie d'enfance, lui est alors raconté. Ces révélations psychologiques tardives, sur le trouble de la personnalité entre Rosa Maria et Jeanne, romancées en *flash-back*, apparaissent comme un prétexte. Elles ne sauraient cependant réduire la portée des changements physiques précédents bien plus troublants dans *Ne te retourne pas*, quand les deux visages d'actrices de quarante ans se sont retournés, se sont fracassés sur leur jeunesse oubliée pour s'en souvenir.

Il est tentant d'invoquer à ce sujet la « force plastique » chez Nietzsche « qui permet de se développer hors de soi-même », de « transformer et d'incorporer les choses du passé, de guérir et de cicatrifier des blessures, de remplacer ce qui est perdu, de refaire par soi-même des formes brisées²⁵ » – sans oublier que la pensée de la plasticité est ici d'obédience cinématographique. David Lynch est justement le grand artiste, le « cinéplaste » de l'avenir appelé de ses vœux par Élie Faure :

Oserai-je rêver, pour un avenir lointain sans doute, la disparition, ou du moins la spécialisation du cinémime, et la domination absolue du cinéplaste sur le drame formel précipité dans le temps²⁶ ?

Le cinéma de David Lynch a été à même de défigurer, jusqu'à faire disparaître, les têtes des acteurs pour les remplacer par d'autres figures. Le devenir plastiqué du héros dans *Lost Highway* (1996) a été compris par Nicole Brenez comme un circuit plastique inédit où « ruptures et disparitions importent plus que ce qui disparaît, où la substitution est plus forte que les termes substitués l'un à l'autre, où la non-personne est bien plus importante que la personne qu'elle englutit²⁷ ». Dans la cellule de prison, le tour de passe-passe apparaît des plus énigmatiques puisque la transformation visuelle de Fred Madison (Bill Pullman), condamné à mort pour avoir démembré sa femme, en Pete Dayton (Balthazar Getty), jeune garagiste de la *suburbia* californienne, s'opère par un transfuge explosif. Il procède par fragmentation et par ellipse, le tout dans une ambiance enfumée. La recomposition de la scène impose de passer par-dessus ces crevasses de mystère et de prolonger le lien incertain entre plusieurs bribes : très gros plan sur les yeux de Pete en passe-muraille, mains sur la tête ensanglantée et déformée du prisonnier en convulsion, évaporations fumeuses le long des parois. Après une suspension dans les vapeurs bleutées, l'image mobile se précipite dans une béance corporelle, ce qui préfigure un accouchement cérébral à l'envers. Par recoupement, nous imaginons que Pete serait rentré dans la tête de Fred au point de l'exposer et de l'exploser à son image.

Ce passage filmique entre en résonance avec la réflexion innovante et stimulante de Catherine Malabou confrontant « la plasticité créatrice » qui qualifie la réception et la dotation de forme à « la plasticité destructrice » qui relève d'un « plasticage » de la subjectivité par une force d'anéantissement²⁸. Dans son dialogue avec Judith Butler

25 NIETZSCHE (1988 : 78).

26 FAURE (2010 : 31).

27 BRENEZ (1999 : 189).

28 Voir MALABOU (2009 : 10–12).

à propos de *Domination et Servitude* de Hegel, Malabou définit à nouveau la « transformation de soi » comme un « détachement explosif » à l'égard du sujet devenant par « hétéro-affection » étranger à lui-même²⁹. Cette pensée du sujet ne peut s'appliquer directement au personnage dans l'univers de Lynch où des tours de passe-passe fictionnel démettent les tenues psychologiques et troublent les identifications. *Lost Highway* introduit ainsi la création plastique d'un rôle composite associant deux figures reliées par une imagerie fantastique de hantise et de possession. Le processus fait intervenir une interface plastique, telle la surface du masque dans *Les Yeux sans visage* (1959) de Georges Franju qui recouvre le visage d'Édith Scob. Dans un long plan flou sur fond noir, après les événements figuratifs chocs en prison, une apparition indéfinie et indistincte, leur fragile et fluctuante, n'a-t-elle pas imagé une vacance figurative à la place du visage en reformation ? (Fred en) Pete, lors du développement second, est associé à une *figure du flou*³⁰, symptôme visuel d'une nouvelle vie impossible qui vient signaler le retour du refoulé. La vision brouillée de Pete est diffusée et éclatée au point de sortir d'elle-même et de se retourner contre sa figuration à l'écran (→ fig. 11). Par ce biais, elle renvoie certes le flou identitaire à toutes sortes de



Fig. 11 David Lynch, *Lost Highway*, 1996 (d. r.)

complexes et d'effrois masculins, mais ce, du point de vue d'un œil tout-puissant. Sans jamais définir son sujet, l'esthétique de *Lost Highway* libère des procédés psychiques à partir de figures dédoublées, floutées, amochées, explosées. Bien entendu, « tous les

29 BUTLER/MALABOU (2010: 95). Judith Butler pense le « redoublement » de la conscience en termes de « suppression » et de « substituabilité » (BUTLER/MALABOU [2010: 74–75]).

30 Voir ARNAUD (2012: 188–190).

films de doubles jouent sur le flou de l'image³¹ ». Mais dans le changement de visages entre Fred et Pete la subjectivité a perdu de vue son référent psychologique. La figure du flou définit la matière fantasmatique instable de Pete en Fred, de Fred en Pete, à la merci des déformations et des déplacements. Elle s'étend à la fabrique d'images les unes sous les autres au point d'anamorphoser le regard, le sien, le nôtre, jusqu'à l'effusion. À la toute fin de la fiction, Fred, qui a remplacé Pete à l'écran, est de plus en plus flashé par des lueurs rouges, bleues et blanches, des voitures de police à sa poursuite. Il connaît une dernière transformation périlleuse en Pete. C'est en recourant à des vieux trucages illusionnistes – un masque, de la fumée – que le montage syncopé final de *Lost Highway* laisse entrapercevoir un visage cabossé entre deux états du héros ainsi plastiqué (→ fig. 12).



Fig. 12 David Lynch, *Lost Highway*, 1996 (d. r.)

Les contours formels de la cinéplasticité du visage viennent d'être dessinés en associant le cinéma dit de genre au cinéma dit d'auteur. Les différentes transformations retracées, du docteur Jekyll à *Lost Highway*, en passant par le jeu comique de Jim Carrey et les devenirs fantastiques des visages gothiques, ont ainsi placé le sens psychologique à un autre niveau que celui de l'identification aux personnages. La confrontation entre une technique de transformation et une expressivité faciale, qui va jusqu'à impliquer un changement d'acteurs, fait écho à des processus de formation symbolique ou psychique. Car le rapport de forces qui résulte de cette interaction libère des mouvements de remémoration, de régression et de transgression. Les figures de réinvention allient la mobilité des expressions du visage à une dynamique filmique

31 LEUTRAT (1999 : 85).

heurtée de façon à rendre spectaculaires les risques encourus dès que l'on essaie de changer. L'une des façons³² de sonder encore plus avant la signification troublante de l'art du *deux en un* pour les visages de l'écran aurait été d'interroger la « plasticité psychique », cette capacité de la libido selon Freud à « changer d'objet » en cas de frustration³³. Il aurait été question de comprendre la forme rythmique que prend la ciné-plasticité avec l'énigmatique substitution d'actrices, qui se produit pour la première fois quand le visage cadré serré d'Àngela Molina surgit derrière la porte, à la place de Carole Bouquet en Conchita, dans *Cet obscur objet du désir* (1977) de Luis Buñuel...

Bibliographie

- Arnaud, D. (2012)**, *Changements de têtes. De Georges Méliès à David Lynch*, Pertuis, Rouge Profond (Raccords).
- Aumont, J. (1992)**, *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile (Cahiers du cinéma : Essais).
- (éd.) (1995), *L'Invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Paris, Cinémathèque française – Musée du cinéma (Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique 8).
- Aumont, J. / Benoliel, B. (éds) (2008)**, *Le cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Le spectaculaire. Série Cinéma).
- Barthes, R. (1982)**, « Le troisième sens » [1970], *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil (Points Essais), 43–61.
- Berthomieu, P. (2009)**, *Hollywood classique. Le temps des géants*, Pertuis, Rouge Profond (Raccords).
- Brenez, N. (1999)**, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris / Bruxelles, De Boeck Université (Arts et cinéma).
- Bullot, É.**, « Photogénie plastique », in : MALABOU (éd.), 194–207.
- Butler, J. / Malabou, C. (2010)**, *Sois mon corps*, Montrouge, Bayard.
- Eisenstein, S. M. (1991)**, *Walt Disney* [1941], traduit du russe par André Cabaret, Strasbourg Circé.
- Faure, É. (2010)**, « De la cinéplastique » [1920], *Cinéma*, Houilles, Manucius (Écrits sur l'art), 11–35.
- Freud, S. (1999)**, *Conférences d'introduction à la psychanalyse, 21* [1916–1917], traduit de l'allemand par Fernand Cambon, Paris, Gallimard (Connaissance de l'inconscient).
- Lalanne, J.-M. (2003)**, « Du numérique plaqué sur du vivant. À propos de Jim Carrey », *Art Press* 24, 120–122.
- Leutrat, J.-L. (1995)**, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile (Cahiers du cinéma : Essais).

32 Un autre horizon d'approfondissement aurait été d'interroger les liens entre les procédés filmiques de la transformation à vue et la théorie de la plasticité neuronale qui revendique une part d'imprévisible, marque de notre singularité, dans l'interaction entre l'individu et l'environnement.

33 FREUD (1999 : 439).

- (1999), « Murmures dans des chambres froides », in : ROUGÉ, 185–190.
- Malabou, C. (2009), *Ontologie de l'accident, la plasticité destructrice*, Paris, Éditions Léo Scheer (Variations X).
- (éd.) (2000), *Plasticité*, Paris, Éditions Léo Scheer.
- Nietzsche, F. (1988), *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* [1874], traduit de l'allemand par Henri Albert, introduction, bibliographie, chronologie de Pierre-Yves Bourdil, Paris, Flammarion (GF).
- Rauger, J.-F. (2008), « Gothique latin ou expressionnisme catholique », in : AUMONT / BENOLIEL (éds), 153–168.
- Rougé, B. (éd.) (1999), *Vagues figures ou les promesses du flou*, Pau, Publications de l'Université de Pau (Rhétoriques des arts 7).
- Tesson, C. (1995), « La transformation à vue », in : AUMONT (éd.), 332–349.

Nathalie Roelens

Résumé

La réflexion sur le visage s'avère urgente à une époque où le jeunisme ambiant impose ses impératifs de beauté et où la chirurgie esthétique fait des ravages. Deux grands penseurs, Roland Barthes et Gilles Deleuze, ont alerté contre cette tyrannie faciale. Tandis que Barthes insiste sur l'idéologie que le visage véhicule, toujours soumis à des codes et à des traitements rhétoriques, Deleuze érige le visage en un réel concept despotique, la machine abstraite de visagété, qui prescrit une norme, instaure un rapport hiérarchique entre les traits et rejette les physionomies non conformes. Aussi incitent-ils précisément à destituer le visage de sa prééminence, à le libérer du joug des codifications, à faire surgir la tête par-delà la dignité de la face. L'art moderne et contemporain semblent avoir devancé ou rejoint cette injonction sémiologique et philosophique à démanteler le visage et son idolâtrie: à travers la caricature, la déformation, la béance de la bouche, révoquant l'anthropocentrisme, déjouant toute visée identificatoire ou catégorisante.



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 avec Félix Guattari: Barthes s'insurge contre « l'idéologie¹ » que le visage toujours connoté véhicule, aspirant à un idéal de pureté et d'innocence; Gilles Deleuze et Félix Guattari contre l'« impérialisme² » de la « *machine abstraite de visagété*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 aux dérives iconolâtres de l'iconographie byzantine qui

1 BARTHES (1957: 151).

2 DELEUZE / GUATTARI (1980: 223).

3 DELEUZE / GUATTARI (1980: 207).

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 illustrée 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 », pour réitérer que la perte abondante de sang, les lésions et contusions internes et externes, la fracture du nez et d'une incisive étaient secondaires par rapport à l'œil sauf.

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 transparait. La biométrie actuelle, héritière de l'anthropométrie et, plus en amont, de la physiognomonie, 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.

4 SCHNEIDER (1994: 26).

5 LE BRETON (2005: 38).

6 S. a. (2009: 1): « Je suis un miraculé. Un centimètre de plus et j'aurais perdu l'œil. [...] Je vais bien. ».

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 une étude néerlandaise récente⁷, notre idéal physique serait influencé qu'on le veuille ou non par le jeunisme, voire l'eugénisme ambiant⁸ : 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'attirance des visages moyens», renvoie pour ce faire à l'artiste graphiste néerlandais Micha Klein (→ fig. 1) 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 schoonheid⁹» («une densification de la beauté»). Que l'attirance d'un visage moyen soit basée sur la symétrie, la jeunesse ou la santé 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 avenant, «terwijl Galton juist op zoek was naar het prototype van de “lelijke” crimineel¹⁰» («tandis qu'il était précisément à la recherche du prototype du “vilain” criminel»).

La globalisation mène en outre à l'idée selon laquelle le croisement de portraits de plusieurs continents donnerait la beauté universelle, idée représentée par l'artiste japonais Akira Gomi. 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 aspire à 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 «mystère¹¹» 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*¹²» («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 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 «composées», de sorte que l'aversion vient plus du contexte ou du traitement que de la figure en soi¹³.

7 Voir note 9.

8 Voir ROELENS (2010 : 350).

9 VAN CAMPEN (2000 : 2–3).

10 VAN CAMPEN (2000 : 11).

11 CHENG (2006 : 14).

12 ECO (2004 : 100).

13 Voir BARTHES (1978 : 135–136).



Fig. 1 Micha Klein, *Artificial Beauty_tree* (1998). Avec l'aimable autorisation de l'artiste

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, l'alternative aurait été 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, 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 visagité* 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 ?

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 déséxué¹⁴ » qui ne connaît pas de dégradation, proche de « la face farineuse de Charlott¹⁵ ». Et pourtant, le visage déifié de Garbo annonce déjà la fin du « masque », le visage individuel, périssable, existentiel :

14 BARTHES (1957 : 66).

15 BARTHES (1957 : 66).

Le masque n'est qu'une addition de lignes, le visage, lui, est avant tout rappel thématique des unes aux autres¹⁶.

L'autre pôle est constitué par Audrey Hepburn :

Le visage de Garbo est Idée, celui de Hepburn est Événement¹⁷.

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 Romanité¹⁸ ». 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 bourgeois¹⁹ ». Même duplicité dans l'« Iconographie de l'abbé Pierre », dans laquelle la tête de l'abbé « présente clairement tous les signes de l'apostolat : le regard bon, la coupe franciscaine, la barbe missionnaire [...] »²⁰. Toutefois, la neutralité finit par fonctionner comme *signe* de la neutralité :

Elle *déguise* l'abbé en saint François²¹.

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 [...] »²². 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 ensemeince un ailleurs pudiquement indéfini²³.

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,

16 BARTHES (1957 : 66).

17 BARTHES (1957 : 67).

18 BARTHES (1957 : 27).

19 BARTHES (1957 : 29).

20 BARTHES (1957 : 51).

21 BARTHES (1957 : 51).

22 BARTHES (1957 : 150–151).

23 BARTHES (1957 : 152).

d'impression et de tirage²⁴ ». 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'autres²⁵.

Le degré zéro n'est plus que privatif, tel un état « adamique » de l'image :

Débarassée utopiquement de ses connotations, l'image deviendrait radicalement objective, c'est-à-dire en fin de compte innocente²⁶.

On le voit, Barthes cultive un fantasme : affranchir le visage de la rhétorique, de la connotation et de l'idéologie qui le sertissent.

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 l'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, morbidesse, 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.

L'étude sur Eisenstein, parue la même année dans les *Cahiers du cinéma*, situe encore dans le visage le « sens obtus » qui échappe à l'emphase révolutionnaire, trop claire et trop décorative, du « sens obvie³² ». Ainsi par exemple « le déguisement assez

24 BARTHES (1961 : 17).

25 BARTHES (1964 : 32).

26 BARTHES (1964 : 34).

27 BARTHES (1970a : 99).

28 BARTHES (1970a : 87).

29 BARTHES (1970a : 123).

30 BARTHES (1970a : 125).

31 BARTHES (1970a : 142).

32 BARTHES (1970b : 45).

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 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. ! [...] 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 mère³⁵ ?).

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 père³⁶.

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 ”³⁷ », impitoyable déterminisme que Deleuze et Guattari exprimeront 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-cyrienne³⁸. »

Barthes déplorait 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.

Pour Barthes, la *Photographie* arrache pour ainsi dire un visage particulier du vécu de la personne qui l'arbore. Là encore, il hésite dans sa fascination. 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 aimé³⁹ », celui en l'occurrence

33 BARTHES (1970b : 49).

34 BARTHES (1970b : 51).

35 BARTHES (1980 : 25 et 27).

36 BARTHES (1980 : 161).

37 MICHAUX (1939 : 41).

38 DELEUZE / GUATTARI (1980 : 217).

39 BARTHES (1980 : 100).

de sa mère défunte. Au départ, aucune photo de sa mère ne lui paraît « bonne », aucune ne lui procure son « être⁴⁰ ». Il la découvre enfin dans une photo de 1898 prise au Jardin d'Hiver lorsque sa mère avait cinq ans et dans laquelle du moins il retrouve sa « bonté », sa « douceur », son « innocence souveraine⁴¹ ». 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 ainsi, faute de mieux, l'expression de 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 coïncide⁴².

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

Gilles Deleuze philosophe

Tandis que chez Barthes le degré zéro du visage est une espèce d'idéal non connoté, non idéologisé, pur, qui dégage un air et une émotion et auquel on accède par déles-tage 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 :

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 appropriée⁴³.

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 noir⁴⁴ », 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 suaire⁴⁵.

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 :

40 BARTHES (1980 : 103).

41 BARTHES (1980 : 105).

42 BARTHES (1980 : 168).

43 DELEUZE (1964 : 13).

44 DELEUZE / GUATTARI (1980 : 205).

45 DELEUZE / GUATTARI (1980 : 205).

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 pouvoir⁴⁶.

On doit aussi à Deleuze et Guattari 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, [...] ⁴⁷.

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, 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.)⁴⁸.

Le mérite de Deleuze et Guattari 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 organisation⁴⁹.

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-affectation, c'est le gros plan, et le gros plan, c'est le visage⁵⁰ », 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 atteignent l'essence du visage. Barthes y avait décelé une émotion ; Deleuze et Guattari y voient une réelle émancipation. Le gros plan comme

46 DELEUZE / GUATTARI (1980 : 215).

47 DELEUZE / GUATTARI (1980 : 217).

48 DELEUZE / GUATTARI (1980 : 218).

49 DELEUZE / GUATTARI (1980 : 230).

50 DELEUZE (1983 : 125).

« déterritorialisation *absolue*⁵¹ » 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 visagété. 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 visage⁵².

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'échappe⁵³ ». Bacon, comme Antonin Artaud avant lui, ont pour vocation de représenter non l'organisme, mais le « corps sans organes⁵⁴ » :

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 organisme⁵⁵.

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

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 interdite⁵⁶ ? », 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 1960–1970, Andy Warhol n'a pas hésité à détrôner *l'idole* comme image que l'on adore pour son unicité et sa célébrité, par exemple la Joconde, Marilyn ou le « Grand Timonier », en les sérialisant. L'altération caricaturale

51 DELEUZE / GUATTARI (1980 : 211).

52 DELEUZE (1984 : 19).

53 DELEUZE (1984 : 64).

54 DELEUZE (1984 : 24).

55 DELEUZE (1984 : 42).

56 GOMBRICH (1987 or. 1960 : 182).

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 un 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 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 le 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 humain⁵⁷.

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 20^e 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 grimaçant⁵⁸.

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

57 BRASSART (2005: 6).

58 LESSING (1766: 143).

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.

L'Art Brut a, au contraire, dilaté la face jusqu'à l'excès, telles les têtes incroyablement grosses qui envahissent les dessins d'aliénés (*Kopffüsser*), elles-mêmes calquées sur les macrocéphales enfantins ; car, comme le 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 corporelles⁵⁹ » (→ fig. 2).

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, éternelle⁶⁰ ». 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 tempéraments⁶¹ », 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 a 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)⁶².

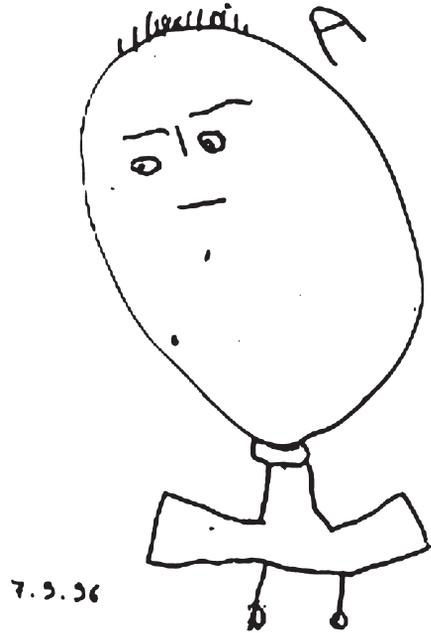


Fig. 2 Dessin d'Ariane, 3 ans (1996), fille de l'auteure.

59 MICHAUX (1983:13).

60 PONGE (1977: 10).

61 MICHAUX (1950: 63). 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 concession aucune aux normes esthétiques. Fébrilité, désordre, excès... » (PACQUEMENT [1983: 33]).

62 MICHAUX (1950: 62).

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 personnes⁶³ ».

Pour ce qui est de la bouche ouverte, elle ne suggère pas nécessairement le cri, mais elle est susceptible d'un investissement sémantique multiple, peut convoquer des signifiés contradictoires tels que la colère, le rire, l'extase, la stupidité hagarde et baveuse⁶⁴. 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*, *bouche mangeante*) et, partant, lui ôte définitivement sa fonction parlante, phonocentrique, son *oralité* (du latin *os*, *oris*, *bouche parlante*). Comme les Femmes-chiens 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, en certaines occasions « sa violence bestiale peut soudain reprendre le dessus, à savoir dans la colère et la souffrance⁶⁵ ». 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 (→ fig. 3).

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'approcher⁶⁶ », 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 caseosa* 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 (2011), 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

63 MICHAUX (1950 : 66).

64 Leon Battista 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. Voir ALBERTI (1435 : 177).

65 BATAILLE (1930 : 237).

66 FRESNAULT-DERUELLE (1995 : 163).



Fig. 3 Paula Rego, *Dog Woman*, 1994, Pastel sur toile, 120 x 160 cm. © Paula Rego, Image courtesy of the Saatchi Gallery, London

les trois parties, il est récompensé. Patrick Van Roy dans sa série de « ladyboys⁶⁷ » androgynes (→ fig. 4), 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. C'est enfin le visage d'un corps mutant qu'Ali Mahdavi explore dans ses photos comme pour faire fi de sa complétude tandis que Phil van Duynen loge trois musulmanes en prière dans le grain de beauté d'une pommette.

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 sable⁶⁸.

67 FIORILLI (2011: 121).

68 FOUCAULT (1966: 398).



Fig. 4 © Patrick van Roy (avec son aimable autorisation), *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.

Bibliographie

- Alberti, G.B. (1435)**, *De Pictura* (trad. J.-L. Schefer), Paris, Macula (La Littérature artistique), 1992.
- Barthes, R. (1957)**, *Mythologies*, Paris, Seuil (Pierres vives).
- (1961), «Le message photographique» (*Communications*), in: *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, 9–24.

- (1964), « Rhétorique de l'image », in: *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, 25–42.
- (1970a), *L'Empire des signes*, Paris, Seuil, 2007 (Genève, Skira, 1970).
- (1970b), « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », in: *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, 43–61.
- (1978), « Arcimboldo ou rhétoricien et magicien » (F. M. R., Milan), in: *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, 135–139.
- (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éd. de l'Étoile / Gallimard, Seuil (Cahiers du cinéma).
- (1987), *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil.
- Bataille, G. (1930)**, « Bouche », *Documents*, 7, in: BATAILLE (1970), 237.
- (1970), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- Brassart, L. (2005)**, « Le portrait du roi Louis XIV en costume du sacre par Hyacinthe Rigaud (1701) », in: 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)**, *Marcel Proust et les signes*, Paris, PUF.
- (1983), « L'image-affection : visage et gros plan », in: *Cinéma 1. L'image-Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (1984), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence (La vue le texte 1), t. 1.
- Deleuze, G./Guattari, F. (1980)**, *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- 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. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines).
- Fresnault-Deruelle, P. (1995)**, *La peinture au péril de la parole: [dé-peindre]*, Marseille, Muntaner.
- Gombrich, E. (1987 or. 1960)**, *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, trad. de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines).
- Le Breton, 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 (« nrf »), 1988, 39–42.
- (1950), « En pensant au phénomène de la peinture », in: *Passages*, Paris, Gallimard (« nrf »), 1988, 59–74.

- Michaux, M. (1983)**, *Les commencements. Dessins d'enfants, essais d'enfants*, St Clément la Rivière, Éditions Fata Morgana.
- Pacquement, A. (1983)**, *Henri Michaux. Peintures*, Paris, Gallimard.
- Ponge, F. (1977)**, « Note sur les *Otages*, peintures de Fautrier », in : *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard.
- Roelens, 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.).
- van Campen, C. (2000)**, « De aantrekkingskracht van gemiddelde gezichten » in : *Psychologie Magazine*, mars 2000 [www.synesthesie.nl/pub/gezicht.htm].
- S. a.**, « Milano, Berlusconi colpito al volto », *La Repubblica*, 13.12.09.

LE VISAGE DANS L'ART BRUT. AUTO-PORTRAITS, IDENTITÉS RETROUVÉES, IDENTITÉS REFOULÉES* _____

Lucienne Peiry

Résumé

Les auteurs d'Art Brut, autodidactes et marginaux, n'ont pas conscience d'opérer dans le champ de la création et produisent des œuvres hors de tout cadre culturel professionnel, à l'écart des traditions et de toute officialité. Ainsi, l'Art Brut réunit un ensemble composite dont chaque corpus répond à une esthétique singulière.

La représentation du visage ne répond, par définition, ni à des règles conventionnelles ni à des normes, mais révèle tout au contraire une figure intérieure fortement subjectivée et une capacité d'invention particulièrement vive.

Les visages peints, dessinés et photographiés qui apparaissent dans les travaux de Ted Gordon, de Madge Gill, d'Edmund Monsiel et d'Aleksander Lobanov prolifèrent dans leur production. Ils semblent être des auto-portraits grâce auxquels les uns et les autres revendiquent une existence et une reconnaissance dont ils ont été privés. Mais il est également possible de considérer ce foisonnement facial comme le reflet des personnalités plurielles qui constituent chaque individu, ses faces cachées et enfouies, ses « identités refoulées ».



L'émergence de la notion d'Art Brut remonte au milieu du 20^e siècle, lorsque le peintre français Jean Dubuffet (1901–1985), parallèlement à son aventure artistique personnelle, commence ses prospections d'œuvres marginales et recherche une création anonyme, réalisée par des autodidactes. L'expression « Art Brut » s'impose à lui en 1945, au cours de l'un de ses voyages d'exploration, en Suisse. L'investigation et la découverte précèdent donc la théorie, et Dubuffet se laisse guider par son intime conviction, procédant tout d'abord de manière intuitive¹. Néanmoins, le prospecteur esquisse une première approche théorique dès son retour de Suisse et définit ainsi l'objet de ses recherches :

Dessins, peintures, ouvrages d'art de toutes sortes émanant de personnalités obscures, de maniaques, relevant d'impulsions spontanées, animées de fantaisie, voire de délire et étrangers aux chemins de l'art catalogué².

* Je tiens à remercier Anne-Lise Delacrétaz, Vladimir Gavrilov, Marie-Hélène Jeanneret, Marx Lévy, Brigitte Maire, Dominique de Miscault, Vincent Monod, Francesco Panese, Sophie Perrelet, Pascal Roman, Michel Thévoz et Roland Tillmanns.

1 Pour la présentation et l'analyse de l'histoire de la collection réalisée par Jean Dubuffet et installée à Lausanne depuis 1976, voir PEIRY (1996) et PEIRY (1997).

2 DUBUFFET (1945).



Fig. 1-2 Theodor Harold Gordon, sans titre, 1996, stylo à bille et feutre sur papier, 8 x 8 cm.
 Photographies: Jean-Marie Almonte, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, © Collection de l'Art Brut, Lausanne, inv. n° cab-10326-1, inv. n° cab-10326-2, avec son aimable autorisation.

Il précise plus tard son objet :

[...] Des ouvrages [...] ne devant rien (ou le moins possible) à l'imitation des œuvres d'art qu'on peut voir dans les musées, salons et galeries; mais qui au contraire font appel au fond humain original et à l'invention la plus spontanée et personnelle; des productions dont l'auteur a tout tiré (invention et moyens d'expression) de son propre fond, de ses impulsions et humeurs propres, sans souci de déferer aux moyens habituellement reçus, sans égard pour les conventions en usage³.

Au fil de ses réflexions et à la lumière de ses découvertes fructueuses – faites dans les marges de la société, comme dans des hôpitaux psychiatriques, des prisons, des fermes isolées et divers lieux reculés, en Suisse, puis en France et dans quelques pays d'Europe –, Jean Dubuffet, premier collectionneur et premier théoricien de l'Art Brut, en établit les principes fondamentaux. Il constate que ces créations sont généralement réalisées dans la clandestinité ou, tout au moins, dans la confidentialité, et ne sont pas revendiquées comme des œuvres d'art par leur auteur. Autodidactes, ces derniers élaborent des systèmes d'expression personnels et produisent des travaux pour leur propre usage, en dehors des cercles artistiques et sans s'y référer. Ignorants des conventions sociales, réfractaires aux règles culturelles, ils transgressent, volontairement ou non, les codes admis et imaginent des univers symboliques: des œuvres où ils inventent des sujets, des modes de représentation et de figuration, des systèmes de perspective, des moyens techniques, dans lesquels le recours à des matériaux usagés, humbles, mis au rebut, est fréquent. Les auteurs d'Art Brut sont ainsi pour la plupart des inventeurs aussi ingénieux que désinvoltes.

3 Dubuffet, J. (1948), « Notice sur la Compagnie de l'Art Brut », septembre 1948 (Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne), texte repris dans DUBUFFET (1967: 489-491).

Solitaires, excentriques, inadaptés, déviants, ces femmes et ces hommes sont souvent évincés du corps social, discrédités, et ne trouvent de raisons d'être ou d'issues qu'à travers l'expression de leurs fictions, de leurs fantasmes et de leur imaginaire personnels. Ils créent à contre-courant et n'éprouvent le besoin ni d'une reconnaissance ni d'une approbation sociale ou culturelle. Leurs productions, au caractère désintéressé, n'ont pas de destinataire identifié, dans le sens ordinaire du mot, car elles ne s'adressent qu'à eux-mêmes ou, parfois, à quelque entité imaginaire ou spirituelle. Vivant dans l'isolement, voire l'exclusion, et ne trouvant pas ou guère de place dans la communauté qui, souvent, les a éconduits et dans laquelle ils ne peuvent ou ne veulent pas s'inscrire, ces créateurs investissent l'expression symbolique comme un droit à la parole qui leur a été soustrait dans la vie réelle.

Dans ce contexte, la pratique du portrait chez les auteurs d'Art Brut se trouve à mille lieues de celle de nombreuses traditions, comme dans l'Égypte ancienne ou l'Empire romain, où le portrait, le buste ou le masque funéraire avaient pour but de pérenniser le souvenir d'un notable décédé et de valoriser sa mémoire parmi les survivants. Elle est aussi très éloignée de la tradition chrétienne dans laquelle le portrait était réservé aux hauts dignitaires de l'Église dont l'effigie devait rappeler l'autorité, ou encore de la tradition académique où le portrait avait pour fonction de célébrer un statut et une réussite politiques et/ou sociales. Chez de nombreux auteurs d'Art Brut, en revanche, la façon de représenter la personne humaine ou le visage est plus proche du portrait et surtout de l'autoportrait qui se développent chez les artistes au 19^e siècle et perdurent au 20^e siècle, dans laquelle l'introspection et l'intimité prennent une place prépondérante, comme chez Courbet, Van Gogh, Gauguin, Schiele, Bacon ou Warhol, notamment.

Néanmoins, il importe de relever que les auteurs d'Art Brut, qui n'ont pas conscience d'opérer dans le champ de la création, agissent, comme on l'a vu, hors de tout cadre culturel professionnel, à l'écart des traditions et de toute officialité. Ainsi, l'Art Brut réunit un ensemble composite dont chaque corpus répond à une esthétique singulière⁴. On ne peut l'assimiler à un mouvement ou à un courant artistique dont les membres seraient regroupés dans une action collective par des positions et des revendications communes. Par conséquent, il n'est pas envisageable de chercher à dégager des principes de la représentation humaine ou de celle du visage spécifiques à l'Art Brut et communs aux auteurs. L'image de l'autre, l'autoportrait, la représentation du visage ne répondent, par définition, ni à des règles conventionnelles, ni à des normes, mais révèlent tout au contraire une figure intérieure fortement subjectivée. À ce titre, la quête identitaire à laquelle se livrent un très grand nombre d'auteurs d'Art Brut joue un rôle de premier plan dans leurs peintures, leurs dessins, leurs sculptures ou leurs installations. Les visages qui les hantent s'y trouvent représentés par dizaines, par centaines, parfois par milliers, vraisemblablement comme autant d'autoportraits.

4 Se référer à la Collection de l'Art Brut à Lausanne, en Suisse, qui comprend notamment la première collection d'Art Brut au monde, réalisée par Dubuffet, et dont il a fait donation à la Ville de Lausanne en 1971 [www.artbrut.ch].



Fig. 3 Theodor Harold Gordon, sans titre, stylo à bille et feutre sur papier.
Photographies : Jean-Marie Almonte, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, © Collection de l'Art Brut, Lausanne, Fig. 3a-b: 1991, 8 x 8 cm, inv. n° cab-8852, inv. n° cab-8871 ; Fig. 3c-h: 1996, 8 x 8 cm, inv. n° cab-10326-1, inv. n° cab-10326-2, inv. n° cab-10326-3, inv. n° cab-10326-4, inv. n° cab-10326-5, inv. n° cab-10326-6; Fig. 3i: 1997, 7,9 x 7,8 cm, inv. n° cab-11280, avec son aimable autorisation.

Toutefois, cette interprétation peut être supplantée, comme on le verra, par d'autres manières de percevoir et de saisir la signification de ce foisonnement de visages.

La présentation de quatre auteurs d'Art Brut particulièrement concernés par ce sujet iconographique, devenu récurrent dans leur production, nous conduira à quelques réflexions et analyses au sujet du visage multiplié.

Les visages foisonnants de Theodor Harold Gordon, dit Ted Gordon, et de Madge Gill

L'Américain Ted Gordon (1924) commence à dessiner en faisant quelques gribouillages anodins au téléphone, sur un petit bloc-notes. Alors que son attention est tout entière prise par la conversation avec son interlocuteur, il laisse le stylo à bille courir sur le papier, sans réflexion ni contrôle⁵. Après avoir raccroché le combiné, il pose un regard étonné sur son dessin et, intrigué, décide de poursuivre cette aventure graphique.

Fidèle aux mêmes moyens techniques extrêmement simples – stylo à bille et feuilles de bloc-notes de petites dimensions –, l'employé de bureau modeste et discret se lance spontanément dans la création, sans qu'une intention artistique ne préside à sa démarche. Il trace sur le support une figure puis une autre et, obsessionnellement, compose plusieurs centaines de visages masculins, qui se succèdent dans une infinie variété, formant une troublante galerie de portraits (→ fig. 1-7).

Toutes les têtes sont représentées de face, hiératiques, en gros plan. Chaque partie de la face, traitée avec sobriété, fait l'objet d'une attention soutenue. Ted Gordon travaille de manière symétrique, doublant avec une grande méticulosité yeux, sourcils, oreilles, joues, narines. Il se concentre avant tout sur les yeux constamment grands ouverts, au regard intense; les personnages semblent fixer le spectateur de manière insistante.

Pour centrer les pupilles, j'utilise un compas [...]. Je veux qu'elles aient l'air vivant, c'est pourquoi je leur mets des cils (Ted Gordon cité par MACGREGOR [1990: 45]).



Fig. 4-5 Theodor Harold Gordon, sans titre, 1996, stylo à bille et feutre sur papier, 8 x 8 cm.
Photographies: Jean-Marie Almonte, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, © Collection de l'Art Brut, Lausanne, inv. n° cab-10326-3, inv. n° cab-10326-4, avec son aimable autorisation.

5 Témoignage recueilli par John M. MacGregor; voir MACGREGOR (1990).

La bouche est elle aussi très présente et si les lèvres sont entrouvertes, elles peuvent découvrir des rangées de dents proéminentes, régulières. Chaque partie du visage, clairement circonscrite, est rehaussée d'une série de hachures, de tracés ondulants, de circonvolutions ou de formes circulaires. Cette répétition apporte une spécificité aux figures qui se singularisent les unes des autres, les dote d'une forte vitalité et dynamise l'ensemble de la composition. Dans le même temps, la stricte symétrie qu'observe rigoureusement Gordon dans ses dessins, qui provient de celle qui se manifeste dans son propre corps, accentue l'effet structural de la face, érige le personnage représenté et stabilise la composition.

Les visages que dessine Ted Gordon semblent refléter jour après jour ses humeurs, ses préoccupations, ses sensations et ses pensées – ses états psychiques intimes et personnels –, et composent ce que Michel Thévoz appelle chez ce créateur américain le « sismographe de son âme⁶ ». Les milliers de visages qu'il réalise avec persévérance et assiduité apparaissent indubitablement comme des autoportraits, la représentation de son être subjectif dans toute sa complexité et sa mutabilité.

Quand je fais ça, j'ai mon propre visage à l'esprit... Quel que soit le visage qui apparaisse, c'est mon visage, quelle qu'en soit l'expression, c'est mon expression au moment où je le fais. Ce griffonnage est ma façon de m'exprimer... Je joue des centaines de rôles, mais c'est quand même toujours moi (Ted Gordon cité par MACGREGOR [1990: 48]).

La création artistique fonctionne ainsi pour Gordon comme une sorte de miroir intérieur.



Fig. 6-7 Theodor Harold Gordon, sans titre, 1996, stylo à bille et feutre sur papier, 8 x 8 cm.
Photographie: Jean-Marie Almonte, Atelier de numérisation - Ville de Lausanne, © Collection de l'Art Brut, Lausanne, inv. n° cab-10326-5, inv. n° cab-10326-6, avec son aimable autorisation.

6 Thévoz, M. (1996), carton d'exposition, Lausanne, Collection de l'Art Brut.

La répétition de ce même motif iconographique se retrouve chez de nombreux auteurs d'Art Brut, dont l'anglaise Madge Gill (1882–1961) qui multiplie les visages de manière foisonnante dans ses dessins à la plume : certains d'entre eux comptent plusieurs dizaines de têtes qui surgissent et se disséminent dans chacun de ses paysages graphiques.



Fig. 8 Madge Gill, *Union Jack*, s.d., encre sur calicot, 79 x 178 cm.
Photographie: Claude Bornand, © Collection de l'Art Brut, Lausanne, inv. n° cab-6894, avec son aimable autorisation.

Lors d'expériences spirites, la jeune femme entre en contact, dit-elle, avec l'au-delà ; elle prétend que sa main est dirigée par les esprits, en particulier par l'un d'entre eux appelé « Myrninerest » (« mon repos intérieur ») qui l'incite à suivre ses indications. Ces séances provoquent de fait un vacillement de tous les repères et la levée des inhibitions est telle qu'elle réveille chez elle des capacités créatrices archaïques et fécondes. Madge Gill s'adonne ainsi à la création artistique durant la nuit, dans l'exiguïté de son appartement situé dans la banlieue de Londres, travaillant hâtivement et dans la pénombre, éclairée par la lumière d'une lampe à l'huile⁷. La ligne se fait alors aventureuse et l'entraîne dans une composition onirique et sophistiquée. Comme support, elle utilise du carton ou de grandes surfaces de calicot qu'elle se procure au marché, sur lesquels elle trace invariablement, à l'encre de Chine ou au stylo à bille, une figure féminine qui se présente toujours de façon identique (→ fig. 8). Coiffé d'un petit chapeau qui crée parfois une ombre portée sur ses yeux, le visage est composé d'un nez menu, de lèvres fines et d'un menton pointu. Ces nombreuses têtes surgissent dans des architectures imaginaires singulières, dotées d'escaliers et de

7 Son fils relate en ces termes les premières trances médiumniques de Madge Gill: «Ce fut le 3 mars 1920 que celle qui est maintenant devenue médium resta en transe et dirigée par un esprit très avancé que nous connaissons désormais sous le nom de MYRNINEREST, son Guide. [...] L'inspiration n'a cessé d'être une seule et vraie réalité, dans toutes ses étapes... Dessins Spirites ou «inspirationnels», Écrits, Discours, Chants, Jeu de Piano Inspiré, tricotage de vêtements en laine et tissage de petites tapisseries en soie [...]» Voir CARDINAL (1973: 10).



Fig. 9 Madge Gill, sans titre (détail), s. d., encre sur calicot, 213 x 86,5 cm.
Photographie: Jean Genoud S.A., © Collection de l'Art Brut, Lausanne, inv. n° cab-6892,
avec son aimable autorisation.

damiers, deux motifs iconographiques généralement utilisés, depuis la Renaissance, pour composer un système de perspective et donner à l'œuvre un effet de profondeur ainsi qu'une structure formelle et une stabilité. Dans les dessins de Madge Gill, tout au contraire, ces éléments privent le spectateur de points de repère et créent plutôt des effets optiques déstabilisants. Seuls les visages apparaissent comme des points d'ancrage dans la composition (→ fig. 9).

Enfant naturelle, née dans les faubourgs de Londres, Madge Gill est élevée par sa mère et sa tante qui cachent son existence pendant plusieurs années. Dans la première période de sa vie, déterminante pour le développement intime et personnel de tout individu, elle est soustraite au monde et privée de la sensation primordiale d'être vue, et surtout d'être regardée⁸. Aussi le visage féminin qui se manifeste de façon si prolifique dans les centaines de dessins qu'elle réalise durant plusieurs décennies peut-il être considéré comme une quête, voire une affirmation identitaire; celui-ci entre en résonance avec le vide – dû à l'isolement – dont elle a fait l'expérience dans sa petite enfance. L'autoportrait que Madge Gill trace inlassablement et infiniment, traduction d'une existence longtemps niée, peut être interprété comme une revanche symbolique sur la négation de son existence.

Comme elle, de très nombreux auteurs d'Art Brut ont été confrontés à l'exclusion pendant l'enfance ou à l'âge adulte. Mais si la plupart d'entre eux l'ont directement subie, d'autres l'ont provoquée et même entretenue, se sentant profondément étrangers au sein de la collectivité; inadaptés, ils ont cultivé un exil social, relationnel et mental tout au long de leur vie.

Les constellations faciales d'Edmund Monsiel

Le Polonais Edmund Monsiel (1897–1962), notamment, semble avoir tout mis en œuvre pour effacer sa propre personne et dissimuler son existence jusqu'à se faire oublier. Lors de la Seconde Guerre mondiale, les Allemands le dépossèdent de la petite boutique qu'il tenait dans une ville de province, et par crainte d'être arrêté, il se réfugia chez son frère à Wozuczyn. Peut-être cette menace, qui obsède Monsiel, lui a-t-elle servi de prétexte à une auto-séquestration. L'homme se cache dans un grenier jusqu'à la fin de la guerre et continue ensuite de refuser tout contact avec l'extérieur, y compris avec son proche entourage, rendant ainsi définitif son retrait du monde. Personne n'est autorisé à entrer dans la petite mansarde qu'il occupe; ses conditions de vie demeurent mystérieuses jusqu'à sa mort survenue en 1962⁹.

Comme en riposte à cette absolue solitude, des visages envahissent la totalité des dessins de cet auteur d'Art Brut (→ fig. 10). Juxtaposées et suivant un alignement tantôt vertical, tantôt horizontal, ondulante ou ondoyante, les têtes se succèdent de manière répétée et lancinante. La composition ne répond à aucune préméditation;

8 Voir WINNICOTT (1971).

9 Voir THÉVOZ (1982).



Fig. 10 Edmund Monsiel, sans titre, 1949, mine de plomb sur papier, 17,7 x 13,8 cm.
Photographie: Olivier Laffely, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, © Collection de l'Art Brut, Lausanne, inv. n° cab-4594, avec son aimable autorisation.

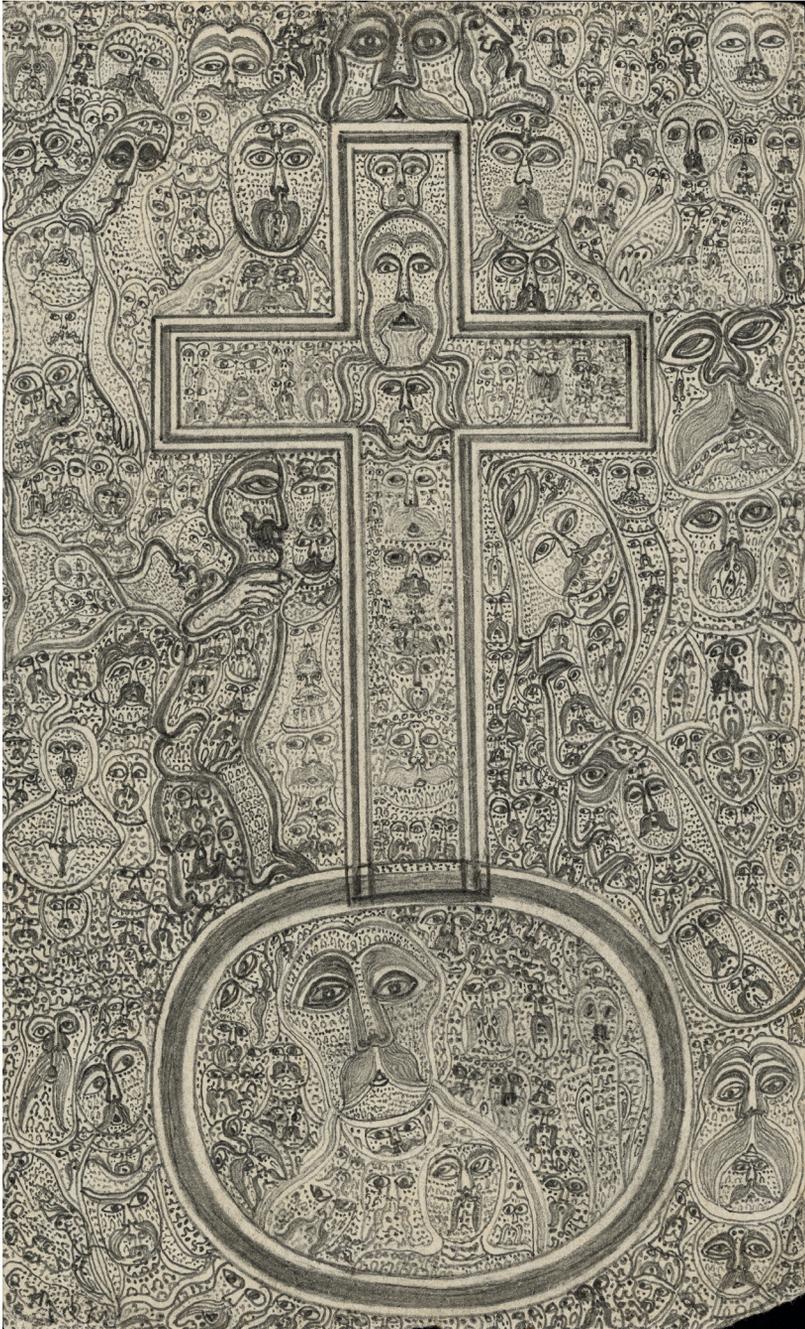


Fig. 11 Edmund Monsiel, sans titre, s. d., mine de plomb sur papier, 16,1 x 10,2 cm.
Photographie: Olivier Laffely, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, © Collection de l'Art Brut, Lausanne, inv. n° cab-4602, avec son aimable autorisation.



Fig. 12 Edmund Monsiel, sans titre, 1947, mine de plomb sur papier, 20,6 x 16,6 cm.
Photographie: Claude Bornand, © Collection de l'Art Brut, Lausanne, inv. n° cab-7552,
avec son aimable autorisation.

aucun croquis ni aucune esquisse ne président à l'émergence de ces chapelets faciaux. Dans le huis clos de son grenier, à l'abri du tumulte de la vie extérieure, Edmund Monsiel s'immerge dans un état où il se déprend de la réalité; privé de toute échappatoire, il exploite fiévreusement l'énergie centripète qu'il parvient à entretenir – cette force personnelle intense orientée uniquement vers lui-même – pour suivre intuitivement un élan graphique spontané. Au sein de ce processus créatif, chaque face paraît être générée par la précédente pour appeler immédiatement la suivante, de façon ininterrompue. Le dessinateur semble s'enchanter de l'allure, entendue dans les deux sens du mot, que prennent ses assemblées de visages, et renouvelle rituellement l'expérience, nourrissant sans trêve son obsession. La tête s'impose comme unique motif iconographique. À ce sujet Michel Thévoz relève :

[Le] trait tente parfois de dévier de son affectation exclusive, par exemple en se risquant à partir du cou pour esquisser un corps, un bras, des mains. C'est peine perdue! Chaque courbe est aussitôt détournée et ré-assignée à d'imprévisibles visages, comme si la blancheur du papier avait été physiologiquement prégnante, comme si elle était déjà secrètement animée d'un grouillement agissant comme des *anti-corps*, précisément. Si bien que ce corps velléitaire se décompose aussitôt en métastases faciales plus exubérantes que jamais. C'est bien d'une genèse cancéreuse dont il s'agit, c'est-à-dire d'une génération anarchique de cellules physiologiques hyperactives qui vampirisent inexorablement les figures déjà accomplies, pour devenir elles-mêmes sujettes à des métastases au second degré, et ainsi de suite (THÉVOZ [1990 : 37]).

Tous les visages ne sont pas identiques au sein des cinq cents constellations faciales de Monsiel – soit les cinq cents dessins retrouvés après sa mort. Certains prennent de l'ascendant, comme dans une perspective symbolique, présente par exemple dans la peinture et la sculpture médiévales – que Monsiel connaît vraisemblablement pour avoir fréquenté les églises – où les dimensions des personnages reflètent l'importance qui leur est accordée. Ainsi, le dessinateur inscrit parfois de grandes têtes – d'allure christique – dans des architectures ou des décors en mandorle, dotées d'emblèmes ou d'attributs religieux (→ fig. 11–12). Au dos des œuvres, il écrit avec soin des professions de foi religieuses ainsi que de multiples sentences moralisantes exhortant à la piété, comme s'il s'adressait à lui-même ou à quelque entité ou interlocuteur imaginaire.

Madge Gill et Edmund Monsiel ont en commun, au sein de leur production respective, la représentation du visage de face, sans relief ni modelé, intégralement privé de profondeur. Ignorant des règles esthétiques enseignées dans les écoles d'art et les académies, ni l'un ni l'autre n'utilise le procédé du dégradé qui traduit les différentes valeurs de l'ombre et de la lumière se répartissant sur la surface du visage ou le passage des tons clairs aux tons foncés, dont les nuances tentent de saisir les variations de la lumière. Les faces des personnages de Gill et de Monsiel apparaissent toutes dans des à-plats et semblent représenter des images de visages – désincarnés –, rappelant ceux d'Aloïse, créatrice suisse (1886–1964), auteure de figures princières et royales, de couples amoureux, dont les yeux remplis de bleu sont privés de pupille et de regard. Par ce vide, Aloïse voulait signifier qu'il s'agissait non de personnes réelles,

mais de personnages fictifs appartenant à son « théâtre de l'univers », avait-elle révélé¹⁰ (→ fig. 13). Elle traitait de la même manière l'ensemble des hommes et des femmes qu'elle représentait, délivrait chacun et chacune de toute présence charnelle, inscrivant ainsi sa création graphique « dans le prolongement de son activité de repasseuse, à l'asile », passant de la tri-dimensionnalité à la bi-dimensionnalité, comme le suggère Michel Thévoz¹¹. Ainsi réduites, toutes les figures imaginaires d'Aloïse, spécialement les femmes, étaient toutefois dotées de corps aux courbes généreuses, parées de vêtements et de bijoux somptueux, constamment enveloppées de fleurs et de végétaux foisonnants. Comme les visages d'Aloïse, ceux de Madge Gill et d'Edmund Monsiel sont lisses et énigmatiques, sans épaisseur humaine et demeurent intégralement dans le registre onirique ou fantasmatique, traduisant une réalité intérieure. Leurs visages sont pareils à des apparitions visuelles que l'on pourrait envisager comme des hallucinations ou des perceptions sensorielles soudaines qu'ils retranscrivent sur le papier. Chez Ted Gordon, en revanche, le style – constitué de hachures, rayures et circonvolutions destinées à composer creux et saillies – tend à particulariser les portraits, à restituer des états psychiques, comme on l'a vu, et donne ainsi une présence humaine prononcée.

Un autre créateur d'Art Brut développe un ensemble de dispositifs techniques variés, afin de formuler et d'investiguer la relation complexe qu'il entretient avec le visage, celui que l'on découvre dans les représentations de personnalités politiques héroïques, ainsi que dans ses autoportraits peints et photographiés. Il s'agit du Russe Aleksander Pavlovitch Lobanov (1924–2003)¹².

La recherche identitaire de Lobanov

La production d'Aleksander Lobanov est celle d'un homme inculte, quasiment illettré, retranché du monde, qui a connu un enchaînement de drames dans son enfance et sa jeunesse – la maladie, l'exil, l'internement psychiatrique, le deuil, la privation affective. Malgré l'enfermement en milieu asilaire, il sublimera sa tragédie et travaillera à ce qui semble être une reconstruction de son identité par la voie symbolique, le déploiement d'une mythologie onirique unique, en réalisant plusieurs centaines de dessins, de peintures, de collages et de photographies.

Lobanov est tout d'abord collecteur d'images : il extrait des figures d'une imagerie conventionnelle récupérée dans des revues populaires, des affiches de propagande, des catalogues d'armement et des cartes postales. Il les conserve précautionneusement dans une valise cachée sous son lit, cadenassée à double tour et dont il garde la clé sur lui en permanence. Le dessinateur découpe, recopie, décalque. Les sources plurielles auxquelles il puise fonctionnent comme des amorces au processus créatif. Lobanov se

10 PORRET-FOREL (1966); PORRET-FOREL (2012).

11 Courriel de Michel Thévoz à l'auteur, 5 mars 2015.

12 DE MISCAULT / ESCUDIÉ (dir.) (2007).



Fig. 13 Aloïse, *Luther dans l'herbe fleurie*, entre 1959 et 1960, crayon de couleur et papier cousu sur papier d'emballage, 120 x 74 cm. Photographie: Sarah Baehler, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, © Collection de l'Art Brut, Lausanne, inv. n° cab-3576 et © Association Aloïse, avec leur aimable autorisation.

laisse inspirer, déporter par leur prégnance qui lui ouvre continuellement des voies d'expression nouvelles et insoupçonnées.

À la suite de multiples représentations peintes de Lénine et de Staline, qui apparaissent de face, dans une attitude fière et imposante, les autoportraits peints – sujet de prédilection de Lobanov – se succèdent et deviennent de plus en plus sophistiqués au fil du temps (→ fig. 14). Son propre visage, sa personne deviennent l'unique objet de ses investigations. Le créateur autodidacte découvre ensuite la technique photographique, dans un studio de Iaroslavl, ville voisine où l'emmène, à bord de son camion, son ami Guennadi Gerassimov, un employé de l'hôpital psychiatrique.

Après quelques séances de pose à l'extérieur, coiffé d'une simple chapka, le chapeau traditionnel russe, Lobanov préfère le huis clos du studio. Ce lieu devient alors le théâtre délirant de ses fantasmes, l'espace privilégié de la liberté et de l'extravagance. Vêtu d'un veston trop grand prêté pour la circonstance par Guennadi, bardé de médailles et de bibelots de fortune, décoré de couvre-chefs divers, paré d'emblèmes – des simulacres de fusils confectionnés à l'aide de carton ondulé récupéré, peint et décoré avec raffinement –, il livre son visage et sa personne tout entière à l'objectif, en tenue d'apparat, devant des décors grandiloquents dont il invente une quarantaine de variantes. Au fil de deux cents poses, il apparaît le plus souvent dans une posture frontale, hiératique et solennelle. Les centaines de photographies sont ensuite placées dans des encadrements richement ornés par ses soins : peints, cousus, brodés. Mise en scène théâtrale, décors, photomontage, collage, peinture et dessin sont au service de son visage qui prend une importance cruciale et se trouve au cœur d'un délire mégalomane qui atteint ici une sorte de paroxysme créatif.

L'influence de l'iconographie issue de l'idéologie soviétique triomphaliste – et plus particulièrement des portraits de Staline – est éloquente (→ fig. 15). La figure militaire héroïque se retrouve à maintes reprises dans les portraits peints. Il serait erroné d'interpréter cette représentation tutélaire comme un hymne au dictateur, tant elle semble devoir se lire comme l'image sublimée d'un père idéal. Elle acquiert une signification tout autre dans les autoportraits photographiques et les photomontages. L'artiste prend les traits du héros, adopte sa posture et ses attributs. À l'image de Staline se substitue celle de Lobanov lui-même, l'inculte, l'exclu, qui prend la parole, s'autonomise et recouvre ainsi une identité fantasmagorique glorifiée dans l'autoportrait (→ fig. 16). Il devient l'icône de lui-même et joue désormais le premier rôle dans l'histoire qui se substitue au silence auquel il a été réduit. La « folie des grandeurs » de Lobanov, au demeurant, entre en résonance avec celle de ceux qui ont déliré sur la figure grandiose de Napoléon et qui s'y sont identifiés, comme l'a démontré l'historienne Laure Murat dans son ouvrage *L'Homme qui se prenait pour Napoléon*¹³.

13 Dans son étude, Laure Murat traite notamment des « problèmes d'identité et de subjectivité, d'usurpation et de projection [...], entre être et s'imaginer être, se croire, prétendre à et se prendre pour. Si bien que l'interrogation ne serait pas tant le classique *qui suis-je ?* mais plutôt : *suis-je bien celui pour qui je me prends ?* » (MURAT [2013 : 178]).



Fig. 14 Aleksander Lobanov, sans titre, entre 1960 et 2003, photographie montée sur carton, 30,2 x 24,5 cm.
Photographie: Amélie Blanc, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, © Collection de l'Art Brut, Lausanne, inv. n° cab-14432, avec son aimable autorisation.



Fig. 15 Aleksander Lobanov, sans titre, entre 1960 et 2003, aquarelle, stylo feutre sur carton monté sur carton et emballé de plastique, 30,5 x 21,5 cm.
Photographie: Amélie Blanc, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, © Collection Inye, Iaroslavl, Russie, avec son aimable autorisation.



Fig. 16 Aleksander Lobanov, sans titre, entre 1960 et 2003, aquarelle, stylo à bille, feutre et crayon de couleur sur papier, 30 x 42 cm.
Photographie : Amélie Blanc, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne, © Collection de l'Art Brut, Lausanne, inv. n° cab-14422, avec son aimable autorisation.

Le visage : une quête plurielle

Si l'on adopte un point de vue psychanalytique, les visages qui apparaissent dans les travaux de Ted Gordon, de Madge Gill, d'Edmund Monsiel et d'Aleksander Lobanov prolifèrent dans leur production. Ils semblent être – surtout dans l'œuvre dessinée, peinte et photographique de Lobanov – des autoportraits grâce auxquels les uns et les autres revendiquent une existence, voire une reconnaissance dont ils ont été privés¹⁴. Il serait également possible de considérer cette inflation faciale comme le reflet des personnalités plurielles qui constituent chaque individu, ses faces cachées et enfouies, niées ou fantasmées, dont quelques signes surgissent involontairement dans les rêves, les lapsus et les actes manqués, mais aussi dans les délires créatifs : ceux de Gordon, de Gill, de Monsiel et de Lobanov, qui laissent libre cours à leur imagination et révéleraient ainsi leurs « identités refoulées¹⁵ ».

Ces œuvres apparaissent comme une démonstration troublante de la mobilité mentale et psychique dont est doté l'être humain à sa naissance, avant même que

14 Voir HONNETH (2000) sur la notion de reconnaissance telle que l'entend ce philosophe allemand.

15 Voir THÉVOZ (1982 : 53–65) ; THÉVOZ (1990).

des choix et des restrictions éducationnelles ne réduisent le spectre de ses capacités; les auteurs d'Art Brut la retrouvent dans leur création autodidacte et libre, à l'écart, loin de la scène artistique établie et homologuée. Les facultés archaïques qu'ils parviennent à réveiller les conduisent à une exploration de territoires insoupçonnés, dans un nomadisme mental fécond, et à la création d'une odyssée intérieure silencieuse.

Par ailleurs, si l'on adopte un point de vue anthropologique, il convient d'observer que les expériences du vide et parfois de la tragédie auxquelles les créateurs d'Art Brut sont confrontés, ainsi que le fait d'avoir échappé au conditionnement d'une culture cultivée coercitive les dotent d'une sensibilité particulièrement développée, de nature sauvage et visionnaire. Cette sensibilité les amène précisément à la représentation omniprésente du visage, développée au fil de centaines et de milliers de compositions. Ces créateurs de l'ombre et de la marge témoignent à leur manière du statut du visage qui, dans notre société occidentale contemporaine, est considéré comme le siège de l'expression des sentiments, l'espace de prédilection où se manifestent la personnalité et la spiritualité de l'être humain. Comme s'ils avaient perçu que cette intense présence du visage procède d'une inhibition, d'un véritable refoulement, puisque primitivement, et dans de nombreuses collectivités aujourd'hui encore, c'est le corps tout entier – peint, orné, tatoué – qui fait l'objet d'une attention prononcée et qui joue le rôle de « miroir de l'âme » et de l'esprit. Notre anatomie demeurant généralement voilée, le visage constitue dès lors ce qui reste de notre nudité originelle. À travers l'investigation et l'analyse du visage qu'ils poursuivent sans relâche sur le plan symbolique, ces auteurs d'Art Brut désencadrent précisément le visage et retrouvent ainsi, paradoxalement, une sorte de corporéité ancestrale disparue.

Bibliographie

- Cardinal, R. (1973)**, « Madge Gill », in : *L'Art Brut* 9, Paris, Compagnie de l'Art Brut, 5–33.
- Courtine-Denamy, S. (2004)**, *Le visage en question. De l'image à l'éthique*, Paris, La Différence.
- De Miscault, D./Escudié, A. (dir.) (2007)**, *Aleksander Pavlovitch Lobanov, auteur d'Art Brut russe*, Paris, Éditions Aquilon.
- Dubuffet, J. (1945)**, « Lettre à Charles Ladame, Paris, 9 août 1945 », Archives de la Collection de l'Art Brut, Lausanne.
- (1967), *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, t. I.
- Honneth, A. (2000)**, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Cerf.
- MacGregor, J. M. (1990)**, « Ted Gordon », in : *L'Art Brut* 16, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 36–61.
- Murat, L. (2013)**, *L'Homme qui se prenait pour Napoléon. Pour une histoire politique de la folie*, Paris, Gallimard.
- Peiry, L. (1996)**, *De la clandestinité à la consécration. Histoire de la Collection de l'Art Brut, 1945–1996*, thèse de l'Université de Lausanne.
- (1997), *L'Art Brut*, Paris, Flammarion.

Porret-Forel, J. (1966), « Aloïse », in : *L'Art Brut* 7, Paris, Compagnie de l'Art Brut.

— (2012), *Aloïse. Le ricochet solaire*, Milan, 5 Continents.

Thévoz, M. (1982), « Edmund Monsiel », in : *L'Art Brut* 11, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 52–65.

— (1990), *Art Brut, psychose et médiumnité*, Paris, La Différence.

Winnicott, D.-W. (1971), *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard.

Film documentaire

Manoni, E. (2007), *La petite valise, images de Dominique de Miscault*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 12 min.

LE VISAGE COMME MIROIR EXPRESSIF DE L'ÂME.

APPROCHE SYMBOLIQUE ET PÉDAGOGIQUE DE FRANÇOIS DELSARTE

Franck Waille

Résumé

Les enseignements du chanteur et pédagogue français François Delsarte (1811–1871) ont révolutionné l'approche occidentale des arts de la scène. La voix, la parole articulée et le corps en mouvement ont été conçus dans leurs interrelations et intégrés dans une dynamique anthropologique unifiant corps et âme, expressions et sentiments. L'approche delsartienne du visage synthétise ces dynamiques théoriques comme pratiques. Nous exposons d'abord la symbolique du corps – et plus précisément du visage – établie par Delsarte, en montrant comment elle est directement liée à une dynamique expressive. Puis nous présentons les outils et les pistes pratiques de la formation que Delsarte pouvait proposer à un artiste, tel un acteur ou un chanteur, pour travailler le visage comme agent expressif. Plusieurs diagrammes et photographies illustrent la démonstration.



Fait d'os, de peau, de chairs innervées et d'un concentré des principaux organes des sens, le visage renfermerait en miniature l'essentiel de la personnalité d'un individu, selon François Delsarte (1811–1871), chanteur et pédagogue français dont les enseignements envisagent phénomènes expressifs, activité artistique et corps humain comme intimement intégrés dans une dimension spirituelle et métaphysique. Ces enseignements, conçus pour tous les artistes devant faire face à un public, sont considérés comme l'une des principales sources de la modernité des arts de la scène en Occident, après avoir généré aux États-Unis d'Amérique une véritable « Delsartemania » qui a imprégné de larges pans de la culture américaine.

Le visage serait comme un *compendium*, mot cher à Delsarte, un concentré expressif de la personne : par la finesse de ses structures et la particularité de certains de ses muscles insérés directement dans la peau, le visage est la partie du corps la plus réactive aux émotions. Pour Delsarte, dans sa conception thomasienne venue d'Aristote où « l'âme est la forme du corps¹ », « la tête est le miroir le plus frappant de l'âme² » et le visage, du fait de ses capacités expressives, permet de refléter les émotions et la vie

1 THOMAS D'AQUIN (1984, vol. 1: 665 [or. 1266–1273]), cité ou mentionné par Delsarte de façon récurrente – voir Waille (2011: 307–310).

2 DELSARTE (1869: dictée n° 1).

intérieure en général. Cette conception a eu une grande influence sur les arts du spectacle, mais elle a aussi été la source de nombreux malentendus³, Delsarte n'ayant laissé aucun traité concernant sa pédagogie associant voix, parole et geste, dans la mesure où il privilégiait les relations directes. Le visage se trouve directement associé à une série de méprises concernant les enseignements de cet artiste, méprises qui ont souvent servi de repoussoir à leur égard jusqu'à très récemment⁴. Aussi prendrons-nous soin de resituer dans l'ensemble de l'approche delsartienne les éléments concernant le seul visage. Notre recherche vise à rendre compte de l'intérêt de cette approche qui nous semble garder une actualité. En effet, en tant que danseur, chercheur et pédagogue, nous en vérifions souvent la pertinence pratique.

Nous présenterons d'abord l'approche symbolique du visage chez Delsarte et verrons qu'elle a des implications expressives immédiates. Nous exposerons ensuite les outils pédagogiques delsartiens permettant de travailler à l'expressivité de chacun des éléments du visage en vue d'une adéquation optimale entre la volonté expressive et les mouvements des différents éléments convoqués pour traduire un sentiment.

Les dynamiques symboliques et expressives du visage chez Delsarte

Quand bien même Delsarte participe de l'obsession classificatoire du 19^e siècle, il le fait à sa manière dès les années 1830 en se tenant globalement à l'écart des réseaux scientifiques de son époque. Du moins ne cite-t-il aucune autre recherche contemporaine lors de ses conférences, même s'il avait toutes les raisons de s'y intéresser⁵, et qu'il en connaissait certaines – ainsi avons-nous pu trouver dans les notes de l'un de ses élèves américains une référence aux travaux de Duchenne de Boulogne⁶. Pour sa part, il est exclu de ces réseaux, car il ne produit aucun ouvrage académique : ses idées n'ont pu être discutées par les scientifiques d'alors qui n'y avaient tout simplement pas accès⁷. Sa particularité se marque aussi par son approche d'artiste qui cherche des outils pratiques, et par les associations alors inhabituelles entre une multitude d'éléments venus de ses propres observations, ainsi que des données spirituelles et métaphysiques prenant systématiquement la place de tout référent scientifique.

Ainsi, selon Delsarte, l'organisme est fondamentalement constitué en fonction d'un archétype divin trinitaire imprimé dans son ensemble et dans chacune de ses parties, car il reflète l'âme humaine conçue comme « forme du corps ». La notion de forme, *forma*, a un sens précis chez Aristote et Thomas d'Aquin : c'est le principe non matériel de l'existence des choses⁸. L'âme humaine aurait une triple dimension selon Thomas d'Aquin : vitale, intellectuelle et animique (*i. e.* spiritualo-émotive). Delsarte

3 WAILLE (2011 : 216–218 ; 623–628).

4 CLARKE (1982).

5 WAILLE (2011 : 411).

6 WAILLE (2011 : 414).

7 DROUIN-HANS (1995a).

8 ARISTOTE (1966 [or. -4^e s.], 2.1.2, 412a–414 : 30–35).

en déduit que le corps humain et toutes les expressions humaines incarnent ces trois dimensions intérieures. Cela a des implications expressives, car les trois dimensions de l'âme se traduiraient en termes d'énergie, de dynamique et de qualité (du mouvement, des formes, des couleurs vocales, etc.). Joe Williams⁹ sait rendre particulièrement vivantes ces dynamiques expressives, et nous nous inspirons de certains de ses exemples dans les illustrations données dans la suite de cet article.

Les deux divisions du corps établies par Delsarte

Le corps serait donc organisé par une série de subdivisions ternaires aux dimensions énergétique et expressive. Delsarte considérerait d'abord la « division essentielle », qui individualise le bassin (énergie vitale, dynamique excentrique), la tête (énergie intellectuelle, dynamique concentrique) et le thorax (énergie « animique » – de *animus*, âme – spirituelle et émotionnelle, faisant l'équilibre du bassin et de la tête). Cela peut inclure les membres comme prolongements (→ fig. 1) :

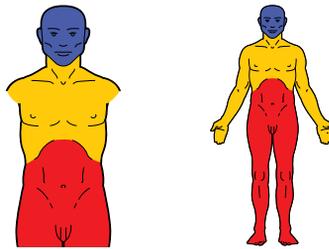


Fig. 1 Division essentielle du corps (le deuxième dessin intègre les membres). Dessins : David Glauser.

Il appelle sa seconde division « division esthétique » : elle est en quelque sorte la projection expressive de la première. Elle connaît une série de subdivisions, qui viennent préciser les dynamiques expressives du corps (→ fig. 2) :

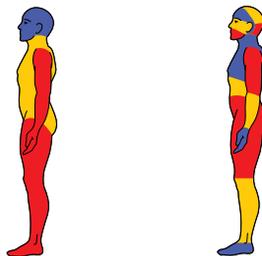


Fig. 2 Division esthétique du corps et sa première subdivision. Dessins : David Glauser.

9 Pionnier contemporain de la reconstruction pratique du système expressif de Delsarte dans sa version américaine. Présenté dans l'édition 2005 du *Mime Journal* (Californie), Joe Williams transmet l'enseignement de Delsarte à des danseurs, à des acteurs, à des chanteurs, à des thérapeutes spécialisés dans la maladie mentale, à des professeurs de yoga et à des artistes travaillant dans les arts visuels.

La tête : passive (crâne) & active (visage)

La tête a une double caractérisation et est donc doublement subdivisée (→ fig. 3):

Les zones buccale, frontale, génale¹⁰ [région des joues], occipitale, temporale et pariétale qui composent organiquement cette région, sont les doubles expressions vitales, intellectives et animiques de l'être (Delsarte [1969: dictée n° 1]).



Fig. 3 Les doubles zones de la tête: synthèse colorée. Dessin: David Glauser.

Elle comprend des « zones actives et passives: nous appelons les premières éléments mimiques, et les secondes éléments de réflexion¹¹ », autrement dit le visage et le crâne.

Quand telle ou telle partie du visage est mise en avant dans une attitude, cela donne à l'expression d'ensemble une caractérisation marquée par la dynamique expressive de la partie mise en valeur. Ainsi, regarder le même objet avec une inclination de la tête privilégiant le menton et la bouche, le front, ou enfin les parties centrales du visage, change radicalement le message potentiellement lisible selon la posture choisie (→ fig. 4):

Quand le menton et la bouche sont mis en avant, l'expression d'ensemble est plutôt de type « vital » – la tomate ne va pas tarder à être dévorée. Quand le front est mis en avant, l'expression d'ensemble est plutôt de type « intellectuel » – la tomate va être examinée et bien étudiée avant que ne soit décidé si, oui ou non, elle sera mangée. Enfin, quand les parties centrales du visage sont mises en avant, l'expression d'ensemble est plutôt de type « spiritualo-émotif », elle a quelque chose de plus doux et de plus détachée – la tomate est déjà regardée pour la qualité, voire la beauté de ses lignes, presque contemplée, et la question de sa consommation et de ses qualités intrinsèques apparaît plus secondaire.



Fig. 4 Présentations vitale, intellectuelle et animique du visage (sujet: Franck Waille; photographies: Yves Waille).

¹⁰ Du latin *gena*, joue.

¹¹ DELSARTE (1869: dictée n° 1).

Ces zones du visage peuvent aussi être touchées par la main et associées à une phrase :

(frontale)	« Allons ! cherchons quelque moyen. Un peu d'esprit !... »
(généale [région des joues])	« Ces pauvres gens ! de braves gens, ils me font peine en vérité... »
(buccale)	« Eh !... Eh !... la petite est jolie !... »

(Delsarte [1859 : cours théorique n° 7])

Elles peuvent aussi colorer le sens d'une phrase quand elles sont touchées. « Je viens d'avoir une pensée géniale ! » aura ainsi une dynamique différente dans les trois situations suivantes, qui ne renverront pas à la même pensée (→ fig. 5) :



Fig. 5 Main touchant les parties vitale, intellectuelle et animique du visage (sujet : Frank Waille ; photographies : Yves Waille).

Nous constatons par ailleurs qu'en fonction de la zone du visage touchée, la même phrase est prononcée de manière différente, de manière involontaire (action sur la voix), et les éléments du visage s'organisent également de manière différente (action sur la mimique).

La double caractérisation de la tête (passive et active) permet de comprendre que ce qui est « mental » ou intellectif chez Delsarte – dans le corps, la tête est la partie intellectuelle par excellence – contient potentiellement cette double polarité : dimension intellectuelle, et grande finesse et précision des capacités expressives. Cette finesse expressive peut amener une nouvelle subdivision.

Caractérisations expressives du visage

Le visage, d'abord divisé par trois, l'est à nouveau par trois, ce qui amène Delsarte à considérer neuf zones (→ fig. 6) :

Chacune des zones initiales contient une partie vitale (1), une autre intellectuelle (2) et une autre animique (3).

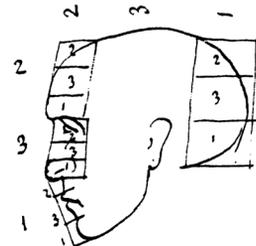


Fig. 6 Zones de la tête et accord de neuvième du visage [Delsarte, in : Porte (1992 : 132)].

Cela est bien lisible avec l'utilisation des couleurs (→ fig. 7)¹².



Fig. 7 Zones de la tête (avec les neuf zones du visage): synthèse colorée. Dessin: David Glauser.

La zone vitale comprend la bouche et le menton: le menton serait la partie vitale, la lèvre supérieure la partie intellectuelle et la lèvre inférieure la partie animique. Elena Randi, auteure de la première thèse européenne sur Delsarte, indique que «la bouche, organe du baiser et de la manducation¹³ [...], est contaminée par des éléments sensoriels selon une vision peut-être héritée de la tradition de l'Ancien Testament¹⁴», cette bouche dans laquelle il y a «un lien entre la bouche, le sens du goût et l'énergie vitale¹⁵». Remarquons que le lien entre la bouche et la parole articulée n'est pas pris en compte dans cette caractérisation vitale de la bouche. La zone intellectuelle est constituée du front; elle est relativement peu expressive, sauf par l'intermédiaire des sourcils qui sont en même temps liés aux yeux. La zone animique est la plus riche, car elle comprend le nez, les yeux et les oreilles, soit les principaux organes des sens. Le nez est considéré comme sa partie vitale, les yeux comme sa partie intellectuelle, et les oreilles comme sa partie animique.

Randi indique que Delsarte, en associant le nez à la partie animique de la tête, «rejette la tendance qui associe l'odorat au règne animal tout en se rapprochant de l'autre, celle dans laquelle le vertige des odeurs tend vers l'ivresse mystique jusqu'à se confondre avec elle [...]»¹⁶. Par ailleurs, elle écrit que «la fonction de lien entre la bouche et les yeux qu'a le nez est équivalente à celle de l'âme, lieu de communication entre l'Homme et Dieu¹⁷». Une symbolique proche était déjà utilisée par Pseudo-Denys – l'un des auteurs de référence de Delsarte – qui écrit que «les facultés qui permettent de discerner les odeurs signifient, chez [les anges], autant qu'il est possible, l'accueil qu'[il]s font à l'odorante transmission qui dépasse l'esprit, ainsi que leur aptitude à discerner avec sagacité ce qui ne vient pas de Dieu et à le fuir totalement¹⁸». Le caractère animique du nez chez Delsarte peut renvoyer

12 Les oreilles, non considérées sur la figure 6 ci-dessus, sont à rattacher à la partie centrale animique, comme l'indiquent d'autres documents.

13 Action de manger, ensemble des opérations antérieures à la digestion (préhension, mastication, insalivation, déglutition).

14 «La bocca, organo del bacio e della manducazione [...], è contaminata da elementi sensoriali, secondo una visione forse ereditata dalla tradizione veterotestamentaria» (RANDI [1996: 156]).

15 «Un legame fra bocca, senso del gusto ed energia vitale» (RANDI [1996: 156]).

16 «Respinge la direttrice che associa l'odorato al regno animale, connettendosi con l'altra: quella in cui la vertigine degli odori sconfinava e si confonde con l'ebbrezza mistica [...]» (RANDI [1996: 156]).

17 «La funzione di collegamento fra la bocca e gli occhi detenuta dal naso [...] è equivalente a quella dell'anima, luogo di comunicazione tra l'uomo e Dio» (Randi [1996: 157]).

18 PSEUDO-DENYS 15.3.332a (1986: 173).

à l'étymologie du mot « esprit » (*souffle*¹⁹). Le nez est ainsi étroitement lié à la poitrine, anatomiquement et dans son fonctionnement physiologique, comme dans sa caractéristique animique chez Delsarte.

L'œil est considéré par Delsarte comme « le plus subtil et le plus rapide de tous les agents du corps [...] parce qu'il est le plus petit²⁰ », ce qui est confirmé par les recherches contemporaines en physiologie de l'action²¹. C'est donc, selon lui, l'élément animique du visage le plus complexe et le plus expressif. C'est peut-être cette précision et cette complexité expressive, mais aussi un certain flou de la part de Delsarte lors de ses cours publics concernant les caractéristiques intellectives des yeux, qui ont entraîné une grande confusion sur ce point dans la transmission de ses enseignements par ses héritiers artistiques français et américains à la fin du 19^e siècle. En effet, ces héritiers, à l'exception de Giraudet²², rattachent implicitement ou explicitement les yeux à la zone intellectuelle du visage²³ et non à la zone animique. Sur cette localisation animique des yeux, Randi note que « si l'âme se voit [...], les yeux en sont le reflet extérieur, selon un dicton qui est devenu un véritable lieu commun, et dont les racines sont très anciennes [...]»²⁴. Pour Pseudo-Denys, « les facultés visuelles qu'on leur attribue [aux hiérarchies célestes] indiquent qu'elles lèvent les yeux [...] vers les lumières divines, et qu'en retour elles reçoivent avec simplicité, limpidité, sans résistance, mais dans un mouvement rapide, pur et large, les illuminations de la Théarchie [Dieu]²⁵ ». Ce sont autant d'échos à la dimension animique que Delsarte attribue aux yeux.

Envisagé comme l'élément expressif le plus complexe, l'œil bénéficie chez Delsarte d'une analyse selon une nouvelle division ternaire qui individualise le globe, les paupières et les sourcils²⁶. Quintilien déjà ajoutait à la puissance expressive des seuls yeux, « le concours des paupières et des joues ». Il précisait que « les sourcils aussi ont un rôle important, car ils dessinent jusqu'à un certain point la forme des yeux et ils règnent sur le front²⁷ ». Les caractérisations vitale, mentale et animique de ces trois éléments sont très imprécises si l'on se réfère aux publications d'héritiers artistiques de Delsarte, tout comme à ses documents actuellement disponibles²⁸.

La plupart des héritiers anglophones introduisent une nuance supplémentaire concernant le globe oculaire, lorsqu'ils caractérisent ses trois composantes : le blanc serait vital, l'iris serait animique, et la pupille serait intellectuelle. Ces indications – qui se trouvent initialement dans un carnet de Mackaye où sont traduites des notes de

19 En latin *spiritus*, en grec πνεῦμα (pneuma).

20 MACKAYE avec DELSARTE (1869/1870 : 35).

21 BERTHOZ (1997 : 212).

22 GIRAUDET (1895 : 113).

23 Voir WAILLE (2011 : 569–570).

24 « Se l'anima [...] si vede [...] gli occhi ne sono lo specimine esterno, secondo un dettato che è divenuto un vero e proprio luogo comune, e le cui radici sono assai antiche [...] » (RANDI [1996 : 157]).

25 PSEUDO-DENYS 15.3.332a (1986 : 173–174).

26 DELSARTE (1839a : 54).

27 QUINTILIEN, *Institution oratoire* 11.3.77–78 (1975–1980, tome 6 : 244) pour les deux citations.

28 Voir WAILLE (2011 : 570–572).

Delsarte²⁹ – ont une pertinence expressive: un grand contentement ou une frayeur invitent les yeux à s'ouvrir et mettent en avant le blanc des yeux; à l'inverse, les yeux refermés autour de la pupille peuvent exprimer l'examen précis, la suspicion ou dénoter un état de réflexion³⁰.

Au delà des caractéristiques expressives des yeux facilement repérables par le jeu des trois éléments considérés par Delsarte (plus ou moins grande ouverture des paupières, direction du regard, jeu des sourcils), celui-ci indique une manifestation beaucoup plus subtile qu'il appelle la «titillation du regard, des paupières³¹», c'est-à-dire le clignement des yeux associé à un mouvement de la pupille, qui n'est pas sans rappeler la joie ou le voile de tristesse mentionnés par Quintilien, et que Delsarte met en lien direct avec les phénomènes mentaux, affectifs et émotionnels:

De tous les agents dynamiques, le plus petit, le moins facilement appréciable est l'œil. Toute action mentale agissant sur nous doit amener dans l'œil une titillation. D'où vient cette titillation? Les yeux convergent pour bien voir un objet qui est à une distance donnée puis, lorsqu'il faut en voir un autre, la titillation détruit la convergence pour qu'une autre puisse se produire. Quel que soit le fait aperçu, même mental, la titillation se produit (Delsarte [1859: cours pratique n° 8]).

Le clignement des yeux associé à un mouvement de la pupille est donc considéré comme l'indice d'une adaptation, soit à un nouvel objet ou à une nouvelle direction du regard, soit à une modification de l'état intérieur de la personne, deux choses pouvant aller ensemble. Cette notion de titillation du regard a des parentés avec ce qui, en physiologie, est appelé aujourd'hui la saccade, qui est «le changement de direction du regard quand l'œil tourne³²», mais elle associe intimement changement de direction du regard et phénomène expressif, émotionnel. Ainsi, du fait de sa taille, «l'œil a des titillations rapides comme la foudre», et toute titillation «annonce toujours une émotion» selon Delsarte, qui développe:

Si quelqu'un veut exprimer de la surprise, et que cette surprise ne soit pas précédée d'une titillation, vous pouvez être assurés que la surprise est simulée. Si, m'attendant à la visite d'une personne, je fais de l'émotion à sa vue, vous pouvez dire: c'est faux, parce qu'il n'y a pas eu titillation dans le regard. D'où vient cette titillation? C'est que dans l'imagination (l'image en action), c'est une image qui se passe en dedans de nous-mêmes, qui gît dans les phénomènes intimes, comme à propos des phénomènes matériels. Il y a une direction des yeux vers un objet, une convergence: si l'objet change de place, les yeux ne peuvent pas modifier leur mode de convergence, il faut qu'ils se ferment pour retrouver de nouveau une direction, une convergence proportionnelle à l'éloignement et à la direction de l'objet; il n'y a jamais vision sympathique.

Les phénomènes de l'imagination sont dans l'imagination, à une distance déterminée. Quand une image change de place dans la pensée, elle amène une titillation égale à celle qu'elle amènerait dans l'ordre des choses matérielles. Me voilà pensant dans un ordre de faits: tout d'un coup, un souvenir m'arrive, vous allez voir l'expression changer, et cette expression être précédée d'une titillation.

29 DELSARTE par MACKAYE (s.d.), 13^e des pages ayant un contenu (le carnet contient un grand nombre de pages blanches entre les pages ayant un contenu).

30 Dans les *Tex Avery*, la taupette, aux yeux plissés, est souvent représentée avec des lunettes et un livre à la main: c'est l'intellectuel de service.

31 DELSARTE (1858: cours n° 8).

32 BERTHOZ (1997: 212).

À chaque mouvement de l'imagination, il y aura une titillation. C'est à cette titillation que je vois que l'image est sérieuse. Quand on simule ces choses-là, comme un acteur, on oublie la titillation. C'est donc un moyen de savoir si l'émotion, si la surprise est vraie (Delsarte [1858 : cours n° 8]).

Le clignement des yeux associé à un mouvement de la pupille serait ainsi l'indice ultime d'appréciation de la véracité expressive d'une manifestation émotivo-corporelle et, pour le spectateur regardant l'acteur, ce serait un critère capital d'appréciation de la qualité de son jeu. Intimement liée à la loi de la vitesse proportionnelle³³, la titillation du regard est donc une donnée expressive qui, pour Delsarte, doit être travaillée comme l'élément le plus subtil d'application de cette loi, ce qui lui permet de conclure que « c'est pour ne pas observer ces lois qu'on aperçoit au théâtre tant de gaucheries, et que si peu d'acteurs sont sérieusement comédiens³⁴ ».

Les oreilles ont, selon Delsarte, une caractérisation animique. Remarquons que l'audition peut être de deux types : d'une part passive (entendre), d'autre part active (écouter). Ainsi, les oreilles exprimeraient, par leurs fonctions et leur position, l'aspect synthétique de ce qui est animique selon Delsarte, réunissant des éléments actifs et passifs présents dans la tête.

Toutes ces symboliques alimentent les dimensions expressives de cette subdivision, que nous pouvons illustrer avec neuf manières de regarder favorisant chacune des parties du visage (→ fig. 8) :

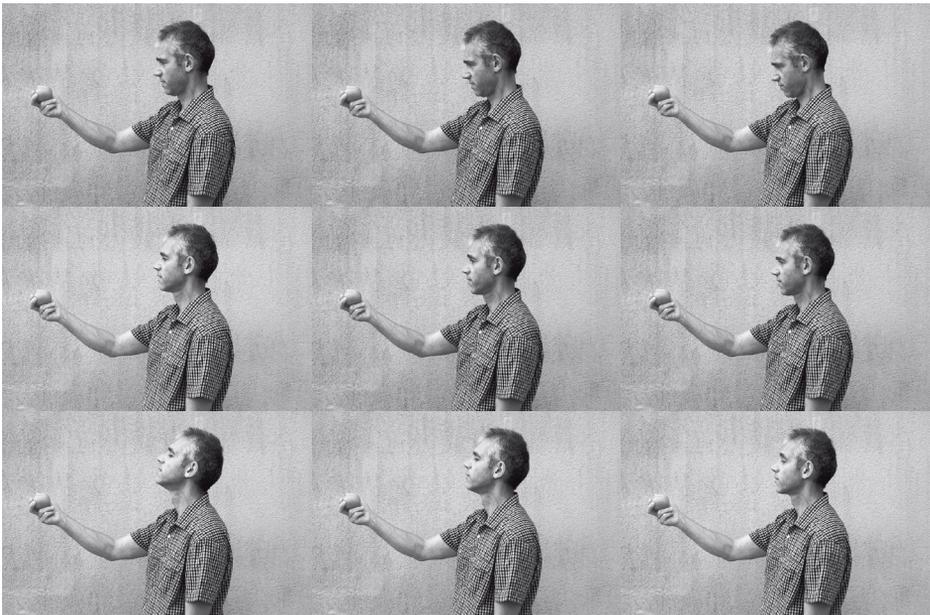


Fig. 8 Neuf présentations du visage (sujet : Franck Waïlle ; photographies : Yves Waïlle)
Ligne 1 (à partir du haut) : zones intellectives ; ligne 2 : zones animiques ; ligne 3 : zones vitales.

33 « Tout mouvement est proportionnel à la masse mue, c'est-à-dire que les grands agents se meuvent avec lenteur et les petits avec rapidité » (DELSARTE [s.d. : 1]).

34 DELSARTE (1858 : cours n° 8).

Outils delbartiens pour travailler l'expressivité du visage

Les symboliques rattachées aux différentes parties du visage, si elles donnent des indications pour le jeu de l'acteur, ne forment pas en elles-mêmes des outils de travail de ces différentes parties. Ce sont les « tableaux d'accords de neuvième » qui sont les outils delbartiens pour préparer les éléments du visage à être les plus expressifs possible. Après les avoir présentés, il convient de les appréhender dans la dynamique générale du travail corporel expressif delbartien, qui commence par défaire les habitudes acquises avant d'affiner les outils expressifs, puis d'en montrer l'usage possible pour quelques éléments significatifs du visage, et enfin d'introduire à la combinatoire entre différents éléments du visage pour telle ou telle expression.

Présentation de l'outil pédagogique delbartien par excellence : l'accord de neuvième

Delsarte créa un outil graphique, « l'accord de neuvième », dont le nom vient de sa culture musicale, origine qu'il détourne pour ne retenir que la dynamique de neuf parties constituant un tout (→ fig. 9). C'était pour lui un outil synthétique permettant de classer ses milliers d'observations de manière cohérente et simple, en les associant toujours à des émotions de manière ouverte (il utilisait volontiers le « etc. » en les énonçant). Après sa mort, certains de ses élèves (ou des personnes se réclamant de lui) ont diffusé des tableaux d'accord de neuvième des différentes parties du corps – en particulier du visage – dans des attitudes associées à des émotions, mais de manière fermée (une attitude = une émotion), ce qui fut source de mésinterprétation de ses enseignements³⁵. Lui-même s'était bien gardé de publier ce type de tableaux qu'il utilisait à titre pédagogique.

Cet outil d'entraînement pour rendre chacune des parties du corps aussi disponible que possible à l'expression des émotions, est la traduction plastique de la définition de la Trinité de Thomas d'Aquin, faite d'une série de relations (le Père est lui-même, mais il est aussi relation avec le Fils et avec le Saint-Esprit, et de même pour chacune des Personnes trinitaires)³⁶. En clair, il présente le croisement de trois données entre elles, ce qui est facilement saisissable dans sa version appliquée aux couleurs :

	Rouge ₁	Jaune ₃	Bleu ₂
Bleu ₂	Violet ₂₁ dominante de bleu	Vert ₂₃ dominante de bleu	Bleu primaire ₂₂
Jaune ₃	Orange ₃₁ « orangé aurore » dominante de jaune	Jaune primaire ₃₃	Vert ₃₂ dominante de jaune
Rouge ₁	Rouge primaire ₁₁	Orangé ₁₃ « orangé vermillon » dominante de rouge	Violet ₁₂ dominante de rouge

Fig. 9 Tableau de l'accord de neuvième des couleurs [d'après Delsarte (1859 : 7^e cours théorique)].

³⁵ WAILLE (2011 : 216–218).

³⁶ WAILLE (2011 : 193–198 ; 202–220).

Les trois couleurs primaires, critères horizontaux et verticaux, se retrouvent dans la diagonale allant du rouge au bleu. Les six autres cases sont leurs combinaisons, où domine plutôt l'une ou l'autre. À chacune est associée une qualité particulière: excentrique (dynamique vers l'extérieur) pour le rouge; concentrique (dynamique vers l'intérieur) pour le bleu; neutre (équilibre des deux précédentes) pour le jaune.

L'accord de neuvième, structuré selon des règles précises, est en même temps assez souple pour épouser les variations des émotions, car sa dynamique interne est synthétique et non normative. Elle procède par subdivisions successives: chaque élément, issu du passage de trois genres à neuf espèces, peut être à son tour divisé selon la même logique ternaire dans un processus sans fin³⁷. Par ailleurs, chacun de ces éléments, se rapportant à une partie précise du corps, doit être combiné avec ceux des autres parties, toute expression étant faite de la participation de différents éléments corporels. L'ensemble de ces combinaisons est alors difficilement dénombrable. Cette démarche ouvre à l'infini le champ des possibles de l'analyse et du travail de l'expression humaine. Cet outil a une dimension pratique et dynamique: il est possible de s'entraîner à enchaîner les différentes attitudes indiquées «de toutes les manières» (c'est-à-dire dans n'importe quel ordre) comme le précise Alfred Giraudet³⁸, élève de Delsarte. Et, de la sorte, on fait l'expérience de différentes attitudes, positions et niveaux de tensions musculaires de telle ou telle partie du corps.

Delsarte a ainsi cherché à classifier, modéliser et rationaliser l'expression des émotions – comme l'a fait une longue tradition³⁹ –, mais de manière originale avec ses tableaux d'accords de neuvième qui lui ont permis à la fois l'analyse desdites émotions et le développement d'une pédagogie rigoureuse et ouverte. Celle-ci commence par ce qu'il appelle la «décomposition».

Préalables pratiques: décomposition des éléments du visage et séquençage du travail

Le travail corporel chez Delsarte est initié par un «non-travail» nommé «décomposition» (ou «relaxation» par ses héritiers artistiques américains) qui a pour but de relâcher les tensions acquises, ce qui permet de retrouver une expressivité naturelle. Dans ce travail, c'est le poids qui agit et qui entraîne la partie du corps dans le mouvement de décomposition, sans action musculaire donc, et de manière très spécifique pour chaque élément corporel. Pour le visage, cette approche peut sembler non adéquate, ses éléments pesant très peu. Nous avons pourtant le témoignage de Stebbins dans lequel elle relate la démonstration de décomposition successive que lui a faite Mackaye, élève de Delsarte, lors de leur première rencontre en 1876, et qui se termine par la mâchoire et les paupières⁴⁰.

37 WAÏLLE (2011: 219–220).

38 GIRAUDET (1895: 119).

39 DROUIN-HANS (1995a; 1995b).

40 STEBBINS (1885: 82).

Les notes d'un ami de Delsarte ayant étroitement collaboré avec lui indiquent comme «exercices de dynamique» dont nous ne connaissons pas la nature, mais qui impliquent au préalable un travail de décomposition pour la tête des éléments suivants :

Tête, yeux, sourcils, front, nez, bouche, lèvres, menton, joues, oreilles (Brucker avec Delsarte [s.d.2: 9]).

De son côté, Giraudet, qui publie la principale source d'iconographie delsartienne avec des accords de neuvième des attitudes de l'ensemble des parties du corps, donne pour le visage des tableaux pour l'œil, la paupière inférieure, le regard, le sourcil, la bouche, les commissures des lèvres et le nez.

L'ensemble de ces indications invite donc à considérer un travail préalable de décomposition des différentes parties du visage. Cela est assez aisé pour la mâchoire inférieure, grâce à la mandibule dont le poids peut assez aisément «tirer» la mâchoire vers le bas. Pour les autres parties, outre des manipulations possibles (légers massages), on peut avoir l'intention de laisser leur poids agir⁴¹.

Les comptes rendus des cours de Delsarte tout au long de sa carrière d'enseignant indiquent un ordre de travail précis : partir des parties vitales (les membres : jambes puis membres supérieurs), poursuivre avec la partie animique (le torse) et finir avec la partie intellectuelle (la tête). Autrement dit, commencer par la base, les appuis, et remonter progressivement dans le corps : aller des pieds à la tête. Le visage est donc le dernier élément corporel que Delsarte préconise de travailler.

Accords de neuvième pour le visage

Nous ne présenterons pas des accords de neuvième pour toutes les parties du visage énoncées précédemment, mais nous nous contenterons de deux exemples.

Quand Delsarte utilise l'accord de neuvième pour présenter différents types de profils, il est possible d'utiliser ces tableaux de manière dynamique pour les parties mobiles comme les lèvres. Pour le tableau d'accord de neuvième des lèvres, il prend «la lèvre supérieure comme espèce, et la lèvre inférieure comme genre⁴²». Voici deux tableaux qui présentent de grandes différences puisqu'ils ne s'accordent que sur un seul point, le profil central ; le premier est issu de l'un de ses cours, le second est publié par Delaumosne (→ fig. 10 et 11).

Ces formes peuvent être des supports expressifs, c'est-à-dire des éléments potentiellement utilisés par un comédien pour construire un personnage jusque dans ses expressions physiques.

41 Nous le proposons durant nos stages, et les élèves témoignent que cela procure une détente réelle et les amène vers une certaine intériorité.

42 PORTE (1992 : 123).

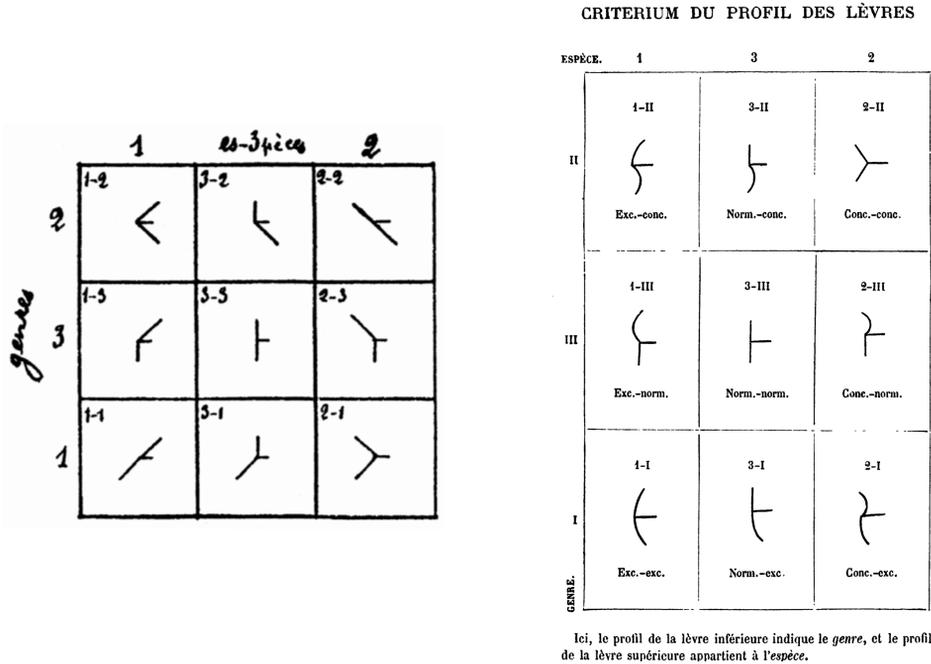


Fig. 10 et 11 Accord de neuvième du profil des lèvres.
 Deux versions: Delsarte in: Porte (1992: 123) [à gauche] et Delaumosne (1874: 89) [à droite].

Les tableaux pour présenter des profils sont marginaux dans son travail et plutôt de type démonstratif, ce qui permet de faire ressortir des dynamiques expressives facilement repérables. La plupart de ses tableaux concernent des éléments dynamiques. Les tableaux des attitudes des différentes parties du corps ne prétendent pas illustrer l'ensemble des attitudes de chacune de ces parties, mais donner une grille pouvant être affinée par subdivisions successives. Delsarte dénombre les combinaisons qu'il a pu envisager, soulignant l'aspect synthétique de ces tableaux: 729 «physionomies passionnelles d'un même œil⁴³» sans compter les combinaisons avec les mouvements de la tête ou encore les «42'714'297 expressions de la bouche⁴⁴»... Giraudet indique que la multiplicité des mouvements de la bouche «pourrait fournir un nombre incalculable de types», mais, selon la logique de l'accord de neuvième, il présente trois genres: «la bouche s'ouvre grandement, se ferme et s'entr'ouvre», et trois espèces: «les lèvres s'allongent en avant, se tirent en arrière, et sont normales⁴⁵». Il en donne deux tableaux, le deuxième étant une variante du premier avec les commissures des lèvres abaissées⁴⁶ (→ fig. 12).

43 DELSARTE (1859: cours théorique n° 7).

44 DELSARTE (1859: cours théorique n° 7).

45 GIRAUDET (1895: 43) pour toutes les citations.

46 En regard de ces tableaux, Giraudet donne des indications émotionnelles telles que «glouttonnerie», «ébahissement», «joie féroce»...

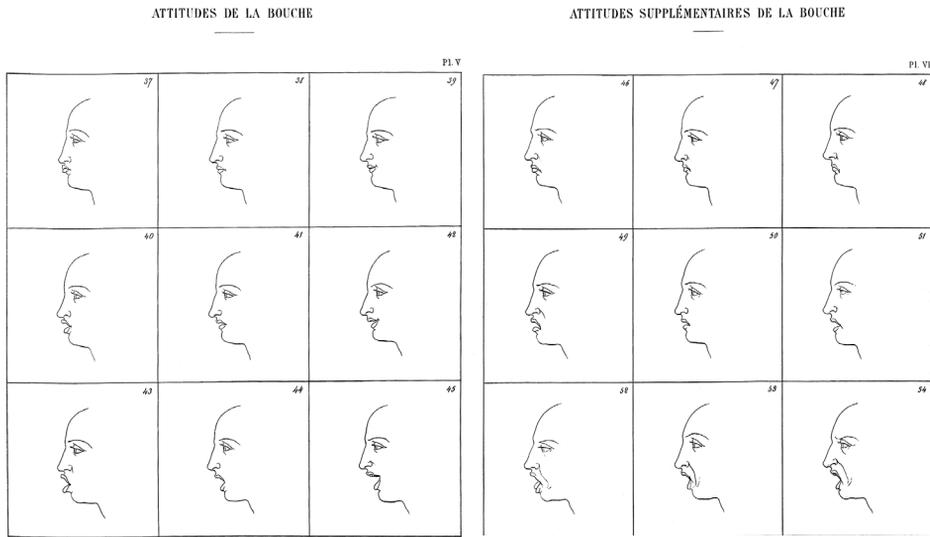


Fig. 12 Accord de neuvième de la bouche (Giraudet [1895: planches 5 et 6]).

Il est permis d'utiliser librement la dynamique de l'accord de neuvième pour donner d'autres variations. Dans les photographies suivantes, nous associons lèvres grandes ouvertes, rapprochées et serrées (axe vertical), et lèvres écartées, neutres ou resserrées (axe horizontal) (→ fig. 13):

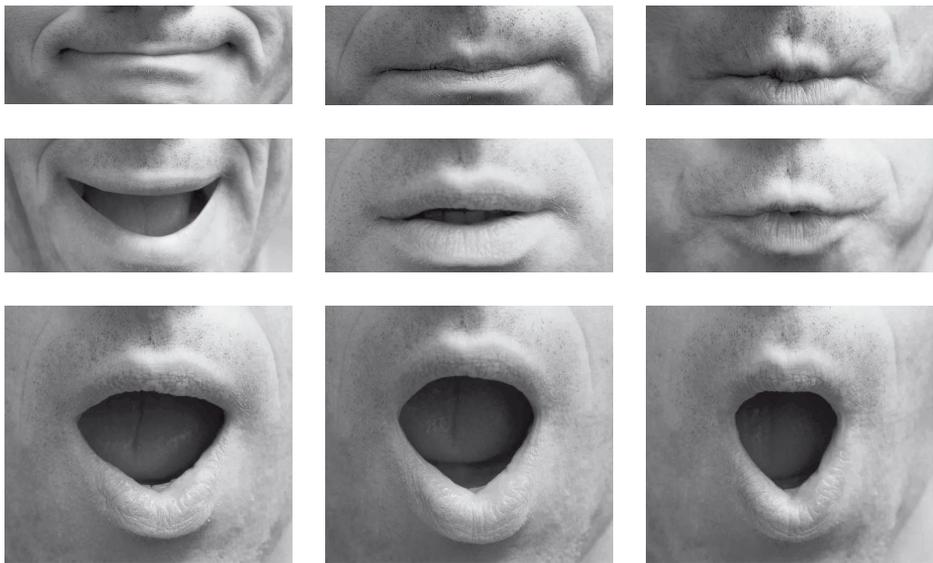


Fig. 13 Neuf attitudes possibles de la bouche (sujet : Franck Waïlle ; photographies : © David Venier).

Notons néanmoins que cette proposition court le risque de devenir purement un exercice « gymnique » et dissocié de tout phénomène observé, ce qui n'est guère fidèle à l'esprit du travail de Delsarte, et ce qui a été l'un des écueils d'une partie de la transmission américaine de ses enseignements⁴⁷. Elle a comme principal intérêt de faire explorer systématiquement, à la manière des accords de neuvième (dont la présentation n'est reprise ici que par commodité), différentes possibilités de mouvement. Il conviendrait, pour chaque attitude, de lui associer une émotion pouvant lui être rattachée pour retrouver la dynamique delgartienne.

Le tableau suivant, sans doute de la main de Brucker, ami de Delsarte, donne une idée de l'approche expressive des sourcils chez ce dernier (→ fig. 14) :

<p><i>espèce exc.</i></p>  <p><i>Du Genre Conc. type spirituel</i></p>	<p><i>Esp. normale</i></p>  <p><i>Du Genre Conc.</i></p>	<p><i>Espèce Conc. Conc.</i></p>  <p><i>Du Genre Conc. Conc.</i></p>
<p><i>Esp. exc. Du</i></p>  <p><i>Genre normal</i></p>	<p><i>Esp. normale normale</i></p>  <p><i>Du Genre normal normal :</i></p>	<p><i>Espèce Conc.</i></p>  <p><i>Du Genre nor.</i></p>
<p><i>Esp. exc. exc.</i></p>  <p><i>Du Genre exc. exc.</i></p>	<p><i>Espèce normale</i></p>  <p><i>Du Genre exc.</i></p>	<p><i>Espèce Conc. Du Genre exc.</i></p>  <p><i>forme Conc. combinée des mouvements combinés.</i></p>

Fig. 14 Accord de neuvième des sourcils (d'après Brucker avec Delsarte [s.d. 1 : 2^e partie]).

L'entraînement nécessaire pour arriver à accomplir ces mouvements des sourcils est aussi précis qu'intense. Cela fait bien ressortir la dynamique centrale des accords de neuvième appliqués du visage : démultiplier et affiner la capacité expressive de chacun de ses éléments.

47 WAÏLLE (2011 : 14, 27, 698, 706-712, 779).

Combinatoire

Une fois chaque élément du visage travaillé, c'est la combinaison de différents éléments qui est intéressante. Nous trouvons dans les documents delsartiens deux types de combinaison :

1. *Rapports expressifs entre la bouche, le nez et les yeux*

Les relations expressives entre la bouche, le nez et les yeux sont abordées en tant que telles. Ainsi, un document de Delsarte indique :

[2] tête {
œil
nez
bouche

(Delsarte [s.d.2: feuille 1])

La bouche est donc ici caractérisée par la dimension vitale, l'œil par la dimension intellectuelle et le nez par la dimension animique. Ce qui correspond à leur position respective les uns par rapport aux autres et aux caractéristiques que nous avons exposées ci-dessus, en mettant en valeur la dimension animique du nez (partie la plus animique de la zone génale⁴⁸) et en insistant sur la dimension intellectuelle des yeux (les parties les plus intellectives de la zone génale). Il s'agit donc d'associer à chaque fois les trois dynamiques de base de l'expressivité (vitale, intellectuelle, animique). La considération expressive des rapports de ces trois principaux éléments du visage est une indication pédagogique, c'est-à-dire une invitation à avoir conscience des dynamiques expressives qui se dégagent de ces trois éléments dans leurs particularités et dans leurs rapports.

2. *Rapports expressifs entre la bouche, les sourcils et les yeux*

Quelques dessins de Delsarte proposent quelques combinaisons systématiques entre les sourcils, les yeux et la bouche (→ fig. 15). La figure 15, par exemple, présente une succession de variations d'expression du visage autour de cinq positions des sourcils avec des renvois aux tableaux d'accord de neuvième pour les différents éléments du visage. Relevons la forte expressivité de ces figures qui pourraient faire penser à des personnages stylisés d'une bande dessinée d'aujourd'hui. Elles présentent des possibilités d'utilisation simples, élémentaires et synthétiques des données des accords de neuvième pour le visage, ou des « gammes du visage » pouvant faire penser à celles qu'utilisait l'acteur David Garrick⁴⁹ et que reprenait Delsarte (puis Mackaye à sa suite).

Conclusion

Reflet par excellence de la vie intérieure, le visage pour Delsarte devait pouvoir en manifester à volonté toutes les nuances, et cela de manière consciente et contrôlée par l'artiste investissant l'art du geste. Si Delsarte présente le visage comme un répertoire

48 *i.e.* les joues.

49 WAILLE (2011: 606-607).



Fig. 15 Combinatoire expressive, d'après *Écriture du Geste* (partie du bas) (Delsarte [1839b]).

d'expressions soigneusement décrites et détaillées, sa présentation n'a pas pour ambition d'être exhaustive, mais reste ouverte à l'infini. Les mouvements des sourcils, de la bouche, du nez ou de l'ensemble de la tête sont des gestes, et même des gestes par excellence, manifestations premières de tout sentiment. Ils se «diffuseraient» ensuite dans tout l'organisme – et d'abord dans les mains⁵⁰ – pour générer une expression de l'ensemble de la personne, expression globale faite d'une infinité de nuances manifestant l'unicité d'une vie intérieure dont les variations sont innombrables. Le visage convoque à lui seul des approches aussi diverses que l'anatomie, l'art du geste, la phénoménologie, la physiologie, la mimique... Chez Delsarte, le visage appelle également, comme tout ce qui concerne l'être humain et ses réalités expressives, les dimensions anthropologique et métaphysique, ainsi que la nécessaire observation de soi et des autres, qui sont chez lui consubstantielles de toute approche d'un geste, d'un mot énoncé ou d'un son émis. Si le visage est, au sein de la pédagogie delsartienne, la dernière partie du corps à travailler par l'artiste se produisant sur scène, c'est qu'il

50 WAILLE (2011: 504-509).

est précisément relié à tout le reste et qu'il en est comme le couronnement. Cette conception a parfois été comprise de façon erronée⁵¹ comme une vision mécaniste⁵² de l'expression, sans doute induite par les tableaux d'accord de neuvième qui ont été utilisés comme des outils figés plutôt que comme des propositions d'exploration. Elle a néanmoins montré une vraie fécondité dans l'histoire des arts du spectacle vivant en Occident. Elle convoque aussi plusieurs approches, en particulier spirituelle, pour formuler une véritable grammaire de l'expression au service d'une méthode. Et comme le rappelle Ted Shawn, « que l'on adhère ou non à la métaphysique de Delsarte, son système est utilisable⁵³ », aujourd'hui encore.

Bibliographie

- Aristote (1966 [or. 4^e s. av. J.-C.]**), *De l'âme*, Paris, Les Belles Lettres.
- Arnaud, A. (1882)**, *François del Sarte, ses découvertes en esthétique, sa science, sa méthode, précédé de détails sur sa vie, sa famille, ses relations, son caractère*, Paris, Ch. Delagrave.
- Aumont, J. (2006)**, *Le cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin.
- Berthoz, A. (1997)**, *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob.
- Brown, M. T. (1886)**, *The Synthetic Philosophy of Expression as Applied to the Arts of Reading, Oratory, and Personation*, Boston, Houghton Mifflin & Co.
- Clarke, J. D. (1982)**, *The Influence of the Delsarte System of Expression on American Acting 1871–1970*, Ph. D. dissertation, Washington State University.
- Delaumosne, Ab. (1874)**, *Pratique de l'art oratoire de Delsarte*, Paris, Joseph Albanel.
- Drouin-Hans, A.-M. (1995a)**, *La communication non-verbale avant la lettre*, Paris, L'Harmattan.
- (1995b), *Le corps et ses discours*, Paris, L'Harmattan.
- Giraudet, A. (1895)**, *Mimique, physionomie et gestes. Méthode pratique d'après le système de François Del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*, Paris, Ancienne Maison Quantin/Librairies-Imprimeries Réunies (avec 34 planches hors texte, composées de 250 figures, d'après les dessins originaux de Gaston Le Doux; tiré à 500 exemplaires).
- Hamel, T.-É. (1906)**, *Cours d'éloquence parlée d'après Delsarte*, Québec, Imprimerie de la compagnie de l'Événement.
- Hegermann-Lindencrone, L. de (1912)**, *In the Courts of Memory 1858–1875, from Contemporary Letters*, New York/London, Harper/Brothers.
[<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&docId=54510520>].
- O'Neill, R. M. (1927)**, *The Science and Art of Speech and Gesture. A Comprehensive Survey of the Laws of Gesture and Expression, Founded on the Art and Life Work of*

51 DELSARTE (1859: cours théorique n° 1).

52 CLARKE (1982: 27); AUMONT (2006: 20).

53 SHAWN (2005 [or. 1963]: 63).

- Delsarte, with his Exercices. Illustrated with Photographs and Diagrams*, London, C. W. Daniel Company.
- Porte, A. (1992)**, *François Delsarte. Une anthologie*, Paris, Éditions de l'IPMC, fac-similé paru en 2012 chez Ressouvenances (Pas à pas) à Cœuvres-et-Valsery.
- Pseudo-Denys (1986 [or. 5^e s. apr. J.-C. ?])**, *La hiérarchie céleste*, Paris, Cerf.
- Quintilien (1975–1980 [or. 1^{er} s. apr. J.-C.])**, *Institution oratoire [De institutione oratoria]*, Paris, Les Belles Lettres, 7 tomes.
- Randi, E. (1996)**, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Padoue, Esedra editrice.
- Shawn, T. (2005 [or. 1963])**, *Chaque petit mouvement. À propos de François Delsarte [Every Little Movement, a Book about François Delsarte, the Man and his Philosophy, his Science and Applied Aesthetics, the Application of this Science to the Art of the Dance, the Influence of Delsarte on American Dance]*, traduit, introduit et annoté par A. Suquet, avec une préface de N. Lee Chalfa Ruyter, Paris, Éditions Complexe/Centre National de la Danse.
- Stebbins, G. (1885)**, «Delsarte System of Dramatic Expression», in: *Werner's Voice Magazine*, vol. 7, juin, n° 6, 81–83.
- (1977 [or. 1902]), *Delsarte System of Expression*, New York, Dance Horizons (réédition de la 6^e édition – de 1902 – de l'ouvrage de Stebbins initialement intitulé *Delsarte System of Dramatic Expression*, publié pour la première fois en 1885 par Edgar S. Werner. L'édition de 1902, revue et augmentée, inclut en particulier la traduction de la conférence de Delsarte devant l'Association Philotechnique de 1865 «Esthétique appliquée. Des sources de l'art»).
- Thomas d'Aquin (1984 [or. 1266–1273])**, *Somme théologique*, Paris, Cerf.
- Waille, F. (2011)**, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811–1871). Des interactions dynamiques*, INRT, Lille.
[https://scd-resnum.univ-lyon3.fr/out/theses/2009_out_waille_f.pdf].

Sources manuscrites

- Brucker avec Delsarte (s.d.1)**: *De la dynamique pratique* (Fonds de M. Serge Bouts (aujourd'hui décédé), 24 rue Chazelles, 75017, Paris [= FSB], carton jaune, dossier 5, document 1).
- Brucker avec Delsarte (s.d.2)**: *De la dynamique pratique* (FSB, carton jaune, dossier 5, document 2).
- Delsarte (1839a)**: *École de Delsarte, École de chant morale et scientifique. Notes et compte rendu de ses cours, 1839* («François Alexandre Nicolas Delsarte Papers, Mss. 1301, Louisiana and Lower Mississippi Valley Collections, LSU Libraries, Baton Rouge, La.» [= Delsarte Collection = DC], box 11b, folder sans #). Différents transcripteurs, avec annotations et signature de Delsarte.
- (1839b): *Livre des Procès-Verbaux de la Famille Trinitaire*, Paris, 1839 (DC, box 12c, folder «Volume 28»). Manuscrit non paginé. Il est écrit par Delsarte pour toute la

partie se rapportant à la Famille trinitaire (dans la fin du cahier, des poèmes sont consignés et sont écrits parfois avec une autre écriture, celle de Raymond Brucker – sa signature apparaît).

- (1858) : *Cours de M. Delsarte aux Sociétés savantes*, 1858, à partir d'une transcription dactylographiée par Henri Lasserre. Pour le cours n° 1, nous utilisons la version présente dans le Fonds de M. Alain Porte, 10 rue de la Mousselle, 77730 Citry [= FAP], transcription dactylographiée par Alain Porte à partir du *Cahier Degard*, non accessible actuellement; pour les cours n° 2, 8 et 10, version manuscrite in DC, *box* 12b, *folder* 54; les cours 4 à 7 sont cités à partir de leur version publiée dans Porte (1992 : 93–145).
 - (1859) : *Esthétique appliquée, cours de F. Delsarte. Exposition en neuf leçons de l'art de l'orateur, du peintre et du musicien. Offert à M. Delsarte par son élève Alphonse Pages* (DC, *box* 12c, *folder* 40). Cours donnés par Delsarte au salon des Sociétés savantes de Paris en 1859. Ils se composent de neuf cours théoriques et de neuf cours pratiques. Ces derniers ont une double numérotation dans le manuscrit : une numérotation dans la suite des cours théoriques et une numérotation propre.
 - (1869) : cinq dictées datées de 1969 (DC, *box* 3, *folder* 154, document 2). C'est nous qui numérotions les dictées en fonction de leur ordre d'apparition dans le manuscrit.
 - (s.d.1) : DC, *box* 1, *folder* 24 / items 2–6, document 6, pages 9–11.
 - (s.d.2) : *Notes – Examined*, feuille 1 (DC, *box* 5, *folder* 34).
 - *par Mackaye (s.d.)* : *Notebook on Harmonic Gymnastics* (carnet entouré d'un ruban rose, contenant des éléments traduits de documents de Delsarte identifiables pour la plupart dans de nombreux documents d'archives, présent dans *The papers of the Mackaye Family*, Rauner Special Collection, Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, États-Unis d'Amérique, Manuscript ML-5, *series* 7, *box* 8, *folder* 10).
- Mackaye avec Delsarte (1869/1870)** : Cahier de Mackaye étudiant avec Delsarte n° 12 (DC, *range* 35). Jusqu'à la page 90, c'est une copie de Cable avec Delsarte, s.d., avec parfois des ajouts. À partir de la page 91, on retrouve des notes sur le contenu de ces pages dans différents cahiers de Mackaye étudiant avec Delsarte, notes qui sont parfois des reformulations de notes prises sur le vif. C'est donc le principal cahier de synthèse de Mackaye concernant l'enseignement qu'il a reçu de Delsarte.

Propos recueillis par Céline Eidenbenz

CE : Olivier, vous élaborez depuis 2009 une fresque photographique sur le thème du pouvoir – qu’il soit politique, économique, médiatique, intellectuel ou spirituel. Avec cette fresque, vous vous situez dans la lignée des galeries d’hommes et de femmes célèbres, telles qu’on les rencontre à Londres ou à Florence depuis la Renaissance. De votre côté, vous avez effectué les portraits de Rachida Dati, François Fillon, Jacques Attali, Bernard-Henri Lévy, Bernard Kouchner – mais aussi ceux de grands hommes de la Rome antique, tels que Jules César, Titus ou Caligula. Ces portraits ont pour point commun d’être présentés en format paysage sur un fond souvent gris. Vos choix de cadrage sont assez radicaux : le front est souvent coupé par le bord de l’image et la lumière est orientée de manière à mettre l’accent sur les lignes d’expression – sans doute pour encourager la lecture que vous proposez. Sur Internet, on peut visionner une séance de pose que vous avez faite avec Bernard Kouchner. En regardant cette vidéo, on ne sait plus très bien qui détient ce fameux « pouvoir » qui vous fascine tant. Je me demande si, en tant que photographe, le portrait vous permet non seulement une prise d’image, mais également une prise de pouvoir sur le modèle. C’est vous qui dirigez les gestes de Bernard Kouchner, au point même de faire ressortir un moment inattendu – celui où il tire la langue. Vous évoquez le « rapport de force » qui existe entre le photographe et le photographié. Pouvez-vous nous expliquer ce jeu de pouvoir ?

OR : J’aimerais dire en premier lieu que, bien que je ne sois pas un intellectuel, je suis ravi d’avoir été associé à ce recueil. Ce qui m’intéresse c’est ce que le public m’apporte, l’idée que l’on ait un dialogue plutôt qu’un monologue. Il est d’autant plus intéressant de faire le portrait de quelqu’un qui détient habituellement le pouvoir pour le confronter un peu, un peu comme dans un combat de coq... Ça me semblait plus légitime de m’attaquer à des gens qui sont dépositaires d’un pouvoir et qui n’ont à aucun moment l’habitude de baisser la garde plutôt que de photographier des gens anonymes dont j’aurais pu faire un peu ce que je voulais. Par ailleurs, je trouvais que le mot « pouvoir » était un joli mot-valise dont les artistes ne s’occupaient pas trop à notre époque. Je trouvais intéressant de tenter de le décrire de façon assez subjective.

Pour plein de gens, le pouvoir est nécessairement loin d'eux, désincarné, pour ne pas dire un peu hostile. Du coup, cela me renvoyait à tous les fantasmes que l'on a pu voir naître dans les années 1920. L'idée m'est venue de constituer une famille – pour ne pas dire ma famille – de visages de personnes qui en définitive sont des inconnus. En effet, même vous qui êtes des gens savants, vous allez pouvoir me donner un seul nom, peut-être deux, parmi les portraits des financiers. Et ça s'arrêtera là, alors que l'on peut considérer objectivement que ce sont des gens qui ont un certain pouvoir sur notre avenir aujourd'hui. Il s'agissait de montrer leurs visages afin de les débarrasser du fantasme du pouvoir, tout en le gardant un peu. Voilà pourquoi je ne montre que des visages sans noms. Il n'y a pas de noms dans cette fresque, il n'y a que des prénoms.

CE: Vous avez donc pris le parti de garder l'anonymat pour tenter de retracer quelle était l'expression du pouvoir. En histoire de l'art, on parle souvent du pouvoir des images, en référence au livre de David Freedberg *Le Pouvoir des images (The Power of Images, 1989)*. Or vous choisissez de parler de l'image du pouvoir et non du pouvoir de l'image. Est-ce que vous cherchez à reconnaître une expression qui se retrouve de façon récurrente sur ces visages? Avez-vous saisi les points communs liés à l'expression du pouvoir ou avez-vous trouvé quelque chose d'inattendu, comme de la fragilité?

OR: Ce qui m'intéresse, c'est d'enlever. J'ai l'impression que les hommes et les femmes de pouvoir se reconnaissent immédiatement. D'ailleurs, il n'y a quasiment pas de femmes, c'est la réalité de notre société, même si je commence à faire des photos de femmes que je ne sais pas comment disposer. Il y a cette idée de dépouillement. Le pouvoir est incarné. Sans savoir qui est Louis XIV, on comprend tout de suite que c'est un personnage important. Quand il n'y a plus rien dans l'image, jusqu'où peut-on dépouiller ou enlever? Le pouvoir – ou le fantasme du pouvoir – continue de se lire sur la physionomie. Est-ce qu'il s'est inscrit littéralement sur le visage des personnes qui passent leur vie à l'exercer? J'ai tendance à dire oui. Tout mon travail consiste à enlever: je commence par enlever le fond. Il n'y a pas de décor. Ensuite j'enlève le sourire, qui est aujourd'hui dans le portrait photographique la première chose que l'on fait: on s'assied et on sourit. C'est intéressant de constater que ces gens là, qui sont dépositaires d'une autorité réelle, sont perdus lorsqu'on leur ôte le sourire. Je lis une espèce d'enfance dans leurs yeux. Il y a un questionnement à faire sur ce que l'on voit. Sans arrêt, notre champ de vision est corrompu par l'environnement qu'il y a autour de ce que l'on regarde. J'ai donc commencé par enlever le décor. Par ailleurs, le fait d'être très proche du modèle consiste aussi à pouvoir regarder. Je me suis rendu compte que socialement, quand on parle à quelqu'un, on regarde le bandeau des yeux, et encore, on passe d'un œil à un autre. Si vous restez fixés sur l'œil de quelqu'un, il commence à se dire «j'ai un truc à l'œil, qu'est-ce qui se passe?». Il y a plein de choses que l'on n'a pas le droit de faire socialement. Alors que le visage, on l'offre à tout le monde. C'est la seule partie de notre corps (avec les mains) qui ne soit jamais couverte, en tous cas dans la culture occidentale. J'y ai trouvé un paradoxe intéressant. Je n'apporte pas de réponse, je ne fais que poser des questions, j'ai une pelote et je tire des fils. Ce fil-là m'intéresse. En définitive, il n'y a que la photographie, parce que c'est une discipline qui est pauvre. J'ai l'habitude de dire que c'est un sport de *loser*. Parce que dans

notre société où l'on consomme, où l'on zappe, où l'on passe d'une chose à une autre très vite, la photographie est quelque chose qui fait un demi-millimètre d'épaisseur, qui est fixe et qui n'est pas très spectaculaire – surtout pas dans mon travail. Cela nous oblige pourtant à regarder. Je trouvais intéressant le fait de forcer les lecteurs des images à regarder des visages. Pour avoir déjà un peu observé quelques spectateurs de cette fresque, j'aimerais les encourager à s'approcher des œuvres, à les regarder de très près. C'est important de se frotter les yeux aux images. Ça se voit de près, pas comme dans les musées où l'on garde une distance respectueuse et bourgeoise des œuvres. Allez-y! Ce faisant, vous faites exactement le travail que je fais quand je prends des photographies.

CE: À propos de cette recherche de dépouillement : y parvenez-vous systématiquement, ou est-ce que le modèle s'offre malgré tout dans un sourire, comme on peut le voir sur certaines œuvres, où certains visages semblent se présenter de façon plus conventionnelle? Certains ne tombent pas le masque.

OR: J'ai fait le portrait d'un homme qui sourit. C'est très étonnant parce que l'on est presque dans le comique: il a des plis partout. Sa face est parfaitement lisse, mais autour de la bouche il n'y a que des plis. Ça me fait penser à *La Vie dans les plis* d'Henri Michaux. Habituellement, je trouve ça intéressant de ne pas sourire. C'est une contrainte sociale. Mon travail c'est aussi d'interroger ces convenances (pas de sourire, être très près, aucune distraction). Je me suis rendu compte que dans l'histoire de la photographie, le sourire date d'après la dernière guerre – le début les Trente Glorieuses où l'on se dit qu'il faut paraître gai. Je suis toujours fasciné par les photos du début du siècle où les gens se sont mis sur leur trente-et-un. Ils flippent un peu, mais ils sont dignes et stoïques et je trouve qu'ils sont beaux. Sans doute que le sourire, c'est un masque. Moi je n'enlève pas le masque en entier, je n'ai aucune prétention de dire la vérité. J'enlève simplement ce masque-là pour observer ce qui se cache en-dessous. Symboliquement, retourner le masque est une prise de risque, car cela permet de voir un peu à l'intérieur.

CE: Pourtant, le pouvoir n'est pas toujours associé au sourire. Un homme de pouvoir ou une femme d'influence sont souvent associés à quelque chose de très sérieux. Ceux qui sourient sont donc également ceux qui sont soumis à un pouvoir. Je me demande dans quelle mesure les médias utilisent vraiment toujours un sourire. Au fond, ces personnages qui nous regardent de haut nous font un peu peur. On leur confère aussi un pouvoir parce qu'ils nous font peur.

OR: Oui, c'est intéressant, je suis d'accord. Parfois on le corrompt et à d'autres moments on l'accompagne. Il y a des gens qui ne ressemblent pas forcément à ça, qui sont pires ou meilleurs que ce que l'on avait imaginé. Il y a aussi une particularité, c'est le fait que je suis confronté à de vraies personnes. Du coup, j'ai une contrainte maximale: je demande à ces gens de pouvoir de venir à mon studio pendant une heure pour rien, afin de leur proposer mon projet photographique. Dans leur emploi du temps, qui est encore pire que le nôtre, c'est quand même compliqué, car je suis dans un endroit de Paris qui est à peu près central (République) – alors qu'eux sont évidemment dans l'Ouest parisien, donc c'est loin. Un jour, quelqu'un m'a dit « République, oui ça me

dit quelque chose, je suis venu une fois dans les années 1970 ! » C'est donc un engagement de ces gens-là et je me pose la question des raisons de leur accord. La séance se passe un peu comme une performance – même si je n'aime pas ce mot. C'est-à-dire qu'à chaque fois je peux échouer, et cela m'arrive souvent. Je travaille à l'encontre de l'artiste traditionnel qui choisit un dispositif précis en attribuant un accessoire similaire à de jeunes adolescents en maillot de bain au bord d'une piscine et sur un fond neutre. Avant même d'avoir vu ces photos, on sait ce que l'on va voir. L'idée de devoir romancer mon travail ne me touche pas. Il faut partir des vraies personnes et rester au plus près d'eux. Nécessairement, elles m'échappent, car elles vont à un moment donné accepter de s'ennuyer, et ce sera le moment de faire une photographie. Si avant de faire on sait ce que l'on va faire, il ne se passe rien.

CE : Quel est le lien avec ces personnages de pierre à qui vous avez rendu la vie en portant un éclairage nouveau ? Quel est le dialogue que vous pouvez entretenir entre ces empereurs ou ces grands personnages de l'Antiquité d'une part, et d'autre part les personnes de pouvoir contemporaines ?

OR : Je trouve que c'est un peu la même histoire. Quelqu'un m'a dit un jour que je faisais revivre les statues et que je statufiais les vivants. C'est peut-être vrai. Comme tout le monde, je réfléchis pas mal à la mort. Du coup, je me demande ce qui pousse ces gens-là à consacrer leur vie à quelque chose de si vain. Objectivement, ils ont une vie terrible, c'est insupportable ! Quelque part il y a une peur de la mort, une volonté de rester vivant après la mort. C'étaient exactement les préoccupations des empereurs romains. Je trouvais intéressant de faire un lien avec le moment où le pouvoir a été le plus fort dans l'humanité. L'Empire romain à son apogée, on n'a pas fait mieux en matière de puissance. À Versailles, il y a un masque en cire de Louis XIV à soixante-cinq ans. Il ne s'était pas rasé la veille et il a un côté un peu boute-en-train. Il a des poils, il a la petite vérole et c'est très réaliste. J'ai envie de me confronter à la représentation du pouvoir à travers les âges. En France, il existe une tradition selon laquelle tous les rois étaient représentés en cire. À la Révolution, les opposants à la monarchie ont tout détruit. La représentation du roi pouvait avoir un pouvoir équivalent à celle de sa présence réelle, même si cela paraît fou. Je sens bien qu'avec la photographie, quelque chose de similaire se passe. C'est ce que disait Roland Barthes.

CE : Si je me suis intéressée à vos séries sur le pouvoir, c'est aussi parce que dans le cadre de mes recherches, qui concernent plutôt la fin du 19^e siècle, j'ai rencontré plusieurs portraits de criminels emprisonnés ou de fous internés dans des asiles psychiatriques – tous ces personnages considérés comme « déviants » dont il fallait tenter de classer les visages pour mettre la société à l'abri. Après la phrénologie, on a fait de la physiognomonie et de la pathognomonie, c'est-à-dire l'étude des expressions, dans la lignée de Lavater, puis Darwin. Ce sont des outils que les criminologues et les psychiatres ont ensuite utilisés. Aujourd'hui, on a compris que toutes ces recherches et cette volonté de classer le visage avaient enrichi les théories eugénistes. Je me demande dans quelle mesure vos photographies proposent une démarche inverse : au lieu de montrer la déviance des faibles, vous vous intéressez aux forts. Tentez-vous de les classer, de désigner des groupes ? Cherchez-vous les points communs chez

ceux qui sont considérés comme « forts » par la société ? Dénoncez-vous le danger qu'il pourrait y avoir à suivre ces personnes ?

OR : Pas du tout, mais ça m'intéresse et je vais y réfléchir. Il n'y a pas de visée politique dans mon travail. Je m'intéresse aux visages de gens soit que l'on n'a pas l'habitude de voir, soit au contraire que l'on ne fait que trop voir et que l'on aperçoit toujours dans une image communicationnelle. Que se passe-t-il quand on change de registre ? Par exemple, sur l'une des images, l'homme n'est pas reconnaissable comme un cadreur de la publicité en France. Pourtant, le gars qui suscite l'envie d'avoir des téléphones inutiles nous informant de la météo à Bangkok, c'est lui. Voilà un pouvoir intéressant, celui de façonner les envies des gens. Ce type ressemble à un envahisseur, à ce que vous voulez.

CE : Vous avez promis à vos modèles de ne jamais montrer vos images dans un cadre médiatique. Vous souhaitez qu'elles soient présentées dans le cadre d'une exposition, dans une galerie ou un musée. Est-ce qu'elles apparaissent aussi dans des journaux ?

OR : Oui, bien sûr, je m'engage toujours à les présenter dans un cadre artistique. L'image ne servira pas à illustrer un article sur « ces salauds de traders » ! Lorsque je contacte mes modèles, ils ne savent pas qui je suis. Je leur dis qu'ils vont perdre une heure, je leur indique mon site Internet. Ils pourraient être horrifiés en voyant les résultats. Or ils acceptent, de manière générale. Ensuite, je ne leur demande pas leur avis, je les dépasse de tout. Et je vais jusqu'au bout du processus : ils n'ont pas accès aux images, sauf à celle que je garde, et dont je leur envoie toujours un exemplaire.

CE : Parfois vous choisissez même de les décapiter. On voit parfois seulement les mains et une partie du visage. Est-ce que vous considérez que les mains sont équivalentes au visage ?

OR : Pour moi, ce qu'il y a de plus intime chez quelqu'un, c'est le visage. C'est ce que l'on ne cache jamais. Avec les mains, c'est l'endroit du corps où l'on peut directement voir le squelette sous la peau. Un jour, en voyant le portrait que j'avais fait d'elle, une femme m'a dit qu'elle avait l'impression d'être beaucoup plus dénudée que si elle était toute nue sur la place de la Concorde ! Il faut creuser ce paradoxe, encore et toujours.

CE : J'ai vu aussi que vous aimez parfois vous représenter. Il y a donc quelques autoportraits au milieu de ces hommes de pouvoir. Signez-vous ici votre propre influence ?

OR : Quand je parle aux gens de la photo que l'on a faite, je ne dis pas « votre photo », mais « notre photo ». J'essaie de me mettre complètement dans l'image, mais en définitive je n'y suis jamais, c'est toujours la tête d'un autre. D'ailleurs, la réaction de la personne photographiée n'est jamais neutre. Si un jour je vous prends en photo, vous verrez votre réaction ! La première fois, les gens ne se reconnaissent pas, ils se disent : « Ça ne peut pas être moi. » C'est étonnant que l'intelligence dont on fait preuve dans l'analyse des images extérieures à soi s'écroule lorsqu'il s'agit de soi. Est-on si prisonnier de notre reflet pour ne pas pouvoir l'observer ?

Pour suivre cette tentation d'autoportrait – de sale gosse égoïste –, j'ai aussi commencé à faire intrusion dans ces portraits. Souvent, à la fin des séances, je dis à mon modèle de rester immobile, puis je me colle à lui ou à elle. Avec mon petit déclencheur souple, je prends une photo, je viens rompre l'ordre des choses avec l'outil même de l'idéalisation du pouvoir : l'image. Les hommes de pouvoir utilisent l'image pour véhiculer leur fiction, leur spectacle, ce sont des acteurs qui jouent et sont donc insincères. Ils sont en représentation. Mon apparition coupe leur jeu. Je greffe mon visage de façon inattendue dans des portraits qui ont un caractère très officiel, on pourrait dire que ce sont quasiment des portraits de cour.

En me plaçant à côté d'eux, j'essaie de corrompre l'artifice de communication des hommes de pouvoir. Je pourrais ainsi dire que faire une image, c'est en contester une autre, officielle.



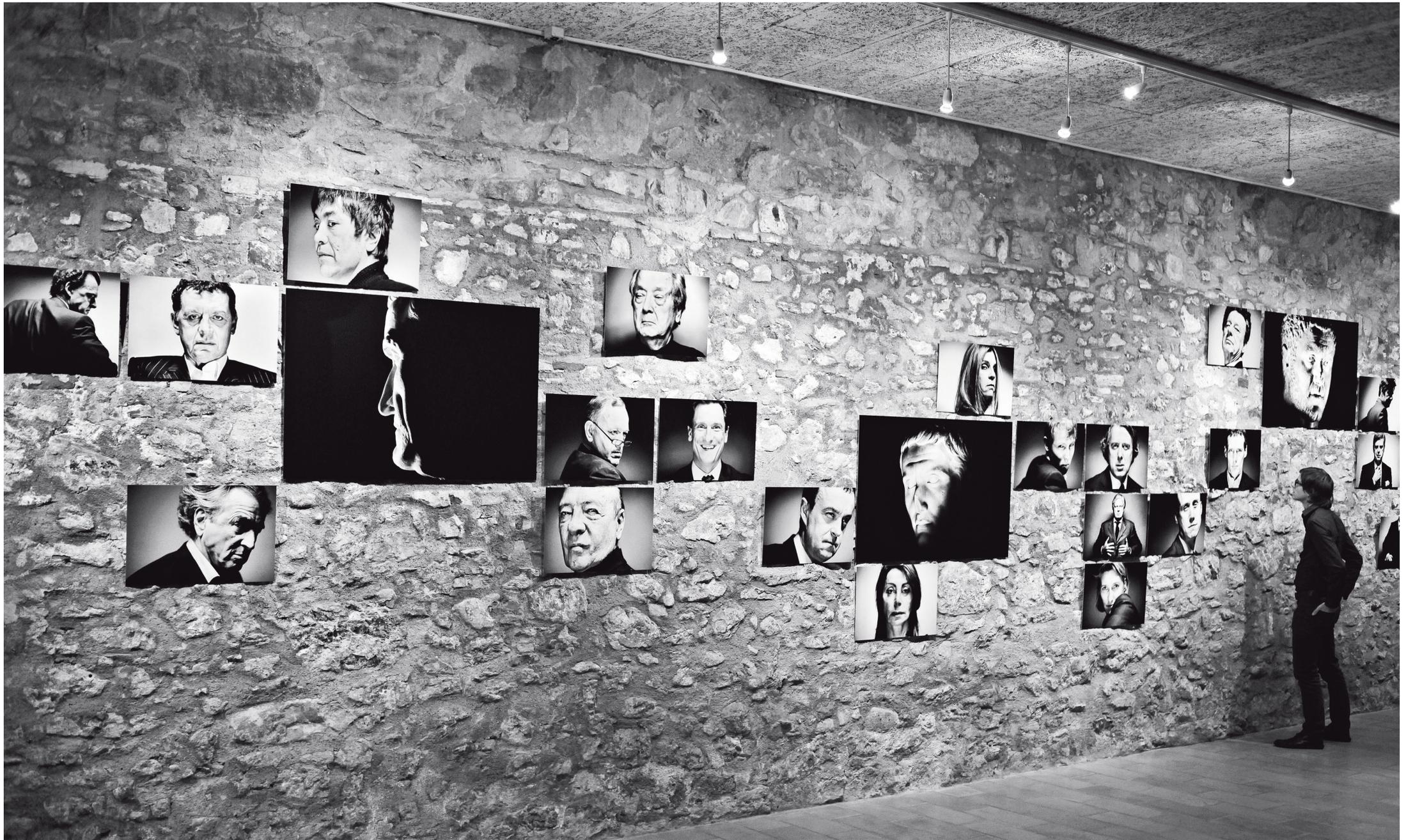
Agrippa, empereur, et Nicolas, dirigeant, 2012 © Olivier Roller



Vue de l'exposition au Musée des moulages de Lyon, printemps 2013 © Olivier Roller



Vue de l'exposition à La Grange de Dorigny, automne 2011 © Olivier Roller



Vue de l'exposition à La Grange de Dorigny, automne 2011 © Olivier Roller



Vue de l'exposition au Musée des moulages de Lyon, printemps 2013 © Olivier Roller

AU DELÀ DES TRAITS. LES VISAGES DE *LA GUERRE CIVILE* DE LUCAIN

Lavinia Galli Milić

Résumé

Écrite pour condamner le conflit entre Jules César et Pompée le Grand, conflit qui conduisit la République romaine à son effondrement, *La Guerre civile (Bellum ciuile)* est une épopée historique fourmillant de visages. L'importance que Lucain leur accorde se mesure tout d'abord quantitativement (on compte une centaine d'occurrences de *facies, os / ora, uultus*), mais surtout à l'aune du rôle que ces visages jouent dans l'écriture du poème. Lucain se montre conscient des spécificités sémantiques de chacun de ces termes et affectionne tout particulièrement *uultus* que les Romains concevaient aussi comme l'expression de l'intériorité.

Ces visages contribuent à l'esthétique pathétique de certaines scènes, mais encore, ils interviennent dans la caractérisation des personnages et livrent le jugement que le narrateur porte sur eux. Défigurés ou brouillés, ils dénoncent, de plus, les violences d'un affrontement paradoxal et soutiennent une représentation de la guerre civile comme anéantissement de l'identité romaine et de ses valeurs.



Introduction

Membres déchiquetés, yeux arrachés des orbites, têtes coupées : l'épopée lucanienne, couvrant les années 49–48 av. J.-C. de la guerre civile entre Jules César et Pompée le Grand, est jonchée de corps meurtris, décrits avec force détails et dévoilant une esthétique que l'on a souvent taxée de macabre. Cela sert parfois la représentation du héros¹, mais rend surtout palpable l'horreur et la violence impies d'une guerre intestine². La critique récente a mis en avant également la valeur symbolique de ces représentations

1 P. ex. 6.224–225: *Stetit imbre cruento / informis facie* («[Scéva] se tenait debout, une pluie de sang / lui déformant la figure»). Les traductions du *Bellum ciuile* employées dans notre article sont empruntées à BOURGERY (2003), mais comportent souvent des modifications de notre part. Les citations du poème de Lucain sont indiquées simplement par le numéro du chant et du/des vers concerné/s.

2 Voir la *praeteritio* comportant une liste des différents coups infligés aux corps lors de la bataille de Pharsale (7.617–630). La fascination de Lucain pour la décomposition du corps est patente aussi en dehors des scènes de bataille : c'est le cas de l'épisode du siège de Dyrrachium, où les Pompéiens succombent en masse suite à une contagion (6.88–102), ou encore du fameux *excursus* sur les effets des morsures provoquées par les serpents libyens (9.734–833).

corporelles. M. Dinter décèle dans cette imagerie l'élément unifiant du poème³, qui contribue à créer « une vision apocalyptique d'un corps subissant les douleurs de la guerre civile⁴ » et à livrer au lecteur une poétique du démembrement. N. Calonne interprète la récurrence inusuelle du mot *cadauer* (« cadavre ») dans *La Guerre civile* (*Bellum ciuile*) comme « une métaphore de l'abandon du *corpus Romae*, corps autrefois vivant, mais qui gît maintenant comme un soldat frappé à mort⁵ ». Parmi les parties du corps considérées individuellement, la tête (*caput*) occupe une place de choix dans le poème et sa valeur symbolique se mesure à la lumière de la multiplication des décollations/décapitations du récit, préparant celle, ultime, de Pompée⁶. À ce propos, A. Estèves a tout dernièrement souligné les correspondances entre cet épisode et le mythe de Méduse relaté au chant 9, qui amplifierait la monstruosité des guerres civiles en les transférant du plan historique au plan légendaire⁷, alors que l'analyse de P. M. Martin a permis d'établir une relation d'analogie entre les yeux pétrifiants de la Gorgone et le regard de mort prêté au personnage de César⁸.

Sur la base de ces observations, nous nous sommes intéressée aux visages de *La Guerre civile* dans le but d'évaluer le rôle qu'ils jouent dans le poème et leur apport à une réflexion plus large sur ce conflit qui conduisit la république romaine à son anéantissement.

À la découverte des visages de *La Guerre civile*: *facies, os, uultus*

Le champ lexical latin du visage et des éléments qui le composent étant très vaste, pour le propos de notre article nous avons concentré notre analyse uniquement sur les mots indiquant le visage tout entier (*facies, os / ora, uultus*). Il nous a paru également intéressant de prendre en compte quelques passages mettant en scène ces « révélateurs de l'âme⁹ » que sont les yeux (*oculus / oculi* et le poétique *lumen / lumina*), ou des expressions comportant le mot *frons* (« front ») auquel, dans l'Antiquité, on reconnaît le statut de lieu sémiotique du visage¹⁰.

3 DINTER (2005: 295).

4 DINTER (2005: 308): « An apocalyptic vision of a body suffering the pains of civil war ». Voir aussi DINTER (2012: 9–88), à propos de l'interaction entre le thème de la mutilation et le style de *La Guerre civile*.

5 CALONNE (2010: 223). Lucaïn emploie *cadauer* trente-six fois, alors que le mot apparaît une seule fois dans l'*Énéide* (*Aeneis*) virgilienne et les *Métamorphoses* (*Metamorphoseon libri*) ovidiennes.

6 Sur l'épisode emblématique de la décollation de Pompée de la part de l'ex-pompéien Septimius, voir ESPOSITO (1996: 95–110).

7 ESTÈVES (2010). Sur la fonction de cet *excursus* dans l'économie du poème, voir aussi FANTHAM (1992); PAPAIOANNOU (2005).

8 MARTIN (2010: 64–66).

9 Cicéron, *L'Orateur* (*Orator*) 60: *Vt imago est animi uultus, sic indices oculi* (« Comme le visage reproduit l'âme, ainsi les yeux la révèlent »). Voir aussi Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* (*Naturalis historia*) 11.145–146; Quintilien, *Institution oratoire* (*Institutio oratoria*) 11.3.75: *Oculi per quos animus emanat* (« Les yeux, par lesquels l'âme se répand ») et l'Anonyme du *Traité de physiognomonie* (*De physiognomoniam*) qui consacre les chapitres 20–43 aux yeux, considérés comme l'élément essentiel de l'analyse physiognomonique.

10 Voir BETTINI (2000b: 330): « Fronte e sopracciglia costituiscono un luogo ugualmente semiotico della faccia umana: proprio come gli occhi, anche queste due altre parti del viso possono funzionare alla maniera di un

Dans les tableaux ci-dessous nous proposons une comparaison quantitative avec les emplois des mêmes mots dans l'*Énéide* de Virgile: l'importance accordée par Lucain au visage dans son intégralité y apparaît nettement ainsi que sa préférence, contraire à la norme, pour le mot *uultus*¹¹. Les yeux semblent jouer un rôle secondaire ou moindre par rapport à Virgile, mais nous ne saurons en déduire un désintérêt de Lucain pour le regard qui est, au contraire, au centre d'un poème où l'affrontement est conçu comme un spectacle¹².

Termes	<i>Énéide</i> (<i>Aeneis</i>) ¹³	<i>La Guerre civile</i> (<i>Bellum ciuile</i>)
<i>Os/ora</i>	60	21 (31.5) ¹⁴
<i>Facies</i>	13	19 ¹⁵ (28.5)
<i>Vultus</i>	23	62 (93)
Visage (total)	96	102 (153)

Termes	<i>Énéide</i> (<i>Aeneis</i>)	<i>La Guerre civile</i> (<i>Bellum ciuile</i>)
<i>Oculus/oculi</i>	79	30 (45)
<i>Lumen/lumina</i>	28	20 (30)
<i>Acies</i>	4	–
Yeux (total)	111	50 (75)

Terme	<i>Énéide</i> (<i>Aeneis</i>)	<i>La Guerre civile</i> (<i>Bellum ciuile</i>)
<i>Frons</i>	12	14 (21) ¹⁶

index, che rivela le affezioni interiori» (Le front et les sourcils sont un lieu tout aussi sémiotique du visage humain: tout comme les yeux, ces deux autres parties du corps aussi peuvent fonctionner à la manière d'un *index* révélant les affects intérieurs). Lucain n'emploie jamais le mot *supercilium* («sourcil») dans son épopée.

- 11 *Os/ora* est le mot utilisé le plus fréquemment en latin pour indiquer le visage. Or Lucain semble plutôt le réserver à la bouche, la voix ou la gueule des animaux (40 occurrences).
- 12 Voir LEIGH (1997) ainsi que l'article de MARTIN (2010) sur le regard du César lucanien.
- 13 Les données concernant Virgile sont reprises de HEUZÉ (1985: 62). Nous nous trouvons, en revanche, souvent en désaccord avec les chiffres qu'il allègue à propos de Lucain.
- 14 Du moment que le rapport entre le nombre des vers de l'*Énéide* et celui de *La Guerre civile* est approximativement de 3 à 2, nous avons établi une compensation en multipliant les occurrences lucaniennes par 1,5, selon le modèle de HEUZÉ (1985). Nous donnons ce chiffre entre parenthèses après le nombre d'occurrences effectivement recensées dans le poème.
- 15 Nous n'avons pas pris en compte les emplois métaphoriques de *facies*, concernant l'aspect du ciel (2.723; 4.105) de la bataille ou de la guerre (3.76; 4.163–164), d'un lieu (7.788), de la mort (3.653; 9.789) ainsi que le passage où *facies* prend le sens de «trace» (9.978).
- 16 HEUZÉ (1985: 62) compte 18 occurrences de *frons*. Pour notre part, nous n'avons pas recensé les passages où le mot se réfère à la partie antérieure d'une machine de guerre ou d'un bateau, ou à la première ligne d'une armée.

Le relevé exhaustif de ces mots permet de dresser un premier état des lieux de leurs différents emplois. Dans plusieurs passages, *os / ora* se profile comme synonyme de *caput* (« la tête »)¹⁷ ; il est, en outre, employé dans la description ou l'évocation de plusieurs personnages et éléments célestes¹⁸ ; il peut encore prendre le sens de regard, d'yeux¹⁹, ou indiquer par synecdoque la personne toute entière²⁰. Jamais déterminé par un adjectif marquant une émotion, *os / ora* est utilisé juste une fois pour enregistrer la manifestation physique extérieure d'un affect²¹.

Facies est le mot latin qui a trait à l'apparence physique, naturelle d'un visage ; c'est le lieu où s'affiche, en principe, l'identité d'une personne²². Il intervient souvent dans *La Guerre civile* pour caractériser des personnages individuels réels ou mythologiques tels Pompée²³, la prophétesse de Delphes dont les traits restent insaisissables²⁴, l'héroïque Scéva défiguré (6.224–225), la sorcière Érichto (6.517), l'inférieure Hécate (6.738), un cadavre ramené à la vie (6.758–759) ou encore Méduse (9.653), mais il se prête également à livrer un jugement d'ordre moral sur certains d'entre eux²⁵. C'est aussi le mot choisi pour traduire l'appartenance à une collectivité, qu'il s'agisse du Sénat réuni en Épire²⁶, du peuple en liesse acclamant Pompée lors d'un rêve trompeur (7.13), des soldats pompéiens (7.130), du camp des farouches Césariens (7.291) ou des cadavres jonchant les plaines de Pharsale (7.793).

Quant à *uultus*, dont nous avons recensé soixante-deux occurrences, il est, parmi les trois, le mot que Lucain affectionne le plus et auquel il confie l'enregistrement d'une émotion momentanée ou d'un trait de caractère permanent d'un personnage²⁷. En cela, le poète conforte la tradition qui fait dériver *uultus* de *uolle* (« vouloir »),

17 2.123; 2.169; 8.670; 9.138; 9.279. *Vultus* aussi est utilisé une fois dans la même acception, 2.111–112: *Rapuitque cruentus / uictor ab ignota uultus ceruice recisos* (« Le vainqueur ensanglanté / a coupé et arraché un visage [= une tête] à une nuque inconnue »).

18 2.372: le *sanctum os* (visage sacré) de Caton; 3.759: un homme anonyme; 5.21: le visage – ou la bouche – de la Pythie; 5.549–550: l'aspect de la lune; 6.515–516: les traits hideux de la sorcière Érichto; 7.621: un soldat anonyme; 7.628: le visage d'un parent; 9.637 et 683: le visage de Méduse; 9.791: la rougeur faciale de Nasidius, un soldat mordu par un serpent; 9.1034: Pompée; 10.233–234: le visage enflammé du signe du Lion.

19 8.506; 10.145. C'est aussi le cas de *facies* (4.253).

20 9.588: les visages de soldats utilisés pour indiquer les soldats tout court.

21 7.129: la pâleur de mort des Pompéiens.

22 Sur cet aspect de *facies*, voir BETTINI (2000b: 336–339).

23 Nous reviendrons sur les passages concernant Pompée dans la section qui lui est consacrée *infra*.

24 5.214: *Numquam stat facies* (« Son visage change continuellement »). Pour mettre l'accent sur le visage changeant de la prophétesse au moment de sa possession, Lucain joue sur la redondance lexicale, voir l'emploi conjoint d'*oculi*, *lumina*, *uultus*, *ora* (ici, sans doute, « les lèvres, la bouche »), *genae* (« les joues »), 5.211–215.

25 10.61: Hélène, la spartiate au visage criminel (*facie Spartana nocenti*); 10.105: l'incestueuse Cléopâtre.

26 5.20: « Reconnaissez le visage (*faciem*) de votre groupe ».

27 Dans un article séminal concernant la physiognomonie dans les textes antiques, EVANS (1969: 6) distingue trois types de description corporelle: a) l'attention portée à un aspect spécifique de l'apparence permanente d'un personnage (p. ex. *excelsa statura* « une grande taille »); b) l'enregistrement d'une émotion par des traits physiques (p. ex. *uultus furens* « un visage en colère »); c) une approche iconistique. Voir la description que donne Suétone de César, *Vie de César (De uita Caesarum. Diuus Iulius)* 45.1: teint blanc, visage trop plein, yeux noirs et vifs, calvitie. Les caractérisations des visages que nous lisons dans *La Guerre civile* sont de type b).

uoluntas («volonté»)²⁸ et lui octroie la valeur de manifestation extérieure de l'âme, des intentions et des mœurs d'un individu²⁹.

Le premier visage de *La Guerre civile* est le *uultus* de la Patrie personnifiée se dressant devant César pour le dissuader de franchir le Rubicon³⁰. Cette apparition, modelée sur celles d'Hector et de Créuse dans le récit virgilien³¹, intervient dans un passage à forte valeur symbolique, sur lequel Lucain place une emphase particulière³². Le visage de la patrie, apparenté à celui d'une mère en deuil³³, tout en renvoyant à la destruction de Troie par l'intertexte virgilien, anticipe le refus de César d'obtempérer et caractérise la guerre civile à venir comme une guerre sans triomphe possible, comme les funérailles de la Rome républicaine.

D'autres personnages aussi acquièrent du relief par la représentation de leur *uultus*: César et Pompée tout d'abord³⁴; puis Marcia en deuil de son précédent mari, demandant à Caton de la reprendre pour épouse³⁵; Caton lui-même au visage sévère (2.373: *duro uultu*); le fier Domitius Aenobarbus défiant César³⁶; la prophétesse d'Apollon à la mine changeante³⁷; un soldat intrépide lors d'une révolte contre César³⁸; le furieux Scéva (6.224–225); le couard Sextus Pompée, fils de Pompée le Grand (6.658); la polymorphe Hécate³⁹; le soldat Argus mourant en silence sous les yeux de son père⁴⁰; la chaste Cornélie, épouse bien-aimée de Pompée le Grand⁴¹; un cadavre anonyme

28 Voir Isidore de Séville, *Étymologies (Etymologiae)* 11.1.34 *Vultus uero dictus, eo quod per eum animi uoluntas ostenditur* («De fait, on appelle le visage *uultus* parce que par lui se manifeste la volonté de l'âme»).

29 BETTINI (2000b: 326): «Nella configurazione culturale presupposta dalla parola *uultus*, la faccia assume valore decisamente *semiotico*, funziona come un insieme di segni che, di volta in volta, rimandano alle singole affezioni della coscienza e ai tratti specifici di una personalità. Il *uultus* non è un'immagine da contemplare ma un segno da interpretare» (Dans la configuration culturelle présupposée par le mot *uultus*, le visage prend une valeur assurément *sémiotique*, il fonctionne comme un ensemble de signes qui, au fur et à mesure, renvoient aux différents affects de la conscience et aux traits spécifiques d'une personnalité. Le *uultus* n'est pas une image à contempler, mais un signe à interpréter).

30 1.187: *uultu maestissima* («très affligée dans son visage»).

31 Virgile, *Énéide (Aeneis)* 2.270–280 (vision d'Hector); 770–775 (apparition de Créuse).

32 Cette emphase sur le passage du fleuve, frontière naturelle entre la Gaule Cisalpine et l'Italie, n'apparaît pas dans les écrits d'époque républicaine qui nous sont parvenus, voir DEVILLERS (2010).

33 Voir 1.189–190: *caesaries lacera* («la chevelure déchirée»), *nudi lacerti* («les bras nus»), *gemitus* («les gémissements»).

34 Nous reviendrons sur les passages concernant César et Pompée dans la section qui leur est consacrée *infra*.

35 2.334: *Miserando concita uultu* («Émue dans son visage digne de compassion»). Voir aussi 2.361. Sur la caractérisation des personnages féminins dans cette épopée voir désormais SANNICANDRO (2010).

36 2.509–510: *Vultu tamen alta minaci / nobilitas recta ferrum cervice poposcit* («Sa haute noblesse au visage menaçant / et à la tête droite réclama le fer»).

37 5.211–213: *Illa feroces / torquet adhuc oculos totoque uagantia caelo / lumina; nunc uultu pauido, nunc torua minaci* («Celle-ci / roule encore ses yeux farouches et ses regards se perdent dans le ciel tout entier; / tantôt son visage est effrayé, tantôt farouche et menaçant»).

38 5.296: *infesto uultu* (le visage hostile); 5.320: *Vultu dextraque furebas* («Tu manifestais ta fureur du visage et de ta droite»).

39 6.736–738: «Et toi, Hécate, je te montrerai aux dieux près desquels tu as coutume de t'avancer sous un visage d'emprunt (*alio uultu*)».

40 3.739–740: «Par son visage muet (*tacito uultu*) il cherche seulement des baisers et invite la main de son père à lui fermer les yeux».

41 8.155–156: «Tant elle s'est attaché l'affection des uns et des autres, par sa réserve, par son honnêteté et la modestie de son chaste visage (*castique modestia uultus*)». Voir aussi 7.675–677; 9.171–172.

ramené à la vie par la sorcière Érichto⁴²; ou encore Cléopâtre⁴³ jouant de son visage pour obtenir la protection de la part de César⁴⁴.

Sous-jacent à ces traits se développe le discours du narrateur qui livre son jugement sur le conflit et ses acteurs. Nous nous proposons maintenant de lire ce discours en analysant de plus près la mise en scène des visages de Pompée et de César.

Étude de cas : Pompée et César

Dès sa première apparition au chant 1 du poème, Pompée est présenté comme un homme du passé, bousculé par les événements et en train d'y succomber (1.129–143) : sur son visage se lit la gloire de la Rome d'antan et son déclin présent⁴⁵. La capitulation de Pompée est anticipée dans son portrait moral que Lucain assortit d'une comparaison avec un chêne aux branches dépouillées et chancelant au premier souffle du vent⁴⁶. C'est un personnage contradictoire dont la cause pourra s'identifier avec celle de Rome seulement après sa défaite à Pharsale. Lucain lui prête, en effet, les mêmes responsabilités et les mêmes ambitions que celles de César, jusqu'au moment de sa mort qui le rachète; cela permet au poète de confier à Caton, l'incarnation de la liberté républicaine, un éloge funèbre du général aux accents pathétiques (9.190–214). La première évocation du visage de Pompée intervient au chant 7⁴⁷, lorsqu'il quitte, en vaincu, le terrain de la bataille⁴⁸. Par la litote expressive *non impare uultu* (littéralement « avec un visage non différent »), le narrateur souligne la constance du tempérament de Pompée qui ne se laisse ébranler ni par les honneurs, ni par les revers causés par une Fortune versatile⁴⁹.

42 6.821: « Il se tient affligé, le visage silencieux (*uultu maestus tacito*) et réclame à nouveau la mort ».

43 10.105: « Son visage seconde sa prière ».

44 Dans d'autres passages, le visage ne comporte pas de détermination spécifique, voir 2.191 (Marius Gratidianus, neveu du plébéien C. Marius); 5.550 (la lune); 6.655 (la sorcière Érichto); 7.586 (Brutus); 9.353 (la déesse Pallas); 9.628; 9.678 (Méduse); 9.681–683 (Persée). Le *uultus* des foules, considérées par Lucain comme des véritables personnages, mériterait un discours à part, voir DELARUE (2010).

45 8.685–686: « C'est cette tête [= la tête de Pompée] qui agitait les lois, le Champ de Mars, les rostres; c'est sur ce visage (*hac facie*), ô Fortune de Rome, que tu te plaisais ». Voir l'usage de l'imparfait qui souligne la perte de ce statut dans le présent. Il faut mettre en relation ce passage avec 7.130: avant la bataille de Pharsale les soldats du camp pompéien ont inscrit sur leur visage le destin malheureux qui les attend (*facies... simillima fato* [un visage très semblable à leur destin]).

46 1.135–143. Selon NARDUCCI (2002: 280–281), un intertexte virgilien (*Énéide* [*Aeneis*] 4.441–449), où le héros est assimilé à un chêne inébranlable, guide la compréhension de cette comparaison: Lucain dépeindrait Pompée comme une sorte d'Énée vaincu.

47 Il n'est pas anodin que les passages mettant en scène le visage de Pompée soient issus uniquement des chants 7 et 8 qui jouent le rôle de pivot dans la transformation du regard que le poète porte sur ce personnage.

48 7.682–683: « Ton visage reste le même (*non impare uultu*) quand tu regardes l'Émathie [= Pharsale]: les succès guerriers ne t'ont pas vu arrogant, les revers ne te verront pas découragé; pas plus dans la joie de tes trois triomphes que dans les tristesses, la Fortune infidèle ne vient à bout de toi. Voici qu'ayant déposé le poids du destin, tu t'éloignes tranquille (*securus*) ».

49 Pompée semble ici assumer l'attitude que le narrateur lui avait conseillé quelques vers auparavant, 7.709 « regarde les rois d'un visage tranquille (*securus uultu*) et non en suppliant ».

Narducci (2002: 319) décèle ici un trait de caractère propre à l'homme imprégné par les vertus philosophiques en général et une disposition de l'esprit qui rejoint en particulier l'attitude du sage stoïcien⁵⁰. Peu après, cependant, cette grandeur du personnage est remise en cause: Pompée perd son assurance tranquille et, voulant se cacher, il est trahi par les traits trop connus de son visage (*clara facies*⁵¹). Cette incohérence conforte la complexité du personnage et le rend probablement plus proche du Pompée historique⁵².

C'est encore en époux prostré qu'il fait escale à Lesbos, s'offrant à la vue de Cornélie le visage couvert de cheveux blancs et les traits empreints de tristesse⁵³.

Mais au moment de son meurtre sur la plage égyptienne de Péluse, c'est un Pompée fier et digne que l'on découvre, exerçant un contrôle sur ses émotions. À la vue de l'épée levée sur lui par Achilles, un satellite du roi Ptolémée XIII, Pompée «enveloppe son visage et sa tête⁵⁴, s'indignant / de les présenter découverts à la Fortune; puis il ferme les yeux / et retient son souffle, de peur de laisser échapper quelques plaintes / ou des larmes qui ternissent à jamais son renom⁵⁵».

Ce geste à la gravité exemplaire⁵⁶ institue une symétrie avec le (futur) meurtre de César, qui se couvrira, lui aussi, le visage de sa toge, selon la description de Suétone⁵⁷; le geste irrévérencieux de Septimius, qui écarte le voile pour décapiter Pompée, servira de procédé narratif pour souligner encore une fois la dignité de ses traits⁵⁸.

Contrairement aux descriptions traditionnelles des personnes frappées par une mort violente dont le visage est figé en une grimace, Lucain insiste sur le fait que Pompée conserve jusqu'à sa décollation⁵⁹ son visage auguste, en un sens l'expression de son caractère:

Permansisse decus sacrae uenerabile formae
irataeque dei faciem, nil ultima mortis
ex habitu uultuque uiri mutasse fatentur
qui lacerum uidere caput (8.664–667).

50 Voir p. ex. Sénèque, *Lettres à Lucilius (Epistulae ad Lucilium)* 98.2.

51 8.12–14: «Il a beau s'engager en des chemins solitaires, il n'y a pas, pour cacher son malheur, de sûres retraites: le visage du héros est trop célèbre (*clara uiri facies*)». Lucain marque la différence entre la *facies* de ce passage (considérée comme l'aspect naturel du visage) et le *uultus* des vers cités précédemment (conçu comme le miroir du caractère).

52 Voir LINTOTT (1971: 503). La critique a désormais réfuté la thèse de MARTI (1945) qui identifiait le Pompée lucainien avec un *proficiens* évoluant progressivement vers la sagesse au fil des chants.

53 8.56–57: *uultusque prementem / canitiem*; 8.69–70: *maestam [...] / [...] faciem*.

54 Sur le sens à donner à ce geste, voir NARDUCCI (2002: 332).

55 8.614–617: *Inuoluit uultus atque indignatus apertum / Fortunae praebere caput; tunc lumina pressit / continuitque animam, ne quas effundere uoces / uellet et aeternam fletu corrumpere famam*. S'en suit un discours de Pompée tout empreint de stoïcisme (8.622–635).

56 Voir CORDIER (1998: 204): «Le général prend la pose pour la postérité, veillant à ne rien faire qui puisse compromettre sa légende».

57 *Vie de César (De uita Caesarum. Diuus Iulius)* 82.2. Sur l'assimilation du meurtre de Pompée à celui de César, voir ESPOSITO (1996: 94, n. 16; 97–99).

58 8.669–670: *Ac retegit sacros scisso uelamine uultus / semianimis Magni* («[Septimius] déchire le voile et découvre le visage auguste / de Magnus expirant»).

59 Et même quelques instants au delà, car après être tombée, la tête est plantée sur une pique, «alors que le visage (*uultus*) vit encore et que des râles agitent la bouche en un dernier gémissent» (8.682–683).

[Magnus] avait conservé la noble dignité de sa beauté auguste
 et sa figure était restée irritée contre les dieux⁶⁰, les derniers instants
 n'avaient rien altéré de l'aspect ni du visage du héros :
 c'est le témoignage de ceux qui virent⁶¹ sa tête tranchée.

À ce moment du récit, l'âme de Pompée ne s'est pas encore élancée vers le séjour céleste qui accueille les âmes des grands hommes après leur mort⁶², et elle peut donc se manifester par des signes extérieurs. Mais, après que l'âme eut quitté la dépouille, le visage de Pompée, malgré le traitement d'embaumement appliqué à sa tête (8.688–691), montrera des traits différents, altérés, au point que César devra les fixer longuement pour reconnaître son ennemi :

Iam laguida morte
 effigies habitum noti mutauerat oris.
 Non primo Caesar damnauit munera uisu
 auertitque oculos; uultus, dum crederet, haesit (9.1033–1036).
 [...]
 Qui duro membra senatus
 calcarat uultu qui sicco lumine campos
 Viderat Emathios, uni tibi, Magne, negare
 Non audet gemitus (9.1043–1046).

Désormais, éteinte par la mort,
 cette figure n'avait plus le caractère du visage connu.
 Ce n'est pas au premier aspect que César réprouve le présent
 et qu'il détourne les yeux; il y attache ses regards jusqu'à ce qu'il n'y eût plus de doute.
 [...]
 Et lui qui, le visage dur, avait foulé aux pieds les corps des sénateurs,
 lui qui avait regardé, les yeux secs, les plaines
 de l'Émathie à toi seul, ô Magnus, n'ose pas
 refuser des plaintes.

Cette scène permet au narrateur d'introduire une critique envers César, grâce au contraste affiché entre sa nature, révélée par les expressions *duro uultu* («le visage dur»), *sicco lumine* («les yeux secs»), et la simulation de la douleur devant la tête coupée de son ennemi⁶³.

Si le visage de Pompée a révélé ses faiblesses humaines et, en même temps, son noble tempérament, le *uultus* de César apparaît, quant à lui, comme un masque, un

60 Cette expression de dédain accroît la noble attitude de Pompée, voir NARDUCCI (2002: 447). En général, Lucain met en scène la mort de Pompée comme «son ultime acte d'héroïsme», MARTIN (2005: 150).

61 Le poète épique emprunte à l'historiographie le stratagème narratif du témoignage oculaire pour donner plus de fondement à son récit. Aucune autre source historiographique ne fait mention de cela, voir NARDUCCI (2002: 445).

62 Cela sera expressément signalé au début du chant 9,1–18: du haut du ciel, l'âme de Pompée rira de l'outrage subi par son corps.

63 Les larmes de César ne dupent, cependant, pas la foule, 9.1104–1107: *Nec talia fatus / inuenit fletus comitem, nec turba querenti / credit; abscondunt gemitus et pectora laeta / fronte tegunt* («Ses paroles / n'amenèrent personne à joindre ses larmes aux siennes, la foule n'a pu croire à ses plaintes; / tous étouffent leurs gémissements, ils dissimulent leurs sentiments / sous un front joyeux»).

instrument de dissimulation⁶⁴. Cela est également souligné lors de l'épisode qui se déroule à Alexandrie, où le général, en ressentant une certaine hostilité de la part des habitants de la ville, cache sa peur sous sa démarche intrépide⁶⁵. De même, le césarien Scéva s'emploie à bannir de son visage l'expression de sa valeur⁶⁶ et fait mine de se rendre, pour ensuite attaquer l'ennemi qui se trouve pris au dépourvu. Par ailleurs, Lucain recourt à la mise en scène du visage de César pour mettre en avant l'autoritarisme du général sur ses propres soldats ainsi que son caractère colérique⁶⁷. On admet généralement que le César de *La Guerre civile* est le résultat d'une manipulation idéologique et rhétorique des données historiographiques⁶⁸, qui le fait correspondre au type du tyran et de l'ennemi de la Patrie. Cela est perceptible dans l'accent que Lucain met sur son ire destructrice et souvent gratuite, déjà suggérée par la comparaison entre le général et la foudre en ouverture du poème (1.151–157). La caractérisation de la réaction de César aux prières de paix des Marseillais assiégés est éloquent à ce propos :

Sic Graia iuuentus
finierat, cum turbato iam prodita uultu
ira ducis tandem testata est uoce dolorem (3.355–357).

Ainsi la jeunesse grecque
avait fini de parler lorsque, déjà trahie par son visage bouleversé,
la colère du chef, fit paraître enfin son ressentiment dans ces paroles.

Le visage de César en colère⁶⁹ anticipe la teneur du discours qui suit où nulle explication logique n'est donnée pour la décision d'attaquer Marseille : ses habitants seront victimes d'un paradoxe car ils seront châtiés « pour avoir demandé la paix » (3.370 : *Dabitis poenas pro pace petita*). Lucain prête ainsi à César le trait de caractère

64 Un *uultus* peut être simulé pour tromper celui qui le regarde, voir BETTINI (2000b : 332–336). Servius, *Commentaire à l'Énéide (ad Aeneis)* 1.683–684 soulignait déjà la différence entre *facies* et *uultus* à ce propos : « Personne ne peut prendre la *facies* d'un autre, alors que cela est possible pour un *uultus* qui se façonne conformément à la manière d'être de l'esprit ».

65 10.14 : *Tunc uultu semper celante pauorem* (« Cependant son visage ne cesse de dissimuler sa frayeur »).

66 6.228–230 : *Ille tegens alta suppressum mente furorem / mitis et a uultu penitus uirtute remota* (« Celui-ci, masquant sa fureur qu'il refoule au fond de son cœur, / dit d'un ton doux après avoir complètement écarté de son visage sa valeur guerrière »).

67 1.297–298 : *Vtque satis trepidum turba coeunte tumultum / composuit uultu dextraque silentia iussit* (« Quand il eut calmé le désordre tumultueux de l'assemblée / par son visage [= d'un regard] et commandé de sa droite le silence ») : il s'agit du lendemain de la prise d'Ariminium, lorsque César réunit ses soldats et leur parle pour les convaincre à marcher sur Rome ; 5.316–318 : *Stetit aggere fulti / caespitis intrepidus uultum meruitque timeri / non metuens atque haec ira dictantur profatur* (« Il se tint d'un air intrépide / sur le terre de gazon étayé ; et il mérita d'être craint, / étant sans peur, et profère ces mots dictés par la colère ») : le passage concerne la réaction de César à la révolte des siens avant le départ pour Brindes. Sur la colère comme l'un des traits spécifiques du César lucanien voir, p. ex., RADICKE (2004 : 110). Pour une analyse narratologique de ce personnage d'après les marqueurs de focalisation relatifs aux émotions, voir LUDWIG (2014 : 129–132).

68 NARDUCCI (2002 : 239).

69 Voir les observations de MARTIN (2010 : 60–66) consacrées aux marques de colère inhumaine que l'on peut lire sur le visage de César.

antithétique de cette *clementia* (« clémence ») que d'autres sources lui accordent⁷⁰. La mise en relation de cette scène avec celle, jumelle et pourtant antithétique, où, à la simple demande d'Afranius, César accorde sa grâce aux Pompéiens assiégés à Ilerda⁷¹, conduit le lecteur à mesurer l'inconséquence des agissements d'un général qui prend des décisions irréflechies, sous l'emprise de ses passions.

Manipulateur, autoritaire, insensible, mû par la colère ou l'instinct: voilà comment le caractère de César est dévoilé par de brèves notations faciales, signifiants d'un signifié qui dépasse la simple expression d'une émotion. Cette conception du visage comme signe à interpréter est d'ailleurs exprimée clairement par Lucaïn qui prête à César lui-même, haranguant ses soldats, les paroles suivantes :

Quod si signa ducem numquam fallentia uestrum
conspicio faciesque truces oculosque minaces,
uicistis (7.290–292).

Et si je regarde en vous ces signes qui ne trompent jamais un chef,
ces figures farouches, ces yeux menaçants,
vous avez déjà gagné.

César lit la victoire prochaine sur le visage de ses hommes, comme il se plaira à lire la défaite sur les traits de Pompée décapité⁷². C'est pourquoi, ne démentant pas son *furor* (« folie »), il jouit de contempler, comme lors d'un spectacle, les visages connus des cadavres jonchant la plaine de Pharsale :

Epulisque paratur
ille locus uultus ex quo faciesque iacentum
agnoscat. Iuuat Emathiam non cernere terram
et lustrare oculis campos sub clade latentes.
Ac ne laeta furens scelerum spectacula perdat
inuidet igne rogi miseris caeloque nocenti
ingerit Emathiam (7.792–798).

On prépare sa table
en ce lieu pour qu'il reconnaisse les traits et le visage des morts.
Il est heureux de ne plus voir le sol de l'Émathie
et de parcourir des yeux les plaines cachées sous le désastre.
Et pour que sa fureur ne perde pas le joyeux spectacle des crimes,
il refuse aux malheureux le feu du bûcher et il impose
l'Émathie au ciel coupable.

70 C'est le thème principal du *Pro Marcello* (*Pour Marcellus*) de Cicéron, voir aussi Suétone, *Vie de César* (*De uita Caesarum. Diuus Iulius*) 75.1; Plutarque, *Vie de César* (*Vita Caesaris*) 34.7; 48.3–4.

71 4.363: *Caesar facilis uultuque serenus / flectitur* (« César se montre accessible et affichant un visage serein / se laisse fléchir »).

72 Voir 9.1033–1046.

Visages reconnus, visages défigurés : à propos d'identité

Par cette attitude, César se singularise⁷³, car sa posture contraste fortement avec d'autres scènes de reconnaissance, hautement dramatiques, qui mettent en place la conception qu'a Lucain de cette guerre.

Après le siège de Marseille⁷⁴, la recherche d'un être cher est vouée à l'échec, car l'eau modifie les traits des cadavres et une épouse se trouve à embrasser le visage d'un ennemi croyant qu'il s'agit de son mari (3.759: *credidit ora uiri Romanum amplexa cadauer*). L'accent placé sur le brouillage de l'aspect extérieur augmente le pathétique de la situation, mais contribue surtout à bâtir une définition de la guerre civile comme un événement menant à l'annihilation de l'identité.

Durant l'installation du camp à Ilerda, les deux armées face à face finissent par tomber l'une dans les bras de l'autre, avant que le lieutenant Pétréius ne les ramène à la réalité de la guerre :

Postquam spatio languentia nullo
mutua conspicuos habuerunt lumina uultus
[hic fratres natosque suos uidere patresque⁷⁵]
deprensus ciuile nefas. Tenuere parumper
ora metu tantum nutu motoque salutant
ense suos. Mox, ut stimulis maioribus ardens
rupit amor leges, audet transcendere uallum
miles, in amplexus effusas tendere palmas.
hospitis ille ciet nomen, uocat ille propinquum,
admonet hunc studiis consors puerilibus aetas;
nec Romanus erat, qui non agnouerat hostem (4.169–179).

Quand leurs regards, dont la distance n'affaiblissait pas la force,
s'envisagèrent réciproquement,
ils saisirent le sacrilège d'une guerre civile. Ils restèrent quelque temps
muets de crainte et se contentèrent de saluer
les leurs de la tête et de l'épée. Bientôt l'aiguillon plus fort de la tendresse renversa les règles de
le soldat ose franchir le retranchement, [la discipline;
tendre avec effusion ses mains pour les embrassements.
Celui-ci prononce le nom d'un hôte, celui-là appelle un parent,
celui-là évoque l'enfance passée dans des études communes;
et il n'était point de Romain qui n'eût reconnu un ennemi⁷⁶.

73 Lucain en fait un second Sylla, voir 2.190–193: *Quid perdere fructum / iuuit et ut uilem Marii confundere uultum? / ut scelus hoc Sullae caedesque ostensa placeret / agnosendus erat* (« À quoi bon perdre le fruit du crime / et brouiller le visage de Marius comme celui d'un être sans valeur? / Pour que Sylla se plût à contempler ce crime et ce massacre, / ne fallait-il pas qu'on pût le reconnaître? »).

74 L'affrontement entre Marseillais et partisans de César n'est pas à proprement parler une bataille intestine, mais Lucain le décrit comme le prélude à la bataille de Pharsale. Sa dimension « civile » est soulignée par ESTÈVES (2006 : 3, n. 18) : « Lucain propose une évocation de plus en plus anonyme des soldats mourant lors de la bataille, si bien que les camps, en devenant indistincts, offrent le spectacle d'une forme de guerre civile, comme aux vers 694–696. »

75 Ce vers a été considéré comme une glose et a donc été athétisé par les éditeurs, c'est pourquoi il n'est pas traduit.

76 Voir ailleurs l'espoir déçu du narrateur, qui imagine un instant que la proximité physique des deux chefs en Épire (5.471: « On peut voir les visages [*uultus*] et entendre les voix ») les poussera à abandonner le conflit.

La perception de l'horreur d'une guerre qui dresse des concitoyens les uns contre les autres passe par la reconnaissance de traits familiers qui révèlent un statut paradoxal de Romain et ennemi à la fois, comme le souligne la sentence à effet qui clôt ce passage.

La bataille aura bien lieu, malgré les réticences de certains soldats face à leurs parents⁷⁷, et César ordonnera aux siens d'altérer par le glaive les visages des opposants⁷⁸, ces marques d'appartenance, qui les empêcheraient de tuer des concitoyens, des frères, des pères. La défiguration est ainsi présentée comme une arme de guerre, mais elle fonctionne également comme une image puissante de l'anéantissement identitaire⁷⁹ auquel conduit inexorablement cette guerre civile.

Conclusion

L'intérêt que Lucain porte aux visages n'est pas de type iconistique. En effet, nous chercherions en vain, lors de notre lecture du poème, une description précise des détails faciaux de l'un des personnages, ce qui est conforme aux usages du genre littéraire de l'épopée⁸⁰. Les emplois recensés montrent la conscience qu'a notre poète d'une différence sémantique entre *os / ora*, *facies* et *uultus*⁸¹, et sa préférence marquée pour le troisième mot de la série, souvent utilisé dans l'acception de révélateur d'une nature ou d'une intention, qu'elle soit réelle ou simulée.

Au service d'une quête de *pathos*, mais également d'un projet de caractérisation des personnages, ces visages jouent aussi un rôle métaphorique, se faisant porteurs d'une certaine conception de la guerre civile. L'usage de *os* et de *uultus* comme synonymes de *caput* nous autorise à lier le motif du visage à celui de la décapitation / décollation, phénomène récurrent dans le poème et « geste emblématique des horreurs perpétrées durant la guerre civile⁸² ». Un corps sans tête devient, de ce fait, un corps sans visage, privé de ses marques d'identité. Manifestation de l'être, lieu du paraître, les visages de ce poème par leur croisement avec le motif de la reconnaissance et de la défiguration

Sur la complexité de la voix narrative du poème, tantôt contemporaine à l'action, tantôt hétérodiégétique, voir BUREAU (2011: 74 et *passim*). Sur le manque de fiabilité du jugement du narrateur lucanien, voir à présent KIMMERLE (2015).

77 Voir 7.462–469 : dans le face-à-face avec leurs parents (*Frontibus aduersis fraternaue comminus arma*) les soldats se figent en se rendant tout à coup compte de l'impiété qu'ils vont commettre ; voir aussi 7.627–630.

78 7.321–322 : *Nec aduersa conspecti fronte parentes / commoueant ; uultus gladio turbate uerendos* (« Et ne vous laissez pas émouvoir par la vue de votre père face à face, / brouillez par le glaive ses traits vénérables ») ; 7.575 : *Aduersosque iubet ferro confundere uultus* (« Et il ordonne de meurtrir par le fer le visage de l'adversaire »).

79 Sont éloquentes, à ce propos, les paroles de Lélius dans un discours qui témoigne de sa loyauté obsessionnelle envers César (1.373–374) : *Nec cuius meus est, in quem tua classica, Caesar, / audiero* (« Il n'est plus mon concitoyen celui contre qui j'aurai entendu, ô César, / l'appel de tes trompettes »).

80 EVANS (1969: 59) : « It is not part of epic technique to describe the whole body from a “photographic” point of view » (Ce n'est pas du ressort de la technique épique de décrire le corps dans son intégralité d'un point de vue « photographique »).

81 Cela n'empêche pas parfois un usage synonymique de ces termes.

82 ESTÈVES (2010: 204).

dénoncent les violences scandaleuses du conflit et appuient une représentation de la guerre civile comme anéantissement de l'identité romaine et de ses valeurs⁸³.

Bibliographie

- Asso, P. (éd.) (2011)**, *Brill's Companion to Lucan*, Leiden / Boston, Brill.
- Auvray-Assayas, C. (éd.) (1998)**, *Images romaines* (Actes de la table ronde, École normale supérieure, Paris, 24–26 octobre 1996), Paris, Presses de l'École normale supérieure.
- Bettini, M. (2000a)**, *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letteratura classiche*, Turin, Einaudi (Biblioteca Einaudi 96).
- (2000b), « Guardarsi in faccia a Roma », in : BETTINI, 313–356.
- Bourgerly, A. (2003)**, *Lucain. La Guerre civile. La Pharsale*, texte établi et traduit par A. B., Paris, Les Belles Lettres (CUF, série latine).
- Bureau, B. (2011)**, « Quand il n'y a plus de honte à parler de soi. Ego et ses avatars dans le poème de Lucain », in : RAYMOND (éd.), 73–96.
- Brugnoli, G. / Stok, F. (éds) (1996)**, « Pompei exitus ». *Variazioni sul tema dall'Antichità alla Controriforma*, Pisa, ETS.
- Calonne, N. (2010)**, « Cadaver dans le *Bellum civile* », in : DEVILLERS / FRANCHET D'ESPÈREY (éds), 215–223.
- Cordier, P. (1998)**, « Les Romains se cachent-ils pour mourir ? À propos de la mort de Pompée », in : AUVRAY-ASSAYAS (éd.), 193–206.
- Delarue, F. (2010)**, « Les foules chez Lucain : émergence du collectif », in : DEVILLERS / FRANCHET D'ESPÈREY (éds), 125–136.
- Devillers, O. (2010)**, « Le passage du Rubicon : un itinéraire de l'information », in : DEVILLERS / FRANCHET D'ESPÈREY (éds), 303–312.
- Devillers, O. / Franchet d'Espèrey, S. (éds) (2010)**, *Lucain en débat. Rhétorique, poétique et histoire*, Bordeaux, Ausonius (Études 29).
- Dinter, M. (2005)**, « Lucan's Epic Body », in : WALDE (éd.), 295–312.
- (2012), *Anatomizing « Civil War » : Studies in Lucan's Epic Technique*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Espósito, P. (1996)**, « La morte di Pompeo in Lucano », in : BRUGNOLI / STOK (éds), 75–123.
- Estèves, A. (2006)**, « *Horrida bella* de l'Énéide, *Mortes insolitae* de la Pharsale. Des ébauches virgiliennes à la débauche lucanienne : étude d'une filiation poétique dans l'écriture de l'horreur guerrière », in : Actes de la journée d'étude « Le Virgile des autres », Université de Lille 3, 10 juin 2006, revue en ligne *Mosaïque* 3. [http://revuemosaïque.net/wp-content/uploads/2010/07/3-4_esteves.pdf]
- (2010), « Les têtes coupées dans le *Bellum Civile* de Lucain : des guerres civiles placées sous l'emblème de Méduse », in : DEVILLERS / FRANCHET D'ESPÈREY (éds), 203–213.

83 BETTINI (2000b : 339–343) étudie la relation entre visage et identité dans l'Antiquité. Pour une réflexion sur l'évanescence du concept d'identité romaine dans *La Guerre civile*, voir REED (2011 : 21–31).

- Evans, E. C. (1969)**, « Physiognomics in the Ancient World », *Transactions of the American Philosophical Society* 59, 5–101.
- Fantham, E. (1992)**, « Lucan's Medusa-Excursus: Its Design and Purpose », *Materiali e discussioni per lo studio dei testi classici* 29, 95–119.
- Garelli, M.-H. / Visa-Ondarçuhu, V. (éds) (2010)**, *Corps en jeu. De l'Antiquité à nos jours* (Actes du colloque international « Corps en jeu », Université de Toulouse II – Le Mirail, 9–11 octobre 2008), Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Heuzé, Ph. (1985)**, *L'image du corps dans l'œuvre de Virgile*, Rome / Paris, École française de Rome (Collection de l'École française de Rome 86).
- Kimmerle, N. (2015)**, *Lucan und der Prinzipat. Inkonsistenz und unzuverlässiges Erzählen im « Bellum Civile »*, Berlin, De Gruyter (Millennium-Studien 53).
- Leigh, M. (1997)**, *Lucan. Spectacle and Engagement*, Oxford, Clarendon Press (Oxford Classical Monographs).
- Lestringant, F. / Néraudau, B. / Porte, D. / Ternaux, J.-C. (éds) (2005)**, *Liber amicorum. Mélanges sur la littérature antique et moderne à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*, Paris, Champion.
- Lintott, A. W. (1971)**, « Lucan and the History of the Civil War », *Classical Quarterly* 21, 488–505.
- Ludwig, K. (2014)**, *Charakterfokalisation bei Lucan. Eine narratologische Analyse*, Berlin, De Gruyter (Göttingen Forum für Altertumswissenschaft 6).
- Marti, B. M. (1945)**, « The Meaning of the *Pharsalia* », *American Journal of Philology* 46, 352–376.
- Martin, P. M. (2005)**, « La tête de Pompée – Une relecture de Lucain », in: LESTRINGANT / NÉRAUDAU / PORTE / TERNAUX (éds), 147–162.
- (2010), « *Vultus Caesaris*. Le regard de César dans *La Pharsale* », in: GARELLI / VISA-ONDARÇUHU (éds), 55–72.
- Narducci, E. (2002)**, *Lucano. Un'epica contro l'impero. Interpretazione della « Pharsalia »*, Rome / Bari, Laterza (Percorsi 34).
- Papaioannou, S. (2005)**, « Epic Transformation in the Second Degree. The Decapitation of Medusa in Lucan, BC 9.619–889 », in: WALDE (éd.), 216–236.
- Radicke, J. (2004)**, *Lucans poetische Technik. Studien zum historischen Epos*, Leiden, Brill (Mnemosyne Supplementum 249).
- Raymond, E. (éd.) (2011)**, « *Vox poetae* ». *Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine*, Paris, De Boccard (Collection du Centre d'études et de recherches sur l'Occident romain 39).
- Reed, J. D. (2011)**, « The *Bellum civile* as a Roman Epic », in: ASSO (éd.), 21–31.
- Sannicandro, L. (2010)**, *I personaggi femminili del « Bellum Civile » di Lucano. Die weiblichen Charaktere in Lucans « Bellum Civile »*, Rahden / Westf., Marie Leidorf GmbH (Litora Classica 1).
- Walde, Ch. (éd.) (2005)**, *Lucan im 21. Jahrhundert*, Munich / Leipzig, K. G. Saur.

« UNE PRUNELLE ÉNAMOURÉE DANS UN VISAGE DE GLACE ».

MARCEL PROUST ET LA RECONNAISSANCE DES VISAGES* _____

Guillemette Bolens

Je ne veux pas écrire ce qui ne m'étonne pas.

Paul VALÉRY, « Poïétique », *Cahiers II* (1974 : 993)

Résumé

Dans *La Recherche du temps perdu*, Proust met la kinésie en récit avec une attention, une finesse et une précision remarquables. La kinésie est ce que Proust appelle « jeu de physionomie », soit ce « langage rapide, direct » des corps en interaction, qui est à la fois « figuré comme une image » et « surprenant » comme une « réplique », comme les paroles d'un dialogue. La kinésie est intermédiaire non seulement parce qu'elle a lieu entre les personnes, mais aussi parce qu'elle engage des formes expressives qui se croisent : parole et geste souvent participent ensemble des « jeux de physionomie », le geste devenant réplique et le verbe marquant le corps qui l'énonce. Dans ce contexte, reconnaître ou méconnaître un visage joue un rôle particulièrement notable, comme ce genre d'événements interpersonnels résume une problématique centrale de la *Recherche*, à savoir l'impossibilité de connaître l'autre entièrement et de façon définitive.



Dans « Chardin et Rembrandt », Proust fait référence à « ce langage, figuré comme une image, mais rapide, direct, surprenant comme une réplique et que nous appelons le jeu de la physionomie¹ ». Le « jeu de la physionomie » est également appelé « expression de physionomie » dans *La Recherche du temps perdu*². Il ne concerne ni le corps réduit à un ensemble d'organes dont certains seraient sensoriels et peut-être expressifs, ni des facultés de cognition et de communication qui seraient accessoirement incarnées. Ces phrases renvoient plutôt à une corporéité toujours relationnelle, vectrice d'une connaissance interactive entre vivants, d'une « expression » et d'un « jeu » intersubjectifs. C'est ce que je désignerai par le terme de kinésie³. Anne Simon, dans son analyse de l'interprétation musicale et théâtrale dans la *Recherche*, fait référence à cette dimension de l'interaction humaine, quand elle écrit :

* L'écriture de cet article s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche financé par le Fonds national suisse de la recherche scientifique intitulé « Kinesic Knowledge in Anthropology and Literature » (Division I, n° 100016_150264), mené sous la direction de l'auteure.

1 PROUST, « Chardin et Rembrandt », *Contre Sainte-Beuve* (1971 : 378).

2 Voir par ex. *Guermantes* 168.

3 Je traite de la kinésie et de ses paramètres théoriques et historiques dans BOLENS (2008 ; 2010 ; 2011a et b ; 2012a et b ; 2014 ; 2016).

[C]e que perçoit l'auditeur ou le spectateur, ce sont des attitudes, des intonations, des sons qui sont d'emblée des significations, et qui ne renvoient pas à une intelligibilité extérieure selon laquelle peu importe en définitive le support du signe du moment qu'on accède à son sens. [...] Proust établit que sens et sensible ne sont pas séparés, ayant une origine commune, celle du corps⁴.

Que le sens et le sensible soient soudés pour Proust n'implique pas toutefois une immédiateté du sens. La kinésie est événementielle et intermédiaire. Elle relève toujours d'un processus de déchiffrement et d'une réactivité cognitive aux gestes d'autrui – raison pour laquelle Proust met la kinésie en récit et la raconte avec autant de précision, de finesse et d'attention. Ce « langage rapide, direct » de la physionomie est en même temps « figuré comme une image » et, s'il est « surprenant », il l'est comme une « réplique », comme la parole d'un dialogue. La kinésie est intermédiaire non seulement parce qu'elle a lieu entre les vivants, mais aussi parce qu'elle engage des formes expressives qui se croisent : parole et geste souvent participent ensemble des « jeux de physionomie », le geste devenant réplique et le verbe adhérent au corps qui l'énonce. L'œuvre de Proust met en acte cet enchevêtrement par une écriture de la kinésie qui se déploie dans une temporalisation subtile de l'action narrative, ainsi que par la puissance évocatrice d'une figuralité complexe. Elle le fait également par la médiation aléatoire de l'imaginaire. C'est ce que nous allons voir progressivement.

Pour ce qui est des personnages, Valérie Dupuy met en évidence l'importance d'une certaine forme de temporalité dans les portraits de la *Recherche* :

L'apparition d'un personnage prend rarement la forme, chez Proust, d'une séquence purement descriptive. En lieu et place du portrait traditionnel, qui détaille plus ou moins longuement les différentes caractéristiques physiques d'un être, Proust choisit de disséminer dans son récit une multiplicité d'instantanés généralement brefs, qui saisissent le personnage en action, non pas arrêté sous le regard du narrateur qui le détaillerait, mais fugitif⁵.

En ce qui concerne les visages en particulier, le texte manifeste « un refus de la description "intellectuelle" et recomposée artificiellement d'un visage tel que nous savons qu'il doit être, et tel qu'une longue expérience nous aurait permis de le connaître. Au portrait traditionnel, qualifié parfois de "réaliste", Proust oppose un réalisme nouveau, entièrement moderne, qui fait la somme d'une brassée d'impressions fugitives que l'écriture détache rapidement pour nous⁶ ». Ces impressions constituent une partie majeure de la narration, et l'attention du narrateur se concentre souvent sur elles. Nous allons commencer par le voir dans l'un des passages à travers lesquels Proust fait le portrait éminemment mobile de Legrandin.



En sortant de la messe, le narrateur et son père aperçoivent Monsieur Legrandin. Un homme est en train de le présenter à la femme d'un propriétaire terrien des environs.

4 SIMON (2011: 62).

5 DUPUY (2003: 122).

6 DUPUY (2003: 132).

Trois pages sont consacrées à la description du personnage récurrent de Legrandin, dont le portrait segmenté ne nous décrit pas tant ses traits que sa kinésie.

La figure de Legrandin exprimait une animation, un zèle extraordinaire; il fit un profond salut avec un renversement secondaire en arrière, qui ramena brusquement son dos au delà de la position de départ et qu'avait dû lui apprendre le mari de sa sœur, M^{me} de Cambremer. Ce redressement rapide fit refluer en une sorte d'onde fougueuse et musclée la croupe de Legrandin que je ne supposais pas si charnue; et je ne sais pourquoi cette ondulation de pure matière, ce flot tout charnel, sans expression de spiritualité et qu'un empressement plein de bassesse fouettait en tempête, éveillèrent tout d'un coup dans mon esprit la possibilité d'un Legrandin tout différent de celui que nous connaissions (*Swann* 123).

Il peut paraître singulier de commencer une réflexion sur le visage chez Proust par la description d'un postérieur. Mais c'est que cette description met en scène un aspect majeur de la kinésie, qui est le sentiment de connaître ou non une personne. Le narrateur remarque :

Et je ne sais pourquoi cette ondulation..., ce flot... éveillèrent tout d'un coup dans mon esprit la possibilité d'un Legrandin tout différent de celui que nous connaissions.

Que signifie connaître Legrandin et concevoir qu'il puisse être autre en raison d'un mouvement inattendu de ses arrières ? L'humour à la fois nuancé et imparable qui caractérise le style de Proust se fait évidemment sentir ici. Mais il reste que cette description n'est pas seulement spirituelle (contrairement à cette chair qui ne manifeste aucune « expression de spiritualité »), elle élabore aussi la question du travail interprétatif lié à la kinésie, et ce d'autant plus clairement que l'attitude de Legrandin va s'avérer feinte : Legrandin va faire semblant, nous allons le voir, de ne pas reconnaître Marcel et son père. Ceci va modifier la perception que Marcel a de cette personne pourtant connue, confirmant son doute initial au vu des ondulations charnues de son postérieur, bizarrement révélatrices d'un hiatus entre performance sociale et authenticité relationnelle. Le phénomène complexe par lequel s'élabore le sentiment de connaître et de reconnaître une personne est donc problématisé dans cet épisode. Et il concerne la kinésie du corps relationnel en son entier : le visage et le reste.

Le passage se termine avec ces mots concernant l'attitude de Legrandin :

Elle était comme toute attitude ou action où se révèle le caractère profond et caché de quelqu'un : elle ne se relie pas à ses paroles antérieures, nous ne pouvons pas la faire confirmer par le témoignage du coupable qui n'avouera pas ; nous en sommes réduits à celui de nos sens dont nous nous demandons, devant ce souvenir isolé et incohérent, s'ils n'ont pas été le jouet d'une illusion ; de sorte que de telles attitudes, les seules qui aient de l'importance, nous laissent souvent quelques doutes (*Swann* 125).

Les attitudes les plus importantes, les plus révélatrices, échappent ainsi à la reconnaissance explicite et à l'explication. Les doutes suscités se dessinent après le spectacle d'expressions kinésiques que le texte va, lui par contre, décrire en détails. Suite à sa courbette empressée, Legrandin se déplace vers une voiture et :

L’empreinte de joie timide et dévouée que la présentation avait marquée sur son visage y persistait encore. Ravi dans une sorte de rêve, il souriait, puis il revint vers la dame en se hâtant et, comme il marchait plus vite qu’il n’en avait l’habitude, ses deux épaules oscillaient de droite et de gauche ridiculement, et il avait l’air tant il s’y abandonnait entièrement en n’ayant plus souci du reste, d’être le jouet inerte et mécanique du bonheur (Swann 123).

La description du sourire et de la démarche de Legrandin dans ces lignes n’implique pas un effort cognitif et interprétatif particulièrement exigeant chez le lecteur, car les signifiés auxquels il est fait référence sont relativement simples : Legrandin sourit de joie et ses épaules oscillent.

La suite est plus complexe. Legrandin croise le narrateur et son père, et feint de ne pas les voir :

Son visage restait ingénu au-dessus d’un veston souple et droit qui avait l’air de se sentir fourvoyé malgré lui au milieu d’un luxe détesté (Swann 123–124).

Dans la phrase précédente, c’est Legrandin *qui avait l’air* – en l’occurrence « d’être le jouet inerte et mécanique du bonheur » ; maintenant c’est un veston *qui avait l’air* de « se sentir fourvoyé malgré lui au milieu d’un luxe détesté ». *Avoir l’air* passe de Legrandin, devenu l’objet trivial et mécanique d’un affect (comme si le bonheur était une loi de physique), à un objet doué d’affects complexes, puisque le veston a l’air de se sentir non seulement fourvoyé, mais encore fourvoyé *malgré lui*. Et il se sent fourvoyé où ?, dans un luxe détesté, c’est-à-dire dans une abstraction (un luxe) qui suscite une émotion (de la détestation). Un humain dépourvu d’intentionnalité est vêtu d’un objet pourvu d’intentionnalité (le veston ne voulait pas être là, sous le visage de Legrandin, mais il s’y trouve malgré lui, malgré ses intentions). C’est ainsi que l’organisation référentielle, la grammaire et le style de la phrase traduisent le déni de responsabilité de Legrandin : *c’est la faute au veston ! Il est perdu, je ne peux donc vous reconnaître*. Cette logique merveilleusement irrationnelle est néanmoins compréhensible du point de vue de l’expressivité kinésique. Le génie de Proust vient de ce qu’il est capable de la communiquer par l’écriture.

Par son style, qui joue librement avec les catégories et les analogies, Proust fait entrer le destinataire en scène à travers un travail cognitif déclaré⁷. La répétition de *avoir l’air* opère comme point de jonction et de démarcation dans l’emploi des catégories : le sujet a l’air d’un objet ; l’objet a l’air d’avoir des émotions. De plus, *avoir l’air* renvoie implicitement à l’acte de perception qui synthétise la multiplicité des signes kinésiques dans la globalité d’un *air*. L’acte perceptif du narrateur qui synthétise l’*air* de Legrandin et de son veston pointe vers l’acte perceptif du destinataire de cette synthèse exprimée langagièrement dans le texte. L’acte perceptif du lecteur qui entend qu’un veston *se sent fourvoyé malgré lui* l’engage de manière incontournable : pas moyen de se réfugier dans une quelconque et hypothétique transparence référentielle. Et c’est cette contagion des catégories et des registres qui va permettre, nous le verrons, l’expression et la compréhension d’un acte kinésique contradictoire.

7 Sur le rapport du lecteur à l’acte de lecture, voir MACÉ (2011).

L'expression faciale qui crée du désarroi au niveau du veston est la suivante :

Cependant, nous sortions du porche, nous allions passer à côté de lui, il était trop bien élevé pour détourner la tête, mais il fixa de son regard soudain chargé d'une rêverie profonde un point si éloigné de l'horizon qu'il ne put nous voir et n'eut pas à nous saluer. Son visage restait ingénu au-dessus d'un veston souple [...] (Swann 123).

L'acte qui consiste à faire semblant de ne pas reconnaître une personne apparaît ailleurs dans *La Recherche*, par exemple chez Saint-Loup, dans *Le Côté de Guermantes*. Au moment où le narrateur comprend que Saint-Loup avait feint de ne pas le reconnaître, il pense ceci :

Ainsi il m'avait reconnu ! Je revoyais encore le salut entièrement impersonnel qu'il m'avait adressé en levant la main au képi, sans un regard dénonçant qu'il me connût, sans un geste qui manifestât qu'il regrettait de ne pouvoir s'arrêter. Évidemment cette fiction qu'il avait adoptée à ce moment-là, de ne pas me reconnaître, avait dû lui simplifier beaucoup les choses. Mais j'étais stupéfait qu'il eût su s'y arrêter si rapidement et avant qu'un réflexe eût décelé sa première impression (*Guermantes* 168).

Il est intéressant que le terme de *fiction* soit employé dans ce contexte. La simulation de Saint-Loup est un acte de fiction réalisé kinésiquement. Un cran plus loin, la feintise de Legrandin, qui fait semblant de ne pas voir le narrateur et son père revenus sur leurs pas, sera suivie d'un acte de fiction plus compliqué, car la non-reconnaissance feinte de Legrandin sera accompagnée simultanément de l'expression d'une amitié hyperbolique pour les mêmes personnes. Ainsi, la kinésie est traitée par Proust comme un champ narratif : une histoire s'y déroule et cette histoire peut être fictive, dès lors qu'elle est agie par les corps mobiles qui la dessinent.

Nous croisâmes près de l'église Legrandin qui venait en sens inverse conduisant la même dame à sa voiture. Il passa contre nous, ne s'interrompit pas de parler à sa voisine et nous fit du coin de son œil bleu un petit signe en quelque sorte intérieur aux paupières et qui, n'intéressant pas les muscles de son visage, put passer parfaitement inaperçu de son interlocutrice ; mais, cherchant à compenser par l'intensité du sentiment le champ un peu étroit où il en circonscrivait l'expression, dans ce coin d'azur qui nous était affecté il fit pétiller tout l'entraîn de la bonne grâce qui dépasse l'enjouement, frisa la malice ; il subtilisa les finesses de l'amabilité jusqu'aux clignements de la connivence ; aux demi-mots, aux sous-entendus, aux mystères de la complicité ; et finalement exalta les assurances d'amitié jusqu'aux protestations de tendresse, jusqu'à la déclaration d'amour, illuminant alors pour nous seuls d'une langue secrète et invisible à la châtelaine, une prunelle énamourée dans un visage de glace (Swann 124).

Ce passage est un superbe acte de fiction, et il l'est à double titre. Il l'est premièrement en tant que mise en récit kinésique et description littéraire. Cette description est construite sur l'accumulation hyperbolique et évidemment ironique d'une performance émotionnelle à la fois extrême et imperceptible : le signe kinésique qui est à l'origine de la perception du narrateur est « un petit signe en quelque sorte intérieur aux paupières⁸ ». Une prunelle qui fait une déclaration d'amour *derrière* sa paupière est un acte fictionnel qui se déclare comme tel et qui, en même temps, par son expression

8 Swann 124.

langagière, donne les moyens au lecteur de l'imaginer. Dans le fait de penser une impossibilité, l'acte de penser existe bel et bien⁹. Et l'impossibilité pragmatique de percevoir un signe voilé par une paupière sur un coin de pupille renvoie néanmoins, grâce à l'activation de l'imaginaire du destinataire, à une réalité expressive remarquablement évocatrice d'un réel ainsi recréé par le pouvoir stylistique de l'artiste et la réceptivité du lecteur¹⁰.

Le deuxième registre fictionnel est interne au récit. Pour reprendre les termes de Proust dans sa description de la feinte de Saint-Loup, Legrandin « *adopte une fiction* ». Le message de tendresse intense que Legrandin envoie à Marcel et son père est une performance à la fois actuelle et fictive, dont la scène est un coin de prunelle bleue :

[...] cherchant à compenser par l'intensité du sentiment le champ un peu étroit où il en circonscrivait l'expression, dans ce coin d'azur qui nous était affecté [...] (*Swann* 124).

La fiction adoptée par Legrandin (*je ne vous reconnais pas mais je vous aime profondément*) juxtapose, d'une part, un signe kinésique voilé (par la paupière) bien qu'hyperbolique par compensation et, d'autre part, une attitude en contradiction avec ce signe (il ne les reconnaît pas). Ainsi, le travail de fiction donne un accès augmenté à la réalité d'une expression faciale complexe, grâce à la mise en mots et au travail de l'imagination que ces phrases suscitent, où la physionomie joue dans l'intervalle qui unit et sépare le sensible et son sens, avec tous les degrés de véracité et de feintise que cet intervalle peut permettre d'engendrer.

Après sa surprise concernant Saint-Loup, le narrateur poursuit ainsi :

J'avais déjà remarqué à Balbec que, à côté de cette sincérité naïve de son visage dont la peau laissait voir par transparence le brusque afflux de certaines émotions, son corps avait été admirablement dressé par l'éducation à un certain nombre de dissimulations de bienséance et que, comme un parfait comédien, il pouvait dans sa vie de régiment, dans sa vie mondaine, jouer l'un après l'autre des rôles différents (*Guermantes* 168).

Le contraste est proposé entre le visage, dont la peau laisse voir par transparence les afflux émotionnels, et le corps dont la kinésie a été dressée à pouvoir feindre et dissimuler selon les besoins des contextes sociaux. Pourtant, la non-reconnaissance qui a frappé Marcel concernait tout autant l'expression faciale de Saint-Loup – il est fait référence au regard de celui-ci. Et inversement, c'est bien le corps de Legrandin qui révèle son fond. L'expressivité kinésique et la feinte sociale ne se suffisent pas d'une dichotomie entre visage transparent et corps dressé. L'affaire est plus diffuse et cette intrication, qui touche toute « l'expression de physionomie » d'une personne, touche également le langage.

9 À ce sujet, voir LAVOCAT (2010).

10 Anne SIMON (2011: 219) écrit très justement que la « référence proustienne s'avère ainsi le contraire exact d'une monstration [...]: elle n'est pas un fait (montrer une réalité extratextuelle), mais une fonction ou un acte (rendre compte de la profondeur de la réalité par un style adéquat). Si le réel est structuré par des horizons, sensibles ou personnels, c'est donc cette structuration qui est le but du processus référentiel, plus qu'un improbable étant ».

En effet, le narrateur apprend par les médisances de Jupien la possible ambiguïté des sentiments de Françoise à son égard. Il explique cela comme une découverte :

Car à cette époque-là je me figurais encore que c'était au moyen de paroles qu'on apprend aux autres la vérité (*Guermantes* 59).

Mais la première, Françoise me donna l'exemple [...] que la vérité n'a pas besoin d'être dite pour être manifestée, et qu'on peut peut-être la recueillir plus sûrement, sans attendre les paroles et sans tenir même aucun compte d'elles, dans mille signes extérieurs, même dans certains phénomènes invisibles, analogues dans le monde des caractères à ce que sont, dans la nature physique, les changements atmosphériques (*Guermantes* 59).

Il y a donc un pouvoir de communication de la kinésie, mais qui échappe à une régulation stricte. Par elle s'exprime l'extrême difficulté de connaître autrui et de s'en faire connaître. Le narrateur s'étonne de s'en rendre compte si tard alors qu'il admet être lui-même le théâtre de ce hiatus entre paroles sans vérité et « confidences involontaires de mon corps et de mes actes¹¹ ».

Bien qu'il semblât à Marcel que le visage de Françoise, quand elle venait lui prodiguer sa bienveillante attention, « devenait transparent », lui permettant d'apercevoir « en elle la bonté et la franchise », les propos acerbes rapportés par Jupien lui font comprendre « l'impossibilité de savoir d'une manière directe et certaine si Françoise m'aimait ou me détestait¹² » :

Et ainsi ce fut elle qui la première me donna l'idée qu'une personne n'est pas, comme j'avais cru, claire et immobile devant nous avec ses qualités, ses défauts, ses projets, ses intentions à notre égard (comme un jardin qu'on regarde, avec toutes ses plates-bandes, à travers une grille), mais est une ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer, pour laquelle il n'existe pas de connaissance directe, au sujet de quoi nous nous faisons des croyances nombreuses à l'aide de paroles et même d'actions, lesquelles les unes et les autres ne nous donnent que des renseignements insuffisants et d'ailleurs contradictoires, une ombre où nous pouvons tour à tour imaginer avec autant de vraisemblance que brillent la haine et l'amour (*Guermantes* 61).

L'impossibilité d'avoir un accès direct aux ressentis d'autrui est une difficulté qui est exprimée de façon centrale dans la *Recherche*. Cette difficulté est tempérée dans un passage en particulier par le biais d'une analogie qui précisément articule la kinésie et le langage, ainsi que leur capacité, parfois, à se faire entendre malgré tout. Faisant référence à l'emploi du mot « justement » par Andrée, le narrateur explique que ce terme « était de la famille de certains regards, de certains gestes, qui, bien que n'ayant pas une forme logique, rationnelle, directement élaborée pour l'intelligence de celui qui écoute, lui parviennent cependant avec leur signification véritable, de même que la parole humaine, changée en électricité dans le téléphone, se refait parole pour être entendue¹³ ». La transparence expressive des visages et des paroles étant éminemment

11 *Guermantes* 59.

12 *Guermantes* 60.

13 *À L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 488.

relative, il existe néanmoins la possibilité d'un jeu de détours non démontrable qui conduit malgré tout, parfois, la « signification véritable » à bon port.

Il est à noter que cet aléatoire s'inscrit dans la référence au téléphone. Cette invention technologique permet de figurer le transport artificiel d'un sens communiqué et communicable. En même temps, cette image métaphorique confirme l'idée qu'une connaissance directe d'autrui est inenvisageable: l'autre est déjà d'emblée trop loin puisqu'un téléphone est nécessaire pour lui parler. La référence à une autre invention technologique, la radiographie (« les rayons X¹⁴ »), est également intéressante à cet égard, car elle sert à signifier le hiatus qui trouble perpétuellement la communication non seulement interpersonnelle, mais aussi intrapersonnelle, alors même que cette technique donne accès à l'intériorité de la personne. Le narrateur commence par signifier l'idée du hiatus interpersonnel :

L'image que les autres se font de nos faits et gestes ne ressemble pas plus à celle que nous nous en faisons nous-même qu'à un dessin quelque décalque raté où tantôt au trait noir correspondrait un espace vide, et à un blanc un contour inexplicable (*Guermantes* 262).

Ce décalage perpétuel est vrai également pour l'image que nous nous faisons de nous-mêmes :

Quelqu'un qui a l'habitude de sourire dans la glace à sa belle figure et à son beau torse, si on lui montre leur radiographie, aura devant ce chapelet osseux, indiqué comme étant une image de lui-même, le même soupçon d'une erreur que le visiteur d'une exposition qui devant un portrait de jeune femme lit dans le catalogue: Dromadaire couché. Plus tard cet écart entre notre image selon qu'elle est dessinée par nous-même, ou par autrui, je devais m'en rendre compte pour d'autres que moi, vivant béatement au milieu d'une collection de photographies qu'ils avaient tirés d'eux-mêmes tandis qu'alentour grimaçaient d'effroyables images, habituellement invisibles pour eux-mêmes, mais qui les plongeaient dans la stupeur si un hasard les leur montrait en leur disant: « C'est vous » (*Guermantes* 263).

Les *images* que nous nous faisons d'autrui et de nous-mêmes sont nourries de notre *imagination*. Elles ne relèvent en rien de l'illusion mimétique attendue d'une photographie. Autrui est « une ombre où nous pouvons tour à tour *imaginer* avec autant de vraisemblance que brillent la haine et l'amour¹⁵ ».

Dans les cas où l'idée que nous nous faisons de l'autre a été longtemps le terrain de jeu de notre imagination, la rencontre de la personne réelle peut être un choc.

Notre imagination étant comme un orgue de Barbarie détraqué qui joue toujours autre chose que l'air indiqué, chaque fois que j'avais entendu parler de la princesse de Guermantes-Bavière, le souvenir de certaines œuvres du XVI^e siècle avait commencé à chanter en moi. Il me fallait l'en dépouiller maintenant que je la voyais en train d'offrir des bonbons glacés à un gros monsieur en frac (*Guermantes* 36).

14 *Guermantes* 263.

15 *Guermantes* 61, je souligne.

Le choc est plus fort encore au moment où Marcel rencontre enfin Bergotte, l'auteur qu'il admire tant et qu'il découvre si différent de ce qu'il avait imaginé. À travers les pages qui décrivent cette rencontre, le lien entre kinésie et style littéraire va se faire à travers le *visage*: visage corporel et « visage » comme mot. Nous poursuivons ainsi la piste de cet entrecroisement compliqué entre langages kinésique et linguistique.

Ce nom de Bergotte me fit tressauter comme le bruit d'un revolver qu'on aurait déchargé sur moi, mais instinctivement pour faire bonne contenance je saluai; devant moi, comme ces prestidigitateurs qu'on aperçoit intacts et en redingote dans la poussière d'un coup de feu d'où s'envole une colombe, mon salut m'était rendu par un homme jeune, rude, petit, râblé et myope, à nez rouge en forme de coquille de colimaçon et à barbiche noire. J'étais mortellement triste, car ce qui venait d'être réduit en poudre, ce n'était pas seulement le langoureux vieillard dont il ne restait plus rien, c'était aussi la beauté d'une œuvre immense que j'avais pu loger dans l'organisme défaillant et sacré que j'avais, comme un temple, construit expressément pour elle, mais à laquelle aucune place n'était réservée dans le corps trapu, rempli de vaisseaux, d'os, de ganglions, du petit homme à nez camus et à barbiche noire qui était devant moi. Tout le Bergotte que j'avais lentement et délicatement élaboré moi-même, goutte à goutte, comme une stalactite, avec la transparente beauté de ses livres, ce Bergotte-là se trouvait d'un seul coup ne plus pouvoir être d'aucun usage, du moment qu'il fallait conserver le nez en colimaçon et utiliser la barbiche noire (*À L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 117-118).

Le corps de Bergotte diffère de l'image construite par l'imagination de Marcel et ceci conduit Proust à revenir sur le décalage qu'il souligne de façon réitérée entre le « monde vrai » et le « monde imaginé » – décalage d'autant plus difficilement gérable que les « sens ne poss[è]dent pas beaucoup plus le don de la ressemblance que l'imagination¹⁶ ».

Ce faisant, le narrateur va s'engager dans une réflexion autour de la voix puis du style de Bergotte, qui va aménager un pont entre les termes du hiatus. En entendant Bergotte parler lors du dîner où il fait sa connaissance, le narrateur s'étonne et déclare qu'il avait « un organe bizarre¹⁷ ». À cela s'ajoute que sa diction lui semble « entièrement différente de sa manière d'écrire¹⁸ ». Car « la voix sort d'un masque sous lequel elle ne suffit pas à nous faire reconnaître d'abord un visage que nous avons vu à découvert dans le style¹⁹ ». Il existe donc bien une catégorie de visage qui est reconnaissable à découvert, et elle existe dans le style littéraire de l'auteur. C'est là qu'une éventuelle transparence pourrait, à terme, se situer (dans « la transparente beauté de ses livres²⁰ »). Puis, par un travail d'analyse important, le narrateur résorbe progressivement l'espace qui sépare les paroles sorties du masque perçu devant la personne de Bergotte et le visage montré ouvertement dans le style écrit de celui-ci.

Les paroles méconnaissables sorties du masque que j'avais sous les yeux c'était bien à l'écrivain que j'admirais qu'il fallait les rapporter, elles n'auraient pu s'insérer dans ses livres à la façon d'un puzzle qui s'encadre entre d'autres, elles étaient dans un autre plan et nécessitaient une

16 *À L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 118.

17 *À L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 120.

18 *À L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 120.

19 *À L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 120.

20 *À L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 118.

transposition moyennant laquelle un jour que je me répétais des phrases que j'avais entendu dire à Bergotte, j'y retrouvai toute l'armature de son style écrit, dont je pus reconnaître et nommer les différentes pièces dans ce discours parlé qui m'avait paru si différent (*À L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 122-123).

L'acte de reconnaissance ici concerne l'armature du style. C'est là que se situe le visage du portrait proustien de Bergotte, élaboré sur la longueur de plusieurs pages et par l'analyse du rapport au langage de ce personnage. L'armature de ce portrait se révèle à travers l'attention du narrateur. La reconnaissance s'applique à cette sorte de visage-là, et il est remarquable que, pour inclure son analyse de la diction dans l'effort de transposition autorisant cette reconnaissance, Proust donne pour exemple la manière qu'à Bergotte de prononcer le mot *visage*.

À un point de vue plus accessoire, la façon spéciale, un peu trop minutieuse et intense, qu'il avait de prononcer certains mots, certains adjectifs qui revenaient souvent dans sa conversation et qu'il ne disait pas sans une certaine emphase, faisant ressortir toutes leurs syllabes et chanter la dernière (comme pour le mot «visage» qu'il substituait toujours au mot «figure» et à qui il ajoutait un grand nombre de *v*, *d*'s, de *g*, qui semblaient tous exploser de sa main ouverte à ces moments), correspondait exactement à la belle place où dans sa prose il mettait ces mots aimés en lumière, précédés d'une sorte de marge et composés de telle façon dans le nombre total de la phrase, qu'on était obligé, sous peine de faire une faute de mesure, d'y faire compter toute leur «quantité» (*À L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 123).

La diction de *visage* chez Bergotte s'accompagne d'une ouverture de la main au moment d'énoncer le mot, dans une prolifération des consonnes qui le constituent (*v*, *s*, *g*). Le *visage* en parole et en geste alors rejoint le *visage* écrit, dans un style qui lui donne une prépondérance identifiée comme équivalente dans l'oral et dans l'écrit de l'artiste. Ainsi, la transposition pensée par Marcel a permis la reconnaissance du visage stylistique de Bergotte aussi bien dans sa parole que dans son écriture, dépassant le choc initial d'un corps ne correspondant pas à l'image que l'œuvre de l'artiste avait suggérée. Le rôle joué par le geste de la main dans cette mise en cohérence est à souligner: le corps n'est plus présenté comme problématique en raison de son apparence et de ses traits (nez en colimaçon), car il participe au sens par sa kinésie (élocution et geste de la main) – «il ajoutait un grand nombre de *v*, *d*'s, de *g*, qui semblaient tous exploser de sa main ouverte à ces moments²¹». Ce geste est reconnaissable dans l'écrit par la place que le style des phrases lui donne (il «correspondait exactement» à cette place). Et c'est donc dans la relation fluctuante du langage et de la kinésie que le visage se dessine. Le style kinésique aménage une jointure chez la personne entre l'élocution de sa parole et les signes de son écriture. Le visage est cette jointure.

Enfin, le travail d'analyse qui autorise une mise en cohérence, permettant la reconnaissance du visage de Bergotte, évoque les analyses de Marcel parlant des visages des jeunes filles de la petite bande. Or, il est remarquable que le moteur central de ce phénomène cognitif fondamental soit la capacité d'étonnement, c'est-à-dire

21 *À L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 123.

un processus cognitif et affectif organisé autour du passage d'un non-savoir à la réalisation d'un savoir dont les limites sont reconnues.

D'ailleurs comme, devant elles, je n'étais pas encore blasé par l'habitude, j'avais la faculté de les voir, autant dire d'éprouver un étonnement profond chaque fois que je me trouvais en leur présence. Sans doute pour une part cet étonnement tient à ce que l'être nous présente une nouvelle face de lui-même; mais tant est grande la multiplicité de chacun, la richesse des lignes de son visage et de son corps, lignes desquelles si peu se retrouvent, aussitôt que nous ne sommes plus auprès de la personne, dans la simplicité arbitraire de notre souvenir [...] (*À L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 477).

Le souvenir sélectionne des aspects toujours limités et, dès que la personne réapparaît, « toutes les autres qualités oubliées qui font équilibre à celle-là nous assaillent, dans leur complexité confuse²² » :

Le visage humain est vraiment comme celui d'un Dieu d'une théogonie orientale, toute une grappe de visages juxtaposés dans des plans différents et qu'on ne voit pas à la fois (*À L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 477-478).

Ainsi, chaque « nouvelle entrevue est une espèce de redressement qui nous ramène à ce que nous avons bien vu²³ ». Voir le visage de l'autre est une capacité qui se développe et peut se perdre; elle s'estime dans la durée et dans un jeu de découvertes, d'oublis et de réminiscences. « Aussi longtemps que nous savons encore voir », écrit Proust, « au moment où le trait oublié nous apparaît, nous le reconnaissons, nous sommes obligés de rectifier la ligne déviée et ainsi la perpétuelle et féconde surprise qui rendait si salutaires et assouplissants pour moi ces rendez-vous quotidiens avec les belles jeunes filles du bord de la mer, était faite, tout autant que de découvertes, de réminiscence²⁴ ». La capacité de *voir réellement* ne va pas de soi et n'équivaut pas au simple fonctionnement oculaire. Elle implique la réactivation d'une mémoire perceptive dynamique.

La perception et la reconnaissance du visage sont possibles à la condition d'une capacité d'étonnement, par laquelle ce que la mémoire a oblitéré relance la dynamique perceptive de ce phénomène instable qu'est le visage, cette grappe d'événements expressifs perpétuellement renouvelés. Le visage n'est pas une plate-bande immobile que l'on observe à travers une grille. Le visage se perçoit dès lors que la personne de celui qui regarde s'inscrit dans le champ de cette perception, dans son espace et sa temporalité complexes, qui incarnent et réincarnent l'autre de manière fluctuante et vive. Voir l'autre, c'est être capable de cela, c'est être doué de cette capacité d'étonnement.

Ceci pose de manière plus large la question de la connaissance et de la reconnaissance chez Proust. En passant par Deleuze, Miguel de Beistegui propose une analyse qui permet de comprendre l'importance de la capacité d'étonnement dans la perception des visages. À la conception classique de la connaissance comme reconnaissance d'une identité, « Deleuze oppose une conception de la pensée comme *apprentissage*. Celle-ci est issue non d'une concordance, mais d'une discordance, non d'une

22 *À L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 477.

23 *À L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 478.

24 *À L'Ombre des jeunes filles en fleurs* 478.

convergence, mais d'une divergence, bref, d'un choc nous venant de l'extérieur, par définition inanticipable et qui nous *force* à penser, c'est-à-dire à créer des outils (des concepts) à la mesure de ce qui nous arrive. Il y a, dans toute véritable création, une part de violence, un événement auquel on se voit sommé de répondre. Or, c'est de cette logique-là, selon Deleuze, que participe la *Recherche*. Si le roman est bien un roman d'apprentissage et non de reconnaissance, c'est dans le sens où le narrateur se voit, par la force des choses, contraint de produire le sens de ce qui lui arrive²⁵ ».

Dans cet esprit, le visage du narrateur de la *Recherche* se dessine non par la description de ses traits, mais par son style perceptif et cognitif, par les questions qu'il pose et auxquelles le sensible le somme de répondre. Son visage se situe dans l'étonnement qu'il ressent devant l'autre sous toutes ses coutures, que les raisons de cet étonnement soient loufoques ou grandioses :

[...] Et je ne sais pourquoi cette ondulation de pure matière, ce flot tout charnel [...] éveilleront tout d'un coup dans mon esprit la possibilité d'un Legrandin tout différent de celui que nous connaissions (*Swann* 123).

Le visage de Marcel se laisse percevoir dans son « *et je ne sais pourquoi* », par lequel il exprime que le sensible et le sens sont articulés dans des « jeux de physionomie » liant kinésie et langage, jeux qui toujours sont plus déconcertants que ce que nous avons voulu imaginer.

Ainsi, le visage de l'autre ne se capture pas en une représentation d'organes (assemblage de nez, yeux, joues, bouche, menton, oreilles, paupières, etc). Apprendre à voir un visage est un processus de croissance qui ne peut s'élaborer que dans le terreau des corps en présence et d'une certaine forme d'attention ouverte.

Bibliographie

- Atzmon, L. (éd.) (2011)**, *Visual Rhetoric and the Eloquence of Design*, West Lafayette, Parlor Press (Visual Rhetoric Series).
- Beistegui, M. de (2007)**, *Jouissance de Proust: Pour une esthétique de la métaphore*, Paris, Éditions Michalon (Encre marine).
- Bolens, G. (2008)**, *Le style des gestes: Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*. Préface d'Alain Berthoz, Lausanne, Éditions BHMS (Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé). Traduction anglaise: (2012a) *The Style of Gestures: Embodiment and Cognition in Literary Narrative*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- (2010), « Les événements kinésiques dans le cinéma burlesque de Buster Keaton et de Jacques Tati », *Philosophie de l'image, Studia Philosophica* 69, 143–161.
[<http://archive-ouverte.unige.ch/vital/access/manager/Repository/unige:17190?query=bolens>]
- (2011a), « Les styles kinésiques: De Quintilien à Proust en passant par Tati », in: JENNY (éd.), 59–86.
[<http://archive-ouverte.unige.ch/vital/access/manager/Repository/unige:17418?query=bolens>]

25 DE BEISTEGUI (2007: 183).

- (2011b), « Arms Akimbo: Kinesic analysis in visual and verbal art », in: ATZMON (éd.), 167–204.
[<http://archive-ouverte.unige.ch/vital/access/manager/Repository/unige:19315?query=bolens>]
- (2012b), « Kinesthetic Empathy in Charlie Chaplin's Silent Films », in: REYNOLDS / REASON (éds), 143–156.
- (2014), « Les simulations perceptives et l'analyse kinésique dans le dessin et dans l'image poétique », *Textimage: revue d'étude du dialogue texte-image*.
[<http://archive-ouverte.unige.ch/unige:74799>]
- (2016), *L'Humour et le savoir des corps: Don Quichotte, Tristram Shandy et le rire du lecteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Clarac, P./Sandre, Y. (éds) (1971)**, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard (La Pléiade).
- Cléder, J./Montier, J.-P. (éds) (2003)**, *Proust et les images: Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Aesthetica).
- Dupuy, V. (2003)**, « Le temps incorporé: chronophotographie et personnage proustien », in: CLÉDER / MONTIER (éds), 115–138.
- Jenny, L. (éd.) (2011)**, *Le style en acte*, Genève, Métis Presses.
- Lavocat, F. (2010)**, « Mimesis, fiction, paradoxes », *Methodos* [en ligne] 10, mis en ligne le 27 avril 2010.
[<http://methodos.revues.org/2428>] [doi: 10.4000/methodos.2428]
- Macé, M. (2011)**, *Façons de lire, façons d'être*, Paris, Gallimard (NRF essais).
- Proust, M. (1971)**, « Chardin et Rembrandt », in: CLARAC / SANDRE (éds), 372–382.
- (1988), *Du côté de chez Swann*, Compagnon, A. (éd.), Paris, Gallimard (abréviation: Swann).
- (1988), *Le côté de Guermantes*, I. Laget, T./Rogers, B.G. (éds), Paris, Gallimard (abréviation: Guermantes).
- (1987–1988), *À L'ombre des jeunes filles en fleurs*, Rey, P.-L. (éd.), Paris, Gallimard.
- Reynolds, D./Reason, M. (éds) (2012)**, *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, Bristol/Chicago, Intellect.
- Robinson-Valéry, J. (éd.) (1974)**, *Cahiers II*, Paris, Gallimard (La Pléiade).
- Simon, A. (2011)**, *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans « À La recherche du temps perdu »*, Paris, Honoré Champion.
- Valéry, P. (1974)**, « Poïétique », in: ROBINSON-VALÉRY (éd.), 985–1056.

LE FACE-À-FACE AU DELÀ DE L'ANTHROPOCENTRISME*

Matthew Calarco

Oui, le visage a un grand avenir, à condition d'être détruit, défait.

Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI (1980: 210)

Résumé

Je propose de montrer ici comment, pour l'essentiel, le discours sur le visage dans la philosophie continentale contemporaine, bien qu'étant à l'avant-garde d'un point de vue éthique et politique, se fonde sur un impensé anthropocentrique. Je développe une réflexion qui présente de manière critique trois théories majeures sur le visage, à savoir celles d'Emmanuel Levinas, de Jacques Derrida ainsi que celle des coauteurs Gilles Deleuze et Félix Guattari. En prenant comme point de départ la pensée essentiellement anthropocentrique développée par Levinas sur le visage, je montre comment la déconstruction de son œuvre par Derrida ouvre la voie à une notion post-anthropocentrique du visage. Enfin, je propose que la critique radicale du visage par Deleuze et Guattari est indispensable pour accomplir ce tournant post-anthropocentrique.



Introduction

Cet article se situe au croisement de deux courants assez récents de la philosophie continentale: le courant éthique et le courant non humain. La première tendance, qui accorde une importance accrue à l'éthique, se développe à partir de l'œuvre d'Emmanuel Levinas, ainsi que des récentes appropriations et analyses critiques de son travail par des auteurs tels que Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Luce Irigaray et Judith Butler. Le deuxième courant, qui s'appuie sur une analyse critique de l'anthropocentrisme à partir du statut ontologique et éthique d'entités non humaines, a été initié par des écrits sur la «question de l'animal» ainsi que par des travaux issus de la philosophie environnementale et du post-humanisme en général. Ici aussi Jacques Derrida a joué un rôle central en réorientant la pensée philosophique, aux côtés de figures majeures telles que Gilles Deleuze, Donna Haraway et Michel Serres.

* Traduction réalisée dans le cadre du Programme de spécialisation en traduction littéraire de la Maîtrise universitaire ès Lettres de l'Université de Lausanne par Sarah Dupertuis et révisée par Martine Hennard Dutheil de la Rochère.

Le but de cette contribution est de réunir ces deux courants en développant une réflexion sur le thème philosophique du visage, que l'on retrouve dans les discours des deux courants. Je suggère dans ce qui suit que le discours sur le visage à l'œuvre dans le courant éthique (et particulièrement dans les travaux de Levinas), bien qu'il marque un important développement de la philosophie continentale, se révèle en fin de compte être un impensé anthropocentrique. Par ailleurs, je propose deux façons possibles de questionner cet anthropocentrisme associé au courant non humain : la réflexion de Jacques Derrida sur la rencontre éthique et le face-à-face avec des animaux singuliers, et l'analyse de la visagéité par Deleuze et Guattari. Au final, je soutiens qu'il faut prendre le risque de « démanteler » (*dismantle*) le visage de façon radicale – comme chez Deleuze et Guattari – afin de contester de manière critique les limitations anthropocentriques évidentes du courant éthique ainsi que les traces plus subtiles et tenaces de l'anthropocentrisme dans le courant non humain.

Levinas et le courant éthique

Alors que le discours théorique sur l'éthique a connu depuis longtemps, et jusqu'à aujourd'hui, un développement pratiquement ininterrompu dans la tradition philosophique dite analytique, l'éthique a longtemps fait l'objet de critiques et suscité la défiance chez les philosophes continentaux. Cette attitude critique est due en grande partie au déplacement de l'éthique effectué par les herméneutes du soupçon, à savoir Friedrich Nietzsche, Karl Marx et Sigmund Freud. Pour Nietzsche, l'éthique dans la culture occidentale, qu'elle soit comprise en termes religieux ou laïques, a essentiellement pris la forme de la théorie du commandement divin, dans la mesure où elle a presque toujours été considérée comme enracinée dans un certain fondement anhistorique et transcendant (Dieu, la raison, la nature, censés manifester des lois fixes et immuables, etc.). Avec la mort de Dieu, et de tous les efforts entrepris pour comprendre le monde à partir des notions anhistoriques de substance fixe et d'Être, survient la disparition de toute forme d'éthique qui cherche à se baser sur ces fondements transcendants. Pour Marx, l'éthique prend le plus souvent la forme du développement idéologique d'un monde construit sur des inégalités socio-économiques à grande échelle. Les valeurs et les concepts que les philosophes moraux ont traditionnellement promus, comme la liberté et les droits, reflètent *in fine* des engagements pour l'autonomie individuelle profondément égoïstes, contraires à l'éthique et à l'intérêt de la communauté, dans un marché qui sert seulement à renforcer le statu quo et la hiérarchie imposée par les classes dirigeantes. Pour Freud, l'éthique dans la culture occidentale dominante trouve un champ d'application au niveau individuel par l'intériorisation des normes sociales et religieuses extérieures. Ce processus d'intégration des normes de sa propre civilisation est effectué par le surmoi d'un individu et se trouve être, selon Freud, la source d'un malheur permanent pour tous les individus qui vivent dans cette civilisation. Selon Freud, les conséquences tragiques d'une vie éthique sont inévitables dans une vie sociale évoluée. Il croit cependant qu'il revient à

la psychanalyse d'alléger le fardeau imposé par l'éthique aux individus et à la culture dans son ensemble.

Au vu de cette critique convaincante et approfondie des normes et des institutions éthiques, qui servent par ailleurs de fondement théorique à une grande partie de la philosophie continentale, il n'est pas surprenant que la plupart des philosophes continentaux du vingtième siècle aient évité toute association directe avec le discours éthique et aient préféré développer leur pensée dans les domaines de la politique, de l'esthétique, de l'ontologie, de l'économie et de la culture. Par conséquent, lorsque l'on examine l'œuvre d'Emmanuel Levinas au sein de ce même contexte historique, ses tentatives pour réhabiliter une pensée de l'éthique apparaissent en profond décalage avec son époque, et il semble avoir largement sous-estimé à quel point la réputation de l'éthique était compromise dans la postmodernité. Mais une telle lecture de l'œuvre de Levinas négligerait le fait qu'il avait une conscience aiguë de ces soupçons à l'égard des conceptions traditionnelles de l'éthique, voire qu'il les partageait. Levinas va même jusqu'à suggérer, faisant écho à l'analyse nietzschéenne de la ruine de la religion et de l'éthique dans la modernité, tout en approfondissant cette analyse, que notre époque est marquée par une profonde crise de l'éthique et de ses fondements traditionnels et religieux. Au delà d'un Nietzsche qui prophétise un futur cataclysme par lequel la culture occidentale dominante se rachèterait du crime d'avoir mis à mort Dieu sans le vouloir, Levinas soutient que les horreurs du vingtième siècle ont fait de la disparition de la religion et de l'éthique un fait résolument actuel et vérifiable. Il décrit ces idées de manière saisissante dans « Souffrance inutile » :

[Le 20^e siècle] en trente ans a connu deux guerres mondiales, les totalitarismes de droite et de gauche, hitlérisme et stalinisme, Hiroshima, le goulag, les génocides d'Auschwitz et du Cambodge. Siècle qui s'achève dans la hantise du retour de tout ce que ces noms barbares signifient. Souffrance et mal imposés de façon délibérée, mais qu'aucune raison ne limitait dans l'exaspération de la raison devenue politique et détachée de toute éthique.

Que parmi ces événements, l'Holocauste du peuple juif sous le règne de Hitler nous paraisse le paradigme de cette souffrance humaine gratuite où le mal apparut dans son horreur diabolique, n'est peut-être pas un sentiment subjectif. La disproportion entre la souffrance et toute théodicée se montra à Auschwitz avec une clarté qui crève les yeux. Sa possibilité met en question la foi traditionnelle multimillénaire. Le mot de Nietzsche sur la mort de Dieu ne prenait-il pas dans les camps d'extermination la signification d'un fait quasi empirique? (Levinas [1991: 114–115]).

Par conséquent, il serait erroné de penser que le courant éthique instauré en partie par les écrits de Levinas se poursuit en ignorant les critiques radicales suscitées à l'époque moderne par l'éthique et la religion.

Ainsi, comment pourrait-on raviver une conception positive de l'éthique dans ce contexte critique? Il convient de souligner en premier lieu que, pour un penseur comme Levinas, les massacres de masse et la souffrance inutile caractéristiques de notre époque ne sont que des indications de la mort d'un certain type d'éthique, à savoir une éthique fondée sur une notion puérile de la religion, basée sur un système de récompenses/punitions voulu par Dieu et de réciprocité terrestre. Mais la fin d'une telle conception de l'éthique ne devrait pas entraîner la fin de toutes les manières de comprendre l'éthique. Il existe en effet d'autres sortes d'éthique, de relations et de

valeurs susceptibles de dépasser les limites de la notion puérile de l'éthique religieuse; différentes sortes d'éthique mériteraient donc d'être soutenues, défendues et développées. En recherchant ces différentes façons de concevoir et de pratiquer l'éthique – et c'est le deuxième point que je voudrais souligner ici –, Levinas reste assez proche de l'esprit des buts fondamentaux visés par les critiques de l'éthique et des soupçons formulés par Nietzsche, Marx et Freud. Parce que ce n'est pas par simple nihilisme ou par une attitude anti-éthique que ces herméneutes du soupçon ont élaboré leurs critiques de l'éthique: ils cherchent plutôt à développer d'autres valeurs, des modes alternatifs d'être-avec-les-Autres, et des institutions plus justes qui contribuent à faire évoluer l'humanité au delà des limitations de ces versions puériles de l'éthique qui ont dominé à leur époque respective. Nietzsche n'appelle-t-il pas à une refonte des valeurs au delà du nihilisme de son époque? Marx ne critique-t-il pas les horreurs du capitalisme au nom de la création de possibilités plus justes pour la vie sociale? Freud ne questionne-t-il pas la nature répressive de la civilisation occidentale dans l'espoir de créer un espace culturel alternatif et une logique au sein desquels les êtres humains pourraient s'épanouir? Les efforts constants de Levinas pour renouveler une réflexion soutenue et exigeante sur l'éthique, ainsi que sa motivation essentielle vont dans cette même direction générale; ils visent à concevoir un espace adapté à un mode de vie potentiellement différent et meilleur que la perpétuation des horreurs et des souffrances inutiles de notre époque.

Le visage de l'Autre humain

Initialement, Levinas soutient que l'éthique et sa motivation essentielle trouvent leur origine dans le visage de l'Autre. Comprendre ce que Levinas entend précisément par «visage» peut s'avérer difficile, dans la mesure où il emploie le terme de diverses manières dans son œuvre. Le plus souvent, Levinas fait référence au visage comme le lieu de l'*expression*, là où l'Autre exprime son intériorité et sa subjectivité unique. La rencontre avec le visage de l'Autre donne accès à ce que Levinas appelle une présence vivante, c'est-à-dire un être qui n'a pas besoin du contexte ou du «monde» qui font sens pour moi pour entrer «en présence». L'Autre s'annonce, sans que je sois prêt pour cette annonce ou capable de saisir complètement ce qui est annoncé par sa présence. Levinas se sert souvent de l'expression *kath'auto* («par soi»), issue de la philosophie grecque, pour décrire comment le visage se présente en faisant abstraction de moi et sans dépendre de moi, au delà des filets de ma conscience.

Mais quand on dit que le visage exprime l'intériorité et la subjectivité uniques de l'Autre, à quoi l'intériorité et la subjectivité se réfèrent-elles? Il ne s'agit pas là des traits ou des caractéristiques que l'on associe typiquement à la volonté humaine ou aux pouvoirs de l'Autre. Levinas suggère plutôt que le visage fait référence à la manière dont l'Autre résiste à *mes* pouvoirs et à ma propension à posséder autrui. En tant que sujet désirant, en tant que «ventre affamé qui n'a pas d'oreilles», je vis dans le monde en prêtant peu d'attention à la nature meurtrière de ma subjectivité. Dans ce mode de

subjectivité, je suis « capable de tuer pour une bouchée de pain » et je suis impliqué à la fois dans le massacre littéral et symbolique, et le mal fait aux Autres. C'est seulement lorsque je suis confronté au visage de l'Autre que ma propension naturelle au meurtre est stoppée et que ma subjectivité est réorientée. Le visage de l'Autre exprime essentiellement pour moi un impératif éthique : ne me fais pas de mal, ne me dévore pas, « tu ne tueras point ». Il m'annonce qu'il y a d'autres singularités dans le monde, des centres d'existence uniques, qui me dépassent moi et mes projets, qui excèdent ma capacité à comprendre les choses et à les rappeler à mes concepts et à ma conscience. En bref, le visage exige que je change ma pensée et ma vie ; il introduit un principe de désordre dans l'ignorance bienheureuse de mon existence irréfléchie et meurtrière en tant que sujet désirant. Il met fondamentalement en question ma pensée et ma vie, et manifeste – avec une clarté violente – le besoin de réorienter ma subjectivité vers une manière d'être un sujet *assujetti* (*sub-ject*) responsable, vivant pour soutenir l'Autre et ayant des égards pour lui, plutôt que vivant simplement pour mon propre plaisir.

Si nous sommes à présent plus au clair sur la façon dont Levinas met en lien le visage avec l'expression et la résistance éthique, il nous est toujours difficile de comprendre pleinement pourquoi Levinas utilise le concept spécifique du *visage* pour désigner ces expériences. Y a-t-il une particularité dans le visage humain qui en fasse un lieu plus propre à l'expression et à la résistance que, disons, une autre partie du corps ou éventuellement un autre mode de comportement ? D'un côté, il est indéniable pour Levinas que le visage est une partie du corps humain d'une expressivité peu commune. Il fait souvent référence à la façon remarquable dont s'exprime le visage humain, et plus particulièrement les yeux. Il parle d'une résistance absolue et infinie au meurtre, et au pouvoir exercé par les yeux sans défense de l'Autre. Il suggère également que c'est à travers les yeux que l'Autre fait *face* à quelqu'un, et la liberté meurtrière de cette personne est remise en question principalement dans et par « des yeux qui vous regardent ». D'un autre côté, il est clair aussi que Levinas ne souhaite pas restreindre l'expérience du visage à une rencontre avec le visage ou les yeux de l'Autre. Dans ce sens, Levinas n'hésitera pas à suggérer que « tout le corps humain est, [...] plus ou moins, visage¹ » et que « tout le corps peut comme le visage exprimer, une main ou une courbure d'épaule² ».

Cette utilisation quelque peu catachrétique du terme *visage* devrait donc être représentative de ce qui ne peut être limité ni au visage ni à aucune autre partie du corps (main, épaule, nuque, etc.). Ce que le terme « visage » veut dire, et ce qu'un certain visage *signifie*, est quelque chose de plus fondamental : à savoir le fait que l'Autre est une singularité incarnée, vulnérable et mortelle. Lorsque quelqu'un rencontre le visage de l'Autre, ce vis-à-vis est essentiellement en train de rencontrer le caractère mortel et la vulnérabilité à la mort de l'Autre. Ce qui fait de cette expérience de la mortalité de l'Autre une rencontre authentique est que cette vulnérabilité s'exprime, étonnamment, sous la forme d'une résistance à mes pouvoirs. À travers les yeux, à

1 LEVINAS (1982: 104).

2 LEVINAS (2003: 293).

travers un lieu spécifique du corps, je suis confronté à la résistance paradoxale et surprenante qu'offre la vulnérabilité de l'Autre engendrée par sa mortalité. C'est cette résistance qui se manifeste sous la forme d'une vulnérabilité mortelle qui remet en question ma propension naturelle au meurtre et qui m'appelle vers une existence plus juste, dans laquelle on fait appel à moi, « aux mains pleines³ », pour donner ce que j'ai usurpé en me faisant une place dans le monde. Pour Levinas, c'est ici, dans la rencontre avec le visage de l'Autre et dans l'appel à la justice, que la pensée authentique commence. Tant que je ne rencontre pas et que je ne suis pas confronté à la mortalité et au visage sans défense de l'Autre, je ne pourrai pas rencontrer quelque chose qui dépasse mes concepts et mes catégories, quelque chose qui crée la différence absolue requise par la pensée authentique pour surgir.

Un lecteur avisé aura remarqué dans notre interprétation de Levinas que toutes les références au visage et à l'Autre semblent rigoureusement liées à un Autre humain ou à une personne humaine. D'ailleurs, Levinas lui-même s'emploie dans une grande partie de son œuvre à argumenter que l'expérience du visage que nous avons décrite ici devrait se limiter aux relations et aux rencontres qui ont lieu entre deux singularités humaines. La raison principale pour laquelle Levinas limite l'expression au visage humain est en rapport avec *kath'auto* qui associe toute présence à des singularités humaines. Selon cette phénoménologie de l'expérience du visage, seuls les êtres humains sont capables de se présenter sans l'aide de concepts, de catégories ou de mondes porteurs de sens. Comme nous venons de le voir, l'humain s'annonce par la présence d'une incarnation mortelle et exposée, par un visage et des yeux qui parlent un langage révélateur. En revanche, selon Levinas, les êtres non humains et les choses requièrent une intervention humaine pour entrer en présence. Ils sont incapables de s'annoncer eux-mêmes indépendamment des sens et des mondes que les êtres humains leur imposent et par lesquels ils parviennent à la raison. Contrairement à l'analyse de l'outil de Martin Heidegger, Levinas soutient que les choses et les êtres non humains ne sont en aucune façon capables d'interrompre ma spontanéité. Bien que de telles entités ne puissent pas forcément répondre comme prévu à mes projets et pourraient donc me perturber, je suis toujours capable de dépasser cette perturbation et de relancer ces projets grâce à un autre processus de conceptualisation ou de consommation. Selon Levinas, la seule expérience qui a fondamentalement la force de mettre en échec ma « subjectivité désirante » (*enjoying subjectivity*) est l'expérience du visage de l'humain, celle d'une singularité mortelle et humaine.

L'argument de Levinas relatif à la forme exclusivement humaine que prend le visage n'est pas très convaincant. Si l'on part du principe que les objets et les êtres non vivants de diverses sortes sont incapables de s'exprimer comme des êtres finis et incarnés dotés d'un visage – et je précise que je n'admets pas ce point –, il est néanmoins difficile de savoir quels animaux sont exclus de l'ensemble des êtres susceptibles de prendre un visage. Après tout, les animaux semblent exprimer leur finitude et leur vulnérabilité de diverses façons qui présentent une ressemblance frappante avec les

3 LEVINAS (1990: 222).

diverses sortes d'expressions que Levinas souligne dans sa discussion sur le visage humain.

Alors que Levinas nie à plusieurs reprises et de manière explicite que les têtes et les corps des animaux constituent un « visage » au sens où il le définit, plusieurs de ses lecteurs n'en ont pas été convaincus. Dans un entretien avec un groupe d'étudiants diplômés prenant part à une analyse minutieuse de son travail, on demanda à Levinas si les animaux possédaient ou non des visages et à quel point sa notion de la relation éthique pouvait être élargie pour inclure les animaux⁴. Les réponses de Levinas à ces questions sont réputées ambiguës et obscures.

D'un côté, il prétend – contrairement à l'axe dominant de la presque totalité de son œuvre – que l'éthique s'étend à tous les êtres vivants, ce qui est une affirmation étonnante pour de nombreuses raisons. Elle semble en effet suggérer que tous les êtres vivants sont en mesure de « prendre un visage » et que tous les êtres vivants seraient donc capables d'exprimer leur finitude. Que nous soyons souvent, en tant qu'êtres humains, phénoménologiquement ignorants d'une telle expression ne devrait pas invalider – dans une perspective quasi idéaliste – le fait que les êtres vivants de diverses espèces puissent en réalité revendiquer des droits éthiques auprès de nous (ou peut-être même entre eux – un point de vue que Levinas n'envisage jamais). En effet, s'il y a des visages presque partout dans le monde vivant et que nous avons régulièrement tendance à passer à côté de ceux-ci, il nous appartient d'apprendre à voir différemment, peut-être avec l'aide des poètes et des artistes.

D'un autre côté, Levinas semble hésiter à remettre en question la primauté qu'il accorde au visage humain. Même lorsqu'il admet que les animaux sont susceptibles de « prendre un visage » et pourraient revendiquer des droits éthiques auprès des êtres humains, il affirme que cette relation éthique ne fonctionne que par analogie avec les relations entretenues entre les êtres humains. En d'autres termes, c'est uniquement parce que nous reconnaissons avant tout des visages dans nos relations avec des êtres humains que nous sommes ensuite en mesure de transférer cette reconnaissance sur les animaux. Les visages humains revêtent ainsi toujours une importance capitale dans le travail de Levinas, et ceci, selon que l'on considère les types de relations qui nous donnent accès au visage ou la direction que prend l'attention éthique et politique aux visages. Dans ce même ordre d'idées, Levinas s'oppose à l'extension de la notion de visage à *tous* les animaux. Lorsqu'on lui pose des questions sur des animaux spécifiques, il suggère qu'il ne peut pas affirmer où le visage commence et où il se termine pour les animaux. Il suggère également qu'une analyse plus spécifique et phénoménologique serait nécessaire pour délimiter le périmètre exact occupé par les êtres dotés d'un visage. Nous n'imaginons pas Levinas se poser une telle question à propos des êtres humains, par exemple, ou suggérer que potentiellement seuls certains d'entre eux expriment leur mortalité à travers le visage, et donc revendiquent des droits éthiques auprès de nous. En réalité, l'humanisme et l'anthropocentrisme de Levinas exigent de lui qu'il étende le visage à priori à tous les êtres humains, même – ce qu'il précise être

4 LEVINAS (2011).

une grande douleur personnelle – aux bourreaux d’Auschwitz. Bien que des passages de l’œuvre de Levinas suggèrent que certaines actions puissent amener une personne à perdre son visage ou à agir de façon à se priver de ses droits fondamentaux et du respect de ceux-ci, un tel statut de personne « sans visage » correspondrait au mode déficient d’une existence primordiale caractérisée par le fait-d’avoir-un-visage.

Derrida et le visage de l’Autre animal

Avec Levinas nous sommes donc confrontés à un discours très élaboré dans lequel le visage est en général considéré comme indicatif d’une finitude incarnée et comme le point de départ d’un renouveau de la pensée éthique suite au dépassement de l’éthique religieuse. L’approche de Levinas et le travail du courant éthique qu’elle a inspiré demeurent cependant quelque peu insatisfaisants dans la mesure où ils reposent sur une notion traditionnellement humaniste et anthropocentrique de la finitude et de l’éthique, notion selon laquelle seuls les humains pensent leur mort et entretiennent des relations éthiques. Le travail de Jacques Derrida s’attache aux limites de l’œuvre de Levinas – et, bien sûr, pas uniquement à celles-ci, puisque ces limites structurent l’essentiel de la pensée de la philosophie continentale et post-heideggerienne –, à partir d’une longue réflexion sur les visages des animaux. Bien que Derrida ait écrit abondamment sur la question de l’animal tout au long de sa carrière, je me limiterai avant tout dans le cadre de cette analyse à la discussion de *L’animal que donc je suis* que Derrida publia en 2006, et je m’attacherai en particulier à la question du visage ainsi qu’à la lecture critique du discours de Levinas par Derrida.

Afin d’apprécier pleinement cette nouvelle interprétation de Levinas par Derrida, il est indispensable d’examiner les enjeux principaux du travail de ce dernier sur la question de l’animal. Comme je l’ai proposé ailleurs⁵, le discours de Derrida sur les animaux et l’animalité témoigne d’une préoccupation critique face à l’anthropocentrisme dogmatique qui s’inscrit dans le cadre d’un débat plus large sur l’humanisme dans la tradition philosophique continentale. Derrida développe l’argument que Levinas, comme notamment Heidegger, a été incapable d’étendre sa critique globale de l’humanisme à une analyse critique de l’anthropocentrisme⁶. Ce positionnement dogmatique à l’égard de l’anthropocentrisme a permis à une grande partie de la philosophie continentale – à l’instar de la quasi-totalité de la tradition philosophique occidentale – de continuer à s’intéresser à des questions concernant l’humain, alors même que les conceptions traditionnelles de l’humain sont décentrées par ce même discours. Cette incapacité à donner suite à un questionnement critique de l’anthropocentrisme ne constitue pas seulement un échec philosophique. En effet, en acceptant que l’anthropocentrisme demeure à la fois incontesté et impensé, la philosophie

5 CALARCO (2008).

6 Par humanisme, on entend l’ensemble des discours et des pratiques issus des notions traditionnelles de nature humaine basées sur une métaphysique de la complète présence à soi.

continentale se rend complice de la reproduction et de la légitimation d'une série de concepts et de pratiques qui contribuent à la mise en œuvre d'une grave violence à l'égard du monde non humain.

Quand bien même Levinas est déterminé à lutter contre l'incompréhensible quantité de « souffrance [humaine] inutile » qui caractérise notre époque, Derrida cherche à attirer notre attention sur la quantité sans précédent de souffrance animale éprouvée au cours des deux derniers siècles. Derrida ne se concentre pas uniquement sur les deux derniers siècles parce que les sociétés humaines étaient « pro-animales » avant cette période. Il soutient plutôt qu'avec le développement du capitalisme industriel et du savoir scientifique et technologique dans les cultures occidentales dominantes, les traitements violents envers les animaux se sont intensifiés de manière générale, dans des domaines aussi variés que la consommation d'animaux à des fins alimentaires, l'utilisation de leur énergie pour le travail, les expériences médicales et celles conduites en faveur du savoir biotechnologique notamment. Face à cette intensification de la violence exercée contre les animaux et le monde non humain en général, il semblerait que la tâche de la philosophie soit de fournir une analyse et des concepts critiques destinés à résister à cet ordre établi. Mais l'argument principal avancé par Derrida est que la plupart des philosophes n'ont pas mené à bien ce projet et qu'ils se sont contentés de rester anthropocentriques à la fois dans leur pensée et leur pratique. Comment dès lors réorienter la pensée loin de ses privilèges anthropocentriques vers une compréhension plus généreuse et non anthropocentrique de la relation et de la vie ?

Il importe de répéter ici que, tout comme Levinas trouve dans le visage de l'Autre *humain* un levier critique potentiel pour penser différemment, Derrida cherche à réorienter notre réflexion à propos du monde non humain en passant par l'examen du visage de l'Autre *animal*. Bien que Levinas ne soit sans doute pas l'unique figure philosophique que Derrida ait à l'esprit dans la réflexion qu'il élabore à propos des visages animaux, il est certain que le but de son travail sur ce thème consiste principalement à s'efforcer de prolonger le discours de Levinas sur le visage et l'éthique au delà de l'humain et en direction des animaux et du non-humain en général. Derrida aborde ouvertement les limitations spécifiques et anthropocentriques de la réflexion de Levinas sur le visage animal lorsqu'il observe que « l'animal n'a ni visage ni même une peau, au sens que Levinas nous a appris à donner à ces mots. Aucune attention, à ma connaissance, n'est jamais sérieusement prêtée au regard animal [dans ses écrits]⁷ ». Dans la lecture qu'en fait Derrida, tout le discours de Levinas sur la singularité du visage humain permet d'exclure l'animal du souci éthique et met ainsi les animaux « hors circuit de l'éthique⁸ ».

Ainsi, le fait que Derrida développe sa réflexion sur la question de l'animal à partir du regard de son chat et du regard d'autres animaux dans *L'animal que donc je suis* découle très certainement de cette limite dogmatique dans l'œuvre de Levinas. Alors que la rencontre de Derrida nu avec son chat a reçu une attention considérable de la

7 DERRIDA (2006: 148).

8 DERRIDA (2006: 147).

part des théoriciens des études animales, il est important en ce qui nous concerne de nous attarder sur certains thèmes d'ordinaire négligés dans la plupart des commentaires sur le travail de Derrida. La première chose à souligner est que Derrida présente sa rencontre avec son chat à peu près dans les mêmes termes que Levinas lorsque ce dernier décrit la rencontre avec un visage humain. Le chat de Derrida s'annonce *lui-même* – et le genre est une question compliquée ici, parce que les visages à la fois abolissent et signalent partiellement le genre –, s'exprime *lui-même*, se présente *lui-même kath'auto*, sans l'aide de Derrida et sans recours à des concepts et des catégories qui seraient normalement employés pour signifier une identité donnée. Cette expression de soi du chat démontre l'insistance de Derrida sur la représentation de cette rencontre comme un cas d'un être *se voyant lui-même en train d'être vu* (*seeing oneself being seen*). Dans ce type particulier de rencontre, le sujet humain n'est pas seul à initier le flux d'affect ou de relation; un animal entre en scène, regarde fixement et s'exprime, avant que la connaissance du sujet humain n'entre en action et avant la conscience de la relation de la part du sujet humain.

C'est donc ici, sous le regard d'un chat, que Derrida se retrouve nu, vulnérable, et exposé. Alors que l'essentiel du discours philosophique sur l'animal se présente sous la forme d'un sujet humain observant un animal dans le but de le juger et de le figer dans une catégorie humaine, le discours de Derrida s'élabore dans la direction opposée, soit une réflexion sur la possibilité d'être confronté *par* un autre animal, par un autre visage. Car c'est le fait d'être confronté qui l'expose à sa propre nudité, c'est-à-dire à sa propre finitude et à sa passivité radicales. Comme il l'écrit :

Il n'y a de nudité que dans cette passivité, dans cette exposition involontaire de soi. La nudité ne se dépouille que dans cette exposition de face, en face-à-face. Ici, face à un chat de l'un *ou* l'autre sexe, ou de l'un *et* l'autre sexe. Et face à un chat qui continuera de me voir, et de me regarder partir quand je lui tournerai le dos [...] (Derrida [2006: 29]).

Il est important, en lisant le récit de la rencontre de Derrida avec le chat, d'éviter de faire trop rapidement du chat un sujet qui est exactement « comme nous », une tendance que l'on retrouve souvent dans les discours analytiques sur l'éthique animale. Dans ce contexte, on pourrait supposer que Derrida se sent exposé et honteux lorsqu'il est vu nu par un autre animal, parce que l'autre animal est clairement un « sujet d'une vie », conscient comme nous sommes supposés l'être en tant qu'humains; un « sujet d'une vie » qui a les moyens cognitifs de percevoir la différence entre être nu et être habillé. Et l'on pourrait en outre avancer que si le chat et d'autres animaux obtenaient cette sorte d'intériorité subjective, nous pourrions alors faire le pas logique d'accorder aux animaux leur propre place dans le « circuit éthique » ou – pour utiliser une formule de la philosophie analytique – dans les limites de la considération morale. Mais Derrida évite de faire ce genre de suppositions et d'affirmations simplistes. Au lieu de cela, il décrit le regard et le point de vue du chat de diverses manières comme ambigus, abyssaux, énigmatiques et fondamentalement imperméables à la présence et à la compréhension totale. Plutôt que de se concentrer sur l'intériorité subjective du chat, il cherche davantage à marquer sa différence – c'est-à-dire sa singularité et sa mortalité

radicales. Le fait que Derrida soit pris au dépourvu sous le regard de ce chat singulier signifie qu'il est en train de rencontrer un être qui n'est pas entièrement réductible à sa subjectivité et à sa cognition; et c'est précisément cette limite qui marque l'altérité et la mortalité radicales du chat. Derrida définit les enjeux de la rencontre avec cette limite de la cognition comme suit :

Rien ne pourra jamais lever en moi la certitude qu'il s'agit là d'une existence rebelle à tout concept. Et d'une existence mortelle, car dès lors qu'il a un nom, son nom lui survit déjà. Il signe sa disparition possible (Derrida [2006 : 26]).

Avec la notion de mortalité, nous revenons une fois de plus au contexte du discours de Levinas sur le visage : non seulement parce que l'altérité radicale du point de vue du chat – et selon Derrida également des autres animaux – lance un défi à la spontanéité irréfléchie de la conscience, mais aussi parce qu'elle a la capacité de nous rappeler leur mortalité incarnée. Comme nous l'avons vu dans notre lecture, la relation éthique qui se produit dans et par le visage doit être considérée à la fois comme un défi lancé au sujet spontané du désir (*spontaneous subject of enjoyment*), ainsi que comme l'expression d'une vulnérabilité exposée et finie. Le discours de Derrida étant finalement destiné à nous rappeler la violence faite aux animaux, il est doublement important de reconnaître que lorsque nous faisons face à un animal doté de son propre point de vue (ambigu, radicalement autre), nous sommes confrontés à un être mortel, incarné, et donc exposé à toutes les joies et les souffrances de la vie matérielle. Parce qu'ils sont pris dans les réalités de l'incarnation et de la mortalité, les animaux comme les humains se retrouvent dans le « même » espace, ensemble, coexposés, coassociés, et coconstitués. Cependant, contrairement au discours analytique classique qui trouve des similitudes entre les humains et les animaux en établissant des analogies avec les animaux à partir d'aptitudes et de capacités humaines, Derrida caractérise l'espace partagé de la finitude incarnée – habité à la fois par les humains et les animaux – comme marquant l'*inaptitude* et l'*incapacité* singulières de tous les êtres humains et animaux. Dans une lecture originale de la fameuse question de Jeremy Bentham à propos des animaux (« la question n'est pas peuvent-ils raisonner, peuvent-ils parler, mais peuvent-ils souffrir ? »), Derrida suggère que :

« Peuvent-ils souffrir ? » revient à demander : « Peuvent-ils *ne pas* pouvoir ? » Et quoi de cet impouvoir ? [...] Pouvoir souffrir n'est plus un pouvoir, c'est une possibilité sans pouvoir, une possibilité de l'impossible. Là se loge, comme la façon la plus radicale de penser la finitude que nous partageons avec les animaux, la mortalité qui appartient à la finitude même de la vie, à l'expérience de la compassion, à la possibilité de partager la possibilité de cet im-pouvoir, la possibilité de cette impossibilité, l'angoisse de cette vulnérabilité et la vulnérabilité de cette angoisse (Derrida [2006 : 49]).

Défaire le visage

Jusqu'à présent, nous avons vu que la récupération post-mort-de-Dieu de l'éthique par Levinas a mené au réexamen de l'éthique avec comme point de départ une exposition au visage de l'Autre, considérée comme un défi lancé à la subjectivité spontanée par l'Autre incarné et fini. Bien que Levinas ait principalement cherché à limiter cette récupération de l'éthique aux relations interhumaines, Derrida soutient de manière assez convaincante que lorsque nous nous défaisons de l'éthique religieuse à la faveur d'une éthique basée sur la responsabilité de l'Autre mortel, il est impossible de limiter cette responsabilité aux Autres humains. Les revendications formulées à notre égard par des sujets mortels ne semblent obéir, contrairement à ce qu'affirme Levinas, à aucune limite anthropocentrique stricte. Nous nous retrouvons sollicités, sans pouvoir complètement anticiper ou comprendre de telles sollicitations, par les Autres – qu'ils soient humains ou animaux.

Et pourtant, on pourrait se demander si la subtile lecture critique que fait Derrida du thème du visage chez Levinas ne pousse pas le raisonnement amorcé par ce dernier à son extrême limite. Bien que Derrida ne destine certainement pas son discours sur les animaux à être lu comme une analogie des visages humains et animaux sur le principe d'une intériorité partagée et identique, l'attention qu'il porte au chat et aux animaux en général, *sans attention correspondante et similaire à des visages plus inintelligibles et monstrueux*, risque de reproduire une sorte de logique néo-anthropocentrique. Dans le but de pousser le discours de Levinas sur le visage et sur le courant éthique à sa limite absolue, l'on devrait peut-être, tout compte fait, se risquer à « défaire » le visage, et à s'ouvrir à des sollicitations et des relations encore plus inattendues.

Dans la section de *Mille Plateaux* intitulée « Année Zéro : Visagéité⁹ », Deleuze et Guattari nous donnent diverses raisons d'être sceptiques à propos de la notion de visage doté d'un potentiel transformateur. Plutôt que de signaler l'avènement de la récupération post-mort-de-Dieu de l'éthique, le visage constitue pour eux l'un des moyens principaux par lequel l'Europe chrétienne et la culture majoritaire créent violemment du sens et de l'ordre. C'est à travers l'organisation d'êtres plurivoques et pluri-matériels via des visages intelligibles que la culture dominante est capable de reproduire et de maintenir son assemblage spécifique et social. Selon Deleuze et Guattari, ce procédé de face-à-face – qu'ils nomment la *machine abstraite de visagéité* – remplit ainsi deux fonctions principales : d'une part, il différencie un visage d'un autre – non pas une femme *et* un homme, mais une femme *ou* un homme ; non pas humain *et* animal, mais humain *ou* animal –, organisant de ce fait le monde en termes de sujets-visages concrets, atomistiques et individuels ; d'autre part, il inscrit les visages dans un réseau d'intelligibilité qui détermine si un visage donné se conforme, à un degré plus ou moins élevé, aux standards majoritaires. Comme nous l'avons vu avec l'exemple de l'anthropocentrisme problématique de Levinas au sujet du visage de l'Autre, Deleuze et Guattari affirment que le visage n'est pas destiné à être

9 DELEUZE / GUATTARI (1980 : 205–234).

universel. Ses fonctions différenciatrices et conformes partent de la position du sujet « Homme blanc » et déterminent son appartenance en termes de différence de degré par rapport à cette position du sujet. De cette manière, la machine abstraite de visagité rassemble tous les êtres et les visages sous son emprise souveraine et impérialiste, permettant à certains visages d'être à leur place dans les limites de l'orbite de la Majorité et condamnant les autres à une existence en marge de l'ordre social établi – mais toujours sujets à sa force violente. C'est pourquoi Deleuze et Guattari insistent sur le fait d'introduire la notion de visage et sa machine abstraite dans le domaine de la politique et du pouvoir, plutôt que d'essayer de la placer en-dehors de l'histoire comme le fait Levinas. Pour Deleuze et Guattari, le visage *est* une politique : celle des structures fondatrices d'un assemblage culturel despotique et impérialiste qui requiert un sens stable et des sujets atomistiques afin d'exister et de se reproduire.

Du point de vue de Deleuze et Guattari, le but de ceux qui sont en accord avec la transformation radicale et sociale ne peut pas simplement se limiter à être attentif aux visages, ou à apprendre à discerner une expression de mortalité partagée dans des visages déjà-intelligibles humains ou même animaux. Au lieu de cela, nous devons apprendre à défaire le procédé et la politique du face-à-face, un démantèlement qui requiert que nous devenions quelque chose d'Autre que des sujets individuels et que nous expérimentions d'autres modes de vie et de relation. Là où nous pourrions nous attendre à trouver des visages individuels reconnaissables, peut-être parmi des êtres qui ont l'air d'être « comme nous » sous la forme d'êtres humains semblables ou sous la forme de sujets animaux, nous devons nous préparer à trouver des visages monstrueux et inintelligibles, d'autres lieux d'expression, d'autres manifestations de la finitude, d'autres possibilités pour la vie. Et nous devons apprendre à trouver de la non-Majorité, de nouvelles attitudes minoritaires envers les êtres, les choses, les systèmes et les cycles qui – selon les critères de la Majorité – manquent complètement de visages intelligibles. Face aux multiples crises environnementales et existentielles – à la fois présentes et menaçantes – qui marquent l'Anthropocène, une telle tâche ne pourrait être guère plus urgente. En fin de compte, ce qui se produit avec la destruction de la biodiversité, les changements climatiques, le cycle de l'eau, le nitrogène, les cycles phosphoriques, et tant d'autres aspects de la vie sur terre dépend de notre capacité à défaire la machine abstraite de visagité et de notre capacité à apprendre – ou peut-être à réapprendre – à être *engagé dans un face-à-face avec (faced by)* et à s'engager dans une relation avec d'autres sortes de « choses » en-dehors des individus intelligibles.

Bibliographie

- Calarco, M. (2008)**, *Zoographies: The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*, New York, Columbia University Press.
- Deleuze, G./Guattari, F. (1980)**, *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit.

- Derrida, E. (2006)**, *L'Animal que donc je suis*, édition établie par Marie-Louise Mallet, Paris, Galilée.
- Levinas, E. (1982)**, *Éthique et infini: dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard.
- (1990), *Autrement qu'être ou au delà de l'essence*, Paris, Kluwer Academic.
- (1991), « La souffrance inutile », *Entre nous: essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Bernard Grasset (Figures), 107–119.
- (2003), *Totalité et infini*, Paris, Kluwer Academic.
- (2011), « Le paradoxe de la moralité: un entretien avec Emmanuel Levinas », trad. Andrew Benjamin et Tamra Wright, *Philosophie* 4, 12–22.

FACE À L'AUTRE PAR LA MÉTAPHORE. LE SYSTÈME PÉRIODIQUE DE PRIMO LEVI *

Rachel Falconer

Résumé

Dans son autobiographie fictionnelle *Le Système périodique*, Primo Levi met face à face la rencontre éthique avec le visage de l'Autre théorisée par Levinas d'une part, et le procédé deleuzien de visagification démoniaque d'autre part. Dans *Si c'est un homme* et *Le Système périodique*, la représentation ambiguë des rencontres de Levi avec des chimistes amis ou ennemis met en évidence sa conviction que de telles rencontres sont tout à la fois éthiquement indispensables et aporétiques, débouchant sur la non-compréhension de l'Autre. Cet article explore la façon dont Levi s'efforce de dépasser le constat de l'incompréhensibilité du visage de l'Autre en l'approchant furtivement par l'intermédiaire de la métaphore. Quand bien même l'écrivain insiste sur l'importance d'une écriture claire et transparente qui véhicule des vérités compréhensibles, son écriture fonctionne paradoxalement de manière indirecte, à l'aide d'associations métaphoriques complexes qui permettent d'énoncer des vérités sur le comportement humain sans pour autant faire l'impasse sur l'opacité de la nature humaine.



Pour faire écho à la contribution de Matthew Calarco sur Levinas, Derrida et Deleuze¹, j'aimerais montrer ici que *Le Système périodique* (*Il sistema periodico*) de Primo Levi intègre les différentes façons de concevoir le visage développées par ces trois philosophes, tout en élaborant un cheminement qui lui est propre². Les écrits de Levi mettent en scène la rencontre éthique avec le visage de l'Autre sur laquelle insiste également Emmanuel Levinas³. Mais Levi thématise aussi ce que Deleuze et

* Traduction réalisée dans le cadre du Programme de spécialisation en traduction littéraire de la Maîtrise universitaire ès Lettres de l'Université de Lausanne par Juliette Loesch et revue par Martine Hennard Dutheil de la Rochère et Brigitte Maire. Qu'elles en soient ici vivement remerciées. Cet article a paru en anglais dans un numéro du *Journal of Literature and Science* 8:2 (2015) disponible en ligne [<http://www.literatureandscience.org/volume-8-issue-2-2015>].

1 Voir la contribution de M. Calarco dans le présent recueil.

2 Levi, P. (1987), *Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, Turin: Einaudi. Pour la traduction française, Levi, P. (1987), *Le Système périodique* [trad. Maugé], Paris, Albin Michel.

3 Par exemple, LEVINAS (1998: 97) écrit que « C'est précisément dans ce rappel de ma responsabilité par le visage qui m'assigne, qui me demande, qui me réclame, c'est dans cette mise en question qu'autrui est prochain ». Dans le même ordre d'idée, LEVINAS (1974: 114) affirme: « Mais je ne peux jouir et souffrir par l'autre que parce que je-suis-pour-l'autre, parce que je suis signification – parce que le *contact de la peau est encore la proximité du visage, responsabilité, obsession de l'autre.* »

Guattari nomment « visagéification », c'est-à-dire le « conte de terreur » dans lequel un système abstrait ou une idéologie réduit les individus à des « dichotomies, des binarités, des valeurs bipolaires⁴ ». J'aimerais pour ma part défendre l'idée qu'au delà du procédé de « visagéification », *Le Système périodique* permet d'envisager un autre type de « face-à-face » avec l'Autre, une rencontre plus oblique, précaire et mystérieuse que celle proposée par Levinas, mais qui préserve néanmoins l'idée levinassienne qu'une rencontre intime, un face-à-face avec l'Autre humain, constitue une nécessité éthique. Selon moi, cette rencontre éthique se réalise dans *Le Système périodique* par le biais de la métaphore : c'est la nature subtile, insaisissable et labile de l'échange métaphorique qui à la fois nous confronte aux Autres et nous permet de leur échapper⁵.

De manière générale, les métaphores sont des figures de style qui mettent en présence deux entités improbables, non seulement d'un point de vue formel par l'actualisation d'une ressemblance entre deux termes différents, mais également parce qu'elles établissent entre l'auteur et le lecteur de la métaphore une relation d'intimité partagée⁶. Dans certains cas, la métaphore suscite un sentiment d'empathie entre l'auteur et son lecteur. Dans d'autres, elle provoque une confrontation entre deux sujets antagonistes qui se trouvent soudain face-à-face dans une proximité menaçante. Dans tous les cas, la métaphore fait naître une intimité entre inconnus et incarne la reconnaissance déconcertante de sa propre figure dans la figure d'un Autre. L'autobiographie fictionnelle à laquelle se livre Primo Levi dans *Le Système périodique* nous met en présence d'un usage extrêmement complexe des métaphores qui met en évidence les deux aspects de cette intimité partagée entre le narrateur et son lecteur. La métaphore entraîne le lecteur (implicite ou réel) dans une confrontation avec le narrateur, mais en même temps l'attire irrésistiblement dans un corps-à-corps avec le texte qui lui permettra de voir avec l'œil et d'écrire avec la main de cet étranger qui trace les mots sur la page.

Le portrait photographique de Primo Levi par Jillian Edelstein (→ fig. 1) illustre bien la complexité du face-à-face avec l'Autre dans le texte de Levi. Au premier abord, le portrait présente une rencontre levinassienne : Levi fait face au spectateur tout en le regardant droit dans les yeux. La bouche figée et le regard perçant, ainsi que l'obscurité entourant le visage, rappellent au spectateur l'histoire personnelle de Levi – bien connue au moment où la photo a été prise en 1986 – comme survivant de l'Holocauste. Le visage lumineux cerné par l'obscurité suggère que cet homme sait de quelle manière

4 DELEUZE / GUATTARI (1980 : 233).

5 Les métaphores de la chimie dans l'œuvre de Primo Levi ont été largement étudiées par la critique italienne, notamment par CASES (1997) et plus récemment par DI MEO (2011).

6 Sur cette approche de la métaphore comme créatrice d'une intimité partagée, voir note 35, et dans le texte, voir l'étude de Ted Cohen. La métaphore a été un sujet central de la philosophie et de la théorie littéraire, de la linguistique cognitive et de l'histoire des sciences au 20^e siècle. Les précurseurs en philosophie sont RICŒUR (1997), DERRIDA (1971) et BERGGREN (1962). Pour un aperçu et une analyse critique de la tradition philosophique, voir CAZEAUX (2007) et GIBBS (éd.) (2008). PUNTER (2007) offre une excellente introduction à l'histoire et au développement des concepts littéraires et philosophiques de la métaphore. Pour des études de la métaphore en linguistique cognitive, voir KITTAY (1987), ainsi que KOVECSES (2002) et ORTONY (éd.) (1979). L'utilisation de la métaphore dans l'écriture scientifique fait l'objet d'une étude intéressante de BROWN (2003).

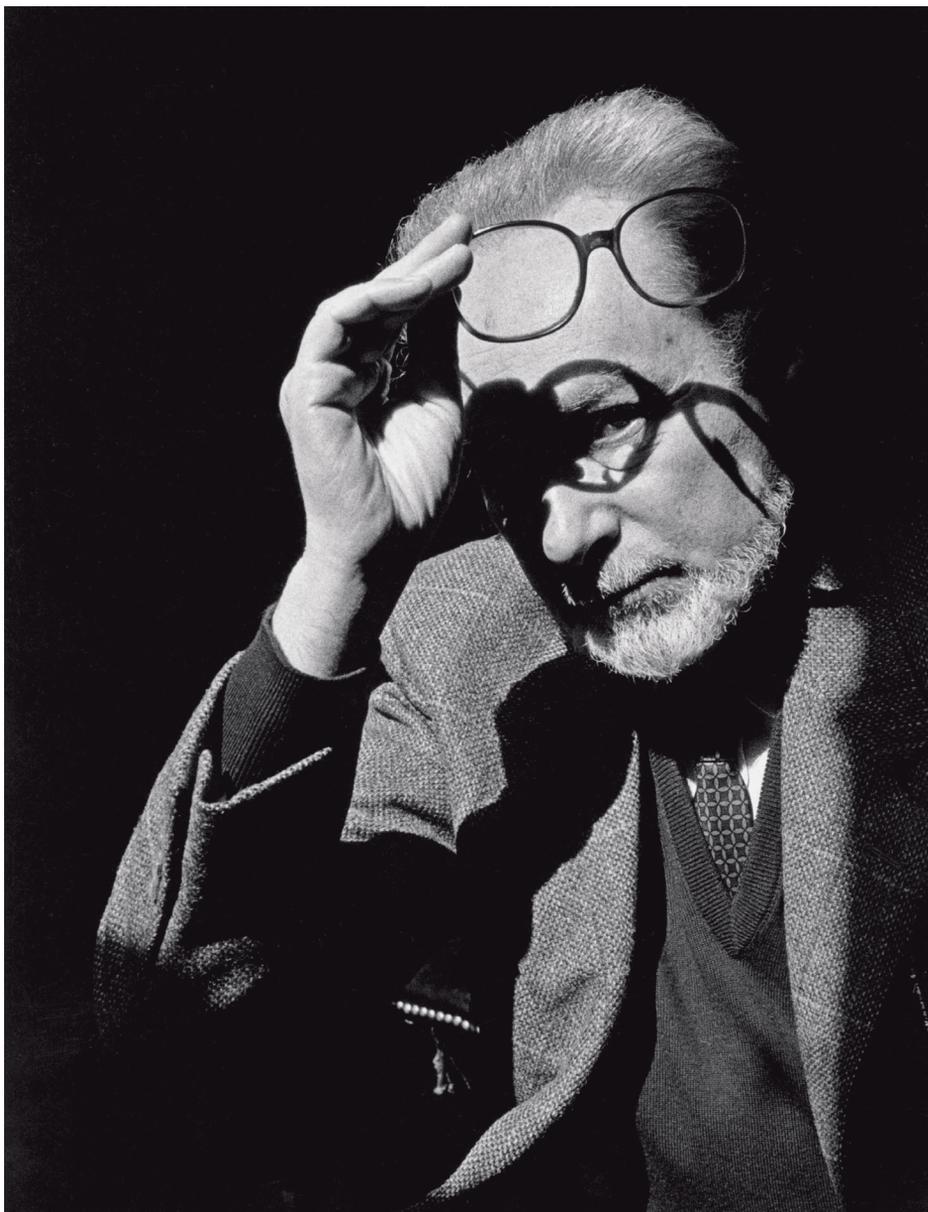


Fig. 1 *Primo Levi* © Jillian Edelstein, 1986, avec son aimable autorisation.

le sujet humain peut être anéanti, mais il sait aussi comment résister aux forces déshumanisantes. L'ombre encerclant son œil encadre et souligne l'autorité morale de Levi, et son droit de juger ses ennemis et l'humanité en général, y compris le spectateur qui lui fait face ici et maintenant. Il s'agit là d'un portrait qui nous défie et requiert toute notre attention – non seulement pour y lire le visage saisi par l'objectif, mais également pour y être lu à son tour par lui. Ce visage incarne autant l'autorité d'un survivant d'Auschwitz que celle du scientifique. L'œil encerclé est celui du chimiste capable de saisir la nature des choses à travers son microscope plus intimement qu'on ne peut le faire à l'œil nu. Dans la mesure où cet œil fixe directement le spectateur, celui-ci occupe la position de la bactérie sur la lame dans une leçon d'observation. L'expression du visage de Levi promet de juger avec calme, détachement et objectivité, mais sans l'humilier, l'objet de son regard. Autrement dit, le visage en clair-obscur suggère la ténacité d'un esprit rationnel confronté au mal ou à l'annihilation comme potentialité (in)humaine. Une telle figure suscite une confiance d'autant plus grande que Levi détient un savoir à la fois humain et scientifique, même si, paradoxalement, le visage semble se montrer un peu méfiant à notre égard.

Si l'on examine de plus près cette image, cependant, ces linéaments humains et ce regard pénétrant, sceptique et avisé commencent à se brouiller. La multiplicité des yeux (les deux verres des lunettes, les deux ombres des verres et le seul œil humain visible) rappelle ici les propos de Deleuze et Guattari au sujet de la visagification. Ils nous apprennent que les portraits de démons présentent souvent une prolifération d'yeux :

Ces trous noirs essaient et se reproduisent, ils font redondance [...]. C'est le visage [...] qui, lui-même, voit moins qu'il n'est happé par les trous noirs⁷.

Selon Deleuze et Guattari, le visage aux yeux multiples est le « visage despotique signifiant terrestre⁸ ». Ici, pourtant, la multiplicité des yeux semble fonctionner comme une résistance au despotisme : le « visage » refuse à la fois d'exercer une autorité sur celui qui le regarde et d'assumer l'autorité d'un sujet ou d'être appréhendé dans sa globalité par celui qui le regarde. Si, selon la théorie de Deleuze et Guattari, les visages despotiques affirment leur pouvoir en réduisant la réalité à un système binaire (deux devenant quatre, quatre devenant huit), dans le portrait de Levi le visage figure un nombre impair : un œil humain, une paire de lunettes ainsi que l'ombre des lunettes, font cinq lentilles visibles ; la sixième – le second œil humain – reste complètement dans l'ombre. Ici, la multiplication impaire des lentilles revendique la résistance et la différence plutôt que la similarité. Sur la photo d'Edelstein, Primo Levi, le scientifique et l'écrivain désormais emblématique de l'Holocauste, ne s'avance pas pour nous faire face tel que le ferait un monstre, de manière autoritaire et impérieuse, mais apparaît

⁷ DELEUZE / GUATTARI (1980 : 224).

⁸ DELEUZE / GUATTARI (1980 : 225).

comme se retirant dans l'obscurité et l'anonymat sous notre regard attentif, comme le remarque Guildenstern à propos de Hamlet⁹ :

Nor do we find him forward to be sounded.

Il est peu disposé à se laisser sonder.

Pour les lecteurs familiers de l'œuvre de Levi, cette attitude hésitante face à ce trou noir rappelle le diagramme intrigant qui précède un autre texte aux résonances biographiques du même auteur, *À la recherche des racines* (*La ricerca delle radici*) (1981), qui converge en un point situé au nadir, appelé « Les trous noirs » en référence à un texte d'astronomie de Kip Thorne, mais aussi métaphoriquement à Auschwitz¹⁰. Pourtant, ici comme ailleurs, Levi se refuse à ne proposer qu'une seule trajectoire de vie ou de lecture.

De la même manière, l'utilisation de métaphores filées dans *Le Système périodique* illustre la nature éphémère et relationnelle de la subjectivité individuelle. Les épisodes autobiographiques qui composent les vingt-et-un chapitres du livre sont mis en relation avec les propriétés d'un élément chimique. Le principe de la table de Mendeleïev constitue un mode de représentation visuel reconnaissable qui, même si le texte lui-même n'y fait pas explicitement référence, remplit une fonction analogue à celle du diagramme dans *À la Recherche des racines*. Dans les deux cas, il encourage le lecteur à extraire les principes organisateurs et les relations entre les différentes parties. Par cette méthode, Levi décrit et met en scène les différentes propriétés des éléments chimiques, en même temps qu'il dresse de brefs portraits des personnages principaux du récit de sa propre vie : ses parents, amis et ennemis, comme par exemple Enrico, Sandro, Giulia, Alberto, Lanza, Felice, un cordonnier anonyme, Emilio, Bonino, Cerrato et le Dr Muller. Certains éléments chimiques, tels que le « Zinc » et le « Carbone », mais aussi le « Chrome » et l'« Azote », sont associés métaphoriquement à Levi lui-même. Et tous les portraits humains sont intégrés au récit présent en filigrane, et pourtant énigmatique, de sa propre histoire. Les vingt-et-un chapitres forment une séquence chronologique qui apparaît clairement à travers les événements racontés dans chaque chapitre. Le premier chapitre traite de l'argon, un gaz inerte qui sert de métaphore pour traduire l'immobilité des ancêtres de Levi, repliés sur eux-mêmes et leur petite communauté, retranchés dans leurs habitudes et réfractaires au changement. Le deuxième chapitre concerne son enfance et son goût pour les expériences chimiques explosives, alors que le troisième chapitre relate l'adolescence de Levi et l'entrée en vigueur des lois raciales en 1938 en Italie. Le quatrième chapitre décrit ses amitiés proches et les événements survenus en 1939 dans sa propre vie et en Europe, tandis que le cinquième chapitre traite de la guerre qui menace l'Italie en 1941. Les sept chapitres suivants narrent des histoires en lien avec les expériences de Levi du temps où il était prisonnier pendant la guerre, alors que les huit derniers chapitres

9 SHAKESPEARE (1985 : 3.1.1689) ; SHAKESPEARE (1957 : 3.1.1689, [trad. Bonnefoy, Y.]).

10 LEVI, P. (1981 : 14), *La ricerca delle radici*. Pour la traduction française, LEVI, P. (1999 : 14), *À la recherche des racines : Anthologie personnelle* [trad. Raiola, M. avec la collaboration de Gayraud, J.]. Pour une analyse plus approfondie de ce texte, voir FALCONER (2005).

décrivent sa vie, son travail et ses relations après la guerre et jusqu'au temps présent de la narration. Ainsi, *Le Système périodique* constitue une autobiographie d'un genre particulier, oblique, métaphorique et crypté. Si une telle démarche invite le lecteur à regarder en face le « je » qui produit un récit tout en étant produit par lui, alors les autobiographies déguisées de Levi décrivent un sujet en clair-obscur, qui ne devient visible qu'à certains moments et demeure invisible à d'autres : présent par intermittences en fonction de l'éclairage et de l'instant¹¹. C'est au lecteur qu'il revient de chercher et de cerner ce sujet insaisissable.

À travers le choix que fait Levi d'une narration oblique pour dire l'histoire individuelle, nous ressentons l'urgence à témoigner des événements historiques, mue par la conviction que la vérité d'un individu ou d'un événement historique ne peut jamais être connue dans sa totalité. La position prudente, défensive, devient ainsi un élément indispensable de ce face-à-face dont le but est de mettre en lumière une vérité complexe, difficile et presque insaisissable. La structure métaphorique du *Système périodique* permet ainsi à Levi de présenter son (ses) sujet(s) sous une forme à la fois claire, lumineuse et lucide, mais aussi fondamentalement ambiguë. Chaque chapitre relate une rencontre avec un sujet (personnage humain, élément chimique), et chaque rencontre révèle un aspect de la condition humaine et de la vie matérielle. Cependant, certains sujets échappent à la « saisie » de l'interprétation, et la relation entre le thème et le « phore » (φορός, *phoros*, qui porte) de la métaphore reste énigmatique, voire obscure. Ainsi, en prenant les protagonistes humains du texte comme « phores » pour comprendre les propriétés individuelles et uniques de chaque élément chimique, nous pouvons admirer l'habileté avec laquelle Levi a donné un visage humain au métier de chimiste et rendu intéressante et compréhensible une discipline ardue et difficile d'accès pour le profane. Preuve en est l'extraordinaire succès populaire de ce livre en Europe. En 2006, en Grande-Bretagne, *Le Système périodique* devance *De l'origine des espèces* de Darwin en remportant le titre de « best science book ever¹² ». D'autre part, en prenant les éléments chimiques comme « phores » pour comprendre la nature humaine, les découvertes ne sont pas moins remarquables, éclairantes et d'une grande portée. Les protagonistes humains sont perçus comme des éléments porteurs de sens dans un système matériel élaboré, mais compréhensible, ou comme des notes formant un accord complexe : ainsi, les ancêtres de Levi, tels l'argon, résistent au changement ; et de la même manière que l'argon interagit avec d'autres éléments de la table périodique, ces ancêtres repliés sur eux-mêmes portent une part de responsabilité dans certains événements ultérieurs de l'histoire de l'Italie, comme la montée du fascisme. Cependant, parallèlement à ces correspondances métaphoriques éclairantes, Levi introduit

11 Le poète Seamus Heaney se décrit lui-même comme un sujet fantomatique, « flicker-lit » (« vacillant ») dans « District and Circle ». Voir HEANEY (2006 : 17–19).

12 RANDERSON (2006). Le concours pour le « best science book ever written » était organisé par le Royal Institute de Londres. Les autres ouvrages retenus pour le prix étaient : *Voyage of the Beagle* de Charles Darwin, *King Solomon's Ring* de Konrad Lorenz, *Arcadia* de Tom Stoppard, *The Selfish Gene* de Richard Dawkins, *The Double Helix* de James Watson, *The Life of Galileo* de Bertold Brecht, *Pluto's Republic* de Peter Medawar, *The Blank State* de Stephen Pinker, et *A Leg to Stand On* d'Oliver Sacks.

des stratégies narratives, des protagonistes et des éléments chimiques discordants, qui ne correspondent pas aux schémas métaphoriques mis en place ailleurs. Dans un chapitre intitulé « Arsenic », par exemple, le personnage principal est un cordonnier anonyme qui n'incarne aucune des caractéristiques de cet élément empoisonné. Au contraire, il fait preuve d'une calme dignité et de sérénité face à l'agression prolongée d'un rival moins compétent. Ici, le thème (le cordonnier) s'oppose au « phore » métaphorique (l'arsenic); mais il se peut aussi que l'arsenic fonctionne comme une métaphore de l'ennemi du cordonnier. Dans tous les cas, la correspondance métaphorique contredit le schéma établi, et le fonctionnement analogique de ce récit sur le cordonnier anonyme et l'arsenic est déstabilisé et devient ambigu. En ce sens, le « visage » de l'arsenic reste dans l'ombre, tout comme celui du cordonnier qui garde l'anonymat dans le récit de Levi.

Nous pourrions, peut-être, résoudre ces ambiguïtés en défendant l'idée que la résistance même de certains personnages ou éléments chimiques à un schéma métaphorique cohérent constitue une méta-métaphore de la singularité et de l'imprévisibilité de la nature humaine. La chimie est d'ailleurs pour Levi la science qui incarne cet aspect de la nature humaine. Ainsi, dans « Potassium », il explique comment, durant ses études, il est attiré par « la mia chimica impastata di puzze, scoppi e piccoli misteri futili » (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 484) [« ma chimie pétrée de puanteurs, d'explosions et de petits mystères futiles » (*Le Système périodique* [trad. Maugé, modifiée], 77)], car elle est une manière de résister à la pensée fasciste :

La Materia ci era alleata appunto perché lo Spirito, caro al fascismo, ci era nemico (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 476).

La Matière était notre alliée justement parce que l'Esprit, cher au fascisme, était notre ennemi (*Le Système périodique* [trad. Maugé, modifiée], 67).

Cet intérêt pour la chimie a une portée sociale et politique pour Levi : les Juifs italiens jouent un rôle culturel important, et quand bien même ils sont considérés comme une race « impure » par le régime de Mussolini, la chimie est la preuve que cette impureté est précisément ce dont la culture humaine a besoin pour se développer. Ainsi, dans le Chapitre trois, « Zinc », Levi décrit comment les lois raciales lui ont donné une nouvelle conscience de sa judéité :

Avevo sempre considerato la mia origine come un fatto pressoché trascurabile ma curioso, una piccola anomalia allegra (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 460).

J'avais toujours considéré mon origine comme un fait presque négligeable mais curieux, une petite anomalie amusante (*Le Système périodique* [trad. Maugé], 47).

Observant comment le zinc résiste obstinément à sa transformation en un état pur, et que le zinc contenant une impureté réagit de manière spectaculaire avec les autres éléments, Levi déclare à propos de son identité juive :

Sono io l'impurezza che fa reagire lo zinco (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 460).

Je suis moi-même l'impureté qui fait réagir le zinc (*Le Système périodique* [trad. Maugé, modifiée], 46).

Contrairement à l'éloge de pureté de l'idéologie fasciste, l'impureté est de l'ordre du vivant¹³ :

Ci vuole il dissenso, il diverso, il grano di sale e di senape: il fascismo non li vuole, li vieta, e per questo tu non sei fascista (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 458–459).

Il faut le désaccord, la différence, le grain de sel et de moutarde; le fascisme n'en veut pas, il les interdit, et c'est pour cela que toi tu n'es pas fasciste (*Le Système périodique* [trad. Maugé, modifiée], 44–45).

Comme dans *Si c'est un homme* (*Se questo è un uomo*), les glissements des temps verbaux du passé au présent, et de la voix narrative de la première à la deuxième personne, compliquent la question de la position du narrateur par rapport à son sujet, que ses idées proviennent de l'expérience directe du personnage ou de la réflexion rétrospective du narrateur. Cette instabilité temporelle et ontologique intensifie le pouvoir de la métaphore dans la mesure où, exactement comme l'impureté dans le zinc, la voix du narrateur peut agir sur le lecteur, nous déstabiliser imperceptiblement, nous métamorphoser, au contact du texte dans l'expérience à la fois « chimique » et humaine de la lecture¹⁴.

Mais la complexité du schéma métaphorique de Levi et la narration oblique de son autobiographie exigent davantage d'explications, lorsque nous considérons qu'ici comme ailleurs Levi opte délibérément pour une écriture claire et « transparente » plutôt qu'un style ambigu et opaque. Dans son essai intitulé « De l'écriture obscure » (« Dello scrivere oscuro »), publié dans *Le Métier des autres* (*L'Altrui mestiere*) un an après *Le Système périodique*, il déclare :

Uno scritto ha tanto più valore [...] quanto meglio viene compreso e quanto meno si presta ad interpretazioni equivoche.

Un texte a d'autant plus de valeur [...] qu'il est mieux compris et se prête moins aux interprétations équivoques¹⁵.

Il défend l'idée de la dimension éthique de l'écriture claire, dans la mesure où celle-ci fait preuve de respect pour le lecteur et d'un véritable désir de communiquer avec lui. Dans *Le Système périodique*, Levi décrit le moment où il lui fut enfin possible d'évoquer ses expériences à Auschwitz par l'écriture après être tombé amoureux : émotionnellement « nuovo e pieno di potenze nuove » (572) [« neuf et plein de puissances nouvelles »

13 Levi affirme que c'est « l'éloge dell'impurezza, che dà adito ai mutamenti, cioè alla vita » (458) [« l'éloge de l'impureté, qui ouvre la voie aux changements, c'est-à-dire à la vie » (44)].

14 Lucia Boldrini interprète ce passage différemment, argumentant que ce que Levi écrit à propos du zinc constitue une défense de l'usage d'une langue claire, non ambiguë : « What we learn from the ... behaviour of zinc in different chemical contexts is the need for a language of precision and discrimination » (BOLDRINI [2007: 62]).

15 LEVI, P. (1990), *L'Altrui mestiere*, in *Opere: Volume terzo*, Turin, Einaudi, 634. Pour la traduction française : LEVI, P. (1992), *Le Métier des autres* [trad. Schruoffenegger], Paris, Gallimard, 69. L'essai « De l'écriture obscure » a été écrit en 1976. Voir BOLDRINI (2007: 59). Voir aussi BOLDRINI (2011).

(184)], son « bagaglio di memorie atroci diventava una ricchezza, un seme » (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 572) [« [son] bagage de souvenirs atroces devenait une richesse, une semence » (*Le Système périodique* [trad. Maugé], 185)]. Mais un autre facteur « déclencheur » fut de trouver un emploi comme technicien chimiste, car c'est la pratique de la chimie qui l'aïda à développer une voix narrative propre, apte à traiter la matière obscure de l'expérience vécue :

Lo stesso mio scrivere diventò un'avventura diversa, non più l'itinerario doloroso di un convalescente, non più un mendicare compassione e visi amici, ma un costruire lucido, ormai non più solitario: un'opera di chimico che pesa e divide, misura e giudica su prove certe, e s'industria di rispondere ai perché (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 572).

Mon écriture même devint une aventure différente. Ce n'était plus l'itinéraire douloureux d'un convalescent, il ne s'agissait plus de mendier de la pitié et des visages amis, mais de construire avec lucidité et désormais non plus en solitaire: une œuvre de chimiste qui pèse et sépare, mesure et juge sur des preuves sûres, et s'emploie à répondre aux pourquoi (*Le Système périodique* [trad. Maugé, modifiée], 184).

Une partie de ce changement de voix implique une nouvelle relation avec le lecteur, à la fois plus distante et capable d'analyser le réel, mais aussi mieux à même de communiquer avec l'autre et moins anxieusement « solitaire ». Le texte auquel il fait référence ici n'est pas *Le Système périodique*, qui traite bien évidemment du travail de pesée, d'analyse, de division, de mesure, etc., mais plutôt ses écrits sur l'Holocauste dans *Si c'est un homme* (1947) et *La Trêve (La Tregua)* (1963). Ici, la chimie n'est pas « péturie de puanteurs », comme la pâte humaine malodorante; il s'agit plutôt d'expérimentations qui requièrent du savoir et de la raison, de la technique et de la précision, et qui trouvent leur réalisation métaphorique dans l'écriture claire. Ainsi :

Era esaltante cercare e trovare, o creare, la parola giusta, cioè commisurata, breve e forte (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 572).

Il était exaltant de chercher et de trouver, ou de créer, le mot juste, c'est-à-dire adéquat, concis et fort (*Le Système périodique* [trad. Maugé, modifiée], 184).

Dans « Dello scrivere oscuro » (« De l'écriture obscure »), Levi envisage l'écriture claire comme un impératif éthique pour le survivant de l'Holocauste; son devoir est avant tout de communiquer le plus fidèlement possible la vérité à propos des camps d'extermination. Par conséquent, l'écriture s'apparente à un face-à-face; non seulement le survivant doit faire face à ses souvenirs, mais il a également l'obligation éthique de toucher ses lecteurs par sa prose lumineuse et transparente.

On notera néanmoins que, bien qu'il aspire à une écriture claire comme de l'eau de roche, à l'image de la chimie, Levi lui-même n'écrit pas de manière « transparente ». Aucun de ses écrits publiés n'est à proprement parler un rapport de chimie. Dans *Le Métier des autres*, Levi rejette l'argument de C. P. Snow qui affirme que les lettres et les sciences constituent deux cultures séparées: il considère d'ailleurs ce schisme comme une erreur dommageable. Depuis, nombre de commentateurs et de critiques ont défendu l'idée d'une imbrication étroite entre les modes de pensée scientifique et

artistique¹⁶. Mais il convient de nuancer cette proposition. La pratique métaphorique de Levi dans son écriture littéraire envisagée comme une branche de la chimie – et de sa compréhension de la chimie comme une sorte de récit littéraire – dépend de la présence de deux mondes distincts réunis par l’écriture.

J’avance également l’idée qu’il existe des raisons spécifiques à la densité métaphorique et à la narration oblique du *Système périodique*, raisons qui deviennent évidentes lorsque l’on considère le lien étroit qui unit ce texte aux précédentes œuvres de Levi sur l’Holocauste. Dans le Chapitre dix de *Si c’est un homme*, Levi raconte une expérience qui, d’après mon analyse, permet d’éclairer le choix de la narration oblique comme un moyen d’atténuer l’exposition trop forte à laquelle il se confronte dans des écrits traitant de la chimie et de lui-même en tant que chimiste. Elle offre également un exemple de l’utilisation complexe et puissante de la métaphore dans le contexte d’un face-à-face traumatisant avec un ennemi qui est (ou devrait être) l’esprit d’un « semblable ». Avant de passer au *Système périodique*, j’aimerais donc proposer une interprétation de ce chapitre clé de *Si c’est un homme*¹⁷.

Le chapitre intitulé « Examen chimique » raconte un épisode qui se passe au début du deuxième hiver durant lequel Levi est prisonnier à Auschwitz. Il est emmené pour être examiné par un chimiste allemand, un certain D^r Pannwitz, dans le but de s’assurer qu’il est apte à travailler comme chimiste dans le laboratoire voisin de Buna. Au cours de cet entretien, Levi réussit à mobiliser et faire montre d’assez de connaissances pour obtenir le poste; grâce à cela, il échappe aux pires conditions de travail en extérieur cet hiver-là, et il a sans doute survécu à la guerre suite à cet entretien réussi. Le narrateur considère cet épisode comme un procès intenté à son identité, et mené par un juge démoniaque. Relatant l’épisode au présent, il fait part d’une blessure, d’un trauma voire d’une rupture ontologique qui ne s’est jamais refermée¹⁸. Entrant dans la salle de l’entretien, il écrit :

Io mi sento come Edipo davanti alla Sfinge. (*Se questo è un uomo*, in: *Opere: Volume primo*, 108)

Moi je me sens comme Œdipe devant le Sphinx (*Si c’est un homme* [trad. Schruoffeneger, modifiée], 82).

« Le Sphinx » est en train de prendre des notes et ne lève pas les yeux, alors que Levi le regarde :

Pannwitz è alto, magro, biondo; ha gli occhi, i capelli e il naso come tutti i tedeschi devono averli, e siede formidabilmente dietro una complicata scrivania. Io, Häftling 174517, sto in piedi nel suo studio che è un vero studio, lucido pulito e ordinato, e mi pare che lascerei una macchia sporca dovunque dovessi toccare. (*Se questo è un uomo*, in: *Opere: Volume primo*, 109)

Pannwitz est grand, maigre, blond; il a les yeux, les cheveux et le nez comme tous les Allemands doivent les avoir, et il est assis, terrifiant, derrière un bureau compliqué. Moi, le Häftling

16 Voir WAUGH (1999); CORDLE (1999).

17 Les citations italiennes sont tirées de LEVI, P. (1987), *Se questo è un uomo*, in: *Opere: Volume primo*, Turin, Einaudi. Les citations françaises de LEVI, P. (2005), *Si c’est un homme* [trad. Schruoffeneger], in: *Œuvres*, Paris, Robert Laffont.

18 Sur l’utilisation du présent de narration dans les récits de trauma, voir par exemple WHITEHEAD (2004).

(prisonnier) 174517, je suis debout dans son bureau, qui est un vrai bureau, lumineux, propre, bien en ordre, et il me semble que je laisserais sur tout ce que je pourrais toucher une trace de saleté (*Si c'est un homme* [trad. Schruoffenegger, modifiée], 82).

Alors que l'Œdipe de Sophocle devine correctement la réponse à l'énigme du Sphinx (« l'homme »), Levi, ayant intériorisé l'image d'un être impur et sous-humain, peine à rassembler ses souvenirs en tant qu'homme. Œdipe est par la suite banni, car sa culpabilité salit la réputation (μιαρός, *miaros*, souillé de sang, répugnant, dégoûtant) de la ville de Thèbes; il accepte le verdict et se maudit lui-même comme un μιάστωρ (*mias-tôr*, souillé de sang et contagieux pour autrui)¹⁹. Levi, un homme innocent amené pour être jugé, se sent sali de la même manière et condamné par son apparence physique même.

En termes deleuziens, Levi est en train de subir un processus de « visagéification » dicté par l'idéologie nazie. À son tour, Pannwitz lui apparaît comme une abstraction – le stéréotype du fasciste allemand – et il anticipe déjà ce que cet ennemi va voir lorsqu'il lèvera les yeux sur le prisonnier. Comme Deleuze et Guattari le notent, « la machine abstraite de visagété prend un rôle de réponse sélective ou de choix : un visage concret étant donné, la machine juge s'il passe ou ne passe pas. [...] À chaque instant, la machine rejette des visages non conformes ou des airs louches [...] [Finalement,] la machine abstraite t'a inscrit dans l'ensemble de son quadrillage²⁰ ».

Au moment où le docteur lève les yeux, le narrateur Levi interrompt sa narration pour s'interroger à propos du Dr Pannwitz en tant qu'homme, plutôt qu'en tant que machine :

Alzò gli occhi e mi guardò.

Da quel giorno, io ho pensato al Doktor Pannwitz molte volte e in molti modi. Mi sono domandato quale fosse il suo intimo funzionamento di uomo; come riempisse il suo tempo, all'infuori della Polimerizzazione e della coscienza indogermanica; soprattutto, quando io sono stato di nuovo un uomo libero, ho desiderato di incontrarlo ancora, e non già per vendetta, ma solo per una mia curiosità dell'anima umana (*Se questo è un uomo*, in : *Opere : Volume primo*, 109).

Il leva les yeux et me regarda.

Depuis ce jour-là, j'ai pensé bien des fois et de bien des façons au Doktor Pannwitz. Je me suis demandé quel pouvait bien être son fonctionnement intérieur d'être humain; comment il occupait son temps en dehors de la polymérisation et de la conscience indogermanique; et surtout, quand j'ai été de nouveau un homme libre, j'ai désiré le rencontrer à nouveau, non pas pour me venger, mais seulement pour satisfaire la curiosité qui était mienne et qui caractérise l'âme humaine (*Si c'est un homme* [trad. Schruoffenegger, modifiée], 82).

Ce moment de réflexion le met brièvement à distance des événements, mais il poursuit l'évocation de ce qui est à l'évidence la scène d'un traumatisme originel :

19 Sophocle, Œdipe roi (*Oedipus Tyrannus*) 353; Œdipe à Colone (*Oedipus at Colonus*) 1374 in : SOPHOCLE (1994). Liddell et Scott traduisent *mias-tôr* par « crime-stained wretch who pollutes other » [un malheureux entaché par le crime qui pollue les autres], et citent cette référence à Œdipe roi (*Oedipus Tyrannus*) 353 comme exemple. Pour d'autres exemples dans les tragédies grecques, voir Sophocle, *Antigone* 172; Euripide, *Iphigénie en Tauride* (*Iphigenia in Tauris*) 1229, *Hippolyte* (*Hippolytus*) 316–318. Défendant l'idée que certains sujets ne sont pas adaptés à la tragédie car ils ne produisent pas de catharsis sur le public, Aristote écrit qu'« il n'y a là ni crainte, ni pitié, mais répulsion (*miarôn*) » (ARISTOTE, *La Poétique*, 1452b).

20 DELEUZE / GUATTARI (1980 : 217–218).

Perché quello sguardo non corse fra due uomini; e se io sapessi spiegare a fondo la natura di quello sguardo, scambiato come attraverso la parete di vetro di un acquario tra due esseri che abitano mezzi diversi, avrei anche spiegato l'essenza della grande follia della terza Germania (*Se questo è un uomo*, in: *Opere: Volume primo*, 109).

Car ce regard n'a pas eu lieu entre deux hommes; et si je pouvais expliquer à fond la nature de ce regard, échangé comme à travers la paroi de verre d'un aquarium entre deux êtres qui habitent deux milieux différents, j'aurais aussi expliqué l'essence de la grande folie du Troisième Reich (*Si c'est un homme* [trad. Schruoffenegger, modifiée], 82).

En suivant Deleuze, nous pourrions observer que la machine qu'est le Dr Pannwitz juge le visage de Levi comme inspirant le soupçon, non conforme à l'espèce humaine et appartenant plutôt à un monde aquatique, voire reptilien. Levi continue à interpréter ce que le regard « dit », même s'il ressent l'impossibilité d'expliquer pourquoi ou comment ce regard peut exprimer cela :

Quello che tutti noi dei tedeschi pensavamo e dicevamo si percepì in quel momento in modo immediato. Il cervello che sovrintendeva a quegli occhi azzurri e a quelle mani coltivate diceva: «Questo qualcosa davanti a me appartiene a un genere che è ovviamente opportuno sopprimere. Nel caso particolare, occorre prima accertarsi che non contenga qualche elemento utilizzabile.» E nel mio capo, come semi in una zucca vuota: «Gli occhi azzurri e i capelli biondi sono essenzialmente malvagi. Nessuna comunicazione possibile. Sono specializzato in chimica mineraria. Sono specializzato in sintesi organiche. Sono specializzato...» (*Se questo è un uomo*, in: *Opere: Volume primo*, 109).

Tout ce que nous tous pensions et disions des Allemands se perçut en cet instant immédiatement. Le cerveau qui commandait à ces yeux bleus et à ces mains soignées disait [clairement]: «Ce quelque chose que j'ai là devant moi appartient à une espèce qu'il importe sans nul doute de supprimer. Mais dans le cas présent, il convient auparavant de s'assurer qu'il ne renferme pas quelque élément utilisable.» Et, dans ma tête, les pensées [roulent] comme des graines dans une courge vide: «Les yeux bleus et les cheveux blonds sont essentiellement malsains. Aucune communication possible. Je suis spécialiste en chimie minérale. Je suis spécialiste en synthèses organiques. Je suis spécialiste...» (*Si c'est un homme* [trad. Schruoffenegger, modifiée], 82).

Ce passage illustre bien la dynamique de « visagification » deleuzienne, la machine abstraite («cervello» et «occhi») réduisant l'Autre à un «élément utilisable», réifié et mécanisé. La tentative du prisonnier Levi pour se rappeler son expérience professionnelle passée («Sono specializzato in chimica mineraria») se change en une répétition robotisée et, sous le regard hostile de son examinateur, ses propres pensées sont à leur tour réduites à de simplistes oppositions binaires («Gli occhi azzurri e i capelli biondi sono essenzialmente malvagi») ²¹.

Mais c'est alors que le contre-interrogatoire commence et Levi parvient à raviver sa précédente identité :

E, mentre lo dico, ho la precisa sensazione di non esser creduto, a dire il vero non ci credo io stesso; Eppure sono proprio io, il laureato di Torino, anzi, particolarmente in questo momento è impossibile dubitare della mia identità con lui (*Se questo è un uomo*, in: *Opere: Volume primo*, 110).

21 L'«erreur» de la traduction anglaise traduit la première instance de «Sono specializzato in chimica mineraria» par «I am a specialist in mine chemistry», ce qui ajoute une dimension supplémentaire au sens d'aliénation de Levi en suggérant qu'il lutte pour se rappeler la syntaxe allemande.

Au fur et à mesure que je parle, j'ai le sentiment très net de ne pas être cru, et à vrai dire je n'y crois pas moi-même; et pourtant c'est bien moi, le diplômé de Turin, en ce moment plus que jamais il m'est impossible de douter que je suis bien la même personne (*Si c'est un homme* [trad. Schruoffeneger, modifiée], 83).

Le D^r Pannwitz est favorablement impressionné et commence à s'adresser au prisonnier comme à un collègue chimiste, demandant l'opinion de Levi sur un livre qu'ils ont tous les deux étudié, le manuel de chimie organique de Gattermann²². Contre toute probabilité, l'examen de l'« *elemento utilizzabile* » rend possible un face-à-face entre deux êtres humains, et réunit deux collègues liés par un corpus partagé de connaissances et une même discipline :

Questa ebrietà lucida, questa esaltazione che mi sento calda per le vene come la riconosco (*Se questo è un uomo*, in: *Opere: Volume primo*, 110); Le mie povere vecchie *Misure di costanti dielettriche* interessano particolarmente questo ariano biondo dalla esistenza sicura (*Se questo è un uomo*, in: *Opere: Volume primo*, 110).

Cette ivresse lucide, cette euphorie que je ressens à travers la chaleur qui passe par mes veines, comme je la reconnais! (83); L'Aryen aux cheveux blonds et à la confortable existence s'intéresse tout particulièrement à mes pauvres vieilles *Mesures de constantes diélectriques* (*Si c'est un homme* [trad. Schruoffeneger, modifiée], 83).

Ce moment éphémère de reconnaissance rend encore plus terrifiante la conclusion de la confrontation qui oppose brutalement l'Aryen au juif réduit à son numéro de matricule. L'entretien terminé, l'« ariano » rassemble ses notes et Levi est une fois de plus la créature derrière la paroi de verre, Häftling 174517 :

Io contemplo istupidito e atono la mano di pelle bionda che, in segni incomprensibili, scrive il mio destino sulla pagina bianca (*Se questo è un uomo*, in: *Opere: Volume primo*, 110).

Je contemple, hébété et amorphe, cette main à la peau claire qui écrit mon destin en signes incompréhensibles, sur la page blanche (*Si c'est un homme* [trad. Schruoffeneger, modifiée], 83).

Dans les faits, l'examen a été un succès; Levi se verra attribuer le poste au laboratoire Buna. Mais sur le plan éthique, par contre, l'entretien est un échec douloureux et absurde. Le face-à-face levinassien *devrait* avoir humanisé l'ennemi, suscité de l'empathie envers la souffrance de l'Autre. À l'inverse, le processus despotique de visagification semble consommé dans le gribouillis de symboles (les yeux démoniaques?) sur une page blanche (le visage abstrait). L'échec éthique de cette rencontre laisse brisée et impénétrable à jamais la question de ce que signifie être humain.

Le Système périodique peut être lu comme un dialogue intérieur visant à répondre, vingt ans plus tard, au traitement déshumanisant qu'il a subi de la part d'un collègue chimiste. En métaphorisant les éléments chimiques en des portraits humains qui énoncent collectivement une histoire personnelle, Levi impose son humanité à un lecteur implicite hostile: « cette fois, tu vas me reconnaître ». Évidemment, un tel message n'est pas formulé explicitement dans *Le Système périodique*. Au contraire, dans le dernier chapitre, Levi adresse son œuvre à des collègues chimistes avec qui il ressent

22 GATTERMAN (1894).

réellement une relation forte et un lien de sympathie. Il voit dans le présent texte ni une simple « autobiografia » ni un « trattato di chimica » (« un manuel de chimie »), mais plutôt :

La storia di un mestiere e delle sue sconfitte, vittorie e miserie, quale ognuno desidera raccontare quando sente prossimo a concludersi l'arco della propria carriera (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 641).

L'histoire d'un métier et de ses défaites, victoires et misères, telle que chacun désire la raconter lorsqu'il sent près de se terminer le cours de sa propre carrière (*Le Système périodique* [trad. Maugé], 267).

Cet « ognuno » (c'est-à-dire tout un chacun) qu'il cherche à toucher est plus spécifiquement un chimiste capable de reconnaître le potentiel de la métaphore par laquelle une table des éléments – une page blanche remplie de symboles incompréhensibles pour les non-initiés – est susceptible de transmettre le récit de l'histoire humaine :

Giunto a questo punto della vita, quale chimico, davanti alla tabella del Sistema Periodico [...], non vi ravvisa sparsi i tristi brandelli, o i trofei, del proprio passato professionale? (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 641)

Arrivé à ce moment de la vie, quel chimiste, devant le tableau du système périodique [...], n'y retrouve, épars, les tristes lambeaux, ou les trophées, de son propre passé professionnel? (*Le Système périodique* [trad. Maugé], 267)

À première vue, cette image du lecteur implicite comme un collègue chimiste, qui fait face à la même table périodique que Levi, les rapproche²³. L'auteur et le lecteur sont liés par une même sociabilité, comme ils se font également face par l'intermédiaire de la page imprimée. Replacée dans son contexte, pourtant, la déclaration contient également une part non négligeable d'agressivité dans l'intimité, étant donné que cette interpellation suit le chapitre dans lequel Levi raconte son échec à établir un véritable lien humain avec l'autre chimiste allemand. Cet épisode a lieu des années après la rencontre avec le D^r Pannwitz. Pourtant, Levi le vit et le raconte comme une répétition infernale du passé.

Dans « Vanadium », le chapitre précédant directement la citation ci-dessus, Levi raconte un incident survenu tardivement dans sa carrière, incident qui le fit entrer en contact avec un chimiste de ce même laboratoire Buna. Levi reconnaît ce D^r Muller en raison d'une faute d'orthographe récurrente sur un élément chimique ; cette erreur est commise par le D^r Muller qui, pendant la guerre et au moment où Levi le reconnaît

23 Neil Ascherson insiste sur la relation chaleureuse entre Levi et le lecteur du *Système périodique* qui « feels trusted and even loved by this unseen intimate » [« se sent cru et même aimé par cet intime invisible » (1995 : viii)]. Je ne nie pas ceci, mais ce n'est pas là toute l'histoire. Au contraire, Ascherson trouve que *Le Système périodique* est très peu concerné par la période passée par Levi à Auschwitz. Il l'explique par : « [Levi's] instinct for economy. [...] Levi felt that he had already said most of what he wanted to say about that part of his life, and he did not wish to repeat himself » (ASCHERSON [1995 : xi]) [l'instinct de Levi pour une certaine économie. [...] Levi sentait qu'il avait déjà dit la majeure partie de ce qu'il voulait dire à propos de cette partie de son existence et qu'il ne voulait pas se répéter].

et l'identifie, écrit « naptenat » à la place de « naphthenat »²⁴. Cette faute d'orthographe est hautement symbolique, car le D^r Muller propose d'ajouter ce composé chimique, « Vanadium naphthenat », pour « réparer » une cargaison de résine défectueuse. Il essaie ainsi de couvrir un défaut fondamental de la substance d'origine tout comme, quand il est questionné par Levi sur son passé nazi, il offre une version soigneusement trafiquée des événements du passé. La découverte de l'identité de Muller provoque clairement la réouverture d'une blessure traumatique chez Levi. Rencontrer ce chimiste face-à-face serait d'une certaine manière revivre l'entretien avec le D^r Pannwitz :

Il ritorno di quel « pt » mi aveva precipitato in una eccitazione violenta. Ritrovarmi, da uomo a uomo, a fare i conti con uno degli « altri » era stato il mio desiderio piú vivo e permanente del dopo-Lager. [...] L'incontro che io aspettavo, con tanta intensità da sognarlo (in tedesco) di notte, era un incontro con uno di quelli di laggiù, che avevano disposto di noi, che non ci avevano guardati negli occhi, come se noi non avessimo avuto occhi (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 631-632).

La réapparition de ce « pt » m'avait précipité dans une excitation violente. Ç'avait été mon désir le plus vif et le plus permanent dans mes années de l'après-Lager de me trouver, d'homme à homme, en train de régler les comptes avec un des « autres ». [...] La rencontre, attendue si intensément que j'en rêvais (en allemand) la nuit, était un face-à-face avec un de ceux de là-bas, qui avait disposé de nous, qui ne nous avait pas regardés dans les yeux, comme si nous n'avions pas eu d'yeux (*Le Système périodique* [trad. Maugé], 255).

Dans un premier temps, Levi est obsédé par l'idée de rencontrer ce D^r Muller, afin de pouvoir lui demander enfin :

Perché Auschwitz? Perché Pannwitz? (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 634)

Pourquoi Auschwitz? Pourquoi Pannwitz? (*Le Système périodique* [trad. Maugé], 258)

Mais il est surpris d'apprendre que le D^r Muller, lui aussi, attend quelque chose de cette rencontre :

Voleva da me qualcosa come un'assoluzione (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 634).

Il attendait de moi quelque chose comme une absolution (*Le Système périodique* [trad. Maugé], 258).

Le D^r Muller lui écrit une lettre de huit pages qui présente un compte rendu falsifié du rôle de l'usine Buna et de la nature de leur échange pendant la guerre. Il affirme avoir sauvé la vie de Levi et lui rappelle qu'il lui avait procuré une paire de bottes de cuir. Sa lettre est accompagnée d'une photo qui ébranle Levi encore plus profondément :

Il viso era quel viso [...] lo risentivo alto sopra di me a pronunciare quelle parole di compassione distratta e momentanea, « perché ha l'aria così inquieta? » (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 635).

Le visage était ce visage [...] je l'entendais, sa haute taille penchée sur moi, prononcer ces mots d'un apitoiement distract et momentané : « Pourquoi avez-vous l'air si inquiet? » (*Le Système périodique* [trad. Maugé, modifiée], 260).

24 *Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 630.

Comme lors de l'interview avec D^r Pannwitz, l'on trouve dans le souvenir de ce regard et de cette phrase la possibilité d'une rencontre levinassienne qui rend son échec encore plus absolu et désespérant. Ce visage pourrait être compatissant, et pourtant il se détourne : c'est ainsi que sont les êtres humains.

Quand bien même elle masque des vérités insupportables, la lettre convainc Levi que même une rencontre avec le D^r Muller ne pourrait satisfaire son désir impérieux d'un véritable face-à-face avec son ancien « adversaire » :

Filtrata via la retorica e le bugie in buona o in mala fede, rimaneva un esemplare umano tipicamente grigio, uno dei non pochi monocoli nel regno dei ciechi (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 638).

La rhétorique et les mensonges de bonne ou mauvaise foi une fois filtrés, il restait un exemplaire humain typiquement gris, un de ces borgnes qui ne sont pas rares au royaume des aveugles (*Le Système périodique* [trad. Maugé], 263).

Levi esquisse une réponse qui se garde bien de mentionner un éventuel entretien. Mais avant qu'il puisse l'envoyer, le D^r Muller l'appelle et lui propose de le rencontrer ; Levi accepte. Quelques jours plus tard, cependant, il apprend de M^{me} Muller que le D^r Muller est décédé, probablement par suicide. La possibilité d'une rencontre avec une version du passé (même falsifiée) étant désormais impossible, on peut se demander s'il s'agit là d'un échec de Levi ou du D^r Muller. Le chapitre marque-t-il une victoire de la compassion sur la vengeance ? Cette fois, au moins, Levi a vu, au delà du visage abstrait, un individu en particulier :

L'avversario mi distrae, mi interessa piú come uomo che come avversario, lo sto a sentire e rischio di credergli (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 635).

L'adversaire me distrait, l'homme qui est en lui m'intéresse plus que l'adversaire, je suis là à l'écouter au risque de le croire (*Le Système périodique* [trad. Maugé], 259).

Par ailleurs, le fait qu'il pourrait en venir à croire l'histoire de l'autre homme l'empêche de souhaiter un entretien *de visu* avec le D^r Muller. La rencontre directe n'apporte aucune garantie d'authenticité ; elle n'amène pas nécessairement soi-même ou l'autre plus près de la vérité. Ainsi, *Le Système périodique* évoque la possibilité d'approcher les différents aspects de la vérité à travers des manières indirectes de connaître et de raconter.

Il me semble que l'une des raisons qui motive le recours à une métaphore complexe dans *Le Système périodique* est que Levi – ou son double autobiographique – en vient à se méfier du discours direct, et de la fausse vérité du face-à-face. Avec son enthousiasme et sa générosité coutumière, le narrateur du *Système périodique* invite les lecteurs à vivre par le biais de l'imagination l'expérience de la réalité tangible, humaine et singulière de la pratique de la chimie. Dans le même temps, selon moi, le narrateur traduit secrètement un chimiste ennemi en justice, cherchant une compensation pour un traumatisme passé. Une cicatrisation superficielle a lieu, qui allège la douleur d'une blessure bien plus profonde, mais cette cicatrisation fait aussi que la blessure, ancrée profondément, ne guérira jamais. En tant que narrateur de sa propre histoire, Levi a

la responsabilité de préserver ces différents points de vue pour son lecteur, car chaque forme d'intervention implique sa propre vérité et sa vision singulière (et inconciliable) de la nature humaine.

Si nous revenons au Chapitre dix de *Si c'est un homme*, nous observons que la métaphoricité est déjà présente, établissant divers degrés d'intimité et d'hostilité dans la rencontre entre soi et un Autre. À propos du regard du D^r Pannwitz au prisonnier, Levi écrit :

E si io sapessi spiegare a fondo la natura di quello sguardo, scambiato come attraverso la parete di vetro di un acquario tra due esseri che abitano mezzi diversi (*Se questo è un uomo*, in: *Opere: Volume primo*, 109).

Et si je pouvais expliquer à fond la nature de ce regard, échangé comme à travers la paroi de verre d'un aquarium entre deux êtres qui habitent des milieux différents (*Si c'est un homme* [trad. Schruoffenegger], 82).

La métaphore (ou plus exactement, la comparaison) communique l'idée d'une absence totale de lien entre les deux hommes, alors même qu'ils se font face. En même temps, pourtant, c'est précisément cette métaphore marquante qui traduit de façon si forte et mémorable pour le lecteur ce que Levi a ressenti à l'époque, et ce qu'il ressent encore en tant que narrateur réfléchissant à cet épisode de sa vie. Alors que le contenu de l'image du verre qui sépare exprime une certaine hostilité envers le sujet, le D^r Pannwitz, la structure de la métaphore dépend d'une compréhension partagée par le narrateur et le narrataire, autrement dit le lecteur.

L'étude de Ted Cohen sur la métaphore comme manière de cultiver l'intimité éclaire notre argument. Cohen défend l'idée que les métaphores se distinguent des modes de communication en ce qu'elles demandent qu'un locuteur et un interlocuteur partagent – et reconnaissent qu'ils partagent – un bagage de connaissances communes; ces figures rhétoriques mettent en évidence « the cooperative act of comprehension » [« l'acte coopératif de compréhension »] en établissant une relation très intime entre le locuteur et l'interlocuteur ou le lecteur²⁵. Par l'utilisation de la métaphore, Cohen explique que :

(1) The speaker issues a kind of concealed invitation; (2) the hearer expends a special effort to accept the invitation; and (3) this transaction constitutes the acknowledgment of a community²⁶.

(1) Le locuteur présente une sorte d'invitation cachée; (2) l'interlocuteur déploie un effort particulier pour accepter l'invitation; et (3) cette transaction constitue la reconnaissance d'une communauté.

Dans la métaphore de l'aquarium, Levi invite ses lecteurs à partager sa perplexité et son sentiment de honte quand bien même il enregistre l'échec total d'un lien de sympathie avec le sujet de la métaphore, le D^r Pannwitz.

25 COHEN (1978: 19).

26 COHEN (1978: 8).

Si, comme je l'ai suggéré plus haut, l'un des lecteurs implicites du *Système périodique* est le D^r Pannwitz, ou un collègue / adversaire du même type, la métaphore crée alors une intimité qui n'est pas entièrement bienveillante ou empathique²⁷. L'analyse de Ted Cohen souligne à nouveau qu'une *métaphore* peut fonctionner de cette manière. L'intimité, selon lui, n'est pas « an invariably friendly thing, nor is it intended to be. Sometimes one draws near another in order to deal a penetrating thrust²⁸ » [« une chose toujours amicale, et d'ailleurs ne se veut pas comme telle. Parfois un être s'approche d'un autre pour lui porter un coup pénétrant »]. Plus la métaphore est complexe et énigmatique, plus l'ennemi peut être surpris dans son intimité :

When the device is a hostile metaphor [...] requiring much background and effort to understand, it is all the more painful because the victim has been made a complicitor in his own demise²⁹.

Quand le dispositif est une métaphore hostile [...] requérant beaucoup de contexte et d'effort pour la comprendre, elle est d'autant plus douloureuse car la victime a été faite complice de sa propre chute.

Au niveau de la diégèse, le D^r Muller est l'auteur de sa propre chute, mais dans le récit de son histoire, Levi transforme le champ de spécialisation du D^r Muller, résine ou verni, en une métaphore de son immoralité. Alors que le lecteur comprend immédiatement la relation entre le thème et le « phore, » le D^r Muller y reste aveugle, tout au long de sa correspondance avec le personnage Levi. En ce sens, nous pouvons dire que « Vanadium naphthenat » est une métaphore hostile, qui vise à asséner un coup à un antagoniste non averti.

Au delà de l'hostilité ou de la complicité qu'elle recèle, on peut voir dans la métaphore un moyen de rencontrer l'autre dans une structure onirique, où des vérités s'opposent, mais ne s'annulent pas forcément l'une l'autre. L'approche que Donald Davidson propose de la métaphore comme analogue au « travail du rêve » freudien est pertinente ici :

Metaphor is the dreamwork of language and, like all dreamwork, its interpretation reflects as much on the interpreter as on the originator. The interpretation of dreams requires collaboration between a dreamer and a waker, even if they be the same person; and the act of interpretation is itself a work of the imagination. So too understanding a metaphor is as much a creative endeavor as making a metaphor, and as little guided by rules³⁰.

La métaphore est le travail du rêve de la langue et, comme tout travail du rêve, son interprétation reflète autant l'interprète que l'auteur. L'interprétation des rêves demande la collaboration entre un rêveur et une personne réveillée, même s'il s'agit de la même personne; et l'acte

27 Le débat soulevé par Marianne Hirsch sur l'«heteropathic identification» («identification hétéropathique»), dans laquelle le lecteur ou l'interlocuteur reconnaît l'altérité de l'autre est également intéressant en ce qui concerne la notion d'une identification empathique du lecteur avec Levi dans ce passage. Ceci contraste avec l'«idiopathic identification» («identification idiopathique»), selon Hirsch, pour laquelle «displacement gives way to interiorization and appropriation» («le déplacement mène à l'intériorisation et à l'appropriation»). Voir HIRSCH (1999 : 9, 16).

28 COHEN (1978 : 11).

29 COHEN (1978 : 11-12).

30 DAVIDSON (1978 : 31).

d'interprétation est lui-même un travail de l'imagination. Comprendre une métaphore est donc un effort tout autant créatif que de faire une métaphore et aussi peu guidé par des règles.

Nous avons vu que, dans l'avant-dernier chapitre du *Système périodique*, Levi relate son échec à confronter un adversaire du passé. La crainte que son adversaire refuse de collaborer dans une quête de la vérité et insiste sur une sorte de version déformée des faits, que Levi aurait en quelque sorte cautionnée par compassion plus que par esprit de justice, joue un rôle important. Dans tous les cas, le chapitre se termine par une rupture absolue de la communication (la mort de l'autre chimiste). Comme cela se produit aussi dans *Si c'est un homme*, cette aporie est contournée par le passage d'un mode réaliste à un mode fantastique, et le passage du champ référentiel de la science à celui de la littérature. Dans *Si c'est un homme*, le manuel de Gattermann est suivi par *L'Enfer (Inferno)* de Dante (Chapitre onze, « Le Chant d'Ulysse »), alors que dans *Le Système périodique*, le récit biographique des deux chimistes est suivi par un récit picaresque à propos d'un atome de carbone.

Le passage d'une narration explicitement biographique à un mode fictionnel dans les deux textes permet à Levi de construire une relation plus ouverte, fantaisiste et ludique avec le lecteur. Dans « Le Chant d'Ulysse », Levi découvre son interlocuteur idéal dans le prisonnier français Pikolo. Levi lui raconte l'histoire d'Ulysse, à partir du chant xxvi de *L'Enfer* de Dante, et l'autre prisonnier écoute avidement et activement :

Come è buono Pikolo, si è accorto che mi sta facendo del bene. O forse [...] ha ricevuto il messaggio, ha sentito che lo riguarda, che riguarda tutti gli uomini in travaglio, e noi in specie (*Se questo è un uomo*, in : *Opere: Volume primo*, 117).

Il est bon Pikolo, il s'est rendu compte qu'il est en train de me faire du bien. À moins que, peut-être, [...] il a reçu le message, il a senti que ces paroles le concernent, qu'elles concernent tous les hommes en souffrance, et nous en particulier (*Si c'est un homme* [trad. Schruoffenegger], 88).

Mais Levi est également le destinataire de l'Ulysse de Dante, quand il se rappelle l'exhortation de ce dernier à ses compagnons d'équipage :

Fatti non foste a viver come bruti
Ma per seguir virtute e conoscenza (*Se questo è un uomo*, in : *Opere: Volume primo*, 117).

Vous n'avez pas été faits pour vivre comme brutes,
Mais pour ensuivre et science et vertu (*Si c'est un homme* [trad. Schruoffenegger], 88).

Si « Le Chant d'Ulysse » devient une métaphore pour « la grandeur de l'homme » (pour reprendre l'expression de Levi dans *À la recherche des racines*), elle réussit là où le manuel de Gattermann a échoué, en partie grâce à la réceptivité extraordinaire des deux destinataires, Pikolo et Levi lui-même. Les paroles d'Ulysse, familières à tout écolier italien, frappe ici Levi « come uno squillo di tromba, come la voce di Dio » (*Se questo è un uomo*, in : *Opere: Volume primo*, 117) [« comme une sonnerie de trompettes, comme la voix de Dieu » (*Si c'est un homme* [trad. Schruoffenegger], 88)]. Néanmoins, le chapitre se termine brutalement, avec la noyade d'Ulysse (« *come altrui piacque* » (*Se questo è un uomo*, in : *Opere: Volume primo*, 118) [« comme il plut à quelqu'un » (*Si c'est un homme* [trad. Schruoffenegger], 89)]) et le fait de réduire au silence la narration de

Levi. L'Ulysse de Levi n'est pas seulement une métaphore d'un humanisme idéaliste (« La grandeur de l'homme »), son destin dans *L'Enfer* représente également métaphoriquement un autre principe: celui, cauchemardesque, de la « souffrance injuste de l'homme ».

Dans le dernier chapitre du *Système périodique*, Levi passe de la non-rencontre avec un « ennemi » niant son humanité à une adresse directe au lecteur. Ce lecteur idéal, nous l'avons vu, a le visage d'un collègue chimiste, c'est-à-dire un collègue capable de trouver rapidement un récit de sa propre histoire dans la métaphore du tableau périodique. Mais le narrateur poursuit sa réflexion pour englober toute l'humanité: « si deve forse fare un'eccezione per il carbonio » [« on doit peut-être faire une exception pour le carbone »], car contrairement aux autres éléments qui « dica qualcosa a qualcuno (a ciascuno una cosa diversa) » [« chaque élément dit quelque chose à quelqu'un (à chacun une chose différente) »], le carbone « dice tutto a tutti » (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 641–642) [« dit tout à tous » (*Le Système périodique* [trad. Maugé], 268)]. C'est donc à ce « tutti » – le lecteur lambda – que Levi destine ce conte picaresque qui clôturé le livre. Ce faisant, il s'écarte de l'affrontement avec le D^r Pannwitz / D^r Muller, devant lequel il aurait besoin d'être « capace di rappresentare i morti di Auschwitz » (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 635) [« capable de représenter les morts d'Auschwitz » (*Le Système périodique* [trad. Maugé], 259)] (ou du moins est-ce ce qu'il ressentait à l'époque). Dans un autre sens, pourtant, il prend un risque énorme, car l'histoire du carbone devra inclure toute chose et tout le monde, notamment ses adversaires personnels et l'histoire des camps de la mort. Et si le récit a une portée générale, il tire spécifiquement son origine d'Auschwitz pour Levi:

Al carbonio, elemento della vita, era rivolto il mio primo sogno letterario, insistentemente sognato in un'ora e in un luogo nei quali la mia vita non valeva molto (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 642).

C'est vers le carbone, élément de la vie, que se tournait mon premier rêve littéraire, un rêve insistant, à une heure et en un lieu où ma vie ne valait pas grand-chose (*Le Système périodique* [trad. Maugé], 268).

Le carbone est à la fois l'atome de vie et le symbole de la mort par combustion.

Selon mon analyse, Levi aborde les ultimes pages de son singulier autoportrait métaphorique avec à l'esprit l'idée du dernier voyage d'Ulysse. Il laisse délibérément de côté son rôle de scientifique pour celui de l'aventurier littéraire, expliquant que, aucun scientifique n'ayant encore découvert de technique pour isoler un seul atome (c'est-à-dire avant 1970³¹), son récit fabuleux sur le voyage d'un atome de carbone n'est que pure spéculation:

31 Comme Boldrini le note également, le chapitre offre « a literary solution to a chemical problem: how to follow the history of an atom of carbon through the many changes of its existence [...] something that chemistry was not able to do yet, as it did not have the means to isolate the single atom of carbon or fully understand its transformations » [« une solution littéraire à un problème chimique: comment suivre l'histoire d'un atome de carbone pendant les nombreux changements de son existence [...] quelque chose que la chimie n'était pas encore capable de faire, comme elle n'avait pas les moyens d'isoler un unique atome de carbone ou de comprendre totalement ses transformations »] (BOLDRINI [2007: 63]).

Per il chimico esiste qualche dubbio [...] nessun dubbio esiste per il narratore, il quale pertanto si dispone a narrare (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 642).

Pour le chimiste, la réponse est douteuse [...] mais aucun doute n'existe pour le narrateur, qui se dispose sans plus attendre à raconter (*Le Système périodique* [trad. Maugé], 268).

C'est précisément le geste d'Ulysse que d'oser l'aventure (le « *ma misi me* » [mais je me mis à] de Dante, *Inferno* 26.110) que Levi avait tant admiré dans *Si c'est un homme*. Mais il y a plus d'une façon d'aborder la comparaison entre ce narrateur et Ulysse encourageant ses compagnons d'équipage à embarquer pour des terres inconnues. Dans *L'Enfer*, Ulysse est maudit pour l'éternité dans le cercle des mauvais conseillers. Le discours qu'il répète est (pour Dante) un exemple de mauvais conseil, et le fait qu'il émeuve et inspire le pèlerin attentif (tout comme Levi et les lecteurs modernes) contribue à démontrer à quel point ses pouvoirs « démoniaques » sont restés intacts. L'histoire de l'atome de carbone racontée par Levi est étourdissante quant à sa portée dans le temps et l'espace : nous commençons il y a des centaines de millions d'années, dans un certain lieu souterrain non spécifié. Non seulement Levi éveille et maintient l'attention des lecteurs en employant systématiquement la première personne du pluriel (« Il nostro personaggio giace [...] », « Ora il nostro atomo è inserito » (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 642, 645, et *passim*) [« Notre personnage gît [...] » (268), « Voilà notre atome inséré » (*Le Système périodique* [trad. Maugé], 272)]), mais il vérifie aussi que nous naviguons bien en haute mer avec lui. Après s'être assuré de notre présence, le narrateur continue de guider son petit navire dans des directions arbitraires, jouant ostensiblement de manière désinvolte avec le temps et l'espace :

In un qualsiasi momento, che io narratore decido per puro arbitrio essere nell'anno 1840 (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 643);

È in nostro arbitrio abbandonarvelo per un anno o per cinquecento (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 647).

À un moment quelconque que moi, le narrateur, décide d'être, d'une manière purement arbitraire, un moment de l'année 1840 (*Le Système périodique* [trad. Maugé, modifiée], 269);

Libre à nous de l'abandonner pour un an ou pour cinq cents ans (*Le Système périodique* [trad. Maugé], 274)].

Il suit ainsi les conventions des récits picaresques : les choses se produisent par hasard, sans causalité téléologique. Levi joue clairement ici le rôle du narrateur picaresque qui adopte la première personne du pluriel pour désigner l'instance narrative. Pour un lecteur chimiste, 1840 n'est pas « per puro arbitrio » du tout, car cette année-là William Thomson établit le champ de la thermodynamique. Mais même si nous acceptons le geste capricieux du narrateur, ce geste contient également une polémique cachée à l'encontre de l'adversaire biographique du chapitre précédent : *il* (c'est-à-dire le narrateur) est maintenant seul responsable de ce qui se passe à chaque moment³². Étant donné qu'il s'agit de « notre » histoire, nous n'avons pas d'autre choix que d'accepter

32 Sur la polémique cachée, voir BAKHTINE (1984: 195).

les acrobaties du narrateur et de continuer la lecture à moins que l'on ne choisisse de fermer le livre évidemment.

Une manière d'interpréter le récit qui suit serait de suggérer qu'ayant expérimenté à nouveau la rencontre traumatique avec un adversaire-chimiste (un échec à reconnaître le visage de l'Autre, pour reprendre les termes de Levinas), Levi échappe à la répétition démoniaque de la révélation traumatique de l'inhumanité de l'homme en déterritorialisant la démarche autobiographique et en s'approchant ainsi de la position post-anthropocentrique deleuzienne. Ainsi, le narrateur de « Carbone » adopte une perspective géologique si vaste et éloignée que toute la souffrance humaine, la sienne comprise, ne peut qu'être réduite à l'insignifiance de la comédie de Lucrèce. Une telle interprétation, pourtant, pourrait passer à côté de la force métaphorique du dernier chapitre, qui à certains égards réunit toutes les correspondances métaphoriques que nous avons rencontrées précédemment. Ce chapitre étant le seul qui fasse de l'élément fondamental de la matière le protagoniste principal, les parallèles métaphoriques avec des sujets humains sont certainement plus difficiles à détecter. Néanmoins, on y trouve des résonances immanquables avec l'histoire personnelle de Levi. En italien, le terme « carbonio » (carbone) est proche étymologiquement de « carbone » (charbon) et « carbonizzare » (brûler en cendres). Dans les mémoires de l'Holocauste, une personne emmenée dans les chambres à gaz était parfois décrite comme s'étant « échappée par la cheminée³³ ». La première section du récit de Levi imagine un atome de carbone libéré d'un « éternel présent » qui inclurait Auschwitz et l'identification de Levi avec l'Ulysse de Dante ici :

La sua esistenza, alla cui monotonia non si può pensare senza orrore, è un'alternanza spietata di caldi e di freddi [...], una prigionia, per lui potenzialmente vivo, degna dell'inferno cattolico (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 642).

Son existence, à la monotonie de laquelle on ne peut songer sans horreur, est une impitoyable alternance de périodes chaudes et froides [...], une prison, pour lui, vivant potentiel, digne de l'Enfer catholique (*Le Système périodique* [trad. Maugé], 268-269).

Levi dessine ensuite le parcours de son atome de carbone à travers une longue série de captures et de fuites : d'un bloc de calcaire, en passant par la cuisson dans un four à chaux, pour ensuite s'échapper dans l'air où l'atome est avalé par un faucon, excrété, absorbé par une feuille, séparé de l'oxygène, puis lié en tant que dioxyde de carbone à la chaîne de la vie organique. Dans un passage qui fait écho avec le chapitre sur le Zinc et « l'impurezza » des ancêtres juifs de Levi, le narrateur marque une pause pour célébrer « questa sempre rinnovata impurezza dell'aria » (645) [« cette impureté de l'air toujours renouvelée » (271)] du dioxyde de carbone ; ce gaz impur « costituisce la materia prima della vita » (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 644) [« constitue la matière première de la vie » (*Le Système périodique* [trad. Maugé], 271)], contrairement aux éléments plus purs qui sont entièrement non créatifs en eux-mêmes.

33 Voir par exemple MILLU (1991). Le chapitre « Carbone » de Levi entre également en résonance avec le texte de DERRIDA (1987).

L'image du Carbone comme un artiste en fuite qui se métamorphose constamment anticipe, en outre, la figure du « passa-muri » (passe-muraille), qui est le protagoniste de l'un des derniers récits de Levi, écrit en 1986³⁴. Cette histoire traite d'un alchimiste du 17^e siècle qui fut jeté en prison pour avoir cru que la matière était constituée d'atomes et non pas fluide comme l'eau, ainsi que l'affirmaient les scientifiques de son époque. L'alchimiste dans l'histoire de Levi s'échappe de prison en insérant son corps famélique à travers les vides entre les atomes du mur de la prison, prouvant ainsi la véracité scientifique de sa théorie, tout en sauvant sa propre vie. En anticipant cette histoire écrite plus tard dans l'œuvre de Levi, nous pouvons dire à propos du chapitre sur le « Carbone » que le sujet humain est devenu plus insaisissable, qu'il est plus difficile de lui faire face directement, mais qu'il existe toujours une pression narrative constante pour qu'une rencontre éthique levinassienne avec ce sujet ait lieu. À l'inverse, pourtant, nous notons que tous ces protagonistes échappent à l'emprisonnement en subissant une métamorphose corporelle en des formes de vie non humaine. À cet égard, le sujet éthique survit, mais avec ses contours humains dissous et dispersés. Le flux constant entre le thème et le « phore », entre l'humain et la matière chimique, nous a préparés tout au long du livre à la métamorphose finale : celle où la matière devient, de manière touchante, consciente, présente et totalement responsable de l'Autre, c'est-à-dire de nous.

Si nous avons identifié un écho autobiographique dans le chapitre « Carbone », la présence de Levi dans ce chapitre n'a jamais été plus abstraite. Dans le dernier paragraphe, le narrateur guide la danse complexe de l'atome de carbone à travers des millions de vies jusque dans la main de Primo Levi en personne qui trace le point final. Le carbone pénètre dans une cellule nerveuse, et :

Questa cellula appartiene ad un cervello, e questo è il mio cervello, di me che scrivo (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 649).

Cette cellule appartient à un cerveau, et ce cerveau est le mien, à moi qui suis en train d'écrire (*Le Système périodique* [trad. Maugé], 277).

Ce point de vue privilégié étonnamment distant sur le « me che scrivo » tire son origine, selon moi, du souvenir d'un chimiste pâle écrivant des symboles incompréhensibles sur une feuille blanche qui allaient déterminer le destin de ce même « me ». Mais en inversant cette précédente scène, l'atome de carbone :

Fa sí que la mia mano corra in un certo cammino sulla carta, la segni di queste volute che sono segni; un doppio scatto, in su ed in giù, fra due livelli d'energia guida questa mia mano ad imprimere sulla carta questo punto: questo (*Il sistema periodico*, in: *Opere: Volume primo*, 649).

Fait que ma main court sur le papier suivant un certain chemin, y marque des traits et des boucles qui sont des marques. Une double impulsion, vers le haut et vers le bas, entre deux niveaux d'énergie, guide cette main, la mienne pour imprimer sur le papier ce point: celui-ci (*Le Système périodique* [trad. Maugé, modifiée], 277).

34 ANGIER (2002: 696).

Bien que décrite mécaniquement, l'action de cette main produit des signes lisibles et chargés de sens pour le lecteur. Quand nous regardons le point que cette main a imprimé, nous sommes comme en présence de l'écrivain lui-même: comme un Je-œil³⁵, le point regarde directement dans l'œil du lecteur: il est le lieu d'une rencontre face-à-face radicalement matérielle et concrète. Mais s'agit-il d'une rencontre humaine? La trace écrite rappelle l'absence de Levi, pas moins que sa présence, ici au moment de notre lecture. Ce point d'encre, qui flotte sur la page blanche, peut-il vraiment faire apparaître le visage d'un Autre reconnaissable, ou est-ce une autre barrière érigée contre la connaissance de l'Autre? Si nous prenons le dernier récit de Levi au sérieux (comme je pense que nous devrions le faire), que nous regardons le visage de Levi ou une simple tache d'encre sur le papier, nous sommes reliés à lui par le fait que toute matière organique est unie dans cette histoire de la métamorphose du carbone.

Le carbone, en tant qu'atome indispensable à la vie, devient la métaphore d'une persistance et d'un lien fondamental, atomique, de tous les êtres vivants; et Levi la met en place directement après son chapitre sur le Vanadium, la métaphore de notre estime de soi superficielle et de notre individualisme forcené. Le visage de l'Autre me touche ou reste un étranger derrière la paroi de verre d'un aquarium. Dans le travail du rêve que permet la métaphore, ces idées peuvent être toutes deux distillées à partir du *Système périodique*.

Bibliographie

- Angier, C. (2002), *The Double Bond: Primo Levi, a Biography*, London, Penguin.
- Aristote (1997), *La poétique*, [trad. Gernez, B.], Paris, Les Belles Lettres.
- Aristotle (1968), *Poetics*, [Lucas, D. W.], Oxford, Oxford University Press.
- Ascherson, N. (1995), « Introduction », in: LEVI (1995), VII–XV.
- Bakhtine, M. (1984), *Problems of Dostoevsky's Poetics* [éd. et trad. Emerson, C.], Minneapolis, Minnesota Press.
- Bal, M./Crewe, J./Sitzer, L. (éds) (1999), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, London, University Press of New England.
- Barfoot, C./Tinkler Villani, V. (éds) (2011), *Restoring the Mystery of the Rainbow: Literature's Refraction of Science*, Amsterdam, Rodopi.
- Berggren, D. (1962), « The Use and Abuse of Metaphor », *Review of Metaphysics* 16:2, 237–258.
- Boldrini, L. (2007), « Literature and Science. Full Stop? », *Colloquium Helveticum* 37, 55–72.
- (2011), « Rattling the Cage of Meaning: Primo Levi's *The Periodic Table*, the Two Cultures, and the Ethical Duty of the Writer », in: BARFOOT/TINKLER VILLANI (éds), 187–206.

35 L'anglais permet un jeu sur les homophonies « I/eye », soulignant d'autant plus la proximité des deux instances. Le français permet quant à lui le jeu entre « je » et ... jeu, comme l'ont bien montré Lacan et Derrida.

- Brown, T. L. (2003), *Making Truth: Metaphor in Science*, Urbana, University of Illinois.
- Cases, C. (1997), « L'ordine delle cose e l'ordine delle parole », in : FERRERO, 5–33.
- Cazeaux, C. (2007), *Metaphor and Continental Philosophy, From Kant to Derrida*, London, Routledge.
- Cohen, T. (1978), « Metaphor and the Cultivation of Intimacy », *Critical Inquiry* 5:1, 3–12.
- Cordle, D. (1999), *Postmodern Postures*, Aldershot, Ashgate.
- Dante Alighieri (1970), *The Divine Comedy* [éd. et trad. Singleton, Ch.], Princeton (NJ), Princeton University Press.
- Davidson, D. (1978), « What Metaphors Mean », *Critical Inquiry* 5:1, 31–47.
- Deleuze, G./Guattari, F. (1980), *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1971), « La mythologie blanche », *Poétique* 5, 1–52.
- (1987), *Feu la Cendre*, Paris, Des Femmes.
- Di Meo, A. (2011), *Primo Levi e la scienza come metafora*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2011.
- Falconer, R. (2005), *Hell in Contemporary Literature*, Édimbourg, Edinburgh University Press.
- Feder Kittay, E. (1987), *Metaphor: Its Cognitive Force and Linguistic Structure*, Oxford, Clarendon.
- Ferrero, E. (éd.) (1997), *Primo Levi. Un'antologia della critica*, Turin, Einaudi.
- Fuller, D./Waugh, P. (1999), *The Arts and Sciences of Criticism*, Oxford, Oxford University Press.
- Gatterman, L. (1894), *Die Praxis des Organischen Chemikers*, Leipzig, Verlag von Veit & Comp.
- Gibbs, R. W. (éd.) (2008), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Heaney, S. (2006), *District and Circle*, London, Faber.
- Hirsch, M. (1999), « Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy », in : BAL/CREWE/SITZER (éds), 3–23.
- Kovecses, Z. (2002), *Metaphor: A Practical Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- Levi, P. (1981), *La ricerca delle radici*, Turin, Einaudi.
- (1999), *À la recherche des racines: Anthologie personnelle* [trad. Raiola, M. avec la collaboration de Gayraud, J.], Paris, Mille et une nuits.
- (1987), *Il sistema periodico*, in : *Opere: Volume primo*, Turin, Einaudi.
- (1995), *The Periodic Table* [trad. Rosenthal, R.], London, Everyman.
- (1987), *Le système périodique* [trad. Maugé, A.], Paris, Albin Michel.
- (1987), *Se questo è un uomo*, in : *Opere: Volume primo*, Turin, Einaudi.
- (2005), *Si c'est un homme* [trad. Schruoffeneger, M.], in : *Œuvres*, Paris, Robert Laffont.
- (1990), *L'Altrui mestiere*, in : *Opere: Volume terzo*, Turin, Einaudi.
- (1992), *Le métier des autres* [trad. Schruoffeneger, M.], Paris, Gallimard.
- Levinas, E. (1974), *Autrement qu'être ou au delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff.
- (1998), *Éthique comme philosophie première*, Paris, Payot & Rivages.

- Millu, L. (1991)**, *Smoke Over Birkenau* [trad. Schwartz, L.S.], Jérusalem, The Jewish Publication Society.
- Ortony, A. (éd.) (1979)**, *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Punter, D. (2007)**, *Metaphor*, London, Routledge.
- Randerson, J. (2006)**, «Levi's memoir beats Darwin to win science book title», *The Guardian* 21 octobre 2006
[<http://www.guardian.co.uk/science/2006/oct/21/uk.books>] (consulté le 23 juin 2017).
- Ricœur, P. (1997)**, *La métaphore vive*, Paris, Seuil.
- Shakespeare, W. (1957)**, *Hamlet* [trad. Bonnefoy, Y.], Paris, Mercure de France.
- (1985), *Hamlet*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Sophocle (1994)**, *Sophocles*, Volumes 1 et 2 [éd. et trad. Lloyd-Jones, H.], Cambridge, (MA), Harvard University Press.
- Waugh, P. (1999)**, «Revising the Two Cultures Debate», in : FULLER / WAUGH, 33–59.
- Whitehead, A. (2004)**, *Trauma Fiction*, Édimbourg, Edinburgh University Press.

David Le Breton

Un homme sans visage est un pronom indéfini.

Antoni CASAS ROS (2008 : 13)

Résumé

Le visage incarne pour l'individu le sentiment d'identité, c'est-à-dire justement le lieu où il se reconnaît et où les autres le reconnaissent. Le visage d'emblée est signification, traduisant sous une forme vivante et énigmatique l'absolu d'une différence individuelle pourtant infime. En s'appuyant sur ses recherches, l'auteur montre les jeux d'identité mis en œuvre à travers différentes situations sociales : le masque qui dérobe le visage à toute reconnaissance, la relation sublime qui le sublime ou le racisme qui le détruit. Quant à la défiguration, elle brise les capacités d'intégration sociale de l'individu hors de son univers familial. L'objet d'une greffe du visage consiste à restaurer la place dans le monde de l'individu, lui redonner « figure humaine ». Les greffes du visage soulèvent des questions anthropologiques essentielles : qui suis-je ? À qui appartient ce visage qui est désormais le mien ? Toute mise à l'épreuve du visage est mise à l'épreuve de soi.



Le visage comme incarnation du sentiment d'identité

Au fil du jour, le visage est le lieu de la reconnaissance mutuelle, nous allons les mains et le visage nus et nous offrons aux autres le relief de traits qui nous identifient. À travers la géographie unique qu'il expose aux regards, nous sommes reconnus, nommés, jugés, assignés à un sexe, à un âge, une couleur de peau, à une qualité de séduction ou de laideur, nous sommes aimés, méprisés, ou anonymes, noyés dans l'indifférence de la foule. Les cicatrices, les rides, les particularités qui le traversent sautent d'emblée aux yeux comme les traces d'une histoire personnelle. Figurer dans la connaissance d'autrui implique de lui donner à voir et à comprendre un visage nourri de sens et de valeur, et faire en écho de son propre visage un lieu égal de signification et d'intérêt. « Peut-être, dit Simmel, des corps se distinguent-ils à l'œil exercé aussi bien que les visages, mais ils n'expliquent pas la différence comme le fait un visage¹. » Des composantes élémentaires et minimales (yeux, front, lèvres, nez, notamment) dessinent des milliards de traits différents à travers le temps et l'espace. D'autres manipulations

1 SIMMEL (1988 : 140) « La signification esthétique du visage ».

interviennent, plus individuelles, à travers le maquillage, les marques corporelles (scarifications, tatouages, piercings, bijoux, par exemple), les usages du système pileux (coupe de cheveux, épilation, degré de rasage, variantes de la barbe ou de la moustache...).

Dans nos sociétés individualistes, la valeur du visage s'impose là où la reconnaissance de soi ou de l'autre se fait à partir de l'individualité et non sur l'appartenance à un groupe ou sur la position au sein d'une lignée. La singularité du visage répond à celle de l'individu, artisan du sens et des valeurs de son existence, autonome et responsable de ses choix. Il n'est plus l'homme ou la femme du « nous autres », comme dans les sociétés traditionnelles, mais du « personnellement moi, je ». Pour que l'individu prenne socialement et culturellement sens, il faut un lieu du corps pour le distinguer avec une force suffisante, un lieu suffisamment variable pour signifier sans ambiguïté la différence d'un individu à un autre. Il faut le corps comme marque de la limite de soi avec le monde extérieur et les autres, le corps comme frontière de l'identité. Et il faut le visage comme territoire du corps où s'inscrit la distinction individuelle². Nul espace du corps n'est plus approprié pour marquer la singularité de l'individu et la signaler socialement.

Le visage est sans doute une anamorphose de l'individu. Mais il n'existe aucune position idéale pour en redresser la forme et établir en une figure simple et cohérente la cartographie d'une histoire ou d'un avenir attendu, ni davantage le relevé sans équivoque d'un caractère ou d'une psychologie. Tout cela est seulement suggéré, en transparence, pressenti parfois, mais inaccessible en son contenu. Le visage est un mi-dire, un chuchotement de l'identité personnelle, non une affirmation caractérologique à l'abri de toute ambiguïté. D'ailleurs, quoi de plus flou que la notion de caractère sur laquelle s'appuie la physiognomonie ou la morphopsychologie. Le visage voile autant qu'il révèle. La lecture sémiologique opérée sur lui a quelque apparence d'un jeu de hasard. La surface du visage est d'une profondeur redoutable. Le plus insaisissable de son être, toute personne le croise quotidiennement dans le face-à-face avec le miroir.

Dans l'anthropologie des sociétés occidentales, le visage est, avec la voix et le sexe, la matrice la plus forte du sentiment d'identité³. Sous une forme vivante et énigmatique, il traduit l'absolu d'une différence individuelle pourtant infime. Écart infinitésimal, il invite à comprendre le mystère qui se tient là, à la fois si proche et si insaisissable. Il demeure unique parmi l'infini des déclinaisons possibles sur un même canevas simple. L'étroitesse de la scène du visage n'est en rien une entrave à la multitude des combinaisons. Une infinité de formes et d'expressions naissent d'un alphabet d'une simplicité déconcertante: des mimiques, des yeux, un front, des lèvres... Certes, le

2 Sur l'individualisme et l'invention occidentale du corps, voir LE BRETON (2013); sur l'invention corrélatrice du visage, voir LE BRETON (2014).

3 Comme le visage, la voix incarne la différence par laquelle chaque homme s'identifie. Qu'il s'agisse du visage ou de la voix, des milliards de formes et d'expressions naissent d'un même alphabet simple. De même que tout homme porte un visage unique, se modulant autour de la même forme de la naissance à la mort, il enracine sa parole dans une voix n'appartenant qu'à lui, mais qui connaît les nuances qui scandent son existence, voir LE BRETON (2011).

visage relie à une communauté sociale et culturelle par le façonnement des traits et de l'expressivité, ses mimiques et ses mouvements renvoient à une symbolique sociale, mais il trace une voie royale pour démarquer l'individu et traduire son unicité. Plus une société accorde de l'importance à l'individualité, plus grandit sa valeur d'identification.

Le visage annonce d'emblée les émotions de l'individu, la part qu'il prend à l'échange. Il est un miroir des sentiments éprouvés, mais chacun est susceptible de les masquer ou de les contrôler avec plus ou moins de sincérité. Il n'y a en ce sens aucune transparence immédiate du visage, mais plutôt une scène propice aussi bien à la sincérité qu'à la duplicité. Il est aisé d'afficher sur ses traits des signes qui donnent le change d'une émotion non éprouvée, mais arborée dans une visée de manipulation. Même si, bien entendu, certains sentiments s'imposent parfois au corps défendant de l'individu qu'il s'agisse d'un fou rire, d'un sourire, ou d'une colère, d'un dépit, dissimuler ses sentiments pour tromper l'autre n'est pas toujours une tâche aisée. Le plus souvent la duplicité éclate dans l'attitude globale de l'individu, car le visage n'est pas suspendu dans l'espace, il est solidaire de tout le corps comme lieu de significations. Mais au fil de la vie quotidienne le visage est le premier indicateur des réactions de l'autre dans les échanges, et souvent d'ailleurs les visages se donnent en miroir dans une sorte de chorégraphie qui ne cesse de remodeler ses figures. Le sourire de l'un appelle celui de l'autre, comme sa colère appelle la colère ou la crispation de défense. Toute relation est un face-à-face.

Si l'homme ne possédait pas de visage pour le nommer et l'identifier, tout serait égal, la confiance serait impossible. Nul ne saurait plus qui est qui. Un homme masqué devient invisible, n'ayant plus de compte à rendre à personne. Comme le dit ironiquement un personnage de Kôbô Abé, il « n'y aurait plus ni voleur, ni agent de police, ni agresseur, ni victime. Ni ma femme, ni celle de mon voisin⁴ ! ». La notion d'individu se dissout au profit de celle de personne⁵. Impossible de concevoir un monde sans visage sans l'appréhender comme un univers de chaos. Pour fonder le lien social, il faut la singularité des traits pour que chacun puisse en répondre et être reconnu de son entourage. Le masque dissout l'identité à soi, il brouille les pistes, il empêche toute reconnaissance.

Le visage dissimulé : le masque

Le visage rend possible le lien social à travers la responsabilité dont il dote l'individu dans sa relation au monde. Dans nos sociétés, le principe d'identité loge essentiellement sur le visage, s'en défaire à travers un masque, un voile ou un grime est un acte de grande portée où l'individu, à son insu parfois, franchit le seuil d'une

4 ABÉ (1987: 43 [tr. fr.]).

5 Rappelons qu'étymologiquement « personne » provient du latin *persona* qui désigne d'abord un masque de théâtre.

possible métamorphose. L'effacement du visage grâce à ce stratagème entraîne un sentiment propice au jeu, à la transgression, au transfert de personnalité. L'individu se libère des contraintes de l'identité, laisse s'épanouir les tentations qu'il a coutume de refouler ou qu'il découvre à la faveur de cette expérience où il n'a plus de comptes à rendre à son visage. Il n'a plus à craindre de ne pouvoir se regarder en face et répondre de ses actes puisqu'il dérobe son visage à son attention et à celle des autres.

Le masque absorbe le visage vivant de l'individu, dissout la chair de ses familiarités, désagrège les repères et les interdits du sentiment habituel d'identité et lui substitue un visage de procuration, factice, immobile, une surface de projection où l'imaginaire brode à son gré. Se dépouiller à sa guise de son visage entraîne en conséquence la possibilité de revêtir tous les visages possibles, de répondre à toutes les transformations souhaitées. Le masque projette hors de la loi commune et de ses anciens interdits. Là est sa puissance, celle de libérer l'écluse des innombrables facettes qui composent la personne. Pour réaliser en toute impunité une transgression des codes sociaux et se mettre à l'abri des conséquences de son entreprise s'il était reconnu par un témoin, l'individu coupe le signe qui le rend vulnérable à l'indiscrétion des autres. Mais le masque n'assure pas seulement l'anonymat, il favorise aussi la levée des interdits, il catalyse ces tentations enfouies ou refoulées qui trouvent leur gardien dans le principe d'identité incarnée par le visage. En dérobant les traits, le masque suspend aussitôt l'exigence morale. Il lève le verrou du moi et laisse libre cours au jaillissement de la pulsion. « Tout en supprimant le visage, écrit Kôbô Abé, on supprime également le cœur. C'est l'art de la dissimulation. On peut alors comprendre pourquoi il était indispensable que le visage des bourreaux et des inquisiteurs des temps jadis fût couvert. [...] Le porteur d'un masque a pour intention, non seulement de cacher sa physionomie, ce qui est passif, mais aussi, pour intention active, d'annihiler les rapports existant normalement entre le visage et le cœur, et de se libérer du sentiment mondain en dissimulant son expression⁶. »

Kôbô Abé mène dans *La face d'un autre* une réflexion en profondeur sur le masque. Victime d'un accident qui l'a défiguré, le narrateur du roman crée un visage en matière synthétique, suffisamment affiné dans son rendu et sa souplesse pour faire illusion. Ses connaissances approfondies en chimie l'amènent à la création d'une œuvre presque parfaite. Mais il se trouve peu à peu débordé par les exigences de son masque qui font émerger en lui des tendances jusqu'alors occultées. Il mène une double vie, l'une avec un sentiment de puissance, sous l'égide du masque, à l'affût du monde, attentif aux événements, voyant déjà les choses sous un angle différent, et l'autre sous celle de son visage abimé, confronté aux regards apitoyés ou curieux qui ne le quittent pas, et ruminant le drame de son identité brisée et de l'éloignement de sa femme.

L'autonomie progressive du masque entraîne le narrateur plus loin qu'il ne le souhaitait. Les résistances de son ancienne personnalité, privée de visage et socialement rejetée, cèdent vite devant le vertige de la liberté qu'il pressent. Les barrières morales de la vieille identité perdent leur enracinement avec ce qui restait du visage originel.

6 ABÉ (1987: 79 [trad. fr.]).

Un refoulé, d'abord à l'état de rêverie, se fait de plus en plus envahissant. Sa défiguration avait mis le narrateur à l'écart de la loi commune en en faisant un objet de regards effrayés. Maintenant, à travers la force de la pulsion libérée en lui, il *envisage* différentes manières de s'en exempter. Assuré de son impunité, puisque nul ne saurait le reconnaître lors de ses délits, il médite notamment d'allumer des incendies, de se livrer à des agressions sexuelles :

L'ivresse de la libération s'ajoutant à celle de l'alcool, tout mon corps devenait dur de désir [...]. [Mon masque] devait enfreindre la loi, sans quoi il n'avait aucune raison d'être (Abé [1987: 149 et 165 (trad. fr.)]).

Le roman s'achève sur le passage à l'acte qui signe la mort définitive de son ancienne identité à travers le meurtre d'une passante. Comme si le baptême du masque exigeait la rupture sans appel de toutes les attaches morales antérieures et la licence de céder désormais à toutes les tentations. L'alchimie du masque opère le transfert de personnalité. L'effacement du visage est une voie royale d'accès à de nouvelles possibilités d'être, jusqu'alors interdites ou refoulées, il offre le laissez-passer pour une expérimentation sans entraves.

L'individu, devenant *persona*, s'abandonne à cette énergie ou il la rejette brusquement en ôtant le masque, saisi de peur et refusant de céder à la sollicitation d'être autre que soi. Le masque est un agent de métamorphose, selon le style de sa conformation et les forces qu'il contribue à cristalliser chez celui qui le porte à son visage. Mais son effet est imprévisible, car il traduit l'alchimie d'une rencontre entre deux potentialités, celle de l'homme en lui-même et celle contenue dans le masque. Il peut aussi engendrer la peur, l'angoisse d'être privé des repères sécurisants qui fixent l'identité à la certitude d'un visage.

Un souvenir troublant de Rilke illustre cette ambivalence. Dans la vieille malle d'un grenier, un enfant découvre un masque et le pose sur son visage :

Ce fut vraiment grandiose, au delà de toute espérance. La glace le reproduisit aussitôt: c'était par trop convaincant. Il était inutile de faire beaucoup de mouvements; cette apparition était parfaite, et sans que j'eusse à y contribuer⁷.

Saisi d'émerveillement devant l'aisance à devenir autre, il se complait à se voir et teste sa liberté par des mouvements amples qui le confirment dans son bien-être.

Un bruit impromptu le sort de sa transe. Un sentiment de dépersonnalisation s'éveille en lui. Il cède à la panique et cherche à se dépouiller du masque :

Bouillant de colère, je m'élançai devant la glace et je suivis le travail de mes mains en regardant avec difficulté à travers le masque. Mais il n'attendait que cela. Le moment de la revanche était venu pour lui. Tandis que dans une angoisse qui croissait sans mesure, je m'efforçais de m'évader en quelque façon de mon déguisement, il me contraignit par je ne sais quel moyen, à lever les yeux

7 R-M. Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Seuil (Points), 1986 : 95. Sur cette anthropologie du masque, voir LE BRETON (2014).

et m'imposa une image, non, une réalité, une étrange, incompréhensible et monstrueuse réalité qui me pénétrait malgré ma volonté : car à présent il était le plus fort et c'était moi le miroir⁸.

Ayant effacé ses traits, l'enfant ne s'appartient plus. Incapable de s'arracher à l'emprise, pris de panique, il s'enfuit en hurlant. Ses parents, sa famille, l'entourent.

Et enfin je m'agenouillai devant eux, comme personne ne s'est jamais agenouillé ; je m'agenouillai et j'élevai les mains vers eux et suppliai : « Sortez-moi si cela va encore et ne me rendez plus », mais ils n'entendaient rien ; je n'avais plus de voix⁹.

Jouer avec son visage, le dissimuler, c'est jouer avec le feu au risque de corrompre l'identité ou d'en révéler des facettes dangereuses. L'enfant retrouve ici une étymologie du terme masque, traduction de l'italien *maschera* qui renvoie à un radical pré-roman, *maska*, qui mêle en latin tardif la signification de « masque » et de « sorcière », « spectre, démon¹⁰ ». La dangerosité du masque, son ambivalence est déjà enregistrée dans l'inconscient de la langue.

Élévation du visage

Le visage est le lieu privilégié de l'amour ; en lui rayonne le désir qui se cristallise parfois dès le premier regard. Le coup de foudre tient d'abord dans l'illumination mutuelle des visages comme en témoigne par exemple la rencontre inaugurale entre le jeune Rousseau et Madame de Warrens. Chair de soi et chair de l'autre se confondent alors sous les auspices du visage qui trace un chemin d'âme ou de sensualité radieuses. Une lettre de recommandation de Monsieur de Pontverre en poche, le jeune Rousseau marche de Gouffignon à Annecy au-devant de Madame de Warrens. Un éblouissement l'attend, dont il dit dans la « Dixième rêverie » que « ce premier moment décida de moi pour toute ma vie et produisit par un enchaînement inévitable le destin du reste de mes jours ». Rousseau ignore tout encore de la femme dont il cherche la protection ; il l'imagine âgée et confite en dévotions. Elle s'apprête à entrer dans l'église des Cordeliers quand elle se retourne soudain vers lui, alertée par la voix intimidée du jeune homme. « Que devins-je à cette vue ! écrit Rousseau. Je vois un visage pétri de grâces, de beaux yeux pleins de douceur, un teint éblouissant, le contour d'une gorge enchanteresse... Que ceux qui nient la sympathie des âmes expliquent, s'ils peuvent, comment, de la première entrevue, du premier mot, du premier regard, Madame de Warrens m'inspira non seulement le plus vif attachement, mais une confiance parfaite et qui ne s'est jamais démentie¹¹. » D'autres grandes figures littéraires sollicitent cet éblouissement devant le visage, ainsi par exemple dans *L'Éducation sentimentale* : « Il lui conta ses mélancolies au collège, et comment dans son ciel poétique resplendissait un visage de femme, si bien qu'en la voyant pour la première fois il l'avait reconnue »,

8 R-M. Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Seuil (Points), 1986 : 96.

9 R-M. Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Seuil (Points), 1986 : 97.

10 Dictionnaire *Le Robert*, Paris, 2000, p. 2152.

11 J.-J. Rousseau, *Les confessions*, Paris, Livre de poche, 1972 : 73 et 78.

écrit Flaubert commentant l'amour de Frédéric pour Madame Arnoux¹². « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue », dit Phèdre quand elle voit Hippolyte pour la première fois.

La valeur à la fois sociale et individuelle qui distingue le visage du reste du corps se traduit dans les jeux de l'amour par l'attention dont il est l'objet de la part des amants. Il y a dans le visage de la personne aimée un appel, un mystère, et le mouvement d'un désir toujours renouvelé. La littérature abonde d'exemples en ce sens. « L'un des signes de l'amour, dit A. Philippe, est notre passion à regarder le visage aimé; l'émotion première, au lieu de l'amenuiser se prolonge, augmente en frémissant, un regard devient le fil d'Ariane qui nous conduit jusqu'au cœur de l'autre¹³. » Les amants peuvent ainsi se perdre dans une longue contemplation. Mais les significations qui les traversent sont inépuisables. Les yeux demeurent toujours au seuil de la révélation et se nourrissent de cette attente. Le visage paraît toujours le lieu où la vérité est en imminence de dévoilement. Et sans doute, la fin d'une relation amoureuse, pour un couple, témoigne-t-elle aussi de la banalité mutuelle qui a saisi les visages. Le sacré s'est peu à peu profané au fil de la vie quotidienne, il a perdu son aura. Mais tant que l'intensité du sentiment demeure, le visage se livre à la manière d'une clé pour entrer dans la jouissance de ce qu'il est.

Proust le dit admirablement en décrivant chez Swann ce mélange confus de lucidité et d'aveuglement devant une femme qui se joue de lui et dont il sait qu'elle n'a plus le charme d'autrefois. L'émerveillement pourtant demeure intact devant un visage qui incarne à ses yeux tout le mystère de sa relation à Odette. Proust écrit :

Physiquement, elle traversait une mauvaise phase: elle épaississait; et le charme expressif et dolent, les regards étonnés et rêveurs qu'elle avait autrefois semblaient avoir disparu avec sa première jeunesse. De sorte qu'elle était devenue si chère à Swann au moment pour ainsi dire où il la trouvait précisément moins jolie. Il la regardait longuement pour tâcher de ressaisir le charme qu'il lui avait connu, et ne le retrouvait pas. Mais savoir que sous cette chrysalide nouvelle, c'était toujours Odette qui vivait, toujours la même volonté fugace, insaisissable et surnoise, suffisait à Swann pour qu'il continuât de mettre la même passion à chercher à la capter¹⁴.

De l'enfant au vieillard, d'un bout à l'autre de l'existence, demeure dans le visage un air de ressemblance, un mystère qui souligne la fidélité à soi.

Profanation du visage

Mais parce que le visage est le lieu par excellence du sacré dans le rapport à soi et à l'autre, il est aussi l'objet de tentatives pour le profaner, le souiller, le détruire quand il s'agit d'éliminer l'individu, de lui refuser sa singularité. La négation de l'homme passe de manière exemplaire par le refus de lui accorder la dignité d'un visage. Des expressions courantes le révèlent parmi lesquelles: perdre la face, faire mauvaise

12 G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Folio, 1970: 295. Nous renvoyons sur ce point à ROUSSET (1984).

13 Témoignage in: TOURNIER (éd.) (1973: 146).

14 M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Livre de poche, 1954: 347-348.

figure, ne plus avoir figure humaine, se faire casser la figure ou la gueule, etc. L'insulte animalise le visage ou le traîne dans la boue : face de rat, gueule, trogne, tronche. De même le propos du raciste mondain évoquant avec complaisance le « faciès » de l'étranger, et ne pensant pas un seul instant que d'autres pourraient parler de lui dans les mêmes termes. Seul l'autre a un faciès. En privant symboliquement un individu de visage, on le prive de son humanité pour mieux le rabaisser et le détruire. La volonté de suppression de toute humanité en l'homme appelle la nécessité de briser en lui le signe singulier de son appartenance à l'espèce, en l'occurrence son visage. En donnant ici une illustration saisissante de l'ambivalence du sacré analysée autrefois par Otto¹⁵, là où l'amour élève symboliquement le visage, la haine de l'autre s'attache à le piétiner. L'exercice de la cruauté est favorisé par le fait d'animaliser l'autre, de le bestialiser, de le destituer de son humanité, à commencer par le fait de lui dénier un visage afin de mieux le voir comme un « pou », un « insecte », une « vermine », un « rat »... L'autre est d'une espèce radicalement étrangère et ne relève plus de la condition humaine, il n'y a plus d'obstacle au fait de le torturer ou de le tuer.

Le racisme pourrait se définir par cette négation et l'imposition d'une catégorie dépréciative qui définit par défaut tout individu à la manière d'un « type » et indique déjà la conduite à tenir à son égard. La différence infinitésimale qui distingue l'individu singulier, et le nomme, est anéantie. Privé de visage pour dire sa différence, il se mue en élément interchangeable d'une catégorie vouée au mépris. On lui prête seulement ce masque déjà funéraire qu'est le portrait-robot, ou la caricature à l'image de ces physiognomonies raciales qui eurent leur période de gloire lors du nazisme, mais continuent insidieusement à répandre leur prêt-à-penser. L'autre n'a plus visage humain. Son sort en est jeté : ses dehors physiques révèlent son intérieur moral et disent dans le vocabulaire de la chair son tempérament, ses vices cachés, ses perfidies. Toute l'entreprise physiognomonique ou morphopsychologique vise à détruire l'énigme du visage pour en faire une figure, et finalement un aveu¹⁶. Le visage n'était qu'un masque, mais sa duplicité s'effondre devant la sagacité du physiognomiste qui se contente simplement d'appliquer sa grille de lecture. Son ambition est de dégager en une formule la vérité psychologique de l'homme assis devant lui. Après l'ավիլissement du visage, il ne reste qu'à passer aux actes. Le racisme n'est jamais pure opinion, mais anticipation du meurtre qui commence déjà dans le fait de la liquidation symbolique du visage de l'autre.

La défiguration ou l'identité détruite

La défiguration anéantit la matrice d'identité d'un individu devenu innommable, monstrueux (au sens étymologique où son infortune suscite tous les regards). L'altération des traits du visage induit l'impossibilité de se reconnaître et d'être

¹⁵ Voir OTTO (1969).

¹⁶ Une critique de la morphopsychologie et de la physiognomonie dans LE BRETON (2014).

reconnu par les autres. Moins douloureuses sont des blessures ou des cicatrices, même plus sérieuses, situées sur d'autres zones du corps. Dans nos sociétés, les cicatrices marquant un visage sont souvent vécues de manière dramatique. Ailleurs, les rites d'initiation imposent des figures tracées en profondeur sur le visage d'un jeune empli de fierté, et qui se sent désormais un homme ou une femme à part entière au sein de sa communauté. L'ethnologue Robert Jaulin voulant vivre un rite d'initiation Sara, au Tchad, se prête au jeu jusqu'au moment où le rite implique une scarification du visage¹⁷. Dès lors il se dérobe et brandit paradoxalement la différence qu'il entendait symboliquement nier en se fondant au sein des Sara et en revendiquant hautement de vivre le rite de l'intérieur à part égale avec les autres initiés. Mais une série d'entailles sur les joues n'a pas la même signification dans un village Sara ou sur le boulevard Saint-Michel à Paris.

Ainsi, la défiguration, de même que la laideur ou la beauté, n'est en rien une catégorie universelle, mais un jugement social aboutissant au sentiment intime de l'homme d'être mis en valeur par ses signes faciaux ici, ou d'être défiguré ailleurs par ses balafres, mêmes si ce sont les mêmes empreintes cutanées. Les marques traditionnelles sur le visage et le corps, signes autrefois de fierté et de beauté par leur valeur d'intégration au groupe, leur inscription dans une lignée, une relation aux ancêtres, à une cosmologie, perdent aujourd'hui leur signification dans un contexte d'urbanisation et de mondialisation. Si ces marques intronisaient le jeune dans son statut d'homme ou de femme, elles traduisent plutôt aujourd'hui dans les villes africaines un stigmaté auquel il est difficile d'échapper tant il saute aux yeux. Détaché de son appartenance traditionnelle au groupe, l'individu porte désormais ces traces cutanées comme un stigmaté et non plus comme le signe valorisé d'une filiation. L'écrivain Kangui Alem évoque ainsi une femme de l'ethnie Sara du Tchad dont le visage est strié de longues scarifications. Bien loin de la fierté ressentie lors de son initiation quand elle vivait encore dans son village, elle dit aujourd'hui le sentiment de honte qui la taraude. Militante des droits de l'homme dans une ONG, son visage est une épreuve permanente dans ses relations aux autres quand elle parcourt les villes africaines ou européennes. Elle est l'objet de maintes moqueries de l'école primaire à l'université : on la surnomme « gueule de fétiche », « larmes éternelles », « la fille à la voie ferrée ».

Du fait de ces jugements dépréciatifs, elle fréquente surtout les garçons de son ethnie, eux-mêmes porteurs des mêmes signes traditionnels, les autres hommes la rejetant. Elle dénonce paradoxalement le risque de « communautarisme » de ces anciennes marques traditionnelles. Elle dit avec humour :

Au moins, en Amérique, chaque fois que j'y vais, j'ai la satisfaction ironique de me voir traitée de vraie Africaine, alors que, chez moi, je suis gentiment moquée comme la sauvageonne de service¹⁸.

17 J AULIN (1971 : 167-170).

18 ALEM (2004 : 263).

Le sexe et le visage sont des zones sensibles de la cristallisation de l'identité. Leur altération ébranle la personnalité même, plonge l'individu dans une angoisse parfois hors de proportion avec la gravité de la situation. À travers eux se jouent la signification et la valeur même de l'existence. La défiguration n'arrache pas seulement la peau du visage en rendant la personne méconnaissable, elle arrache subtilement l'identité qui recevait au quotidien la confirmation du regard des autres. L'individu ainsi frappé ne se reconnaît plus, au sens réel et figuré, comme si un séisme venait ruiner ses anciennes assises. Perdre la face ou ne pouvoir sauver les apparences ne sont plus seulement des métaphores pour dire l'arrachement au lien social; cette fois la situation est bien réelle avec des conséquences encore plus redoutables. La défiguration est privation d'être tant que demeure le deuil du visage perdu. Mais la tâche est difficile quand chaque miroir, chaque regard des autres, et particulièrement de ceux qui ignorent la situation, renvoie au sentiment d'une ambiguïté personnelle et d'une dérogation à l'espèce.

La rupture de sacralité du visage entraîne parfois même l'horreur des proches. Le sacré de fascination cède la place au sacré de répulsion. Albert Cohen le dit brutalement en rappelant que « si le pauvre Roméo avait eu tout à coup le nez coupé net par quelque accident, Juliette, le revoyant, aurait fui avec horreur¹⁹ ». Comment, de part et d'autre, supporter le face-à-face quand le miroir est brisé. Sans relâche, la personne défigurée, après un accident par exemple, doit assumer cette violence, se confronter au sentiment qu'elle éprouve de son identité défaite, et du heurt avec une image du corps fortement enracinée qui ne se modifie que très lentement et lui rappelle la cruauté du sort. La capacité de surmonter l'épreuve est liée à son expérience propre, à son histoire de vie, à sa situation sociale et culturelle, à son âge, aux qualités aussi de son entourage. Mais parfois elle éprouve le démantèlement brutal de tout ce qu'elle était auparavant et dont elle pense la perte définitive.

La défiguration n'est pas une maladie dont on se relève en allant doucement vers la convalescence, ni une blessure s'acheminant vers une cicatrisation sans conséquence. Elle est l'équivalent d'une mutilation même si l'individu ne perd aucun membre. Elle ne laisse d'autre choix que d'en accepter l'issue et de s'en remettre aux opérations successives de chirurgie réparatrice qui ne cessent de raviver l'espoir, mais aussi la douleur du visage perdu. La défiguration pose un masque sur le visage à la manière d'un bain d'acide. Ce masque accompagne désormais la personne tant que les signes trop ostensibles de l'altération n'ont pas été réduits, il prélude à toute rencontre. D'où le retrait courant des personnes défigurées qui sortent rarement de chez elles ou attendent la nuit pour se perdre dans l'anonymat.

L'impossibilité que l'on puisse s'identifier physiquement à lui est à l'origine des préjugés que rencontrent l'homme ou la femme défigurés. L'altération est socialement transformée en stigmat. Le miroir de l'autre n'est plus susceptible d'éclairer le sien propre. À l'inverse, son apparence intolérable met en question un instant l'identité propre en rappelant la fragilité de la condition humaine, la précarité inhérente à toute

19 A. Cohen, *Le livre de ma mère*, Paris, Gallimard, 1954, p. 89.

vie. La personne défigurée rappelle, avec une force qui tient à sa seule présence, l'imaginaire du corps démantelé qui hante nombre de cauchemars. Elle crée une zone de turbulence dans la sécurité ontologique que garantit l'ordre symbolique.

Dans nos sociétés, la personne ainsi désignée, à son corps défendant, à l'attention collective donne le change par sa discrétion et s'efforce de se rendre paradoxalement invisible pour passer inaperçue dans ses déplacements. La hiérarchie de l'effroi met en première ligne l'altération du visage par un accident ou une maladie. La personne qui n'a plus « figure humaine » dit l'expression populaire recourant à la métaphore pour marquer le retrait hors du lien social, et également pour dire la mort. La particularité de la personne défigurée consiste dans la carence symbolique qu'elle offre aux yeux des autres à travers ses traits abîmés. Aucune de ses compétences à travailler, à aimer, à éduquer, à vivre, à voyager n'est empêchée de s'exercer à cause de son état, pourtant une ligne de démarcation l'éloigne des autres à travers une violence symbolique d'autant plus virulente qu'elle est souvent ignorante d'elle-même.

Perdre son visage, psychologiquement et socialement, c'est perdre sa position au sein du monde. « Faire face » est la tâche impossible, sans cesse à reprendre. La relation avec la personne souffrant d'un handicap visible soulève une difficulté considérable à cause d'un écran de fantasmes, de terreurs archaïques. Le handicap d'apparence qu'est la défiguration est l'une des sources les plus cruelles de subtile mise à l'écart dans les rites d'interaction. Si dans les relations sociales toute personne dispose en sa faveur d'un crédit de confiance, celle qui porte un visage abîmé est affectée d'une charge négative qui rend difficile son approche. Et cela d'une manière non dite, presque discrète, mais efficace, à travers la subtilité du vide qui se crée à son entour et les regards qui l'enveloppent, à travers aussi la difficulté qu'elle éprouve à jouir des relations ordinaires de la vie, mais qu'elle doit conquérir de haute lutte, en sentant la gêne suscitée chez ceux qui ne sont pas encore accoutumés à sa présence. La personne défigurée appréhende toute situation publique et elle développe des stratégies de discrétion en évitant les transports publics ou les endroits fréquentés. Nombre d'entre elles préfèrent ne plus sortir de leur domicile et se confronter à cette épreuve. Provisoirement ou durablement, elles vivent une privation symbolique de leur rapport au monde que seule une mobilisation de toute la volonté peut reconstituer. Si le visage se confond avec l'être, son altération est une brisure au cœur de l'être, elle est vécue à l'image d'une profanation de soi²⁰. Le sacré se donne maintenant sous la forme de la souillure. L'altération du visage implique aussi parfois une perte de fonctionnalité notamment pour manger quand les dents ou la bouche sont également détruites. La personne est alors atteinte dans toutes les sphères de son rapport au monde et renvoyée sans cesse à sa situation.

Si la défiguration n'est en rien un handicap, en ce qu'elle n'invalide aucune des compétences physiques et morales de la personne, elle le devient à partir du moment où elle suscite un traitement social nourri de prévention et de mise à distance. La défiguration est un handicap d'apparence, elle saute aux yeux. Elle altère en profondeur

20 LE BRETON (2014: 296-311).

les possibilités de relation. Non seulement elle retranche d'une large part des relations sociales dont l'individu pourrait bénéficier, mais elle lui impose également en permanence de vivre comme s'il était sans cesse en représentation, inlassable source de curiosité pour les gens qui croisent son chemin. Toute sortie est accompagnée d'une multitude de regards, souvent insistants.

Dans les conditions ordinaires de la vie sociale, une ritualisation circonscrit les menaces susceptibles de venir de ce que l'on ne connaît pas. Des repères rassurants jalonnent le déroulement de l'échange. Le corps ainsi dilué dans le rituel passe inaperçu et chacun se retrouve en l'autre comme dans un miroir. Un effacement ritualisé du corps s'impose²¹. Celui qui, de manière délibérée ou à son corps défendant, perturbe les rites d'interaction suscite la gêne ou l'angoisse. La défiguration est un accroc sérieux aux exigences de la représentation sociale. Les figurations sociales qui président aux interactions sont elles-mêmes dé-figurées. Un « jeu » s'immisce dans la rencontre, engendrant angoisse ou malaise. La régulation fluide de l'échange achoppe, le corps n'est plus gommé par la bonne marche du rituel et il est difficile de négocier une définition mutuelle de l'interaction hors des repères coutumiers.

La personne ainsi frappée glisse dans un statut intermédiaire, vouée à l'entre-deux, à la liminarité. Le malaise qu'elle engendre tient à ce manque de clarté qui l'entoure. Elle n'est ni malade, ni en bonne santé, ni morte, ni pleinement vivante, ni en dehors de la société, ni à l'intérieur, à la fois impossible à identifier, mais avec un visage qui saute aux yeux, elle n'a même plus de sexe. Son humanité ne fait pas de doute et pourtant elle déroge à l'idée habituelle de l'humain. L'ambivalence de la société à son égard réplique à l'ambiguïté de la situation, à son caractère durable et insaisissable. Situation malaisée à ritualiser et qu'enveloppe alors un halo de gêne. Dans ces circonstances, la discrétion est le privilège du banal, le rêve d'*Elephant Man* de se fondre dans l'anonymat de la foule. L'une des aspirations troublantes des personnes ainsi touchées est de pouvoir enfin « être comme tout le monde », comme le disait par exemple Pascal, l'un des patients greffés par Laurent Lantieri, dont le visage était atteint par les séquelles d'une neurofibrose.

Greffier un visage

En novembre 2004, Isabelle Dinoire²², rendue inconsciente par une prise de somnifères, est en partie défigurée par son chien tandis qu'elle gît sur le sol. À son réveil, elle entre dans l'horreur d'une existence privée de visage. Au terme d'une intervention de 15 heures, le 27 novembre 2005, au Centre hospitalier universitaire d'Amiens, les professeurs Bernard Duvauchelle et Jean-Michel Dubernard, entourés de leur équipe, réussissent la première transplantation du triangle nez-lèvres-menton. Les tissus greffés ont été prélevés sur une donneuse en état de mort cérébrale. Isabelle Dinoire

²¹ Sur ce point, voir LE BRETON (2013 : chapitre 6).

²² Les extraits du témoignage donné par Isabelle Dinoire viennent du journal *Le Monde* du 07.07.2007.

retrouve peu à peu la possibilité de soutenir le regard des autres. Le visage est une totalité unique qui ne se laisse pas modifier, même dans le détail, sans une transformation radicale. Toute altération entame en profondeur un homme ou une femme qui ne se reconnaît plus et n'ose plus se regarder en face. « Je ne serai plus présentable devant les hommes » s'était dit Isabelle Dinoire en découvrant son visage détruit dans le miroir.

Dans ce contexte douloureux, toute greffe du visage, qu'elle soit partielle ou totale, est aussi une chirurgie du sens. Intervention longue et difficile dans l'état actuel de la médecine, une vingtaine seulement à ce jour, elle joue le tout pour le tout car, hormis cette intervention, aucune autre solution n'est envisageable pour que ces personnes retrouvent un jour un statut à part entière au sein du lien social. Amputée d'une part essentielle de ce qui fonde leur rapport au monde, ces patients souffrent, au double sens du terme, de ne pouvoir se regarder en face, ni de pouvoir se reconnaître dans cette figure d'effroi. Dès lors, il ne s'agit pas de sauver leur vie, mais de restaurer leur place dans le monde et de raviver leur goût de vivre. L'opération ressemble à une remise symbolique au monde. Mais greffer un visage consiste aussi à greffer les fondements d'une identité. Certes, la personne est déjà dans l'horreur de son indignité sociale, et elle a connu un premier ébranlement de ses assises identitaires lors de l'accident, mais la greffe est un second séisme à cet égard, bien entendu nuancé par l'espoir nourri par une intervention de la dernière chance.

Il y a dans une greffe de visage une double transgression. D'abord le fait de prélever le visage d'un donneur décédé. On sait à ce propos la valeur symbolique différente attribuée aux organes. Si ces donneurs ou leur famille acceptent le prélèvement de certains organes, les reins par exemple, il y a parfois des réticences s'agissant du cœur, voire même des poumons. Les prélèvements de cornées posent ainsi des problèmes, car nombre de familles refusent de les « donner » afin de ne pas priver leur défunt de l'éclat de son regard, et donc de son visage. Dans nos sociétés, une représentation commune associe les yeux à une « fenêtre de l'âme ». Comme s'il y avait plus ou moins d'humanité dans certains organes²³. Dans ce contexte, un prélèvement du visage sera souvent perçu comme une profanation du défunt, même si ultérieurement la reconstruction opère son alchimie. L. Lantieri dit lui-même son émotion, en tant que chirurgien, en prélevant un visage sur un donneur :

L'image du bocal transparent est saisissante : le masque y flotte. On reconnaît aisément le nez, la bouche, les paupières...²⁴.

L'autre transgression tient dans le fait de vivre désormais avec un visage provenant d'une autre personne, d'emprunter son signe d'identité le plus saillant à un autre que soi, et de se retrouver face à une altérité familière à chaque reflet d'un miroir ou d'une vitrine comme si un autre avait pris possession de soi au plus intime et au plus singulier. Recevoir le visage d'un autre expose à ne plus se reconnaître, à ne plus pouvoir

23 Voir à ce propos une approche anthropologique des prélèvements et des transplantations d'organes dans LE BRETON (2008).

24 LANTIERI (2011: 24).

se regarder sans percevoir un autre désormais épinglé à soi. Certes, il ne s'agit pas là d'une duplication du visage d'emprunt, le greffon se remodelant sur la structure osseuse du receveur, mais ce dernier ne retrouve pas tout à fait son visage antérieur, ni n'est tout à fait indemne du choc en retour de l'altérité qui l'imprègne. Ce visage ne sera pas le même que celui qui était le sien auparavant. Éventuellement même, pour certains greffés touchés à la naissance ou dans la prime enfance par un accident ou une maladie, ce visage sera leur premier.

Le risque de se sentir « possédé », « dépersonnalisé » est tangible pour des personnalités fragiles et qui n'y auraient pas suffisamment réfléchi auparavant, et l'on sait que c'est là l'une des complications psychologiques de toute greffe, mais plus encore s'agissant du visage. En outre, certains patients, à l'image d'Isabelle Dinoire, perdent leur bouche, leurs lèvres, leur nez, leur sourire, et au terme de la greffe ils mangent avec la bouche d'une autre personne, sourient avec un autre visage, embrassent avec d'autres lèvres. Alors il importe d'appivoiser sur le plan opératoire, grâce à la kinésithérapie, mais surtout au plan symbolique, cette « face d'un autre » afin de se l'approprier et peu à peu s'y reconnaître.

C'est de là que s'expliquent la nécessité d'un soutien de l'équipe médicale et soignante étayée d'un solide accompagnement psychologique, ainsi que la nécessité du déploiement par le patient de solides ressources intimes pour s'en sortir. « Je suis revenue sur la planète des humains, dit ainsi Isabelle Dinoire, ceux qui ont un visage, un sourire, des expressions faciales qui leur permettent de communiquer. Et je revis. J'ai vécu en même temps un cauchemar et une aventure dont je ne sais pas encore bien parler ». Pascal, dont le visage difforme portait l'empreinte de la neurofibrose, se regarde dans un miroir quelques jours après l'opération et s'identifie à ce nouveau visage. Il déclare plus tard :

Au départ, je rêvais de moi avec mon ancien visage, puis j'en ai fait mon deuil. Je l'ai laissé derrière moi. Ce nouveau visage est un nouveau départ²⁵.

En juin 2010, l'équipe de L. Lantieri réalise la première greffe totale du visage, incluant les paupières et le système lacrymal. Le patient est âgé de trente-cinq ans, il est atteint d'une neurofibrose, un syndrome *Elephant man*. L. Lantieri raconte l'émotion de sa mère en le voyant au terme de l'opération et le reconnaissant au premier regard alors qu'il n'avait jamais possédé qu'une face abîmée ! Ce n'est plus le visage de Jérôme, ni celui du donneur, mais un visage inédit. Il faudra plusieurs jours à Jérôme pour oser affronter l'épreuve du miroir et accepter de « se » voir²⁶. Au terme du chemin, il y a la possibilité de la renaissance, du passage initiatique.

Dans la mesure où il incarne le sentiment d'identité, toute mise à l'épreuve du visage est une mise à l'épreuve de l'individu et de sa place au sein du lien social. Le visage possède un statut unique dans la présence au monde de l'individu, car il la signale à l'attention des autres en mettant en jeu son statut, et sa valeur sociale, pour

²⁵ LANTIERI (2011 : 143).

²⁶ Pour un approfondissement des différents points esquissés dans cet article, je renvoie à LE BRETON (2014).

le meilleur ou pour le pire, mais elle sollicite aussi le sentiment de soi, de sa valeur propre. La relation au visage est un analyseur subtil et essentiel de la qualité de relation des acteurs au sein du lien social, elle donne à l'anthropologie un outil d'observation pour accéder aux zones sensibles de la sociabilité. Elle est une mesure à la fois intime et sociale de la part que prend l'individu dans les échanges et de celle que les autres lui octroient. Signe d'identité par excellence, le visage est toujours exposé au jugement, il métaphorise l'individu comme un miroir de son statut dans une relation.

Bibliographie

- Abé, K. (1987)**, *La face d'un autre*, trad. du japonais par Ôtani Tzunémaro avec la collab. de Louis Frédéric, Paris, Stock (1969, réimpr. en 1987).
- Alem, K. (2004)**, « Marques du corps en Afrique subsaharienne, permanences et métamorphoses », in : FALGAYRETTES-LEVEAU (éd.), 149–174.
- Casas Ros, A. (2008)**, *Le théorème d'Almodovar*, Paris, Gallimard.
- Falgayrettes-Leveau, C. (éd.) (2004)**, *Signes du corps*, Paris, Musée Dapper.
- Jaulin, R. (1971)**, *La mort Sara. L'ordre de la vie ou la pensée de la mort au Tchad*, Paris, Union générale d'éditions (10/18).
- Lantieri, L. (2011)**, *Chaque visage a une histoire*, Paris, Flammarion.
- Le Breton, D. (2014)**, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié.
- (2013), *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF (Quadrige).
- (2008), *La chair à vif. De la leçon d'anatomie aux greffes d'organes*, Paris, Métailié (Suites sciences humaines 16).
- (2011), *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*, Paris, Métailié (Traversées).
- Otto, R. (1969)**, *Le sacré. L'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, Paris, Payot (Petite bibliothèque Payot 128).
- Rousset, J. (1984)**, *Les yeux se rencontrèrent: la scène de première vue dans le roman*, Paris, Éditions José Corti (Les Essais).
- Simmel, G. (1988)**, *La tragédie de la culture*, trad. de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris/Marseille, Rivages (Petite bibliothèque Rivages), en particulier « La signification esthétique du visage ».
- Tournier, M. (éd.) (1973)**, *Miroirs: autoportraits, photographies d'Édouard Boubat*, Paris, Denoël.

LA DÉFIGURATION.

MIROIR DÉFORMANT POUR AUTRUI ET POUR SOI

Alexandre Dubuis

Résumé

Le concept de défiguration est discuté en mobilisant le point de vue de grands brûlés de la face. Une attention particulière est accordée au début du parcours post-défiguration qui est initié dès l'instant où la personne considérée comme défigurée se confronte à sa nouvelle apparence, ainsi qu'au verdict du miroir. Ce point de vue, rarement mentionné, y compris dans les études sociologiques, permet de nuancer les significations que l'on a l'habitude de donner de la défiguration en faisant ressortir les dissonances, ou les différences entre le sens communément admis et celui perçu et donné à ce terme par les victimes elles-mêmes. La réflexion développée au sujet de l'expérience des grands brûlés est prolongée par un examen du vécu de personnes confrontées à des problèmes de peau, qu'ils soient transitoires ou permanents, et des diverses questions interprétatives que posent plus généralement les marques sur la peau. En effet, si ces marques sont bien visibles, cela n'implique pas qu'elles soient d'emblée identifiées et reconnues.



Tout visage défiguré nous interpelle. On peut même parler de fascination, ce que semble prouver sa fréquente exploitation dans la littérature et le cinéma. La défiguration et ses conséquences imposent à qui en est la victime un dilemme : se cacher, faire en sorte de disparaître (voire de se supprimer) afin d'échapper au regard d'autrui, ou afficher, peut-être même exhiber, cette dévastation faciale.

Aujourd'hui, les progrès de la médecine permettent de survivre à des accidents et à des maladies qui ont des conséquences désastreuses sur la face. Mais, à dire vrai, on ne dispose que de peu de données sur le vécu de personnes défigurées. Pour combler cette lacune, nous proposons ici d'analyser un point de vue qui, assez paradoxalement, n'est que rarement mentionné dans les débats concernant la défiguration, celui de personnes marquées à la face, plus spécifiquement de grands brûlés. Leurs « récits » vont nous permettre d'adopter la perspective de celui qui est regardé, et souvent stigmatisé, en décalage avec celle, bien plus banale, de ceux qui regardent.

Pour ce faire, nous commencerons par nous appuyer sur des concepts connexes, afin de clarifier la notion de défiguration, tant celle-ci paraît extensible. À partir des

résultats d'une enquête sociologique¹ menée auprès de dix-neuf grands brûlés de la face, nous rendrons ensuite compte de l'expérience concrète d'accidentés lors du verdict du miroir. Nous chercherons, pour conclure, à proposer « de l'intérieur » une définition de la défiguration.

Un visage blessé, puis réparé brouille l'expression des émotions

Pourquoi la pensée d'être défiguré m'est-elle insupportable? À cause, bien sûr, de la répulsion que j'inspirerais. Mais pourquoi la vue d'un être défiguré serait-elle plus déplaisante que celle d'un manchot ou même d'un cul-de-jatte? (Flahaut [1989: 44]).

La réponse à cette question se trouve sans doute d'abord dans l'investissement symbolique dont fait l'objet cette partie du corps, et ensuite dans son rôle dans la relation avec autrui. Le visage de l'homme se présente nu, pas ou peu recouvert par des vêtements. Il est de ce fait une partie du corps facilement vulnérable.

Une face² défigurée – et, dans le cas qui nous intéresse plus particulièrement, une face brûlée – rompt cet « effet miroir », aussi bien dans ses caractéristiques géométriques qu'au niveau des expressions du visage. Lors d'une brûlure grave (troisième degré), les trois couches composant la peau – l'épiderme, le derme et l'hypoderme – sont détruites. Étant donné les fonctions vitales qu'assure la peau, notamment au niveau de la protection contre les infections et du maintien de la température corporelle, il est nécessaire de pratiquer rapidement des interventions chirurgicales pour remplacer, par des greffes, la peau lésée ou détruite. En fonction de la surface corporelle atteinte, ces greffes peuvent être prélevées directement sur le grand brûlé lui-même ou provenir de cultures de cellules. Quelle que soit la provenance de la peau, une brûlure grave laisse toujours des séquelles non effaçables et saillantes, et il persiste à jamais entre la nouvelle peau et la peau d'origine une différence de texture et d'éclat. En outre, cette peau greffée n'a plus la souplesse de la peau d'origine. Elle s'apparente même souvent à du carton, entraînant de ce fait des rétractions qui font qu'un grand brûlé a souvent l'impression d'être enserré dans sa nouvelle peau. Ces rétractions et les moyens de traitement pour l'assouplir modifient inévitablement les expressions de son visage. De nombreux éléments viennent ainsi brouiller la lecture habituelle de ses émotions. Au début des traitements, le port du masque ou des vêtements compressifs cachent les expressions du visage, qui, en raison des tensions de la peau et des transformations des traits du visage, seront par la suite durablement modifiées. Pour

1 Le champ de la brûlure grave est habituellement dominé par les disciplines de la médecine et de la psychologie. Pour une recherche interdisciplinaire, voir DUBUIS (2014).

2 Un capital symbolique est fréquemment attribué à certaines parties de la face telle que, par exemple, la bouche. Multifonctionnelle, celle-ci assure un lien entre l'extérieur et l'intérieur (respiration, nutrition), mais ne se réduit pas uniquement à ces fonctions vitales. Bien évidemment, elle joue aussi un rôle au niveau affectif (baiser, mimique faciale, paroles). À cet égard, il n'est d'ailleurs pas anodin que le livre portant sur la première greffe de la face en France soit intitulé *Le Baiser d'Isabelle* (CHÂTELET [2007]). La réparation de cette partie de la face permet à cette femme au visage dévoré par son chien de donner et de recevoir à nouveau des baisers, et de ne plus laisser apparaître l'intérieur de sa bouche.

un grand brûlé, de telles modifications figent parfois ses expressions, l'empêchent de sourire, voire rendent impossible la manifestation de ses émotions. À cela s'ajoutent encore fréquemment d'autres signes (yeux larmoyants, rictus) qui provoquent une non-congruence entre ce qu'il ressent et voudrait exprimer, et ce que son visage peut donner à voir.

En plus des séquelles effectives, la brûlure grave modifie également les postures et les gestes du grand brûlé. Dans la période d'hospitalisation, les moyens de traitement nécessaires pour diminuer les rétractions de la peau (vêtements compressifs, minerves) l'obligent à adopter une posture peu naturelle, parfois très rigide. Il peut ainsi arriver que même jeune, il soit contraint de se mouvoir comme un vieillard. Après la fin des traitements, certaines rétractions risquent alors de perdurer et de modifier durablement les postures : par exemple il peut ainsi arriver qu'un grand brûlé ne parvienne plus à maintenir sa tête droite.

Or tous ces éléments sont susceptibles d'évoluer : une atteinte à la face se transforme au fil du temps. Pour ceux que l'on nomme de manière raccourcie des « défigurés », il ne s'agit donc pas d'un état permanent. Se considèrent-ils d'ailleurs eux-mêmes comme des êtres défigurés ? Pour le savoir, nous différencierons deux perspectives distinctes : la signification de la défiguration proposée par des gens « normaux » et la définition, plus personnelle, de grands brûlés de la face.

Dans notre société marquée par le « poids des apparences³ », la notion de défiguration est utilisée tous azimuts : une simple balafre n'est-elle pas parfois considérée comme une défiguration du visage ? Ici, nous nous concentrerons sur les défigurations sévères qui entraînent une atteinte permanente de la face, modifiant la fonctionnalité de la peau (rétraction) et/ou la géométrie de la face.

Dès lors, il n'est pas étonnant d'entendre régulièrement que les personnes qui ont subi une défiguration sévère rencontrent des problèmes d'intégration parce qu'elles ne sortent plus de chez elles. La métaphore du huis clos décrit la manière dont s'emmurent nécessairement les personnes défigurées de l'avis des « normaux ».

Cette altération [la défiguration] qui ne modifie en rien les compétences actives ou affectives que le collectif peut requérir de lui [l'homme défiguré], suffit à nourrir la difficulté permanente de son intégration sociale, à cause de la valeur symbolique attribuée au visage. À telle enseigne que nombre de ceux qui en souffrent, préfèrent ne pas sortir de chez eux et se confronter à cette épreuve (Le Breton [2014 : 308]).

Cette difficulté permanente à s'intégrer socialement amène Le Breton à considérer la défiguration comme un « handicap d'apparence ». Il ne s'agit pas d'un handicap au sens propre, mais davantage, si on peut l'exprimer ainsi, d'un handicap d'homologie : les personnes défigurées susciteraient les mêmes réactions (regards de curiosité, d'angoisse, de réprobation) que des personnes handicapées. Les grands brûlés de la

3 Pour reprendre le titre de l'ouvrage d'AMADIEU (2002). Cet auteur insiste sur les effets insoupçonnés d'une apparence disgracieuse, non seulement au niveau de l'emploi (AMADIEU [2013]), mais dans d'autres domaines de la vie sociale : recherche de logement, prêt hypothécaire.

face vivraient une sorte de statut intermédiaire, de situation inconfortable, où ils ne se trouveraient ni totalement exclus ni définitivement inclus, ni malades ni en bonne santé, ni morts ni pleinement vivants, ni hommes ni femmes. Leur seule présence corporelle suscite chez les autres un « inconfort interactionnel⁴ ».

La défiguration, comme la beauté ou la laideur, ne sont pas des catégories universelles, mais l'effet d'un jugement social. Dans le sillage de Goffman (1975), nous considérons l'atteinte à la face comme un stigmate corporel. Goffman différencie en effet deux groupes : les « stigmatisés » et les « normaux »⁵. Les « normaux » sont ceux à qui, dans le jeu subtil et complexe des interactions, l'on octroie généralement d'emblée respect et considération. En revanche, les « stigmatisés » sont ceux à qui l'on n'accorde pas spontanément le statut d'être humain. Des « normaux » peuvent ainsi penser qu'un stigmate dans des contextes précis va troubler les relations ou conditionner l'ensemble des situations. C'est pourquoi Goffman parle de « foyer apparent⁶ » du stigmate, pour désigner ce que les « normaux » imaginent comme des sphères d'activité dont un individu se sent principalement exclu par son stigmate.

Loin de suppositions abstraites, notre intention est de comprendre comment est perçue de l'intérieur une atteinte de la face. Nous fixerons comme point de départ la première confrontation du grand brûlé avec le miroir. Ce face-à-face avec soi-même intègre toujours inévitablement le regard porté par les autres sur le stigmate facial.

Le verdict du miroir : se reconnaître

Contrairement à des défigurations de naissance, les défigurations acquises impliquent inévitablement un changement drastique dans la perception de soi. La particularité de la brûlure grave fait que celui qui la subit n'est pas tout de suite confronté à la métamorphose de son apparence. Au moment de leur accident, peu de grands brûlés se sont vus ou ont cherché à se voir. Aussi, après une phase de coma rendue nécessaire par la gravité de leurs brûlures, ils vont devoir, de manière progressive, découvrir leur nouvelle apparence, découverte périlleuse, complexe et extrêmement délicate.

Quand bien même, durant l'hospitalisation dans un service de soins intensifs, l'équipe soignante veille à enlever tout miroir ou tout objet qui pourrait faire office de miroir, le patient éprouve et découvre progressivement l'étendue des ravages au rythme des soins successifs appliqués sur les plaies et du remplacement des pansements. Seule une partie de son corps échappe à son attention : tout est en effet mis en œuvre pour empêcher le grand brûlé de voir son visage. À elle seule, cette précaution témoigne du fait que le personnel soignant est conscient de la difficulté que cela va représenter pour le patient de se reconnaître dans le miroir. L'accident engendre une cassure brutale de l'image de soi, entre un avant et un après. Même si, au travers

4 LE BRETON (2014 : 299). Le Breton établit un parallèle entre la situation de personnes défigurées et celles décrites par MURPHY (1987 : 184).

5 GOFFMAN (1975 : 15).

6 GOFFMAN (1975 : 66).

des réactions (postures, paroles, mimiques des visiteurs ou du personnel soignant), le grand brûlé a perçu, avant même de se voir dans le miroir, des indices de son changement d'apparence, le moment crucial de la rencontre avec la nouvelle image renvoyée par le miroir est une épreuve cruciale, lourde de conséquences souvent imprévisibles.

Plusieurs modalités de rencontre avec soi peuvent être mises en évidence : soit il s'agit d'un moment préparé avec le personnel soignant, soit le patient cherche par lui-même à se regarder, ou encore découvre par hasard sa nouvelle apparence dans le reflet d'une vitre.

Le plus souvent, le patient brûlé est accompagné dans sa démarche. Son apparence altérée nécessite bien des précautions. En effet, le fossé est grand entre savoir qu'un accident est survenu avec des séquelles au visage, et constater (et surtout pouvoir mesurer) les conséquences tangibles dans le miroir. Cette nouvelle image nécessite du temps pour en absorber le choc :

J'étais encore aux soins intensifs. Je me souviens quand ils m'ont montré le miroir. Je ne pouvais pas parler encore. Donc j'avais les cordes vocales qui étaient collées encore et puis... en fait je me souviens, j'ai fait, j'ai eu un mouvement de déglutition (8H⁷).

Cette nécessité de prendre en quelque sorte un nouveau « rendez-vous avec soi » donne déjà une indication de l'intensité du bouleversement que suscite la confrontation du patient à sa nouvelle apparence.

Mais il arrive aussi surtout en raison de réactions de ses visiteurs que le grand brûlé cherche par lui-même à se voir. Il en va ainsi dans le récit suivant qui met en scène deux protagonistes qui se côtoyaient régulièrement avant l'accident, ce qui explique le très grand étonnement de celui qui n'est plus reconnu par son interlocuteur :

Cinq semaines après mon arrivée au Centre des brûlés, j'étais au quatorze⁸ et puis on m'a mis dans une chambre. Et puis dans cette chambre je suis tombé sur un copain [...] qui avait eu le visage brûlé. Quand je l'ai vu, j'ai dit : « Mais, salut [surnom] » Et puis il me regarde comme ça, et puis il me dit : « Tu es qui ? Je ne te connais pas ! » C'est quelqu'un que je voyais pratiquement tous les jours avant. [...] C'est après que je me suis dit : « Ou il se fout de moi ou j'ai un sérieux problème... » Et puis là j'ai demandé un miroir. Ils ne voulaient pas me l'amener. J'ai insisté, j'ai dit : « Il faut m'amener un miroir ». Et puis là, sans plus quoi. J'ai dit : « Je suis rouge et puis voilà. Et puis un peu des croûtes et puis un peu... » (18H)

Ce récit atypique fait apparaître plusieurs paradoxes. Ce patient grand brûlé a laissé s'écouler plusieurs semaines avant de chercher à se voir dans un miroir. Pourtant, selon ses dires, se regarder en face ne représente pas une difficulté particulière. Les propos du grand brûlé mettent en évidence un hiatus très étonnant entre une altération objective (puisqu'elle ne permet plus à un proche de l'identifier) et la description très atténuée de son ressenti, comme s'il s'agissait d'une altération banale.

Contrairement à ce que laisse entendre ce récit, les grands brûlés peinent souvent à se reconnaître dans l'image que leur renvoie le miroir. Leurs traits du visage semblent

7 Indique le numéro de l'entretien ainsi que le sexe de la personne interviewée.

8 « 14^e étage » est employé pour signifier « Service de chirurgie plastique et reconstructive ».

brouillés comme sur une photo floue. Les qualificatifs utilisés sont révélateurs du sentiment de dévastation que provoque la brûlure : « avoir été bousillée » ; « ça a cassé mon image » ; « complètement détruite » ; « visage foutu ». Il y a un énorme décalage entre l'image que les sujets s'attendent à percevoir dans le miroir et celle, très brutale, renvoyée par le miroir. Pour certains, il semble même difficile d'y voir une figure humaine, l'image reçue reflétant davantage un fantôme, un elfe, une momie, un singe qu'un être humain⁹ :

Après trois ou quatre mois quand les croûtes commençaient à tomber, ils m'ont montré. Et puis j'avais l'air d'un singe, j'étais pleine de croûtes, j'ai tout de suite vu un petit chimpanzé (10F).

À l'atteinte de la face provoquée par les séquelles de brûlure s'ajoutent d'autres éléments qui modifient également l'apparence, telle la perte de poids inévitable durant la phase aiguë, ou la calvitie :

La première fois que je me suis vue, je me suis fait très peur. Mais pas à cause des brûlures, parce que j'avais la boule à zéro. Ça a été ça mon gros choc (13F).

Dans ce récit, l'attention se porte étrangement, non pas sur les atteintes indélébiles de la face, mais au contraire sur une conséquence remédiable, la perte capillaire. Ainsi atteint, le grand brûlé se sent quitter la société des humains, car son visage n'est plus celui qu'il était avant l'accident. Il faudra donc souvent beaucoup de temps pour apprivoiser ce nouveau visage, pour pouvoir supporter sa vue dans le miroir. Le grand brûlé constate ainsi d'autres changements plus globaux de sa personnalité et de son caractère. Une telle cassure se ressent, par exemple, dans l'identité féminine : plusieurs femmes font ainsi état de leurs difficultés à se sentir bien dans cette nouvelle apparence, tant l'artifice du maquillage s'avère inutile pour gommer les lésions, voire peut, par ailleurs, être contre-indiqué pour une application sur des séquelles de brûlure :

Quand je me suis vue pour la première fois au miroir, j'ai dit : « Enlevez-moi ce miroir, je ne veux plus me voir. » Même maintenant devant le miroir, je ne reste pas beaucoup de temps. Je fais en vitesse, je me coiffe et puis c'est tout. [...] Pour moi, pour une femme, pour l'instant, c'est très difficile d'être brûlée au visage. Les soins au visage : se maquiller, prendre soin de moi, me manquent beaucoup (4F).

Cette non-reconnaissance de soi comme identique à soi-même ou à un être humain engendre chez le grand brûlé des sentiments contrastés. En déduire pour autant qu'il se considère comme un être défiguré serait un raccourci trop rapide.

Une primauté du fonctionnel sur l'esthétique

Si, dans notre société, l'apparence joue un rôle considérable dans les contacts que nous établissons avec autrui, pour un grand brûlé, l'impact de son atteinte au visage peut

⁹ Ceci se retrouve dans certaines dénominations courantes utilisées pour qualifier des fentes labio-maxillo-palatines tels que « bec-de-lièvre » ou « gueule-de-loup ».

malgré tout paraître « minime » par rapport à d'autres considérations. La plupart du temps, une brûlure grave ne se limite en effet pas à la face, mais atteint de nombreuses autres zones, voire presque la totalité de la surface corporelle.

Après le choc que provoque sa vue dans le miroir, l'attention du grand brûlé se focalise surtout sur les limitations fonctionnelles engendrées par la brûlure grave et ses traitements. Il se peut alors que, par rapport à certaines limitations, les séquelles du visage apparaissent moins handicapantes :

Le visage représente le mieux le personnage, il permet de nous identifier. C'est par lui que le contact passe. Mais dans le fond, je ne suis pas sûre que ça atteigne plus la personnalité. Je ne suis pas sûre que ça soit plus dur à vivre que d'être dans un fauteuil roulant. À tout prendre, je préfère mon état qu'être paraplégique (13F).

Il n'en demeure pas moins que le visage, en raison de sa visibilité permanente et de son investissement symbolique, ne sera jamais considéré comme une partie banale du corps, précisément parce qu'il est à la fois ce qui relie l'individu aux autres et ce qui l'en distingue.

Comme les définitions de la défiguration et des critères qui s'y attachent ne sont généralement proposés que par des personnes qui ne sont pas concernées par une atteinte de la face, il nous a semblé judicieux de partir des définitions mêmes que les grands brûlés donnent à leur défiguration.

En premier lieu, les personnes interrogées réservent le terme « défiguration » à des situations extrêmes. Leurs définitions insistent sur le fait que, suite à une atteinte de la face due à une brûlure ou à une maladie, c'est la géométrie habituelle du visage, commune à la plupart des hommes, qui a été considérablement modifiée en raison d'asymétries (yeux), de distorsions (bouche), de délimitations estompées entre, par exemple, la tête et le cou :

Défiguré pour moi c'est vraiment l'extrême, du style un cancer facial. Du genre, tu n'as plus les yeux symétriques, la bouche tordue. Ou des enfants qui ont le noma, parce que tu as plus de visage qui est fait dans la norme. Tu as un visage, tu peux avoir des cicatrices, [...] je dirai quand tout est en place, ce n'est pas défiguré. Quelqu'un qui n'aurait plus du tout de nez, qui n'a plus de cou, lui, serait défiguré (1F).

En second lieu, il semble que la défiguration soit plutôt signifiée « en creux », surtout par les réactions qu'elle suscite et par ses conséquences sociales. L'atteinte est perçue comme perturbant l'entrée en relation avec les autres, d'où, dans certains propos, l'insistance sur un visage qui est « marqué au point de faire peur » ou « difficile à regarder » ; il va donc quasiment de soi qu'une telle atteinte risque de susciter automatiquement des questions.

Même lorsqu'il énumère les différentes atteintes subies par son visage, il peut cependant arriver qu'un grand brûlé ne se considère pas pour autant comme une personne défigurée :

Moi je me ressens, je ne pense pas « défiguré », je sais que j'ai... je suis comme je suis. Donc, je ne suis pas pareil à avant l'accident. De là à dire défiguré, moi je suis... j'ai ma figure qui va très bien comme elle est. Si ce n'est, je vais dire... je suis très bien comme je suis, par contre si je pouvais me faire refaire un nez plus ou moins normal, je le ferais (7F).

Ainsi, en référence aux travaux portant sur la gestion des impressions de Goffman (1973), les grands brûlés, dans leur échelle d'évaluation, se situent dans une défiguration qui pourrait être qualifiée de « gérable ». C'est pour cette raison que nous allons maintenant nous intéresser à la façon qu'a le grand brûlé de « gérer » cette apparence.

Conscient que son apparence suscite un inconfort, le grand brûlé tente désormais de faciliter l'interprétation de sa face: il veut s'éviter pour lui-même, mais également pour un futur interlocuteur, un trop grand inconfort. Il ne se décrit nullement, comme on pourrait s'y attendre, à son avantage, mais plutôt en essayant de rester le plus factuel face à la réalité de l'atteinte :

Je suis allée à une soirée (il y a trois ans), j'avais un appel en absence sur mon téléphone portable. J'ai envoyé un sms: « Qui es-tu ? » [...] Le soir même, je lui ai dit ce que j'avais eu. Lui me disait qu'il était pompier. Chaque semaine, il envoyait un message. Au mois de mars, il a envoyé un message: « Que fais-tu à Pâques ? » Je lui ai répondu: « Tu peux venir ». Il a été surpris de ma réponse. Je lui ai dit: « Tu ne seras pas trop surpris. » Je lui ai expliqué que les mains étaient en partie coupées, que les doigts n'étaient plus entiers, que j'étais brûlée au visage. Pas qu'il soit surpris. Non, non, il était décidé à venir. Quand on s'est vu... je ne l'ai pas senti: « Ah mon Dieu, c'est ça », davantage « Ah c'est elle », c'était très spontané. C'est toujours un copain à l'heure actuelle (1F).

Un tel récit met bien en évidence le délicat travail d'interprétation que nécessite toute atteinte grave à la face dans des contacts avec de nouveaux interlocuteurs. Si l'atteinte est saillante, elle n'est en effet pas forcément identifiée et reconnue. Les séquelles peuvent être confondues avec celles de maladies cutanées, voire de maladies contagieuses, d'où les diverses précautions de la victime, avant une rencontre, de faciliter et prévenir le travail d'identification afin de s'éviter et d'éviter à son interlocuteur des déconvenues, voire des réactions de rejet. La tactique d'avertir rend paradoxalement plus spontanée l'interaction, et permet sans doute au futur interlocuteur de ne pas rester trop fixé sur cette différence corporelle. Cet exemple montre que toute atteinte à la face rend inévitable un travail d'anticipation et de gestion des réactions d'autrui.

Conclusion

À travers l'expérience de grands brûlés de la face, nous avons voulu questionner l'acception habituelle de la notion de défiguration. Nous avons ainsi mis en évidence des dissonances entre l'acception sociale de la défiguration et celle décrite par les victimes elles-mêmes. Nous avons aussi relevé plusieurs dangers qui guettent toute analyse de la défiguration.

Le premier d'entre eux consiste à considérer la défiguration dans une acception abstraite, qui ne tient pas assez compte de la gestion par les victimes du jugement social dont elles vont être l'objet. Si la défiguration intervient en quelques secondes, intégrer

cette métamorphose nécessite un long apprentissage pour le grand brûlé jusqu'à ce qu'il parvienne à bien saisir puis à interpréter les réactions, les postures, les mimiques, qu'il suscite chez autrui. Avec le temps, une défiguration peut donc progressivement devenir « gérable ». En raison d'une accoutumance visuelle, le grand brûlé est ainsi en mesure de prétendre à un moindre inconfort interactionnel et, comme nous l'avons vu, en regard d'autres considérations, sa défiguration va sans doute lui paraître moins importante.

Le deuxième danger consiste à ne pas nuancer la rhétorique de l'espoir véhiculée par le discours sur la réparation de la défiguration, notamment lorsque ce discours porte sur la greffe du visage¹⁰. Celle-ci est souvent présentée comme « un espoir si grand pour tant de défigurés, tant de monstres cachés condamnés à l'enfermement¹¹ ! ». La prise en compte du point de vue de personnes défigurées poserait sans nul doute la question de la normativité et permettrait de dépasser des analyses caricaturales.

Le troisième danger est enfin de ne pas prendre en compte les spécificités de chaque défiguration. Dans le cas de la brûlure grave, la cause de l'accident peut, par exemple, susciter parfois un sentiment de reconnaissance. En survivant à un accident d'avion, de voiture, souvent spectaculaire, le grand brûlé parvient en quelque sorte à susciter de la sympathie, voire de l'admiration, par le fait même qu'il a survécu à une situation de laquelle il n'aurait pas dû sortir vivant. La défiguration ne revient plus uniquement forcément à perdre la face, mais elle atteste, avec une évidence et une force manifestes, que le grand brûlé a malgré tout réussi à passer « l'épreuve du feu » et qu'il pourrait presque en éprouver une forme de fierté¹². De là vient la nécessité d'aller au delà du miroir..., ce qui implique, à l'évidence, que l'on ne fasse plus l'économie de s'intéresser vraiment au point de vue des principaux concernés.

Bibliographie

- Amadiou, J.-F. (2005 [2002]),** *Le poids des apparences: beauté, amour, gloire*, Paris, Odile Jacob (Poches).
— (2013), *DRH: Le livre noir*, Paris, Seuil.
Châtelet, N. (2007), *Le baiser d'Isabelle: L'aventure de la première greffe du visage*, Paris, Seuil.
Dubuis, A. (2014), *Grands brûlés de la face. Épreuves et luttes pour la reconnaissance*, Lausanne, Antipodes (« Existences et Société »).
— (2015), « La reconnaissance factuelle: le récit itératif d'un accident pour rétablir un rapport à soi et à autrui », *Études Ricæuriennes / Ricæur Studies* 6 : 1, 111–122.
Flahaut, F. (1989), *Face à face. Histoires de visage*, Paris, Plon.

¹⁰ Nous précisons que la greffe du visage ne s'applique pas dans le cas de la brûlure grave, tellement les contre-indications et les risques de rejet sont élevés.

¹¹ CHÂTELET (2007: 267).

¹² DUBUIS (2015: 118).

Goffman, E. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*. 1. La présentation de soi, Paris, Les Éditions de Minuit (Le Sens commun).

— (1975), *Stigmate: les usages sociaux des handicaps*, Paris, Les Éditions de Minuit (Le Sens commun).

Le Breton, D. (2014), *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié.

Murphy, R. F. (1987), *Vivre à corps perdu. Le témoignage et le combat d'un anthropologue paralysé*, Paris, Plon.

LE VISAGE, MÉDIATEUR DES RAPPORTS HUMAINS. QUELQUES APPROCHES PSYCHOLOGIQUES

Claude Voelin

Résumé

La psychologie scientifique s'est intéressée, au cours de son histoire, au rôle que joue dans le développement de la personne le visage perçu, reconnu et interprété. Dans ce cadre, nous évoquerons les apports de la psychanalyse, puis ceux de la théorie de l'attachement. Nous verrons ensuite comment le visage de l'autre constitue un facteur important de régulation de l'interaction sociale, chez l'enfant et chez l'adulte, tant par les émotions exprimées et décodées que par les signaux indiquant les intentions des partenaires en interaction. Enfin, nous nous intéresserons à la façon dont, en psychologues naïfs, nous attribuons des traits de caractère et de personnalité aux personnes, à partir de la configuration de leur visage tel que nous le percevons.

Ces thèmes constituent des champs récurrents d'investigation en psychologie. Nous avons conçu la présente contribution comme une occasion d'évoquer des auteurs et des résultats qui ont marqué une part importante de son histoire, en les doublant, lorsque c'était possible, de références à des ouvrages d'ensemble, en français ou traduits en français. Les revues de questions les plus récentes que nous avons consultées, dans des manuels de langue anglaise, n'indiquent pas de grande nouveauté dans la façon dont les chercheurs, aujourd'hui, abordent notre sujet.



Visage humain et développement de l'enfant

1. *La perception du visage humain par le très jeune enfant*

On a cru longtemps que les capacités perceptives du nouveau-né étaient peu performantes à sa naissance. Ce point de vue se rattachait à l'idée que, comparé à d'autres mammifères à la naissance, l'enfant humain, même né à terme, serait une sorte de prématuré. Partant de là, on a trouvé tout à fait remarquable la façon dont le visage humain constituait, très tôt chez l'enfant, une forme visuelle qui attirait son regard de manière insistante, suscitant un plaisir et un intérêt qu'aucun autre stimulus visuel n'était à même de provoquer. René Spitz fit œuvre de pionnier en montrant comment, dès l'âge moyen de trois mois, le bébé humain manifestait par un franc sourire son plaisir de voir un visage humain se présenter à lui¹.

1 SPITZ / WOLF (1946); SPITZ (1968).

Toutefois, ce qui semblait intéresser l'enfant de cet âge était la simple configuration constituée de deux yeux plus quelque chose en dessous (bouche ? nez ?), à l'intérieur d'une figure au contour fermé, plus ou moins circulaire. Un visage présenté de profil n'attirait pas l'attention de l'enfant, et les affreuses grimaces que Spitz en personne présenta à ses petits sujets de trois mois ne les effrayèrent pas le moins du monde. C'est plus tard seulement, entre l'âge de six et neuf mois, que les bébés humains parviendraient, selon Spitz, à reconnaître, y compris de profil, un visage familier, en premier lieu celui de la figure maternelle, à le distinguer de celui de toute autre personne, et à fournir une réponse adaptée aux émotions que ce visage exprime.

De nombreux travaux expérimentaux ont permis de préciser ce rapport du bébé au visage humain, et de corriger certains faits et affirmations de Spitz. R. Fantz, notamment, a confirmé que c'est la *configuration d'ensemble* du visage qui attire l'attention et l'intérêt du petit enfant. Une figure de même complexité, mais dont les éléments sont disposés autrement dans l'espace, le laisse indifférent. Fantz a également montré que, si on ne retient de l'enfant que l'*attention* (évaluée par la direction du regard et la durée de sa fixation) portée au stimulus qu'on lui présente², on trouve que le visage humain est discerné et recherché beaucoup plus tôt³. Des travaux plus récents semblent indiquer que l'enfant réagirait pratiquement dès sa naissance à la présence d'un visage humain, et serait même capable d'en imiter diverses mimiques⁴.

Les auteurs ont rapproché ces observations du phénomène d'*empreinte*, décrit par l'éthologiste Konrad Lorenz en 1935 à la suite de ses observations sur les petits de l'oie. Les oisons seraient programmés à suivre, dès leur sortie de l'œuf, le premier stimulus en mouvement qu'ils rencontrent; par la suite ce sont les traits caractéristiques de cet objet en mouvement – qui est, normalement, l'oie qui les a couvés – qui vont s'imprégner⁵ sur le petit animal. Celui-ci, dès lors, veillera à maintenir une forte proximité spatiale avec elle⁶. Pour Lorenz, ce dispositif comportemental joue un rôle vital évident: le petit oison livré à lui-même ne saurait survivre. Le psychiatre J. Bowlby, désireux de se dispenser de certaines des hypothèses psychanalytiques⁷ pour rendre compte de l'établissement d'un lien fort entre la mère et l'enfant humain, adopte le modèle de l'empreinte pour rendre compte du lien, qu'il nomme *attachement*, qui se noue entre le petit humain et sa figure maternelle. Selon Bowlby, l'*attachement* est la version humaine de l'*empreinte*, et le stimulus clé qui déclenche le processus d'*attachement*⁸ est, chez les humains, le visage maternel⁹.

2 Alors que Spitz mesurait cet intérêt via la réaction de *sourire*.

3 FANTZ (1965).

4 FIELD/WOODSON/GREENBERG/COHEN (1982); KALTZ/MESCHULACH-SARFATY/AUERBACH (1988); MELTZOFF/WILLIAMSON (2013).

5 On traduit ainsi, en français, l'expression allemande *sich einprägen*, utilisée par Lorenz.

6 LORENZ (1970).

7 Notamment celles qui sont relatives au modèle des pulsions, et plus particulièrement au concept d'énergie (dont la *libido*) qui lui est rattaché.

8 Chez les oisons, c'était le fait d'être en mouvement.

9 BOWLBY (1958, 1978).

N'oublions pas, cependant, que l'enfant prend connaissance de sa figure maternelle non seulement à travers le visage vu, mais aussi par ce qu'il en perçoit auditivement (paroles, vocalises), et que le visage maternel n'est jamais dissocié d'un corps qui a une odeur, et de bras qui le portent, le caressent et le bercent. En d'autres termes, l'enfant prend connaissance de la personne maternelle, et humaine en général, de façon multisensorielle dès sa naissance¹⁰, et peut-être déjà *in utero*. Il semble cependant que le visage *vu* conserve, parmi ces multiples indices de la présence humaine, une importance toute particulière, comme nous le montrerons ci-après.

2. *La lecture des émotions sur le visage d'autrui : D. W. Winnicott, D. Stern*

Pour les psychanalystes, l'enfant à la naissance n'a aucune conscience d'être un individu distinct de son environnement ; il n'y aurait même pas de *Moi* à la naissance. D. W. Winnicott fait partie de ceux qui, après Freud, ont voulu rendre compte de l'émergence de cette conscience de soi. La figure maternelle jouerait dans ce processus un rôle essentiel, en conférant une unité aux diverses sensations que l'enfant ressent, venant de ses organes internes et du monde environnant. Cette unification s'effectue essentiellement dans la façon qu'a la mère, de manière répétée, de porter et de manipuler son petit enfant, et de lui présenter son visage. À cet âge, le visage maternel est sans doute la chose la plus vue, et regardée, par l'enfant.

Ce visage, beaucoup plus que les autres objets pouvant entrer dans le champ visuel, est mobile (la mère bouge sa tête et tout son corps) et articulé (mouvements de la bouche, des yeux, des joues). La capacité du visage humain à prendre diverses configurations qui seront à un moment donné comprises comme exprimant des émotions, est très tôt pour l'enfant une propriété essentielle du visage humain. Le visage recherché n'est pas, comme Spitz le suggérait, une simple configuration statique (*Gestalt*). L'enfant attend de lui qu'il soit en mouvement. Un adulte qui présente à un enfant de trois mois ou plus un visage impassible (*still face*) provoque chez cet enfant une attente de mouvement qui, si elle n'est pas réalisée, peut conduire à une véritable détresse¹¹.

Winnicott suppose que les mimiques produites par le visage maternel sont décodées par l'enfant comme autant d'expressions d'émotions qui l'informent sur ce que la mère ressent au sujet de la situation dans laquelle a lieu l'interaction, puis, à mesure que la personne du bébé (le *Moi*, le *Self*) se constitue, à son sujet même. Selon Winnicott, le visage maternel prend à ce moment, pour le bébé, la fonction de *miroir*. L'enfant *se voit* dans le visage maternel :

Que voit le bébé quand il tourne son regard vers le visage de la mère ? Généralement, ce qu'il voit, c'est lui-même. En d'autres termes, la mère regarde le bébé et ce que son visage exprime est en relation directe avec ce qu'elle voit¹².

10 TREMBLAY / PROVOST / STRAYER (1985).

11 TRONICK / ALS / ADAMSON / WISE / BRAZELTON (1978).

12 WINNICOTT (1975 : 155).

Il peut savoir, dans l'expression affichée par sa mère, s'il est un enfant gratifiant, plaisant, rassurant, ou au contraire source d'insatisfaction, d'inquiétude, de désaveu, de retrait d'amour. Cette fonction informative du visage d'autrui se poursuivra toute la vie; elle se doublera, au cours du développement, d'une conscience de soi intériorisée, qui permettra à la personne de savoir par elle-même ce qu'elle ressent et, éventuellement, d'en vérifier le bien-fondé par l'examen du visage d'autrui.

Daniel Stern propose un modèle un peu différent d'accès à cette conscience de soi. Pour lui, comme pour Winnicott, elle se construit par les interactions entre la mère et l'enfant. Mais Stern rejette l'idée selon laquelle il n'y aurait, à la naissance, pas d'individualité psychique, pas de *Moi*. Selon lui :

Les nourrissons sont préprogrammés pour avoir conscience des processus d'organisation-de-soi. Ils ne vivent jamais une période d'indifférenciation totale soi/autre...¹³.

En conséquence, Stern leur attribue, dès la naissance, un « sens de soi émergent », qui va se développer en un « sens de soi noyau » après le 2^e mois; ce dernier serait un « sens de l'activité propre, de la cohésion physique, de la continuité dans le temps, de l'intentionnalité¹⁴ ». Puis ce sens de soi s'ouvre, aux âges de 6 à 9 mois, vers un « sens de soi subjectif », pour la genèse et la consolidation duquel le visage maternel joue un rôle essentiel par sa dimension expressive. C'est à cet âge que l'enfant comprendrait que, derrière les mimiques d'autrui, dont il perçoit déjà la fonction persuasive ou dissuasive, il y a des états d'âme, que les traits du visage de l'autre sont l'expression *visible* d'états mentaux qui, eux, demeurent *invisibles*. Selon Stern, l'enfant découvrirait de manière solidaire que l'autre, comme lui, a une intériorité: comme lui, l'autre ressent des émotions; ce qu'il ressent quand il sourit à l'autre doit correspondre à ce que ressent l'autre qui lui sourit en face. L'enfant découvre en même temps, par l'accordage de son visage, mais aussi de ses postures corporelles, avec le visage et les postures de l'autre, sa subjectivité propre et celle de l'autre: il découvre que cette subjectivité existe, et de quoi elle est faite. Le visage de l'enfant, comme celui de l'adulte, prend alors cette fonction de communication d'états internes, qu'il gardera toute sa vie et qui, plus tard, doublera la communication verbale d'une communication non-verbale ou para-verbale¹⁵.

3. L'information fournie et recherchée: guidage et contrôle par le visage et le regard

Cette fonction de communication, qui se double d'une fonction de contrôle, est bien illustrée, aux âges où l'enfant ne parle pas encore, par deux paradigmes très appréciés des psychologues de la petite enfance, *l'attention visuelle conjointe* et *la référence sociale*.

¹³ STERN (1989: 21).

¹⁴ STERN (1989: 17).

¹⁵ COSNIER/BROSSARD (1984).

L'attention visuelle conjointe

Vers l'âge de dix mois, l'enfant placé en face d'un visage humain devient attentif à la direction du regard de son vis-à-vis. Il sait à ce moment-là qu'il y a quelque chose à voir là où l'autre porte son regard, et on le voit orienter son attention visuelle dans la même direction¹⁶.

Ce processus, qui indique que l'enfant de cet âge distingue différentes fonctions et parties du visage, et qui montre combien le *regard* de l'autre devient une source informative importante, se met en place en suivant diverses étapes, qui signalent qu'il s'agit là d'une conquête assez compliquée. Dans un premier temps, l'enfant dirige son regard dans la direction approximative du regard de la personne qui lui fait face, mais s'arrête au premier stimulus visuel intéressant pour lui, qui n'est pas forcément ce que l'adulte regardait. C'est seulement dans un second temps que l'enfant perçoit plus précisément la direction du regard de l'autre, et cherche à apercevoir ce que l'autre regarde vraiment, sans se laisser arrêter par les objets qu'il rencontre dans son champ de vision. Au besoin, l'enfant, par un aller-retour visuel, vérifie que lui et l'adulte regardent bien la même chose. Le processus arrive à son terme quand l'enfant détourne la tête pour regarder derrière lui, hors de son champ visuel latéral, s'il pense que l'adulte regarde dans cette direction¹⁷.

La référence sociale (« social referencing »)

L'observation *princeps* qui a popularisé le thème de la référence sociale a été effectuée par des chercheurs américains¹⁸ à l'aide du dispositif de la falaise visuelle (*visual cliff*). Il s'agit d'une table dont le plateau est constitué d'une plaque de verre transparente, disposée sur un sol en damiers. On savait depuis longtemps¹⁹ que les enfants de 6 mois et plus n'osent pas s'aventurer en rampant sur cette surface de verre quand elle est placée à un mètre du sol, même quand cela leur permettrait de rejoindre leur mère qui se trouve de l'autre côté. Sorce, Emde, Campos et Klinnert ont repris ce dispositif et constatent que l'audace des enfants dépend de la hauteur de la table: à moins de 30 cm, ils traversent sans problème; si la table est plus élevée, ils n'osent en aucun cas le faire. Ces chercheurs fixent alors la table à la hauteur de 30 cm (lieu de l'indécision: j'y vais ou j'y vais pas?). Ils prennent pour sujets des couples de mères et d'enfants âgés de douze mois. Les mères sont invitées à se placer de l'autre côté du plateau transparent, la moitié d'entre elles devant adresser à leur enfant une mimique d'encouragement, l'autre moitié, dès que l'enfant fait le geste de s'y aventurer, une mimique d'effroi, celle-là même qu'elles montreraient en présence d'un réel danger. Les résultats de l'expérience sont tout à fait clairs: si la mère adresse à son bébé une

16 Travail pionnier de SCAIFE / BRUNER (1975).

17 BUTTERWORTH / COCHRAN (1980); MOORE / DUNHAM (1995).

18 SORCE / EMDE / CAMPOS / KLINNERT (1985).

19 WALK / GIBSON (1961).

mimique d'encouragement tel un sourire, l'enfant traverse; si son visage manifeste une expression de peur, il n'ose pas le faire.

Le résultat le plus important pour notre propos est peut-être que l'enfant semble aller *activement* à la recherche de cette information, qu'il traduit en encouragement (en autorisation) ou au contraire en dissuasion (en interdiction). De là le terme de *référence sociale* utilisé dans la littérature à ce sujet. Cette recherche active de l'information sur le visage maternel a été retrouvée dans de nombreux autres travaux utilisant d'autres dispositifs expérimentaux, qui ont en commun, avec la falaise visuelle, la propriété de susciter une certaine incertitude mêlée de crainte sur l'opportunité qu'il y aurait à s'approcher d'un objet ou d'une personne.

Cette recherche d'informations sécurisantes sur le visage maternel semble se prolonger, dans la suite du développement, en un désir délibéré de se trouver sous le contrôle du visage et du regard maternels. Par exemple, on installe des enfants âgés de 18 à 30 mois, avec des jouets qu'ils aiment bien, dans une pièce où leur figure maternelle se trouve également, assise sur une chaise. Pour une partie d'entre eux, elle les regarde jouer; pour un second groupe, elle leur tourne le dos; dans une troisième situation, elle est cachée par un paravent, mais les enfants l'ont vue et savent qu'elle est là. Dans les situations 2 et 3, les enfants prennent les jouets et vont se placer sous le regard de la mère²⁰.

Dans une situation semblable à la précédente, où, en plus, on introduit dans la situation des événements anxiogènes, une partie des mères, assises sur leur chaise, regardent leur enfant de 15 mois, alors que les autres sont plongées dans la lecture d'un magazine. Résultat: les enfants dont les mères ne sont pas disponibles (elles sont occupées par leur magazine) sont moins actifs et plus inhibés dans leurs déplacements à travers la pièce que ceux qui peuvent évoluer sous le contrôle du regard maternel. La publication qui relate cette expérimentation porte un titre significatif, en traduction française: «La présence de la mère ne suffit pas. Effet de la disponibilité émotionnelle sur les comportements exploratoires des petits enfants». L'expérience montre que cette disponibilité émotionnelle est assurée au mieux quand le visage et le regard de la mère sont tournés vers l'enfant²¹.

Visage et interaction sociale : guidage cognitif, expression et décodage des émotions

1. Le guidage cognitif

Les contrôles fournis, ou imposés, par les informations non verbales contenues sur le visage et dans le regard, prolongent chez l'adulte ce que l'on a décrit ci-dessus en parlant de la référence sociale. Ils jouent un rôle central dans la plupart de nos interactions avec autrui.

²⁰ CARR/DABBS/CARR (1975).

²¹ SORCE/EMDE (1981).

Dans les interactions de type asymétrique, dont la situation d'apprentissage est le prototype, la personne qui fournit de l'information, par exemple sur la manière de construire un puzzle, de se servir d'un instrument ou de reproduire une figure par le dessin, informe celle qui apprend. Elle le fait non seulement en faisant (démonstration manuelle ou gestuelle) ou en disant, mais aussi en regardant les divers composants de la situation (le matériel, l'apprenant) et en manifestant par ses mimiques la satisfaction d'avancer dans la résolution du problème ou, au contraire, le dépit lié au blocage, à l'erreur ou à l'échec. L'apprenant sait tout cela, et il va de son côté rechercher ces indices, présents dans l'activité manuelle et sur le visage du tuteur, dans ses regards autant que dans ses paroles. Ceci est valable pour les adultes aussi bien que pour les enfants en situation d'apprentissage.

La situation ne change pas fondamentalement quand la situation est symétrique, c'est-à-dire lorsqu'une tâche est exécutée en commun par deux personnes qui ont le même degré d'expertise (par exemple l'une tient une pièce que l'autre fixe sur un support au moyen de vis ou de clous, ou toutes deux ensemble déplacent un meuble lourd, plient des draps, ou exécutent ensemble un morceau de musique). Dans ce type de situations, la possibilité de voir le visage du partenaire informe sur ce qu'il est en train de faire, mais aussi sur ce qu'il s'apprête à faire. Ce genre d'information permet à chacun des partenaires de prendre son tour ou de s'ajuster à l'action de l'autre.

2. *Le guidage de l'interaction verbale*

Ce qui précède s'applique à l'échange de propos verbalisés, autrement dit à la conversation. On a mis en évidence, grâce à l'aide de techniques sophistiquées d'enregistrement de données très fines et très labiles, la manière dont l'échange conversationnel, pour pouvoir se dérouler sans heurt, s'appuie sur toute une série d'indices, qui relèvent d'une forme de métalangage puisqu'ils informent sur l'interaction langagière en cours. Grâce à ces indices, chacun des interlocuteurs est informé des intentions de l'autre : il va prendre la parole à son tour, il va mettre fin à son message, il va développer plus longuement ce qu'il est en train de dire, etc²². C'est à ce prix seul qu'une conversation peut se dérouler sans heurt du début à la fin, comme un dialogue dans une pièce de théâtre.

Ces indices sont portés par des supports multiples et visibles, provenant du visage et plus généralement du corps : gestes des mains, postures du haut du corps, mouvements de tête, expressions d'émotions, orientation du visage et du regard, mimiques diverses. Il convient de mentionner également les indices auditifs, comme le débit ou l'intonation de la parole. L'importance de ces derniers est mise en évidence par la capacité qu'ils ont de réguler à eux seuls une conversation téléphonique, dépourvue de toute assistance visuelle. Lors d'un échange verbal, la plus grande part de l'information échangée passerait en fait par ces canaux non verbaux²³.

22 BROSSARD (1992).

23 WATZLAWICK/BEAVIN/JACKSON (1972).

Cette chorégraphie subtile se déroule en général sans que l'on en soit conscient. Nous en prenons conscience dans des situations particulières, comme c'est le cas lorsqu'une personne gesticule au téléphone, sans effet possible sur son interlocuteur, ou lorsqu'une personne voyante, habituée au monde des voyants, dialogue avec une personne non-voyante en accompagnant ses propos de marqueurs distribués sur son visage et dans ses regards, alors même qu'elle les sait inaccessibles à son vis-à-vis.

Ces indices sont très fugaces ; mais pour qu'ils soient fonctionnels et jouent leur rôle, ils doivent être clairement perçus par chacun des partenaires, et ils le sont. Leur origine et les conditions de leur mise en place sont encore loin d'être claires. Pour une part, ils découlent probablement des signaux utilisés très tôt dans la petite enfance lors des échanges préverbaux. Mais une partie d'entre eux est sans aucun doute déterminée culturellement. Ainsi, comme on sait, il n'est pas convenable, dans certaines cultures africaines, de regarder son interlocuteur quand il parle, alors qu'une telle attitude est plutôt attendue des Européens, qui ressentent un regard fuyant comme une marque d'impolitesse, et non de respect.

3. *Les émotions exprimées et décodées : un enracinement dans le biologique ?*

Ces microsignaux qui ponctuent l'échange verbal ou la collaboration en actes n'épuisent de loin pas ce que la physionomie faciale de chacun apporte aux échanges entre humains. Le décodage des émotions exprimées par le visage dans toute interaction entre partenaires qui se voient y joue un rôle régulateur central. On a déjà noté leur importance dans l'interaction sociale et son développement chez le petit enfant, ainsi que leur rôle dans la construction de la personne.

De nombreux arguments ont contribué à leur attribuer une origine biologique, ce qui témoignerait de leur valeur adaptative fondamentale du point de vue de l'évolution de l'espèce. On a également de bonnes raisons de les supposer façonnés par l'environnement éducatif et culturel. Cet avatar de l'éternel débat inné/acquis a de bonnes chances, ici comme dans beaucoup d'autres cas, de se résoudre en une complémentarité.

L'approche éthologique conforte l'hypothèse d'un enracinement biologique de l'expression des émotions humaines. Dans son ouvrage de 1872 sur *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*²⁴, Darwin recourt à la *psychologie comparée* pour démontrer que sa théorie de l'évolution s'applique à l'homme, pour ce qui est de ses « facultés mentales » aussi bien que pour ce qui concerne son organisme biologique. Il tente d'y montrer, non sans difficulté, comment les configurations faciales par lesquelles nous exprimons nos émotions sont dérivées de configurations déjà présentes chez les mammifères supérieurs. En montrant qu'il existe un équivalent animal de la fonction expressive humaine, Darwin a ouvert la voie à ce qui a constitué l'essentiel du corpus de l'éthologie classique, popularisée, au 20^e siècle, par Konrad Lorenz

24 DARWIN (2006).

et Niko Tinbergen. En résumé, les animaux aussi communiquent entre eux. Certes, ils ne s'envoient pas des messages codés; le symbole, donc toute forme de langage au sens humain du terme, leur est étranger²⁵; mais ils rendent visible, par leurs *postures*, leur disposition émotionnelle du moment²⁶. Cette disposition leur est dictée par les circonstances: période des amours où tant le partenaire de l'autre sexe que le rival de même sexe doivent pouvoir échanger leurs « intentions »; tâche de protection des jeunes ou du territoire, qui suscite des postures à interpréter comme des menaces d'agression dirigées vers un éventuel intrus, notamment. Ces diverses postures sont souvent décrites de manière statique: position du buste, position de la tête, direction du regard. Mais elles comprennent aussi des éléments dynamiques tels que les mouvements du corps ou de la tête. Ces postures sont autant de stimuli qui déclenchent des réactions, en principe appropriées, chez le congénère: une menace d'agression suscite, soit la fuite, soit une autre posture, dite d'apaisement ou de soumission, qui éteint la mobilisation agressive menaçante du congénère²⁷.

Ces travaux, richement documentés pour ce qui est de certaines espèces animales, ont alimenté certains travaux en éthologie humaine, qui ont montré que les humains aussi communiquent des états émotionnels par des postures, qui concernent non seulement la face et la tête, mais aussi tout le corps²⁸. Chez les humains, la face acquiert, dans ces situations, une importance beaucoup plus grande que son équivalent chez l'animal. Il est évident que sa grande mobilité lui permet de prendre, contrairement au faciès de l'animal (primates exceptés), un nombre infini de configurations, qui sont autant d'expressions différentes, finement modulées, des émotions. Cette importance de la face chez l'humain croît à mesure que les personnes sont spatialement rapprochées, et que leur face devient visible et lisible.

Ce détour par l'éthologie classique a, entre autres, le mérite de nous rappeler que, même si le visage joue un rôle fondamental dans la communication humaine, qu'il s'agisse ou non d'accompagner un échange verbal, il ne constitue qu'une partie de la tête, qui est elle-même articulée sur un corps, et que l'expression de l'émotion est une activité qui mobilise la totalité de l'organisme, y compris ses parties (jambes, pieds, mains) éventuellement cachées à la vue du partenaire.

Cette référence à l'éthologie a aussi grandement contribué à valider l'hypothèse selon laquelle l'expression des émotions relèverait de mécanismes neurophysiologiques hérités²⁹. Cette hypothèse est en effet conforme au déterminisme biologique des comportements, sur lequel insistent les éthologistes de l'école de Lorenz. De plus, le fait de retrouver ces expressions identiques dans un très grand nombre de sociétés humaines semble démontrer leur caractère universel, indépendant de toute détermination culturelle. Enfin, beaucoup d'entre elles apparaissent toutes constituées très tôt dans la vie du nourrisson, ce qui diminue la probabilité qu'elles soient apprises. Et

25 Le cas des singes supérieurs reste réservé.

26 Sans hypothèse sur son éventuelle contrepartie subjective.

27 TINBERGEN (1967).

28 COSNIER / BROSSARD (1984).

29 EKMAN (1972, 1984).

chez le très jeune enfant, il se pourrait bien que la mimique expressive qui correspond à certaines émotions précède leur ressenti subjectif :

Les premières expressions faciales de dégoût et de joie s'apparentent [...] davantage à des réflexes qu'à des expressions d'émotions proprement dites... [et]... les expressions faciales ne constituent peut-être pas le meilleur indice de l'expérience émotive du nourrisson³⁰.

Cette avance de la mimique sur le ressenti, et son caractère réflexe supposé, apportent de nouveaux arguments en faveur du caractère biologiquement programmé des expressions des émotions ; et si leur manifestation précède le ressenti, on peut plus facilement les rapporter aux postures animales évoquées.

Il est, cependant, hors de question d'affirmer que ces expressions demeureraient inchangées durant toute la vie. D'une part, elles sont fortement modulées par le processus de socialisation, qui utilise pour cela la possibilité, développée progressivement chez l'enfant, d'en contrôler la manifestation, mais aussi le façonnage par imitation d'un modèle. Les enfants apprennent bien vite que l'on peut, selon la situation, laisser s'exprimer les émotions ressenties, ou qu'il convient, au contraire, d'en réprimer l'expression. Ils apprennent aussi, dans la culture occidentale, que l'on tolère plus facilement l'expression spectaculaire de la douleur chez les filles que chez les garçons, tandis que pour la colère c'est l'inverse. Ensuite, la manifestation de ces expressions, pour stéréotypées qu'elles paraissent, est susceptible de se spécialiser quelque peu selon les cultures. Les Européens savent bien qu'il est parfois difficile de deviner ce que ressent un interlocuteur qui a grandi dans un pays d'Extrême-Orient, soit parce que les situations dans lesquelles on peut témoigner, par exemple de la joie ou de la désapprobation, ne sont pas les mêmes dans chaque culture, soit (ce n'est pas exclusif) parce que la manière d'exprimer l'une ou l'autre de ces émotions n'est pas totalement la même, du point de vue de la topographie faciale, dans l'une et l'autre culture. Il faut aussi admettre que, même à l'intérieur d'une même culture, chaque personne a son style propre de sourire, d'exprimer du dédain ou de la surprise. Ce style est sans doute lié en partie à la nature de l'« instrument » (l'anatomie faciale proprement dite, qui est un donné de départ, soit la configuration de la bouche et des lèvres, l'ouverture oculaire, la motilité des joues, par exemple) ; mais il dépend aussi des modèles offerts et imités au sein de la famille et de l'entourage, du caractère expansif ou retenu de la personne, et en fin de compte de ses capacités à exercer un contrôle sur l'expression de ses émotions. Ces dernières remarques mettent en évidence une instrumentation possible de l'expression des émotions. Elle peut être en désaccord avec le ressenti : j'exprime de la joie alors que je suis triste et contrarié, je donne à mon visage une apparence propre à susciter la confiance alors que je suis en train de mentir. Un visage est sans doute un grand indicateur de la vie subjective de son propriétaire, mais il peut aussi servir à dissimuler ou à tromper.

Le débat reste donc ouvert, tant sur la prétendue universalité du *pattern* d'expression des émotions, sur leur prétendue programmation neuromusculaire qui serait

30 RICARD / COSSETTE / GOUIN-DECARIE (1999 : 240 et 241).

innée et déterminée une fois pour toutes, que sur leur détermination par la culture, via les mécanismes notamment d'apprentissage et d'imitation³¹.

Visage, caractère et personnalité : la physiognomonie

Un visage fait naître en nous, automatiquement, une appréciation de la personne à qui ce visage appartient. Cette appréciation peut porter sur des états mentaux, passagers ou plus durables, de la personne en face de nous. Ce jugement relève du processus d'attribution qu'étudie la psychologie dite « naïve³² », celle que pratiquent Monsieur et Madame Tout-le-monde au quotidien, quand l'apparence d'une personne leur fait porter un jugement sur son caractère (mon vis-à-vis est réservé ou expansif, d'un naturel gai ou triste), sur son esthétique (beau/laid), ou son attractivité sociale (cette personne a l'air sympathique, ou non)³³; le jugement peut également comporter une dimension morale (cette personne me semble honnête, droite, ou, au contraire, fourbe et hypocrite). Il ne s'agit pas ici de psychologie savante, mais de psychologie au quotidien. Tout le monde la pratique et, même si certains sont plus « psychologues » que d'autres, elle est absolument indispensable à toute vie sociale, depuis la nuit des temps.

La psychologie moderne, apparue dans la seconde moitié du 19^e siècle, qui, pour être scientifique, appuie son discours sur des données obtenues à l'aide des méthodes utilisées dans les sciences naturelles, a transposé sur le plan de sa démarche de nombreux thèmes qui avaient été débattus jusque-là par les philosophes, les artistes (peintres, sculpteurs), les gens de lettres (poètes et romanciers), ou qui sont l'objet de discours populaires ou de pratiques sociales spontanées. Ainsi, le rapport postulé entre la configuration du visage et le caractère de la personne a dû faire, très tôt dans l'histoire de l'humanité, l'objet de constats, de remarques, voire de questionnements; il y a un intérêt, non seulement à se comporter envers son vis-à-vis en fonction du caractère et des intentions qu'on lui attribue, mais à pouvoir communiquer à des tiers un tel jugement, qui implique qu'on le thématise pour pouvoir le verbaliser et l'argumenter. D'où une prise de conscience précoce de ce champ particulier de la psychologie naïve, accompagnée de la possibilité de sa mise en mots, mais aussi d'un questionnement sur sa validité. Dès que l'Antiquité nous livre des témoignages écrits, on trouve des liens postulés entre l'apparence physique des gens et les traits de leur personnalité. Cette démarche a conduit les penseurs et les auteurs de traités divers à ce que l'on a nommé la physiognomonie³⁴. Une bonne part de la représentation du visage humain dans l'art plastique se fonde sur de telles attributions. Il est cependant difficile de justifier scientifiquement ce lien entre visage et caractère ou personnalité. Beaucoup de textes suggèrent plutôt qu'il s'agit là d'une mise en mots, plus ou moins

31 SANDER/SCHERER (2009a).

32 LEYENS (1995).

33 Les tests d'origine américaine qui servent à mesurer la *physical attractiveness* recueillent en fait des jugements de nature esthétique (beau, harmonieux, etc.).

34 Voir la contribution de J. Wilgaux dans le présent recueil.

savants, d'un constat empirique, qui s'enracine dans ce qui dut être, rappelons-le, une pratique sociale depuis toujours.

Si la physiognomonie a connu ses moments forts avec Lavater et Gall (de qui nous reste la fameuse « bosse des maths »), elle a encore accompagné certaines spécificités des humanités après qu'elles sont devenues sciences sociales et sciences humaines à la fin du 19^e siècle et au 20^e siècle. On pense ici à l'œuvre de Cesare Lombroso en criminologie, qui prolonge l'hypothèse de Gall, et à celle de Leopold Szondi, dont le test s'appuie sur les émotions suscitées par des portraits, photographiés, de malades psychiatriques, émotions censées révéler le monde pulsionnel de la personne à qui on les présente. En France, Louis Corman a développé une *morphopsychologie*, qu'il estime scientifiquement fondée, contrairement aux approches qui l'ont précédée³⁵. Cette démarche n'a pas, semble-t-il, suscité un grand enthousiasme dans la communauté scientifique des psychiatres et des psychologues, même s'il existe toujours une Société française de morphopsychologie qui s'en réclame.

Il n'en reste pas moins que nous faisons tous de la physiognomonie, sans le savoir ou en le sachant, et que cette pratique est suffisamment fiable pour nous assurer une vie sociale acceptable. Il faut donc bien admettre que les prédictions que nous effectuons sur les autres à partir de leur visage sont assez satisfaisantes, même si aucune théorie connue ne les valide, et même si leur heuristique, toute statistique, ouvre sans doute la voie à des attentes fréquemment déçues, ce qui peut justifier certaines mises en garde. Ainsi, des enseignants à qui on a présenté des photographies d'élèves que des juges avaient, auparavant, évalués sur une échelle d'« attirance physique » (*physical attractiveness*)³⁶, ont prédit aux élèves les plus « beaux », par rapport aux moins *attractive*, de meilleurs résultats scolaires dans le futur, et leur ont attribué un degré d'intelligence plus élevé³⁷. Ce serait là un exemple des nombreux biais qui perturbent à leur insu les évaluations que les enseignants portent sur leurs élèves.



Parler du visage demande qu'on l'isole du reste du corps de manière arbitraire. Dans l'usage que nous faisons de notre visage, intentionnellement ou non, nous faisons intervenir d'autres parties visibles de notre organisme, à l'occasion de postures ou de mouvements : le torse, les membres, l'ensemble de la tête. Nous communiquons également à l'aide d'indices non visibles : les sons de la parole et, dans la communication rapprochée, les odeurs et le toucher. Les personnes non-voyantes parviennent à une communication satisfaisante en étant dépourvues de toute information de type visuel. Elles savent aussi prendre connaissance du visage d'autrui en l'explorant manuellement, dans les situations qui l'autorisent (lien mère-enfant, lien amical ou amoureux).

Notre mode de vie nous amène à communiquer de plus en plus à distance, sans plus de contact visuel avec notre interlocuteur : pensons au téléphone portable qui

35 CORMAN (1975, 1994).

36 Voir *supra* la note 33.

37 CLIFFORD / WALSTER (1973).

permet aux gens de se parler en tout temps et en tout lieu, à la messagerie électronique qui, bien qu'elle relève de l'écrit, s'apparente beaucoup à l'échange conversationnel, ou à la déclaration *urbi et orbi* que l'on dépose sur la toile. Tous ces modes de communication constituent aujourd'hui une part substantielle de nos échanges avec autrui. Il est peut-être trop tôt pour dire si ce nouveau type de rapport, qui fait l'économie des échanges face à face, peut modifier l'usage que nous faisons de notre visage et de celui d'autrui dans nos interactions, et plus généralement le statut du visage humain dans les relations humaines. Il n'est pas non plus certain que les nouvelles technologies qui, comme Skype, permettent le face-à-face visuel à travers Internet, améliorent la qualité de la communication, notamment en termes d'échange d'informations. Il serait bon que des recherches se développent pour approfondir cette question.

Bibliographie

- Bowlby, J. (1958)**, «The Nature of the Child's Tie to His Mother», *The International Journal of Psycho-Analysis* 38, 350–373.
- (1978), *Attachement et perte. Vol. 1: L'attachement*, Paris, PUF (Le fil rouge. 2, Psychanalyse et psychiatrie de l'enfant).
- Brossard, A. (1992)**, *Psychologie du regard. De la perception visuelle aux regards*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé (Actualités pédagogiques et psychologiques).
- Butterworth, G./Cochran, E. (1980)**, «Towards a Mechanism of Joint Visual Attention in Human Infancy», *The International Journal of Behavioral Development* 3, 253–272.
- Carr, S./Dabbs, J./Carr, T. (1975)**, «Mother-Infant Attachment: The Importance of the Mother's Visual Field», *Child Development* 46, 331–338.
- Clifford, M./Walster, E. (1973)**, «The Effect of Physical Attractiveness on Teacher Expectations», *Sociology of Education* 46, 248–258.
- Cole, J. R. (éd.) (1972)**, *Nebraska Symposium of Motivation*, Lincoln (Nebraska), University of Nebraska Press (Current Theory and Research in Motivation 19).
- Corman, L. (1975)**, *Le diagnostic de l'intelligence par la morphopsychologie*, Paris, PUF.
- (1994), *Caractérogie et morphopsychologie*, Paris, PUF.
- Cosnier, J./Brossard, A. (éds) (1984)**, *La communication non verbale*, Neuchâtel/Paris, Delachaux & Niestlé (Textes de base en psychologie).
- Darwin, C. (2006)**, *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, trad. de l'anglais par Dominique Férault, Paris, Rivages poche (Rivages poche 351. Petite bibliothèque).
- David, P./Zelazo, J. (éds) (2013)**, *The Oxford Handbook of Developmental Psychology*, vol. 1, Oxford, Oxford University Press (Oxford Library of Psychology).
- Ekman, P. (1972)**, «Universals and Cultural Differences in Facial Expression of Emotion», in: COLE, 207–283.
- (1984), «Expression and the Nature of Emotion», in: SCHERER / EKMAN, 319–344.
- Fantz, R. L. (1965)**, «Visual Perception from Birth as Shown by Pattern Selectivity», in: WHIPPLE, 793–814.

- Field, T. M. / Woodson, R. / Greenberg, D. / Cohen, D. (1982), « Discrimination and Imitation of Facial Expressions by Neonates », *Science* 218, 179–181.
- Kaltz, M. / Meschulach-Sarfaty, O. / Auerbach, J. (1988), « A Reexamination of Newborn's Ability to Imitate Facial Expressions », *Developmental Psychology* 24, 3–7.
- Leyens, J. P. (1995), *Sommes-nous tous des psychologues? Approche psychosociale des théories implicites de la personnalité*, Liège, Mardaga (Psychologie et sciences humaines 119).
- Lorenz, K. (1970), *Essais sur le comportement animal et humain. Les leçons de l'évolution de la théorie du comportement*, trad. de l'allemand par C. et P. Fredet, Paris, Seuil.
- Meltzoff, A. N. / Williamson, R. A. (2013), « Imitation: Social, Cognitive, and Theoretical Perspectives », in: DAVID / ZELAZO, 651–682.
- Moore, C. / Dunham, P. J. (éds) (1995), *Joint Attention: Its Origins and Role in Development*, Hillsdale (New Jersey), Erlbaum.
- Ricard, M. / Cossette, L. / Gouin-Decarie, T. (1999), « Développement social et affectif », in: RONDAL / ESPERET, 215–260.
- Rondal, J. A. / Esperet, E. (éds) (1999), *Manuel de psychologie de l'enfant*, Sprimont (B), Mardaga (Psychologie et sciences humaines).
- Sander, D. / Scherer, K. R. (2009a), « La psychologie des émotions: survol des théories et débats essentiels », in: SANDER / SCHERER, 1–39.
- Sander, D. / Scherer, K. R. (éds) (2009b), *Traité de psychologie des émotions*, Paris, Dunod (Psycho sup. Psychologie cognitive).
- Scaife, M. / Bruner, J. S. (1975), « The Capacity for Joint Visual Attention in the Infant », *Nature* 253, 256–266.
- Scherer, K. R. / Ekman, P. (éds) (1984), *Approaches to Emotion*, Hillsdale (New Jersey), Erlbaum.
- Sorce, J. F. / Emde, R. N. (1981), « Mother's Presence Is not Enough: Effect of Emotional Availability on Infant Exploration », *Developmental Psychology* 17, 737–745.
- Sorce, J. F. / Emde, R. N. / Campos, J. / Klinnert, M. D. (1985), « Maternal Emotional Signaling: Its Effects on the Visual Cliff Behavior of One-Year-Olds », *Developmental Psychology* 21, 195–200.
- Spitz, R. A. / Wolf, K. M. (1946), « The Smiling Response », *Genetic Psychology Monographs* 34.
- Spitz, R. A. (1968), *De la naissance à la parole. La première année de la vie*, trad. de l'anglais par Liliane Flournoy, Paris, PUF (Bibliothèque de psychanalyse).
- Stern, D. N. (1989), *Le monde interpersonnel du nourrisson. Une perspective psychanalytique et développementale*, Paris, PUF (Le fil rouge. 2, Psychanalyse et psychiatrie de l'enfant).
- Tinbergen, N. (1967), *La vie sociale des animaux. Introduction à la sociologie animale*, trad. de l'anglais par L. Jospin, Paris, Payot (Petite bibliothèque Payot 103).
- Tremblay, R. E. / Provost, M. A. / Strayer, F. F. (éds) (1985), *Éthologie et développement de l'enfant*, Paris, Stock / Pernoud (Laurence Pernoud).
- Tronick, E. / Als, H. / Adamson, L. / Wise, S. / Brazelton, T. B. (1978), « The Infant's Response to Intrapment between Contradictory Messages in Face-to-Face Interaction », *Journal of Child Psychiatry* 17, 1–13.

- Walk, R. D./Gibson, E. J. (1961)**, « A Comparative and Analytical Study of Visual Depth Perception », *Psychological Monographs* 75.
- Watzlawick, P./Beavin, J. H./Jackson, D. D. (1972)**, *Une logique de la communication*, Paris, Seuil.
- Whipple, H. E. (éd.) (1965)**, *New Issues in Infant Development*, New York, *Annals of the New York Academy of Sciences* 118.
- Winnicott, D. W. (1975)**, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard (Connaissance de l'inconscient).

VISAGE TROMPEUR ?

NEUROPSYCHOLOGIE ET EXPRESSIONS FACIALES

Jacques Lanarès

Résumé

Le visage est un vecteur important des émotions et des intentions reflétées par les expressions faciales. Mais le décryptage du message véhiculé par le visage n'est pas chose aisée. L'interprétation finale doit en effet intégrer de nombreuses variables tant au niveau de la production que de la perception. Une difficulté supplémentaire tient également au fait que les expressions peuvent s'entremêler, en particulier lorsque, pour des raisons culturelles, psychologiques ou stratégiques, l'on cherche à masquer l'émotion ressentie. Nous mettrons en évidence qu'une bonne capacité à identifier l'émotion exprimée existe, bien qu'elle comporte des limites.

Nous nous intéresserons aussi à la détection de l'authenticité de l'expression, cruciale dans les interactions. Avec des fluctuations selon les émotions, les recherches confirment globalement la capacité à distinguer une expression authentique d'une expression factice. Des indices moteurs viennent l'appuyer, tels que l'activation de certaines unités musculaires spécifiques, la cinétique de l'expression, des modifications au niveau des yeux ou des processus de nature empathique.



Le visage est un marqueur essentiel de l'identité, comme l'illustrent quotidiennement les portraits qui figurent sur les documents officiels. Mais il est aussi un important vecteur de l'extériorisation des émotions par le truchement des expressions faciales. Déjà relevée dans des textes anciens tels la Bible¹ ou l'œuvre de philosophes comme Aristote², cette relation entre émotion et visage a fait l'objet de multiples recherches de Descartes à nos jours, en passant par Darwin.

1. Importance et complexité du décodage des expressions du visage

La nature, l'origine et les fonctions des émotions ne sont pas aisées à cerner. Il est toutefois généralement admis³ qu'elles constituent des réponses psychologiques et physiologiques à l'émergence de situations diverses. Elles ont donc clairement une

1 « Alors Nabuchodonosor fut rempli de fureur, et l'expression de son visage changea », Daniel 3: 19, TOB, 1976, Les Éditions du Cerf.

2 Aristote, *Physiognomica* 3.808a-b: « L'on observe que des expressions du visage caractéristiques accompagnent la colère, la crainte, l'excitation érotique et toutes les autres passions. »

3 SCHERER (2005).

fonction adaptative, ainsi que le soulignait Darwin⁴. De nombreuses études montrent les liens entre expressions faciales et états physiologiques associés à l'émotion⁵. Potentiellement, les expressions du visage permettent donc de communiquer à autrui ses émotions et d'indiquer la survenue imminente de comportements tels que des cris ou des menaces physiques en cas de colère, voire la fuite si la peur domine. Les « témoins » de ces informations sont ainsi en mesure d'anticiper certains comportements et de réagir de façon adéquate, par exemple en se préparant au combat ou en calmant son interlocuteur. De fait, nous faisons fréquemment des inférences sur l'état émotionnel des personnes qui nous entourent. Parfois, nous les vérifions (« tu as l'air fâché ») ou les partageons (« elle semble de bonne humeur »). La lecture du visage joue un rôle central dans ces processus, même si l'activation d'autres muscles, les sons, les intonations et d'autres manifestations non verbales sont intégrées dans l'analyse.

Notre lecture des émotions est par ailleurs complétée par notre connaissance des relations sociales et des codes non verbaux qui sont partagés de façon suffisamment large pour constituer un message. Ainsi, le froncement des sourcils, comportement souvent interprété comme un signal de mécontentement, peut aussi indiquer une difficulté de compréhension.

Les modifications du visage n'expriment pas uniquement des sentiments ou des émotions. Elles peuvent aussi être utilisées dans un but de communication, par exemple pour attirer l'attention ou solliciter un soutien⁶, et s'inscrivent alors dans un champ englobant des dimensions sociales autant que biologiques. L'intersection de l'extériorisation des émotions et des impératifs sociaux peut conduire à des modulations des expressions faciales. Ces modulations peuvent se produire sous l'effet de normes culturelles comme le fait de ne pas laisser paraître sa frustration, ou celui d'exprimer de la tristesse lors d'un deuil. Le but peut aussi être de « commenter » le discours en appuyant ou en nuancant un message, par exemple en associant un propos accusateur à une expression indulgente. La volonté de paraître à son avantage⁷, voire, à l'extrême, de tromper autrui peut également conduire à moduler ses expressions. Lorsque les expressions sont remplacées par d'autres (un sourire pour masquer la tristesse ou l'angoisse) de moindre intensité, voire réprimées⁸, elles ne constituent plus un reflet fidèle des émotions vécues par les interlocuteurs.

Cette composante non verbale joue un rôle crucial, voire prédominant, dans les interactions, ainsi que le relevait Emerson dans son livre *La conduite de la vie* (*The Conduct of Life*)⁹:

Quand les yeux disent une chose et la langue une autre, l'homme avisé se fie au langage des premiers.

4 DARWIN (1872).

5 MATSUMOTO / KELTNER / SHIOTA / O'SULLIVAN / FRANK (2008).

6 KAISER / WEHRLE (2001); BURGOON / GUERRERO / MANUSOV (2011).

7 DE PAULO (2010).

8 BURGOON / GUERRERO / MANUSOV (2011).

9 EMERSON (1860 : 143).

Depuis, différents chercheurs ont confirmé cette assertion et il apparaît que l'adulte se fie d'autant plus au non-verbal que le décalage avec le verbal est important¹⁰.

La capacité à interpréter correctement les « signes » du visage constitue donc une composante essentielle de l'ajustement social, ce qu'ont mis en évidence plusieurs chercheurs qui se sont penchés sur cette corrélation. C'est ainsi, par exemple, que Marsh et ses collègues¹¹ montrent que les personnes percevant plus clairement la peur contenue dans des expressions faciales manifestent davantage des comportements pro-sociaux, et ceci de façon plus marquée. De même, un fort besoin d'appartenance est associé à une plus grande sensibilité envers ce type d'information¹². Parallèlement, les personnes rejetées socialement ont une capacité accrue à distinguer une expression émotionnelle réelle, en particulier le sourire, d'une expression simulée¹³. Dans un registre identique, on peut évoquer en creux les déficits des enfants autistes, dont on connaît les problèmes d'interaction sociale. On observe en effet un lien entre l'absence d'aisance à reconnaître des expressions faciales et les difficultés relationnelles¹⁴.

Cependant, cet échafaudage interactionnel repose en bonne partie sur l'authenticité des expressions et la fiabilité des mécanismes de décodage, à savoir la capacité à attribuer un sens à une configuration du visage. Dans la mesure où les expressions peuvent être modulées et ne pas refléter la réalité de l'intention ou du vécu émotionnel, il est crucial de distinguer celles qui sont factices, posées, de celles rattachées à un vécu émotionnel et spontanées. Si un individu, consciemment ou non, module ses expressions, ses interlocuteurs sont-ils dupes ? En d'autres termes, le visage peut-il tromper ? Plus globalement, identifions-nous correctement les émotions qui se dessinent sur le visage ? Et cette reconnaissance est-elle universelle ?

C'est essentiellement à ces questions que nous apporterons des éléments de réponse, tout d'abord en rappelant brièvement les principaux résultats des nombreuses recherches sur la reconnaissance des expressions faciales, puis en nous focalisant sur la distinction entre expression posée et spontanée. Cette synthèse sera précédée de l'évocation d'auteurs ayant marqué l'histoire de cette exploration et qui soulevaient déjà les questions autour desquelles s'articule aujourd'hui encore le débat sur la reconnaissance des expressions faciales, en particulier le lien entre expression et émotion, la distinction entre expressions posées et spontanées, ainsi que les mécanismes sur lesquels repose cette discrimination.

2. La reconnaissance des expressions faciales

Parmi les précurseurs de l'étude expérimentale des expressions faciales, Descartes (1596–1650) – dans une conception très mécaniste de l'expression des émotions –

10 BURGOON/GUERRERO/MANUSOV (2011).

11 MARSH/AMBADY (2007).

12 PICKETT/GARDNER/KNOWLES (2004).

13 BERNSTEIN/YOUNG/BROWN/SACCO/CLAYPOOL (2008).

14 BORASTON/BLAKEMORE/CHILVERS/SKUSE (2007).

avait tenté d'expliquer à l'aide des concepts physiologiques de l'époque, les modifications faciales liées aux émotions. Il soulignait l'ambiguïté de certaines expressions et l'importance d'indices locaux :

[...] les actions du visage qui accompagnent aussi les passions bien qu'elles soient plus grandes que celle des yeux, il est toutefois malaisé de les distinguer et elles sont si peu différentes les unes des autres qu'il y a des hommes qui font presque la même mine lorsqu'ils pleurent que d'autres lorsqu'ils rient. Il est vrai qu'il y en a quelques-unes qui sont assez remarquables comme sont les rides du front en la colère et certains mouvements du nez et des lèvres en l'indignation et la moquerie. Mais elles ne semblent pas tant être naturelles que volontaires¹⁵.

Descartes posait ainsi les bases d'une mise en relation entre configuration du visage et émotions. De plus, il relevait déjà des différences perceptibles entre expressions posées et spontanées.

D'avantage intéressé par la fonction adaptative des émotions et la valeur des expressions faciales pour la survie, Darwin (1802–1882) s'est également penché sur la discrimination des expressions faciales. Il considérait que les expressions sont innées et partant, universelles. Utilisant les photos de Duchenne¹⁶, il a montré que certaines expressions étaient très bien reconnues par les sujets auxquels il les présentait, et d'autres pas. Il en a conclu que la personne pouvait se laisser égarer par son imagination, soulignant ainsi les potentielles erreurs d'interprétation¹⁷.

Piderit (1826–1888) tenta, quant à lui, de décomposer l'expression globale en expressions élémentaires constituées par les différents composants du visage¹⁸. À partir de ces « pièces », il pensait pouvoir reconstituer des expressions harmonieuses. Selon lui, les muscles faciaux sont des prolongements des organes sensoriels destinés à « s'associer » dans la réception des stimuli. Par conséquent, les expressions sont construites en fonction du rôle que chaque élément peut jouer dans cette réception. Par exemple, un goût amer est atténué si la langue est retirée au fond de la bouche. Parallèlement, lorsqu'une pensée désagréable traverse l'esprit, la bouche se comporte comme si elle voulait éviter cet « objet » amer et prend la forme du dégoût. La construction de visages à l'aide de ces éléments devait permettre d'étudier la reconnaissance des expressions émotionnelles. Piderit avait donc déjà identifié un ensemble de muscles mis en relation avec des sentiments.

Plus récemment, les recherches sur ces questions ont fait l'objet d'une abondante littérature, en particulier au cours des trente dernières années du 20^e siècle, sous l'impulsion notamment d'Ekman¹⁹. Cette figure emblématique²⁰ a réalisé et suscité de nombreuses études et le matériel qu'il a élaboré (un set de photos d'expressions

15 DESCARTES (1649, 167–168 [Article 113]).

16 Duchenne stimulait électriquement le zygomatic majeur et comparait les sourires ainsi produits avec ceux de personnes auxquelles on raconte des histoires drôles. Il réalisait des photos dans les deux conditions.

17 DARWIN (1872).

18 PIDERIT (1888).

19 Voir, par exemple, EKMAN / FRIESEN / ELLSWORTH (1972), EKMAN (1973); IZARD (1971).

20 Ekman fait l'objet de plus de 250'000 citations dans Google Scholar. Il est l'un des auteurs les plus cités sur ces sujets.

standardisées), ainsi que sa méthode d'analyse des expressions faciales²¹, ont été repris par de nombreux auteurs²².

À chaque période d'étude, l'émergence de nouvelles méthodologies ou technologies, entre autres l'imagerie cérébrale, a donc enrichi les méthodes de recherche. Cela amène à revisiter les questions de base et génère quelques hypothèses complémentaires apportant des confirmations et des précisions aux travaux précédents.

La présentation des principaux résultats sera organisée en trois thématiques autour desquelles s'articulera la suite de notre réflexion : l'identification des émotions à partir des expressions faciales ; le développement et l'universalité de la reconnaissance ; la distinction entre expressions spontanées et posées.

Identification des émotions à partir des expressions faciales

La capacité à percevoir les expressions faciales est très précoce. À deux mois déjà, un bébé confronté à un visage neutre pendant un certain temps donne des signes d'extrême anxiété et peut avoir des réactions très négatives²³. Bien que l'on ne puisse pas encore parler de reconnaissance, cette réponse illustre clairement la sensibilité précoce des humains aux expressions faciales. Puisque nous apprenons dès le plus jeune âge à communiquer par le biais des expressions du visage, il est intéressant de savoir si cette lecture est fiable, à savoir si l'on peut associer une émotion à un *pattern* ou aux traits spécifiques d'une configuration d'un visage.

De fait, de nombreux travaux confirment la capacité de lier des vécus émotionnels à des expressions du visage²⁴. Il est donc possible de reconnaître les expressions faciales, c'est-à-dire d'interpréter adéquatement la configuration du visage²⁵. Cette compétence ne se limiterait d'ailleurs pas à l'appréhension des visages humains. En effet, des travaux récents suggèrent que nous sommes en mesure de faire une lecture du visage de chimpanzés et d'y déceler des signes d'extraversion²⁶. Ceci constitue une forme de réactivation de l'hypothèse de Darwin, pour qui l'expression faciale illustre la continuité de l'évolution.

Globalement, la capacité d'identification ou de reconnaissance des expressions faciales résiste à l'influence de plusieurs variables. En effet, les humains peuvent associer des émotions à des expressions aussi bien posées que spontanées.

21 Cette méthode d'analyse – *Facial Action Coding System (FACS)* – permet d'identifier les muscles en jeu dans une expression du visage.

22 Les démarches initiées par Ekman et Izard, consistant à repérer tous les muscles impliqués dans une expression donnée, ne sont pas très éloignées des tentatives de Piderit. Ce dernier envisageait par ailleurs qu'une « pratique » suffisamment longue d'une expression pourrait conduire à des changements permanents et en quelque sorte refléter le caractère.

23 MURRAY / TREVARTHEN (1985).

24 Il s'agit le plus souvent de mettre en relation une photo, une image ou un film avec un mot ou une catégorie verbale.

25 Voir, par exemple, FERNÁNDEZ-DOLS / CRIVELLI (2015) ; RUSSELL / FERNÁNDEZ-DOLS (1997).

26 KRAMER / KING / WARD (2011).

La reconnaissance est possible tant sur des photographies que sur des présentations dynamiques telles que des enregistrements vidéo ou des films, ces derniers permettant par ailleurs d'améliorer la reconnaissance, en particulier lorsque les expressions sont moins marquées²⁷.

Des nuances sont toutefois à apporter. La « qualité » de la reconnaissance varie en fonction de l'émotion considérée. Si la joie est généralement bien reconnue, la tristesse et la crainte le sont dans une moindre mesure²⁸, ce qui peut éventuellement s'expliquer par une probable relation entre reconnaissance et familiarité avec l'expression. Les réponses sont plus rapides et plus précises pour les expressions rencontrées le plus fréquemment²⁹. Cette identification peut intervenir très vite, à partir de 80 msec déjà³⁰, et sans même que la personne en soit consciente³¹, en particulier si l'expression présente potentiellement une menace³².

Toutefois, ces conclusions sont surtout vraies si l'on s'attache à un nombre restreint d'émotions, considérées comme des expressions de base. Même si les travaux sur la détermination de ces catégories ont surtout fait l'objet de recherches dans les années 1960–1970, elles font toujours référence et sont utilisées dans la grande majorité des expérimentations dans ce domaine. Le nombre de ces catégories varie selon les auteurs, tels Ekman ou Izard, mais le noyau central comprend la joie, la surprise, la crainte, la colère, le dégoût, l'intérêt et la tristesse.

Cette vision catégorielle des expressions s'inscrit dans la logique de Darwin et d'un câblage supposé inné des relations entre émotion et expression. Elle tient finalement peu compte du fait que l'analyse d'un visage s'opère dans un contexte dynamique et que les modifications du visage peuvent servir d'autres buts, comme attirer l'attention ou obtenir un soutien³³. Ces catégories apparaissent alors comme trop réductrices, raison pour laquelle certains chercheurs proposent des continuums plutôt que des catégories distinctes, amenant à des représentations dimensionnelles des expressions faciales (par exemple autour de deux axes comme plaisant-déplaisant ou intérêt-rejet³⁴). Ces représentations englobent des émotions moins prototypiques telles qu'endormi ou calme³⁵. Même si elles sont finalement très peu utilisées dans les recherches sur la reconnaissance, ces approches soulignent la difficulté de réduire l'ensemble des modifications du visage, résultant d'une émotion ou d'une intention de communication, à quelques catégories ne rendant pas compte de la richesse de ces registres. D'ailleurs, en faisant évaluer un millier de photos sur des échelles

27 KRUMHUBER / KAPPAS / MANSTEAD (2013) ; KRUMHUBER / KAPPAS (2005).

28 FERNÁNDEZ-DOLS / CRIVELLI (2015) ; NELSON / RUSSELL (2013).

29 CALVO / GUTIÉRREZ-GARCÍA / FERNÁNDEZ-MARTÍN / NUMMENMAA (2014).

30 ADOLPHS (2002).

31 SMITH (2012).

32 GU / MAI / LUO (2013).

33 KAISER / WEHRLE (2001).

34 SCHLOSSBERG (1954).

35 RUSSELL (1980).

multidimensionnelles³⁶, Riediger et ses collègues montrent que la majorité des expressions (64 %) sont définies en utilisant plusieurs axes³⁷, et non un seul comme l'on pourrait s'y attendre si cela fonctionnait sur la base d'une approche strictement catégorielle. D'autres relèvent que la corrélation avec les valences, positives ou négatives, des expressions est beaucoup plus forte qu'avec les catégories discrètes³⁸ évoquées plus haut. Pour les tenants de ces approches, la perception de l'expression est plus globale et intègre une analyse du contexte, notamment les événements précurseurs³⁹.

L'interprétation du visage ne se limite effectivement pas à l'analyse des muscles contractés et de la configuration qui en découle. Elle est aussi particulièrement influencée par le contexte social⁴⁰. La construction d'une perception intègre également une connaissance tacite des normes et règles sociales qui vont influencer le sens donné à une expression, par exemple les pleurs dans différentes cultures. À cela s'ajoutent tous les « biais » inhérents à la personne qui observe, tels que, par exemple, ses propres émotions, ses motivations, sa finesse d'observation, ou des caractéristiques personnelles des modèles⁴¹, comme les traits du visage ou le genre⁴². Malgré le caractère probablement inné de certaines émotions et de leurs expressions, il ne s'agit donc pas d'une lecture automatique, purement « biologique » et imperméable à toute influence extérieure. L'on observe d'ailleurs que les patients atteints de la maladie de Huntington ont des déficits de reconnaissance des expressions si l'on ne leur fournit pas des éléments de contexte⁴³. Plus généralement, l'intégration de l'ensemble des comportements non verbaux⁴⁴ et les modalités individuelles d'exploration⁴⁵ conditionnent l'interprétation.

Les expressions du visage ne sont donc pas que le reflet irréprouvable de vécus émotionnels, comme le serait une grimace de douleur. Elles sont, probablement le plus souvent, produites dans un contexte d'interaction et revêtent d'autres significations, remplissent d'autres fonctions⁴⁶. En effet, certaines modifications du visage reflètent aussi des processus cognitifs (telle la concentration), des phénomènes d'interactions sociales (tel le sourire) ou des effets physiologiques (tel l'effet sur la rétine de la réaction de stress modifiant l'expression du visage). Cette potentielle combinatoire complique naturellement l'interprétation d'une expression intégrant différentes dimensions, et ce d'autant plus que le contexte d'interaction peut amener à moduler les expressions.

36 Les sujets devaient indiquer « jusqu'à quel point cette expression est heureuse, triste, etc. », à chaque fois sur une échelle de 0 à 100.

37 RIEDIGER / VOELKLE / EBNER / LINDENBERGER (2011).

38 MAUSS / ROBINSON (2009).

39 SCHERER / EKMAN (1984); SCHERER (2005).

40 HESS / HARELI (2015).

41 On s'attend, par exemple, à ce que les personnes ayant un visage perçu comme dominant expriment plus de colère ou de dégoût.

42 HESS / THIBAUT / ADAMS / KLECK (2010).

43 AVIEZER / BENTIN / HASSIN / MESCHINO / KENNEDY / GREWAL / ESMail / COHEN / MOSCOVITCH (2009).

44 MEEREN / VAN HEIJNSBERGEN / DE GELDER (2005); VAN DEN STOCK / RIGHART / DE GELDER (2007).

45 AVIEZER / HASSIN / RYAN / GRADY / SUSSKIND / ANDERSON / MOSCOVITCH / BENTIN (2008); HESS / HARELI (2015).

46 HORSTMANN (2003).

Le sourire est un bon exemple de ce cas de figure. De fait, au moins trois fonctions principales peuvent lui être attribuées. Une première fonction, la plus attendue, est d'exprimer le bonheur, la joie et le bien-être. Une deuxième fonction, bien connue également dans le cadre de relations commerciales, est d'exprimer une intention sociale positive, celle d'aller vers l'autre, d'essayer de créer un lien ou de s'intégrer dans un groupe. Enfin, une troisième fonction peut être d'exprimer un statut social, en particulier un statut de dominance. Les sourires en public de certains hommes politiques, ceux de Tony Blair par exemple, sont présentés comme prototypiques de ces expressions empreintes de menace et souvent caractérisées par des dents très visibles⁴⁷. Ces sourires pourraient quasiment être examinés avec des lunettes d'éthologiste.

Certains chercheurs élargissent le spectre des significations multiples du sourire et en identifient au moins dix-huit sortes⁴⁸. Des sourires à connotations différentes (embarrassé, nerveux, poli) se distinguent non seulement au plan morphologique, mais également au niveau de la cinétique de l'expression⁴⁹.

Bien que la perception des expressions soit précoce, les inférences quant aux émotions associées se développent progressivement. Globalement, ces développements connaissent des fluctuations en fonction des émotions⁵⁰. En effet, cette capacité semble établie dès l'âge de 3 ans pour des émotions de base telles que la joie, la colère ou la tristesse⁵¹, puis elle progresse en intégrant le dégoût et la colère. Elle est ensuite préservée jusqu'aux environs de 80 ans⁵², tout en étant plus variable et moins affirmée à partir du troisième âge, en particulier pour les émotions telles que la colère, la crainte ou la tristesse⁵³. Dans certains cas, les différences apparaissent uniquement lorsque les expressions sont de faible intensité⁵⁴. En revanche, la reconnaissance de certaines expressions comme le dégoût peut s'améliorer avec l'âge⁵⁵. Ces différences sont en bonne partie gommées si des éléments sur le contexte sont apportés en complément⁵⁶, ce qui s'approche de fait mieux d'une situation naturelle.

Universalité des expressions faciales

Dans la mesure où les expressions sont associées à des émotions qui servent une fonction biologique, il est logique de postuler, à l'instar de Darwin, que ces manifestations sont communes à tous les humains et donc universellement reconnues. La vérification

47 SENIOR / PHILLIPS / BARNES / DAVID (1999).

48 RUCH / EKMAN (2001).

49 AMBADAR / COHN / REED (2009).

50 RODGER / VIZIOLI / OUYANG / CALDARA (2015).

51 RODGER / VIZIOLI / OUYANG / CALDARA (2015).

52 MORENO / BOROD / WELKOWITZ / ALPERT (1993).

53 CALDER / KEANE / MANLY / SPRENGELMEYER / SCOTT / NIMMO-SMITH / YOUNG (2003);
RUFFMAN / HENRY / LIVINGSTONE / PHILLIPS (2008); RICHTER / DIETZEL / KUNZMANN (2010);
RIEDIGER / VOELKLE / EBNER / LINDENBERGER (2011).

54 MIENALTOWSKI / JOHNSON / WITTMAN / WILSON / STURYCZ / NORMAN (2013); ORGETA / PHILLIPS (2007).

55 SUZUKI / HOSHINO / SHIGEMASU / KAWAMURA (2007).

56 RICHTER / DIETZEL / KUNZMANN (2010).

de cette hypothèse a donné lieu à de nombreux travaux et à quelques controverses portant d'ailleurs davantage sur le degré d'universalité que sur l'existence même d'une sorte de fond commun d'expressions. La capacité à identifier l'émotion contenue dans une expression s'observe dans de nombreuses cultures. Une trentaine de travaux menés par Ekman en particulier⁵⁷, mais aussi par d'autres chercheurs, font globalement ressortir une bonne convergence des résultats sur ces questions⁵⁸, avec un accord variant dans la règle entre 60 et 80 %⁵⁹ de réponses correctes. Il s'agit habituellement de choisir dans une liste de mots celui qui correspond le mieux à l'expression, ce qui est susceptible d'introduire des biais culturels. Toutefois, les études qui corrigent ces aspects méthodologiques aboutissent aux mêmes résultats⁶⁰. Par ailleurs, les effets « d'amorçage »⁶¹ sont comparables au sein de cultures différentes⁶². L'analyse de ces recherches amène à conclure que l'accord entre sujets de cultures différentes est bon pour autant que l'on considère des émotions de base et qu'elles ne soient pas ambiguës.

Il convient cependant de préciser que, s'il existe un degré élevé de reconnaissance des expressions produites par des personnes d'ethnies différentes, ces expressions sont mieux reconnues quand elles sont produites et identifiées au sein d'un même groupe culturel⁶³, en particulier dans le cas où elles sont spontanées⁶⁴. Ceci s'explique probablement en partie par les particularités propres aux différentes cultures.

En effet, les nuances observées en fonction des cultures incitent à penser que certains signaux émotionnels sont modulés par l'environnement culturel. Les Japonais, par exemple, retiendraient leurs pleurs en présence de tiers⁶⁵. Pour des raisons culturelles également, les Asiatiques ne montrent pas nécessairement les dents quand ils sourient⁶⁶. Par ailleurs, les techniques d'enregistrement des mouvements oculaires montrent que les cultures ont une influence sur les stratégies d'exploration. Jack et ses collègues⁶⁷ mettent en évidence, à l'aide de ces techniques, une exploration plus soutenue de la bouche et des yeux par les Anglais, alors que les Asiatiques s'attachent davantage aux yeux. Plus globalement, les Occidentaux procèdent à une exploration complète du visage, alors que les Asiatiques fixent de façon persistante les yeux⁶⁸. L'exploration n'amenant pas toujours à considérer les indices pertinents, la focalisation sur certaines parties du visage peut créer des confusions entre la peur et la surprise par exemple.

57 EKMAN / FRIESEN / O'SULLIVAN / CHAN / DIACOYANNI-TARLATZIS / HEIDER / KRAUSE / LE COMPTE / PITCAIRN / RICCI-BITTI / SCHERER / TOMITA / TZAVARAS (1987).

58 Pour une revue de ces questions, voir par exemple LEWIS / HAVILAND-JONES / BARRETT (2010).

59 ELFENBEIN / AMBADY (2002).

60 HAIDT / KELTNER (1999) ; FRANK / STENNETT (2001).

61 L'on observe l'effet de la présentation préalable d'une expression comparable ou différente sur le temps de réponse.

62 ITO / MASUDA / HIOKI (2011).

63 ELFENBEIN / AMBADY (2002).

64 KANG / LAU (2013).

65 TANAKA / KOIZUMI / IMAI / HIRAMATSU / HIRAMOTO / DE GELDER (2010).

66 YUKI / MADDUX / MASUDA (2007).

67 JACK / CALDARA / SCHYNS (2012).

68 JACK / BLAIS / SCHEEPERS / SCHYNS / CALDARA (2009).

L'attention préférentiellement accordée à certaines informations peut englober d'autres indices. Les Japonais, par exemple, accorderaient plus d'importance aux sons qu'aux visages dans l'identification des émotions, à la différence des Hollandais qui feraient le contraire⁶⁹.

Il est également intéressant de noter que les indices utilisés par une personne peuvent varier en fonction de l'interlocuteur. C'est ainsi que, pour identifier une expression authentique, les Gabonais ne vont pas se fier aux « marqueurs de Duchenne⁷⁰ », les Chinois émigrés au Québec non plus, sauf si on leur présente des photos de Québécois caucasiens⁷¹ chez lesquels ce marqueur est plus fortement présent. Ils manifestent ainsi une forme d'ajustement culturel.

Certains auteurs voient en cette modulation des expressions par les contextes sociaux un argument contre l'universalité des expressions⁷². Les travaux montrant qu'Occidentaux et Orientaux ont des représentations différentes de certaines expressions⁷³ pourraient consolider ces positions, de même que des études anthropologiques selon lesquelles certaines populations n'expérimenteraient et donc n'exprimeraient pas certaines émotions comme la peur⁷⁴.

Finalement, la question n'est pas tant de savoir si les expressions faciales sont universelles ou non, mais jusqu'à quel point elles le sont et quelle est la part respective des influences biologiques et culturelles. La grande convergence observée dans l'interprétation des expressions de base, correspondant à des émotions importantes pour l'adaptation, voire la survie, suggère que ces manifestations pourraient bien ressortir de mécanismes biologiques et être communes à tous les humains. En revanche, les expressions dont la fonction sociale est plus marquée pourraient être plus sensibles aux influences culturelles. En d'autres termes, les bases biologiques des expressions faciales pourraient rendre compte des convergences des résultats, alors que les influences socio-culturelles sur la production et la reconnaissance expliqueraient les différences d'appréciation.

3. La distinction entre expressions posées et spontanées

Le fait que le visage ne soit pas qu'une fenêtre ouverte sur une émotion vécue, mais puisse avoir des significations multiples, incite à se pencher sur la capacité des êtres humains à faire la distinction entre des expressions reflétant les émotions ressenties et celles qui sont jouées ou simulées. En effet, la capacité à détecter l'authenticité émotionnelle d'une expression faciale est fondamentale pour les interactions humaines. Si

69 TANAKA / KOIZUMI / IMAI / HIRAMATSU / HIRAMOTO / DE GELDER (2010).

70 Contractions des *zygomatiques* et de l'*orbicularis* qui tirent les lèvres vers le haut et créent des plis autour des yeux.

71 THIBAUT / LEVESQUE / GOSSELIN / HESS (2012).

72 FRIDLUND (1991); FRIDLUND (1992); HAIDT / KELTNER (1999).

73 JACK / CALDARA / SCHYNS (2012).

74 Ce serait, par exemple, le cas des Inuits, voir MANSTEAD / FISCHER (2002).

l'on pense par exemple à un enfant confronté à l'expression de colère d'un adulte, il est déterminant pour lui de savoir si cette personne « fait les gros yeux » pour rire ou s'il s'agit d'une menace réelle. Il est facile d'observer que les enfants ne sont pas toujours en mesure d'opérer cette distinction et peuvent se mettre à pleurer alors qu'il ne s'agit que d'un jeu de la part de l'adulte.

Dans un autre registre, on peut vouloir exprimer une émotion non ressentie avec une intention sociale, par exemple de la tristesse à l'occasion d'un deuil ou un sourire pour masquer une angoisse. L'expression des émotions peut donc être régulée par le contexte social et les normes culturelles, comme évoqué à propos de l'universalité.

Plusieurs auteurs se sont intéressés à la capacité des humains à distinguer une expression associée à une émotion vécue d'une expression factice. Globalement, les résultats mettent en évidence une capacité à faire cette distinction qui dépasse significativement le hasard, en particulier dans le cas des sourires qui constituent les expressions les plus étudiées et pour lesquelles la discrimination est correcte dans 60 à 80 %, et ce dans la majorité des études⁷⁵. Cette capacité de discrimination a aussi été observée pour d'autres émotions telles que la tristesse et la peur⁷⁶, la colère, ou encore l'exaltation – excitation⁷⁷. Elle se développe par l'expérience⁷⁸, mais aussi avec l'âge. Dès 6 ans, les enfants font cette distinction⁷⁹ et décèlent des traces d'une émotion non congruente, dans une moindre mesure toutefois que des enfants âgés de 12 ans ou des adultes⁸⁰. Les résultats sont à nuancer en fonction de l'expression considérée et sont de l'ordre du hasard pour la peur et la crainte⁸¹. Cette reconnaissance se développe plus lentement que l'attribution d'une émotion à une expression⁸², et se poursuit au delà de l'adolescence⁸³. Cette capacité des enfants et des adolescents à déterminer l'authenticité d'un sourire s'élargit à des visages d'ethnies différentes⁸⁴.

Plus généralement, la perception de l'authenticité des expressions influence les interactions. Des sourires authentiques qui accroissent la satisfaction des clients⁸⁵ ou l'envie de coopérer⁸⁶, illustrent bien cet effet. En dehors d'une logique de catégorisation

- 75 BERNSTEIN/YOUNG/BROWN/SACCO/CLAYPOOL (2008); CHARTRAND/GOSSELIN (2005); DEL GIUDICE/COLLE (2007); EKMAN (1986); GOSSELIN/BEAUPRÉ/BOISSONNEAULT (2002); McLELLAN/JOHNSTON/DALRYMPLE-ALFORD/PORTER (2010); MANERA/GRANDI/COLLE (2013); DIBEKLIOGLU/VALENTI/SALAH/GEVERS (2010); SAID/BARON/TODOROV (2009); THIBAUT/LEVESQUE/GOSSELIN/HESS (2012); THIBAUT/GOSSELIN/BRUNEL/HESS (2009); SURAKKA/HIETANEN (1998).
- 76 McLELLAN/JOHNSTON/DALRYMPLE-ALFORD/PORTER (2010); MEHU/MORTILLARO/BÄNZIGER/SCHERER (2012).
- 77 MEHU/MORTILLARO/BÄNZIGER/SCHERER (2012).
- 78 EKMAN (1986).
- 79 SOPPE (1988).
- 80 GOSSELIN/BEAUPRÉ/BOISSONNEAULT (2002).
- 81 DAWEL/PALERMO/O'KEARNEY/McKONE (2015); GOSSELIN/BEAUPRÉ/BOISSONNEAULT (2002); GOSSELIN/PERRON/MAASSARANI (2010).
- 82 GOSSELIN/BEAUPRÉ/BOISSONNEAULT (2002); SOPPE (1988).
- 83 MURPHY/LEHRFELD/ISAACOWITZ (2010).
- 84 THIBAUT/GOSSELIN/BRUNEL/HESS (2009).
- 85 GRANDÉY/FISK/MATTILA/JANSEN/SIDEMAN (2005).
- 86 KRUMHUBER/MANSTEAD/COSKER/MARSHALL/ROSIN/KAPPAS (2007).

des expressions, les études mettent en évidence cette possibilité de discrimination, fût-elle non consciente.

Reconnaissance des expressions chez une patiente prosopagnosique

Lors d'une étude clinique, nous nous sommes penché sur la reconnaissance des expressions faciales posées et spontanées chez une patiente victime d'une lésion cérébrale et atteinte de prosopagnosie, c'est-à-dire incapable de reconnaître autrui, même une personne très familière, à la seule vue de son visage, que ce soit en photo ou en réalité⁸⁷. Ce cas présentait un intérêt particulier, car il s'agissait d'une jeune patiente (26 ans) dont les autres difficultés neurologiques s'étaient très fortement atténuées.

Le visage n'étant pas seulement vecteur d'identité, mais aussi d'émotion, il était intéressant d'examiner comment cette patiente pouvait percevoir les émotions véhiculées par le visage. L'intérêt de cette étude a été renforcé lorsque, au détour d'une conversation, elle a précisé qu'elle ne pensait pas avoir de difficulté avec les expressions franches, en quelque sorte caricaturales, mais avoir beaucoup de peine dès qu'il s'agissait d'expressions subtiles ou qui nuançaient un propos. Ces observations ont donné lieu à une série d'études sur la différence de perception entre expressions spontanées et posées.

Un matériel spécifique a été élaboré pour évaluer la capacité de cette patiente dans ce domaine. Il est constitué de photos d'expressions spontanées et posées⁸⁸. Ce matériel a été utilisé dans différentes conditions, et les principaux résultats sont évoqués ci-après. La patiente parvient mieux à mettre un nom sur les expressions posées, mais cet écart n'est toutefois pas statistiquement significatif. Elle a globalement des difficultés si elle est invitée à classer librement des photos selon leurs significations (50 % d'images correctement classées). Pour poursuivre l'exploration, des planches – illustrant des émotions tantôt vécues, tantôt simulées – sont créées, permettant d'observer la capacité de la patiente à identifier la même expression sur deux visages différents. Les mêmes tests sont proposés à un groupe de contrôle⁸⁹. Dans un premier temps, ces planches sont présentées en vision libre et sans limite de temps. La patiente obtient des résultats comparables à ses pairs. En revanche, lorsque dans un deuxième temps les photos sont présentées pendant 200 msec, la patiente obtient moitié moins de bonnes réponses, que l'expression soit spontanée ou posée.

Le fait que le temps de présentation joue un rôle important dans le cas d'une lésion de l'hémisphère droit nous a amené à étudier ces phénomènes selon des paradigmes classiques de neuropsychologie expérimentale. Il s'agit de faire apparaître successivement, et pendant des durées très brèves, une photo-cible en position centrale, puis

87 LANARÈS (1992).

88 Les photos spontanées étaient extraites de films réalisés dans le cadre d'une autre recherche et validées. Les photos posées étaient extraites du matériel élaboré par Ekman.

89 Douze personnes comparables en âge et niveau de formation.

une deuxième photo dans un hémichamp visuel (droit ou gauche)⁹⁰. Les photos utilisées sont extraites du set classique d'Ekman soit telles quelles, soit modifiées pour ne contenir que les basses fréquences spatiales⁹¹.

Sans entrer dans le détail des résultats observés, il est intéressant de noter que les sujets se répartissaient clairement en deux groupes distincts, l'un répondant rapidement, l'autre beaucoup plus lentement. Les sujets rapides réagissent en particulier plus vite et plus précisément quand le matériel filtré est présenté dans le champ visuel gauche (hémisphère droit). Ces résultats, combinés à d'autres, ont été interprétés comme des éléments en faveur d'un double système de reconnaissance des expressions faciales : l'un moins précis, mais plus rapide, s'appuyant sur les basses fréquences spatiales (qui sont extraites en premier dans le traitement d'une image) et impliquant davantage l'hémisphère droit ; l'autre, plus lent et plus précis, pouvant être associé à des stratégies cognitives. D'autres auteurs ont également mis en évidence deux voies distinctes pour le traitement des informations contenues dans le visage⁹². Des parallèles peuvent être établis avec les mécanismes de discrimination de l'authenticité d'une expression pour ce qui a trait aux structures impliquées.

D'autres chercheurs ont mis en évidence des liens entre les fréquences spatiales contenues dans les stimuli, la rapidité et la reconnaissance des expressions faciales⁹³, de même qu'une capacité des sujets à identifier l'authenticité des expressions émotionnelles déjà à partir des basses fréquences spatiales – une identification qui est liée à une activité accrue de l'amygdale⁹⁴. Jouant un rôle majeur dans la reconnaissance des émotions exprimées sur le visage⁹⁵, cette dernière serait particulièrement active dans des conditions subliminales⁹⁶, proches des conditions décrites plus haut. Bien que le type de fréquence n'intervienne pas dans l'identification de la spontanéité, la réaction de l'amygdale à l'expression de peur s'appuierait préférentiellement sur les basses fréquences⁹⁷. Ceci suggère que la perception de l'authenticité et celle d'une émotion spécifique comme la peur ne s'appuient pas exactement sur les mêmes informations.

Ces éléments invitent à envisager une influence de l'intensité de l'expression et des conditions de perception sur la reconnaissance de la nature posée ou non d'une expression. Ainsi, les expressions posées seraient plus « franches » si l'on se réfère à leur dynamique⁹⁸. Elles seraient donc des candidates privilégiées pour un système « rapide » fonctionnant à partir d'images sans nuances ou détails.

90 Ces techniques permettent, en analysant les temps de réponse et les taux de réussite, d'observer l'avantage différentiel d'un hémisphère dans la tâche considérée.

91 De même que les sons sont constitués d'aigus et de graves, les images sont constituées de hautes et basses fréquences spatiales. Perceptivement, une image dont il ne reste, suite au filtrage, que les basses fréquences, devient très floue, les détails fins de la photo ayant disparu.

92 Elles sont associées d'une part au cortex temporal ventral inférieur (pour la voie lente) et d'autre part à l'amygdale, au pulvinar et au colliculus supérieur (pour la voie rapide).

93 SCHYNS/OLIVA (1999).

94 SAID/BARON/TODOROV (2009).

95 WANG/TUDUSCIUC/MAMELAK/ROSS/ADOLPHS/RUTISHAUSER (2014).

96 ADOLPHS (2002) ; CECERE/BERTINI/LADAVAS (2013).

97 VUILLEUMIER/ARMONY/DRIVER/DOLAN (2003).

98 Voir paragraphe sur une « hypothèse motrice » (p. 266).

Le fait que les sujets de la recherche de neuropsychologie expérimentale se soient répartis en deux groupes distincts selon leur temps de réponse⁹⁹ suggère que les stratégies de reconnaissance peuvent différer selon les sujets et, partant, que des indices différents pourraient être utilisés pour la reconnaissance des expressions faciales. Évoquée déjà pour expliquer les différences culturelles, cette variabilité individuelle incite à penser qu'il ne s'agit pas d'un processus unitaire, mais que la réponse est le résultat de l'interaction de plusieurs variables internes et externes à la personne.

Nature des expressions et détection du mensonge

L'idée que l'on puisse repérer sur un visage la nature authentique ou fictive d'une émotion a suscité de l'intérêt auprès des personnes cherchant à détecter le mensonge¹⁰⁰. La question centrale étant de savoir si l'on peut convaincre des interlocuteurs que l'on ressent quelque chose de très différent de ce qu'on l'on est effectivement en train d'expérimenter.

Ekman, qui a consacré tout un livre à ce sujet, s'est intéressé aux possibilités de détecter les mensonges par une analyse des modifications musculaires du visage. Dans sa quête, il s'est intéressé à l'émergence, dans la séquence, de micro-expressions comme indices du mensonge. Initialement observées dans un contexte clinique¹⁰¹, ces expressions sont identiques aux autres, mais d'une durée de 250 à 500 msec¹⁰², et elles apparaissent en rupture avec la tonalité du discours ou la signification générale¹⁰³. Elles révèlent souvent des émotions que la personne cherche à cacher¹⁰⁴. Elles pourraient refléter une sorte de compétition entre le système extra-pyramidal, plus rapide, directement lié aux structures fortement impliquées dans les processus émotionnels, et le système pyramidal piloté au niveau cortical et très engagé dans les processus cognitifs.

Ekman a élaboré une méthode d'observation de ces micro-expressions, dont la personne n'a souvent pas conscience. Ses travaux ont inspiré la série télévisée *Lie To Me*, bien connue de nombreux téléspectateurs.

Si l'on se réfère à différentes études et méta-analyses, la capacité à détecter les menteurs se situe en général au-dessus du hasard¹⁰⁵. Peu de différences individuelles s'en dégagent, y compris parmi les personnes ayant subi un entraînement spécifique¹⁰⁶. Cependant, certaines études divergent de ces conclusions en montrant que cela

99 À noter que globalement les scores au niveau de la précision étaient comparables dans les deux groupes.

100 EKMAN (1986); PORTER/BRINKE/WALLACE (2011); RIGOULOT/FISH/PELL (2014).

101 FRANK/SVETIEVA (2015).

102 Cette durée a été définie par référence aux expressions spontanées qui durent dans la règle entre 500 msec et 5 sec. Voir FRANK/SVETIEVA (2015).

103 Par exemple, une très brève expression de tristesse qui intervient avant un sourire et un discours sur un mieux-être chez une personne déprimée.

104 EKMAN (1973); YAN/WU/LIANG/CHEN/FU (2013).

105 WARREN/SCHERTLER/BULL (2008).

106 Pour une méta-analyse de 108 études, voir AAMODT/CUSTER (2006). Selon certains chercheurs, l'entraînement améliore les scores, voir O'SULLIVAN/FRANK/HURLEY/TIWANA (2009).

dépend des émotions considérées. Des observateurs non entraînés ne semblent pas repérer le mensonge et donnent des réponses au hasard quand il s'agit d'expressions négatives, mais réussissent un peu mieux lorsqu'il s'agit d'expressions joyeuses¹⁰⁷. La détection très aléatoire de ces micro-expressions par des systèmes automatiques illustre la difficulté de les distinguer¹⁰⁸.

Ces résultats ne sont pas surprenants si l'on se réfère à la méta-analyse de Fridlund¹⁰⁹ qui ne fait ressortir aucun indice solide du mensonge, bien que certaines personnes croient en connaître d'inaffables comme le détournement du regard¹¹⁰. Il est néanmoins intéressant de relever que les menteurs sont davantage détectés quand leur motivation à être crus est très forte¹¹¹. Ces conclusions peuvent être mises en relation avec les travaux montrant que l'accentuation des expressions nuit à leur crédibilité. Par ailleurs, les personnes ne détectant pas le mensonge expriment moins de confiance en leur propre jugement que lorsqu'elles identifient l'expression de la vérité¹¹². Il y a donc détection, au moins subconsciente, d'une incohérence.

En résumé, bien qu'elle puisse subir quelques fluctuations en fonction de conditions spécifiques ou de la tonalité de l'émotion, la capacité à distinguer les expressions posées des expressions spontanées est globalement avérée, même si elle n'intervient pas systématiquement. Se pose alors la question de savoir ce qui permet d'opérer cette distinction.

La dernière partie de notre réflexion sera consacrée à l'identification des éléments permettant de repérer la nature posée ou spontanée des expressions. C'est ainsi que nous mentionnerons tout d'abord les indices qui semblent être utilisés, puis, dans un second temps, des arguments moteurs, des mécanismes à l'œuvre dans l'empathie et des hypothèses liées aux modifications de l'œil dans les situations émotionnelles.

4. La reconnaissance des expressions fictives

4.1. Les indices fréquemment utilisés pour détecter une expression fictive

Différents indices sont utilisés pour détecter une expression ne reflétant pas une émotion ressentie. Les adultes s'appuient sur le décalage entre l'œil et la bouche, mais les enfants sont essentiellement influencés par l'intensité de l'expression : plus elle est marquée, plus elle est perçue comme sincère. Ceci tient en particulier aux modifications au niveau de la bouche et au fait que les dents soient visibles¹¹³.

107 PORTER/BRINKE/WALLACE (2011).

108 PEISTER/LI/ZHAO/PIETIKAINEN (2011).

109 FRIDLUND (1992).

110 Dans une étude à l'échelle mondiale recueillant plus de 11'000 réponses, l'on observe que pratiquement 64 % des personnes interrogées pensent que le détournement du regard est un indice infaillible du mensonge (TEAM [2006]), alors que tel n'est pas le cas (BOND/DE PAULO [2006]).

111 TEAM (2006).

112 Pour une revue, voir DE PAULO (2010).

113 DEL GIUDICE/COLLE (2007).

Les expressions authentiques étant plus symétriques, selon l'axe vertical¹¹⁴ ou horizontal¹¹⁵, l'asymétrie¹¹⁶ peut servir d'indice, de même que l'activation de certaines unités musculaires, comme l'*orbicularis oculi* qui crée des rides autour des yeux¹¹⁷ ou des mouvements des paupières¹¹⁸. La cinétique de l'expression¹¹⁹, notamment sa durée¹²⁰, ou encore les modifications des sourcils¹²¹, la convergence ou non des différents marqueurs d'une expression, jouent également un rôle¹²².

Précisons toutefois que les indices mentionnés par les sujets ne sont pas toujours pertinents et les difficultés de discrimination peuvent découler de ces mauvais choix¹²³.

4.2. *Les mécanismes de la distinction entre expressions authentiques et posées*

Les indices utilisés mettent sur la voie des différentes hypothèses pouvant être évoquées pour tenter d'identifier les éléments sur lesquels s'appuient les humains afin de reconnaître la nature authentique ou factice d'une expression faciale émotionnelle.

4.2.1. *Une hypothèse motrice*

Déjà évoquées par Descartes, les différences entre expressions posées et spontanées sont présentes dans la littérature neurologique depuis 1924 au moins¹²⁴. Elles sont illustrées par des observations cliniques décrivant cette dissociation¹²⁵ et comparant en particulier la production d'expressions faciales par des patients atteints de la maladie de Parkinson, liée à une atteinte des noyaux moteurs sous-corticaux, avec celle de personnes ayant subi une lésion des aires motrices corticales. En effet – et c'est une observation courante – les personnes atteintes de lésions corticales seront handicapées dans leur production d'expressions volontaires, mais auront beaucoup moins de peine avec des expressions spontanées. À l'inverse, les lésions sous-corticales auront un effet sur l'expression spontanée, alors que les expressions volontaires pourront être posées normalement. Duchenne de Boulogne l'avait déjà mis en évidence en tentant de reproduire des expressions émotionnelles par la stimulation électrique de muscles. Il est d'ailleurs piquant de constater que ces « sourires de Duchenne » sont considérés

114 BOROD/HAYWOOD/KOFF (1997); COAN/ALLEN/HARMON-JONES (2001); DOPSON/BECKWITH/TUCKER/BULLARD-BATES (1984); EKMAN (1980); EKMAN/HAGER/FRIESEN (1981); ROSS/PULUSU (2013).

115 ROSS/PRODAN/MONNOT (2007).

116 MURRAY/KRAUSE/STAFFORD/BONO/MELTZER/BOROD (2015).

117 EKMAN/DAVIDSON/FRIESEN (1990); McLELLAN/JOHNSTON/DALRYMPLE-ALFORD/PORTER (2010).

118 DIBEKLIOGLU/VALENTI/SALAH/GEVERS (2010).

119 SCHMIDT/AMBADAR/COHN/REED (2006); AMBADAR/COHN/REED (2009); SATO/YOSHIKAWA (2004).

120 FRANK/EKMAN/FRIESEN (1993); HESS/KLECK (1990).

121 VALSTAR/PANTIC/AMBADAR/COHN (2006).

122 DEL GIUDICE/COLLE (2007).

123 HESS/KLECK (1994).

124 MONRAD-KROHN (1924).

125 Appelée dissociation automatico-volontaire.

dans la littérature récente comme des prototypes d'un sourire spontané, alors que les illustrations de ces expérimentations renvoient une image particulièrement artificielle. Cette position est toutefois clairement défendable, car il s'agit dans le fond de l'activation de muscles sur lesquels une personne n'a pas nécessairement un grand contrôle. Les « sourires de Duchenne » sont extrêmement difficiles à produire volontairement¹²⁶ et sont l'apanage d'une minorité dont probablement certains acteurs.

L'étude de cette dissociation a mis en évidence l'implication différentielle des structures cérébrales concernées par ces deux types d'expression. L'analyse des voies nerveuses commandant la motricité du visage fait apparaître deux grandes voies. D'une part, une voie à point de départ cortical (aires motrices frontales) et, d'autre part, des voies d'origine sous-corticale qui sont associées à des mouvements automatiques. Ces voies n'innervant pas les mêmes muscles, les expressions posées et spontanées peuvent donc prendre des formes différentes que le cerveau humain serait en mesure de distinguer et reconnaître.

En écho à ces constats se sont développées des hypothèses faisant le lien entre capacité à produire et capacité à reconnaître. Certains chercheurs s'appuient sur l'observation courante selon laquelle les personnes confrontées à des expressions faciales ont tendance à mimer cette expression. Les enregistrements électromyographiques chez les observateurs confirment effectivement une activation des muscles correspondant à ceux activés par la personne qui exprime l'émotion¹²⁷. Ainsi, une contraction des zygomatiques est observée environ 500 msec après le début du sourire de l'interlocuteur¹²⁸. Il y a également une corrélation entre l'authenticité du sourire, l'activité musculaire de la personne qui perçoit et son sentiment d'empathie¹²⁹. C'est avec les sourires authentiques que les participants ressentent de l'empathie. Par ailleurs, la production, sur commande, d'une expression non congruente avec celle du sujet observé interfère avec la reconnaissance¹³⁰.

Le lien entre production et perception est confirmé *a contrario* par des travaux qui inhibent, momentanément (5 secondes) et grâce à un champ magnétique, le fonctionnement de certaines zones motrices tel le cortex frontal sensori-moteur. Une diminution de l'intensité de l'émotion ressentie est observée dans ces situations¹³¹.

Abordé sous un autre angle, l'effet du contrôle de l'expression semble intervenir dès l'âge de 7 ans. Ceschi & Scherer¹³² ont soumis des enfants à des sketches de clowns et ont demandé à la moitié d'entre eux de réfréner l'expression de leur émotion. Ils constatent que l'évaluation de la dimension humoristique du sketch, par les enfants ayant réfréné leur expression, est clairement moins positive.

126 GUNNERY/HALL (2014).

127 KORB/WITH/NIEDENTHAL/KAISER/GRANDJEAN (2014).

128 DIMBERG/THUNBERG (1998); DIMBERG/THUNBERG/ELMEHED (2000).

129 SURAKKA/HIETANEN (1998).

130 LEE/DOLAN/CRITCHLEY (2008).

131 BALCONI/BORTOLOTTI (2012).

132 CESCHI/SCHERER (2001).

Cependant ces phénomènes d'imitation (*mimicry*) lors d'interactions sociales varient selon le type d'émotion. Les sourires, par exemple, induisent des mimiques de « synchronisation » qui s'observent moins en cas de colère, culturellement mal acceptée et ne suscitant pas le même désir d'établir une relation¹³³.

La capacité à distinguer une expression posée d'une expression spontanée peut nécessiter une forme d'entraînement. On constate en effet que les réponses sont proches du hasard quand il s'agit de distinguer une émotion de douleur, mais qu'après un entraînement à repérer les muscles impliqués, la performance augmente¹³⁴. La possibilité de repérer ces différences identifiables a même conduit au développement de nouvelles méthodologies utilisant des systèmes de reconnaissance automatique d'expressions faciales¹³⁵. Ces études¹³⁶ s'appuient sur la programmation de machines qui « apprennent » à détecter les indices faciaux pertinents et à partir de cela à identifier les expressions, y compris des expressions subtiles¹³⁷. L'apprentissage se fait à partir du système *Facial Action Coding System* développé par Ekman¹³⁸ et très utilisé dans les recherches sur ces questions.

Ces différents systèmes de reconnaissance automatique confirment l'existence d'invariants moteurs dans les expressions, aussi bien au niveau des muscles sollicités que de la cinétique de l'expression. Un autre intérêt de ces études sur la reconnaissance automatique est de montrer qu'il est difficile de passer d'une activation d'unités motrices à l'inférence sur l'émotion vécue. En effet, il faut d'abord passer par une analyse des muscles mis en jeu et ensuite intégrer aux informations purement émotionnelles exprimées par le visage les aspects cognitifs et sociaux. Ceci suppose donc de construire une grille d'interprétation permettant de mettre en lien l'activation de certains muscles avec la signification émotionnelle¹³⁹.

L'hypothèse motrice est également confirmée par les analyses au niveau de la cinétique et de l'intensité de l'expression produite¹⁴⁰. Il semble en effet que les expressions spontanées s'établissent et se « défont » sur une durée plus longue¹⁴¹, avec davantage d'amplitude¹⁴².

Toutefois, les changements au niveau moteur ne sont pas absolus et l'amplitude des mouvements dépend des personnes. C'est pourquoi, dans certaines recherches, le point de départ est un visage neutre. Par conséquent, un processus implicite de calibration peut être nécessaire pour une personne donnée. Il faut donc réaliser une sorte

133 HESS/THIBAUT/ADAMS/KLECK (2010).

134 WILLIAMS (2002).

135 Pour une revue voir, par exemple, VALSTAR (2015).

136 DORNAIKA/LAZKANO/SIERRA (2011); LITTLEWORT/BARTLETT/LEE (2009); MESSINGER/CASSEL/ACOSTA/AMBADAR/COHN (2008) notamment.

137 PARK/KIM (2009).

138 EKMAN/FRIESEN (1978a); EKMAN/FRIESEN (1978b).

139 FASEL/LUETTIN (2003).

140 SCHMIDT/BHATTACHARYA/DENLINGER (2008); TARANTILI/HALAZONETIS/SPYROPOULOS (2005).

141 FRANK/EKMAN/FRIESEN (1993); KRUMHUBER/MANSTEAD/KAPPAS (2007); KRUMHUBER/KAPPAS/MANSTEAD (2013).

142 SCHMIDT/AMBADAR/COHN/REED (2006).

d'échantillonnage d'expressions pour avoir une perception correcte d'expressions subtiles d'une personne.

D'autres indices peuvent également contribuer à la reconnaissance des expressions faciales, en particulier les sons émis de façon concomitante. Ils vont permettre de distinguer des émotions que l'on pourrait qualifier de fondamentales, comme la colère ou la peur, d'émotions secondaires, telles que le soulagement ou la réussite, qui sont davantage le résultat d'un apprentissage social¹⁴³.

Cette intégration est d'autant plus importante que, dans les situations d'interaction, le visage n'est pas nécessairement présenté plein cadre en face de soi. L'on peut être placé de biais. Il peut y avoir des ombres, des accessoires ou d'autres interférences. Il va donc s'agir de donner du sens à un ensemble d'indices ou d'informations. Dans cette perspective, il est important de se souvenir que le cerveau n'est pas une machine qui traite en quelque sorte passivement l'information, mais, au contraire, dont la perception repose sur une recherche d'informations active et fondée sur les représentations disponibles. Des hypothèses sont ainsi constamment faites sur ce qu'il est le plus probable de percevoir. Ceci peut induire des filtrages ou des pondérations de certaines informations. C'est dire que la perception des expressions faciales est largement influencée par les expériences préalables des sujets et les informations privilégiées à l'instant « t ». En situation réelle et non de laboratoire, le contexte va donc influencer sur la reconnaissance en incluant également des indices comme des sons, du langage corporel ou des aspects non linguistiques de la communication orale.

4.2.2. *Reconnaissance et empathie*

À cette mise en relation entre production et perception l'on peut associer la découverte des neurones miroirs identifiés incidemment par Rizzolatti et ses collègues¹⁴⁴. Alors qu'ils enregistrent l'activité de neurones moteurs d'un singe, ils constatent qu'au moment où l'un des expérimentateurs prend un aliment sur la table, certains neurones du singe qui observe sont activés. Il s'avère que ce sont les mêmes que ceux impliqués dans la production du geste du chercheur. Les neurones miroirs sont donc des neurones qui s'activent chez la personne qui observe et sollicite les mêmes aires cérébrales que celles de la personne qui « produit », en l'occurrence des expressions faciales.

Diverses situations ont été observées en associant des techniques d'imagerie fonctionnelle¹⁴⁵ permettant de localiser les zones cérébrales particulièrement sollicitées pendant l'activité¹⁴⁶. Par exemple, l'on filme des personnes auxquelles l'on fait sentir

143 SAUTER/EISNER/EKMAN/SCOTT (2010).

144 RIZZOLATTI/FADIGA/GALLESE/FOGASSI (1996).

145 Ces techniques s'appuient notamment sur le fait que plus une zone cérébrale est active, plus elle consommera du sucre et de l'oxygène. Les taux d'activité sont ensuite traduits en couleurs.

146 BOTVINICK/JHA/BYLSMA/FABIAN/SOLOMON/PRKACHIN (2005); NUMMENMAA/GLERAN/VIINIKAINEN/JÄÄSKELÄINEN/HARI/SAMS (2012); WICKER/KEYSERS/PLAILLY/ROYET/GALLESE/RIZZOLATTI (2003).

des odeurs dégoûtantes¹⁴⁷. Dans un deuxième temps, l'on montre à d'autres personnes les photos des grimaces résultant de l'exposition à ces odeurs tandis que leur activité cérébrale est enregistrée en parallèle. L'on observe alors des zones de superposition dans certaines aires cérébrales, ce qui signifie que la vision d'une personne ressentant une émotion active chez l'observateur une zone du cerveau identique à celle de la personne qui vit cette émotion. Ceci pourrait être la base de l'empathie et contribuer à la reconnaissance des émotions. Bien sûr, il convient de rester prudent avant de conclure à des relations de causalité, car il est difficile de déterminer si c'est l'activation d'une même zone qui amène à une compréhension commune ou si c'est la compréhension commune qui active la même zone. De plus, le processus empathique pourrait interférer avec la reconnaissance de l'authenticité¹⁴⁸.

La reconnaissance ou la perception de l'émotion d'autrui par un processus empathique a également été étudiée dans le cas de la douleur. Certaines études confirment que la perception de la douleur d'autrui est associée à l'activation de zones cérébrales impliquées dans la perception de sa propre douleur¹⁴⁹. Il est toutefois intéressant de souligner que l'amplitude de la réponse cérébrale est modulée par différentes variables, telles que l'intensité de l'émotion exprimée ou des caractéristiques propres à la personne exprimant sa souffrance¹⁵⁰. Ceci est probablement à rapprocher des travaux montrant que la douleur exprimée de façon amplifiée, c'est-à-dire en accentuant volontairement l'expression, a tendance à perdre de sa crédibilité¹⁵¹. Dans la mesure où l'expression de la douleur n'est pas simplement ou seulement le résultat d'un vécu émotionnel (d'ailleurs véhiculé par d'autres informations comme des sons et un discours), mais peut aussi viser à susciter l'attention et la sollicitude, il n'est pas étonnant que certaines personnes cherchent à forcer le trait. Pourtant, cela ne semble pas être une stratégie « gagnante », dans la mesure où les observateurs détectent mieux la douleur chez une personne qui cherche à en supprimer l'expression que chez quelqu'un qui tente de l'amplifier ou de la simuler¹⁵². La distinction entre l'expression de douleurs ressenties ou simulées est d'ailleurs réalisée par les systèmes automatiques de reconnaissance des expressions faciales¹⁵³. Des résultats comparables sont obtenus pour des pleurs qui perdent de leur crédibilité s'ils sont trop marqués¹⁵⁴. Plus globalement, l'on observe que les personnes plus empathiques reconnaissent plus rapidement une expression en cours de formation¹⁵⁵.

147 WICKER/KEYSERS/PLAILLY/ROYET/GALLESE/RIZZOLATTI (2003).

148 STEL/VONK (2009).

149 BOTVINICK/JHA/BYLSMA/FABIAN/SOLOMON/PRKACHIN (2005).

150 Par exemple, si la douleur paraît justifiée ou si l'observateur a connu des expériences similaires. Voir HEIN/SINGER (2008).

151 WILLIAMS (2002).

152 WILLIAMS (2002).

153 LITTLEWORT/BARTLETT/LEE (2009).

154 GOLDING/FRYMAN/MARSIL/YOZWIAK (2003).

155 KOSONOGOV/TITOVA/VOROBYEVA (2015).

4.2.3. *La place des yeux dans la distinction posée-spontanée*

Le contact « œil à œil » joue un rôle important dans la communication et les interactions sociales. Le fait de regarder dans les yeux peut être interprété comme une menace par plusieurs espèces animales¹⁵⁶, mais chez l'humain il englobe des aspects plus larges de communication. Le contact visuel engendre une réaction au niveau de l'amygdale qui pourrait moduler le traitement ultérieur des informations comme les expressions faciales¹⁵⁷. Le rôle de l'amygdale dans la différenciation des émotions, en particulier celles associées à la nécessité d'une réaction d'adaptation rapide, est confirmé par l'étude de patients qui, suite à une lésion bilatérale de cette structure, montrent une détérioration dans la reconnaissance des expressions de colère et de peur, mais une sensibilité préservée pour la joie. Plus précisément, le déficit semble lié à la difficulté d'utiliser l'information donnée par les yeux et de la combiner avec une lecture adéquate des indices offerts par la bouche¹⁵⁸. L'amygdale est par ailleurs particulièrement active lorsqu'il s'agit de déterminer si une personne inconnue est fiable¹⁵⁹. La région de l'œil est une zone privilégiée pour discriminer les expressions réelles et factices¹⁶⁰. Cinq indices peuvent y être observés¹⁶¹. En premier lieu, l'on peut relever l'activation d'unités motrices autour de l'œil, en particulier les contractions de l'*orbicularis* qui signent une expression spontanée, ce muscle étant difficile à contracter volontairement¹⁶². Toutefois, l'émergence des rides peut fausser l'interprétation des expressions¹⁶³. Certaines personnes appuient la distinction qu'elles font entre posé et spontané sur l'incohérence entre les configurations de l'œil et celles de la bouche¹⁶⁴. Au delà de la forme de la paupière, la quantité de « blanc de l'œil » et la mise en évidence de l'iris constituent des éléments importants pour la reconnaissance. Un deuxième indice touche à la direction du regard qui se baisse ou se détourne. Les expressions de joie et de colère sont mieux reconnues si elles sont associées à un regard direct, la tristesse et la peur à un regard fuyant¹⁶⁵. La convergence entre l'expression et l'orientation du regard contribue donc aussi à repérer l'authenticité de l'émotion exprimée. L'activité de l'amygdale est accrue en présence d'une grande pupille¹⁶⁶. Elle est l'une des régions cérébrales¹⁶⁷ impliquées dans l'analyse de l'orientation du regard¹⁶⁸, confirmant une nouvelle fois son rôle majeur dans les processus de reconnaissance des expressions émotionnelles authentiques.

156 EMERY (2000).

157 SENJU / JOHNSON (2009) ; AMEMIYA / OHTOMO (2012).

158 ADOLPHS / GOSSELIN / BUCHANAN / TRANEL / SCHYNS / DAMASIO (2005).

159 ENGELL / HAXBY / TODOROV (2007).

160 SCHRAMMEL / PANNASCH / GRAUPNER / MOJZISCH / VELICHKOVSKY (2009).

161 EKMAN (1986).

162 EKMAN / DAVIDSON / FRIESEN (1990).

163 HESS / ADAMS JR. / SIMARD / STEVENSON / KLECK (2012).

164 DEL GIUDICE / COLLE (2007).

165 RIGATO / FARRONI (2013).

166 AMEMIYA / OHTOMO (2012).

167 Avec le sulcus temporal supérieur.

168 RIGATO / FARRONI (2013).

Le clignement des yeux, dont la fréquence augmente avec l'émotion¹⁶⁹, représente également une information utile à la discrimination. La dilatation de la pupille suscitée par une réaction du système nerveux autonome en cas d'émotion¹⁷⁰ est une quatrième clé qui peut être complétée par d'autres manifestations au niveau du visage, comme la pâleur ou «le rouge qui monte au front», qui sont autant d'indices d'authenticité. Finalement, les larmes, naturellement associées à l'émotion, orientent aussi l'interprétation.

4.2.4. *Des indices chimiques*

Des indices chimiques pourraient aussi contribuer à la reconnaissance des expressions. Des chercheurs se sont intéressés à l'effet de sécrétions corporelles sur la perception des émotions. Ils ont ainsi constaté que des femmes mises en contact avec de la sueur prélevée sur des hommes visionnant des films induisant la peur ou le dégoût, présentent des expressions faciales comparables à celles de ces hommes¹⁷¹. Il est clair que les sécrétions corporelles ont une probabilité bien plus forte d'être provoquées par des émotions réelles auxquelles correspondent des expressions spontanées. Ceci pourrait donc constituer un indice supplémentaire pour distinguer expressions posées et spontanées.

4.2.5. *Les effets du contexte*

En dehors des situations de laboratoire qui permettent de contrôler ou neutraliser certaines variables, des éléments du contexte peuvent fournir d'autres indices que ceux donnés par le visage. Ces indices méritent que l'on s'y intéresse, dans la mesure où ils sont susceptibles d'influencer la reconnaissance des manifestations émotionnelles du visage et, partant, une expression authentique.

L'humeur de la personne figure au nombre de ces indices et a constitué un sujet de recherche pour Forgas et East¹⁷². Après avoir induit des émotions positives et négatives chez leurs sujets, ils leur ont présenté des visages avec des expressions positives, neutres ou négatives, et leur ont demandé notamment de se prononcer sur l'authenticité de l'expression. Les sujets d'humeur joyeuse percevaient les expressions comme plus authentiques, alors que pour les sujets de mauvaise humeur, au contraire, la perception de l'authenticité était diminuée. Dans le prolongement de ces travaux, l'on observe que les patients déprimés montrent moins de sensibilité à la différence entre expressions posées et spontanées¹⁷³.

169 EKMAN (1986).

170 PARTALA / SURAKKA (2003).

171 DE GROOT / SMEETS / KALDEWAIJ / DUIJNDAM / SEMIN (2012).

172 FORGAS / EAST (2008).

173 DOUGLAS / PORTER / JOHNSTON (2012).

Le contexte général dans lequel se produit l'expression oriente également la stratégie d'exploration visuelle. L'analyse de l'enregistrement de mouvements oculaires permet par exemple de montrer que la prosodie oriente le regard de l'interlocuteur vers les zones du visage exprimant des émotions congruentes avec celles véhiculées par la prosodie¹⁷⁴. Des expressions identiques peuvent donner lieu à des interprétations différentes selon les attitudes corporelles associées. C'est ainsi qu'une expression de dégoût peut être interprétée comme de la colère si cette hypothèse est congruente avec la posture¹⁷⁵. La notion de congruence est également évoquée pour expliquer pourquoi des sujets jugent une expression de peur plus intense si elle est accompagnée de cris¹⁷⁶.

Les informations sur le contexte dans lequel est réalisée l'expression ont également une incidence sur l'interprétation. Le travail d'Hareli¹⁷⁷ et ses collègues illustre cet aspect. Ils ont présenté des photos d'expressions neutres, heureuses ou tristes en manipulant les informations données sur le contexte dans lequel la photo a été prise (les personnes photographiées sont supposées recevoir une note excellente ou très médiocre). Les expressions qui figurent sur les photos associées à une bonne note sont évaluées plus positivement que celles associées à une note médiocre, alors même que les photos sont identiques dans les deux cas. L'effet est le même pour les expressions négatives, qui sont perçues comme plus négatives quand elles sont fictivement associées à une mauvaise note. Plus spécifiquement encore, la reconnaissance de la fierté comme authentique ou exagérée est liée aux informations sur les raisons données de la satisfaction, à savoir l'effort ou le talent. Si la raison évoquée est le talent, la même expression est interprétée comme moins authentique et arrogante¹⁷⁸.

Conclusion

Vecteur privilégié de la communication non verbale, le visage peut refléter les émotions vécues par nos semblables ainsi que leurs intentions. La compréhension de ce qu'il exprime joue dès lors un rôle déterminant dans les interactions humaines. L'interprétation correcte de la signification d'une expression du visage permet donc d'anticiper et de s'adapter, favorise un ajustement social et une régulation de la communication.

Mais le décryptage du message véhiculé par le visage n'est pas nécessairement chose aisée. L'interprétation finale est l'aboutissement d'un processus complexe, au sens où elle est le résultat d'interactions multiples, pas nécessairement prévisibles. Les mécanismes de reconnaissance doivent en effet intégrer toutes les influences susceptibles d'intervenir entre l'émotion déclenchée et sa manifestation sur le visage, à savoir les normes sociales et culturelles qui peuvent moduler l'expression, l'émergence

174 RIGOULOT / FISH / PELL (2014).

175 AVIEZER / HASSIN / RYAN / GRADY / SUSSKIND / ANDERSON / MOSCOVITCH / BENTIN (2008).

176 MÜLLER / HABEL / DERNTL / SCHNEIDER / ZILLES / TURETSKY / EICKHOFF (2011).

177 HARELI / ZOHAR / DAVID / LASALLE / HESS (2014).

178 TRACY / PREHN (2012).

d'expressions à vocation purement communicationnelle, ainsi que la succession rapide de diverses émotions.

Aux modulations de l'expression s'ajoutent celles de la perception, notamment sous l'effet des éléments du contexte, tels que d'autres indices non verbaux, des états internes de la personne qui perçoit, ou encore son interprétation de la situation. Une difficulté supplémentaire tient également au fait que les expressions peuvent s'entremêler, en particulier lorsque, pour des raisons culturelles, psychologiques ou stratégiques, l'on cherche à masquer l'émotion ressentie.

Malgré la complexité de la tâche, nous avons globalement mis en évidence une bonne capacité à identifier l'émotion exprimée et ce, au sein de différentes cultures. Les travaux réalisés dans une perspective interculturelle suggèrent qu'une forme de calibrage peut s'opérer sur des visages mieux connus, facilitant ainsi la reconnaissance des expressions, en particulier celles subtiles, apparaissant sur des visages familiers. Dans un autre registre, les succès obtenus par les systèmes de reconnaissance automatique des expressions faciales suggèrent l'existence de solides invariants sous-jacents à cette reconnaissance.

Le débat sur l'organisation des expressions en catégories ou sur des axes nous paraît en réalité secondaire. D'une part, parce qu'il apparaît clairement que de nombreuses influences peuvent parasiter le lien entre émotion et visage, l'expression sera rarement « pure ». La signification attribuée résulte de la lecture d'un ensemble d'informations provenant de sources variées. D'autre part, parce qu'en définitive c'est l'adaptation au contexte et à ses évolutions qui est critique. Or celle-ci intervient sans qu'il soit nécessaire de mettre des étiquettes sur les expressions.

Mais certaines limites à l'identification correcte de la signification des expressions ont aussi été mises en évidence. Elles sont probablement le résultat de la complexité du processus. Par exemple, l'émotion montrée n'est pas toujours celle qui est ressentie, ou l'intention exprimée ne correspond pas nécessairement au désir intime.

La fiabilité observée en général est ainsi mise en péril par la possibilité de tronquer ou de modifier l'expression finale. Ceci pose la question de la détection de l'authenticité de l'expression que nous avons mise en avant. La réponse à cette question est cruciale, car la pertinence des adaptations au cours des interactions en dépend largement.

La clinique neurologique a, depuis longtemps, mis en évidence l'implication de structures différentes s'il s'agit de la production d'expressions spontanées, directement liées au vécu émotionnel, ou si cela concerne des expressions posées, produites « sur commande ».

Il paraît raisonnable de penser qu'en écho à ces dissociations au niveau de la production, des mécanismes perceptifs permettent de repérer l'authenticité d'une expression, d'autant plus que les recherches neuropsychologiques suggèrent la coexistence très probable d'au moins deux mécanismes de perception, se distinguant notamment par la vitesse d'analyse et la nature des informations prises en compte.

C'est bien ce que confirment globalement les recherches sur la capacité à discerner une expression spontanée. Dans la majorité des cas, nous sommes en mesure de repérer une expression factice, en nous appuyant soit sur différents éléments d'information

tels que des indices moteurs, l'activation de certaines unités musculaires spécifiques, la dynamique ou la cinétique de l'expression, des modifications au niveau des yeux et en particulier de la pupille, des processus de nature empathique.

Le sourire, privilégié dans ces recherches, ce qui est compréhensible compte tenu de la variété des messages qu'il véhicule et de la fréquence avec laquelle il est rencontré, donne lieu aux résultats les plus favorables. Pour l'essentiel, les conclusions peuvent s'appliquer aux manifestations d'autres émotions, même si dans certains cas, les résultats ne sont pas très supérieurs à ce que le hasard expliquerait.

Dans ce processus de reconnaissance, et en particulier celle des expressions subtiles ou mitigées, la convergence des indices semble être un élément déterminant dans le repérage de l'authenticité d'une expression. Un manque de cohérence n'est pas nécessairement détecté consciemment, mais il alertera et se reflétera dans des réponses moins affirmées ou pourra être à la source de questions telles que « tu n'es pas d'accord ? » ou « ça ne va pas ? », reflétant la perplexité suscitée par cette non-cohérence de l'ensemble des signaux verbaux et non verbaux.

De fait, la notion de convergence est ici centrale. En effet, l'expression faciale se trouve à l'intersection d'approches biologiques et socio-culturelles. La compréhension de ces mécanismes ne peut se faire sans l'intégration de ces différentes perspectives. Ceci, combiné avec la multiplicité des influences et des indices, ainsi qu'avec l'irruption d'expressions fugaces ou entremêlées, conduit irrésistiblement à considérer ces phénomènes dans une perspective systémique. Cette vision est d'ailleurs compatible avec une lecture neuropsychologique de ces processus et la mise en jeu de nombreuses structures cérébrales corticales et sous-corticales, impliquées différemment selon, notamment, la nature authentique ou factice de l'expression.

Dans cette perspective, la prudence s'impose quant à la généralisation des résultats, d'autant plus que certains travaux sont réalisés dans des conditions éloignées de situations réelles (la validité écologique de certaines études est parfois faible). Une conclusion toutefois se dessine : si le visage peut mentir, il peut difficilement tromper.

Bibliographie

- Aamodt, M.G./Custer, H. (2006)**, « Who Can Best Catch a Liar? A Meta-Analysis of Individual Differences in Detecting Deception », *Forensic Examiner* 15:1, 6–11.
- Adolphs, R. (2002)**, « Neural Systems for Recognizing Emotion », *Current Opinion in Neurobiology* 12:2, 169–177.
- Adolphs, R./Gosselin, F./Buchanan, T.W./Tranel, D./Schyns, P./Damasio, A.R. (2005)**, « A Mechanism for Impaired Fear Recognition after Amygdala Damage », *Nature* 433: 7021, 68–72.
- Ambadar, Z./Cohn, J.F./Reed, L.I. (2009)**, « All Smiles Are not Created Equal: Morphology and Timing of Smiles Perceived as Amused, Polite, and Embarrassed/Nervous », *Journal of Nonverbal Behavior* 33:1, 17–34.
- Amemiya, S./Ohtomo, K. (2012)**, « Effect of the Observed Pupil Size on the Amygdala of the Beholders », *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 7:3, 332–341.

- Aristotle (1936', 1980 réimpr.)**, *Minor Works*, trad. W.S. Hett, Cambridge (MA)/London, Harvard University Press.
- Aviezer, H./Bentin, S./Hassin, R.R./Meschino, W.S./Kennedy, J./Grewal, S./Esmail, S./Cohen, S./Moscovitch, M. (2009)**, « Not on the Face Alone: Perception of Contextualized Face Expressions in Huntington's Disease », *Brain* 132:6, 1633–1644.
- Aviezer, H./Hassin, R.R./Ryan, J./Grady, C./Susskind, J./Anderson, A./Moscovitch, M./Bentin, S. (2008)**, « Angry, Disgusted, or Afraid? Studies on the Malleability of Emotion Perception », *Psychological Science* 19:7, 724–732.
- Balconi, M./Bortolotti, A. (2012)**, « Detection of the Facial Expression of Emotion and Self-Report Measures in Empathic Situations Are Influenced by Sensorimotor Circuit Inhibition by Low-Frequency rTMS », *Brain Stimulation* 5:3, 330–336.
- Bernstein, M.J./Young, S.G./Brown, C.M./Sacco, D.F./Claypool, H.M. (2008)**, « Adaptive Responses to Social Exclusion Social Rejection Improves Detection of Real and Fake Smiles », *Psychological Science* 19:10, 981–983.
- Bond, Ch. F./De Paulo B. M.**, « Accuracy of Deception Judgments », *Personality and Social Psychology Review* 10:3, 214–234.
- Boraston, Z./Blakemore, S.-J./Chilvers, R./Skuse, D. (2007)**, « Impaired Sadness Recognition Is Linked to Social Interaction Deficit in Autism », *Neuropsychologia* 45:7, 1501–1510.
- Borod, J.C./Haywood, C.S./Koff, E. (1997)**, « Neuropsychological Aspects of Facial Asymmetry During Emotional Expression: A Review of the Normal Adult Literature », *Neuropsychology Review* 7:1, 41–60.
- Botvinick, M./Jha, A.P./Bylsma, L.M./Fabian, S.A./Solomon, P.E./Prkachin, K.M. (2005)**, « Viewing Facial Expressions of Pain Engages Cortical Areas Involved in the Direct Experience of Pain », *Neuroimage* 25:1, 312–319.
- Burgoon, J.K./Guerrero, L.K./Manusov, V. (2011)**, « Nonverbal Signals », in: KNAPP/DALY (éds), 239–282.
- Calder, A.J./Keane, J./Manly, T./Sprengelmeyer, R./Scott, S./Nimmo-Smith, I./Young, A.W. (2003)**, « Facial Expression Recognition across the Adult Life Span », *Neuropsychologia* 41:2, 195–202.
- Calvo, M.G./Gutiérrez-García, A./Fernández-Martín, A./Nummenmaa, L. (2014)**, « Recognition of Facial Expressions of Emotion Is Related to their Frequency in Everyday Life », *Journal of Nonverbal Behavior* 38:4, 549–567.
- Cecere, R./Bertini, C./Làdavias, E. (2013)**, « Differential Contribution of Cortical and Subcortical Visual Pathways to the Implicit Processing of Emotional Faces: A tDCS study », *The Journal of Neuroscience* 33:15, 6469–6475.
- Ceschi, G./Scherer, K. (2001)**, « Contrôler l'expression faciale et changer l'émotion: une approche développementale », *Enfance* 53:3, 257–269.
- Chartrand, J./Gosselin, P. (2005)**, « Jugement de l'authenticité des sourires et détection des indices faciaux », *Canadian Journal of Experimental Psychology/Revue canadienne de psychologie expérimentale* 59:3, 179.
- Coan, J.A./Allen, J.J./Harmon-Jones, E. (2001)**, « Voluntary Facial Expression and Hemispheric Asymmetry over the Frontal Cortex », *Psychophysiology* 38:6, 912–925.

- Darwin, C. (1872), *The Expressions of the Emotions in Man and Animals*, London, John Murray, Albermarle street.
- Dawel, A./Palermo, R./O’Kearney, R./McKone, E. (2015), «Children Can Discriminate the Authenticity of Happy but not Sad or Fearful Facial Expressions, and Use an Immature Intensity-only Strategy», *Frontiers in Psychology* 6, 462.
- Descartes, R. (1649), *Les passions de l’âme*, Paris, LGF (Poche).
- Dibeklioglu, H./Valenti, R./Salah, A.A./Gevers, T. (2010), «Eyes Do not Lie: Spontaneous Versus Posed Smiles», in: *Proceedings of the International Conference on Multimedia*, 703-706, ACM.
- Dimberg, U./Thunberg, M. (1998), «Rapid Facial Reactions to Emotional Facial Expressions», *Scandinavian Journal of Psychology* 39 :1, 39-45.
- Dimberg, U./Thunberg, M./Elmehed, K. (2000), «Unconscious Facial Reactions to Emotional Facial Expressions», *Psychological Science* 11 :1, 86-89.
- Dopson, W. G./Beckwith, B. E./Tucker, D. M./Bullard-Bates, P. C. (1984), «Asymmetry of Facial Expression in Spontaneous Emotion», *Cortex* 20 :2, 243-251.
- Dornaika, F./Lazkano, E./Sierra, B. (2011), «Improving Dynamic Facial Expression Recognition with Feature Subset Selection», *Pattern Recognition Letters* 32 :5, 740-748.
- Douglas, K. M./Porter, R. J./Johnston, L. (2012), «Sensitivity to Posed and Genuine Facial Expressions of Emotion in Severe Depression», *Psychiatry Research* 196 :1, 72-78.
- Ekman, P. (1973), *Darwin and Facial Expression: A Century of Research in Review*, New York, Academic Press.
- (1980), «Asymmetry in Facial Expression», *Science* 209 : 4458, 833-836.
- (1986), *Menteurs et mensonges. Comment les détecter*, Paris, Belfond.
- Ekman, P./Davidson, R. J./Friesen, W. (1990), «The Duchenne Smile: Emotional Expression and Brain Physiology: II», *Journal of Personality and Social Psychology* 58 :2, 342.
- Ekman, P./Friesen, W. V. (1978a), *Facial Action Coding System: A Technique for the Measurement of Facial Movement*, Palo Alto (CA), Consulting Psychologists Press.
- (1978b), *Manual for the Facial Action Coding System*, Palo Alto (CA), Consulting Psychologists Press.
- Ekman, P./Friesen, W. V./Ellsworth, P. (1972), *Emotion in the Human Face: Guidelines for Research and an Integration of Findings*, New York, Pergamon.
- Ekman, P./Friesen, W. V./O’Sullivan, M./Chan, A./Diacoyanni-Tarlatzis, I./Heider, K./Krause, R./Le Compte, W. A./Pitcairn, T./Ricci-Bitti, P. E./Scherer, K./Tomita, M./Tzavaras, A. (1987), «Universals and Cultural Differences in the Judgments of Facial Expressions of Emotion», *Journal of Personality and Social Psychology* 53 :4, 712-717.
- Ekman, P./Hager, J. C./Friesen, W. V. (1981), «The Symmetry of Emotional and Deliberate Facial Actions», *Psychophysiology* 18 :2, 101-106.
- Elfenbein, H. A./Ambady, N. (2002), «On the Universality and Cultural Specificity of Emotion Recognition: A Meta-Analysis», *Psychological Bulletin* 128 :2, 203.
- Emerson, R. W. (1860), *The Conduct of Life*, Houghton, Mifflin & Co.
- Emery, N. J. (2000), «The Eyes Have It: The Neuroethology, Function and Evolution of Social Gaze», *Neuroscience & Biobehavioral Reviews* 24 :6, 581-604.

- Engell, A. D./Haxby, J. V./Todorov, A. (2007), «Implicit Trustworthiness Decisions: Automatic Coding of Face Properties in the Human Amygdala», *Journal of Cognitive Neuroscience* 19:9, 1508–1519.
- Fasel, B./Luetttin, J. (2003), «Automatic Facial Expression Analysis: A Survey», *Pattern Recognition* 36:1, 259–275.
- Fernández-Dols, J.-M./Crivelli, C. (2015), «Recognition of Facial Expressions: Past, Present, and Future Challenges», in: MANDAL / AWASTHI (éds), 19–40.
- Fied, T./Fox, N. (éds) (1985), *Social Perception in Infants*, Norwood (NJ), Ablex Pub.
- Forgas, J. P./East, R. (2008), «How Real Is That Smile? Mood Effects on Accepting or Rejecting the Veracity of Emotional Facial Expressions», *Journal of Nonverbal Behavior* 32:3, 157–170.
- Frank, M. G./Ekman, P./Friesen, W. V. (1993), «Behavioral Markers and Recognizability of the Smile of Enjoyment», *Journal of Personality and Social Psychology* 64:1, 83.
- Frank, M. G./Stennett, J. (2001), «The Forced-Choice Paradigm and the Perception of Facial Expressions of Emotion», *Journal of Personality and Social Psychology* 80:1, 75–85.
- Frank, M. G./Svetieva, E. (2015), «Microexpressions and Deception», in: MANDAL / AWASTHI (éds), 227–242.
- Fridlund, A. J. (1991), «Sociality of Solitary Smiling: Potentiation by an Implicit Audience», *Journal of Personality and Social Psychology* 60:2, 229–240.
- (1992), «The Behavioral Ecology and Sociality of Human Faces», in: *Emotion, Review of Personality and Social Psychology* 13, 90–121.
- Del Giudice, M./Colle, L. (2007), «Differences Between Children and Adults in the Recognition of Enjoyment Smiles», *Developmental psychology* 43:3, 796.
- Golding, J. M./Fryman, H. M./Marsil, D. F./Yozwiak, J. A. (2003), «Big Girls Don't Cry: The Effect of Child Witness Demeanor on Juror Decisions in a Child Sexual Abuse Trial», *Child Abuse & Neglect* 27:11, 1311–1321.
- Gosselin, P./Beaupré, M./Boissonneault, A. (2002), «Perception of Genuine and Masking Smiles in Children and Adults: Sensitivity to Traces of Anger», *The Journal of Genetic Psychology* 163:1, 58–71.
- Gosselin, P./Perron, M./Maassarani, R. (2010), «Children's Ability to Distinguish Between Enjoyment and Non-Enjoyment Smiles», *Infant and Child Development* 19:3, 297–312.
- Grandey, A. A./Fisk, G. M./Mattila, A. S./Jansen, K. J./Sideman, L. A. (2005), «Is "Service With a Smile" Enough? Authenticity of Positive Displays During Service Encounters», *Organizational Behavior and Human Decision Processes* 96:1, 38–55.
- De Groot, J. H./Smeets, M. A./Kaldewaij, A./Duijndam, M. J./Semin, G. R. (2012), «Chemosignals Communicate Human Emotions», *Psychological Science* 23:11, 1417–1424.
- Gunnery, S. D./Hall, J. A. (2014), «The Duchenne Smile and Persuasion», *Journal of Nonverbal Behavior* 38:2, 181–194.
- Gu, Y./Mai, X./Luo, Y. (2013), «Do Bodily Expressions Compete with Facial Expressions? Time Course of Integration of Emotional Signals from the Face and the Body», *PLoS ONE* 8:7, e66762.

- Haidt, J./Keltner, D. (1999), « Culture and Facial Expression: Open-Ended Methods Find More Expressions and a Gradient of Recognition », *Cognition and Emotion* 13:3, 225–266.
- Hareli, S./Zohar, E./David, S./Lasalle, M./Hess, U. (2014), « Seeing What You Ought to See: The Role of Contextual Factors in the Social Perception of Achievement Emotions », *Motivation and Emotion*, 1–9.
- Hein, G./Singer, T. (2008), « I Feel How You Feel but not Always: The Empathic Brain and Its Modulation », *Current Opinion in Neurobiology* 18:2, 153–158.
- Hess, U./Adams Jr. R. B./Simard, A./Stevenson, M. T./Kleck, R. E. (2012), « Smiling and Sad wrinkles: Age-Related Changes in the Face and the Perception of Emotions and Intentions », *Journal of Experimental Social Psychology* 48:6, 1377–1380.
- Hess, U./Hareli, S. (2015), « The Role of Social Context for the Interpretation of Emotional Facial Expressions », in: MANDAL / AWASTHI (éds), 119–142.
- Hess, U./Kleck, R. E. (1990), « Differentiating Emotion Elicited and Deliberate Emotional Facial Expressions », *European Journal of Social Psychology* 20:5, 369–385.
- (1994), « The Cues Decoders Use in Attempting to Differentiate Emotion-Elicited and Posed Facial Expressions », *European Journal of Social Psychology* 24:3, 367–381.
- Hess, U./Thibault, P./Adams, R. B./Kleck, R. E. (2010), « The Influence of Gender, Social Roles, and Facial Appearance on Perceived Emotionality », *European Journal of Social Psychology* 40:7, 1310–1317.
- Horstmann, G. (2003), « What Do Facial Expressions Convey: Feeling States, Behavioral Intentions, or Actions Requests? », *Emotion* 3:2, 150.
- Ito, K./Masuda, T./Hioki, K. (2011), « Affective Information in Context and Judgment of Facial Expression: Cultural Similarities and Variations in Context Effects Between North Americans and East Asians », *Journal of Cross-Cultural Psychology* 43:3, 429–445.
- Izard, C. E. (1971), *The Face of Emotion*, East Norwalk (CT), Appleton / Century / Crofts.
- Jack, R. E./Blais, C./Scheepers, C./Schyns, P. G./Caldara, R. (2009), « Cultural Confusions Show that Facial Expressions Are not Universal », *Current Biology* 19:18, 1543–1548.
- Jack, R. E./Caldara, R./Schyns, P. G. (2012), « Internal Representations Reveal Cultural Diversity in Expectations of Facial Expressions of Emotion », *Journal of Experimental Psychology: General* 141:1, 19.
- Kaiser, S./Wehrle, T. (2001), « The Role of Facial Expression in Intra-Individual and Inter-Individual Emotion Regulation », *Emotional and Intelligent II: The Tangled Knot of Cognition*, 61–66.
- Kang, S.-M./Lau, A. S. (2013), « Revisiting the Out-Group Advantage in Emotion Recognition in a Multicultural Society: Further Evidence for the In-Group Advantage », *Emotion* 13:2, 203.
- Knapp, M. L./Daly, J. A. (éds) (2010), *Interpersonal Communication*, London / Los Angeles (CA), Sage, 5 volumes.
- (2011), *The Sage Handbook of Interpersonal Communication* (4th ed.), Thousand Oaks (CA), Sage.

- Korb, S./With, S./Niedenthal, P./Kaiser, S./Grandjean, D. (2014), «The Perception and Mimicry of Facial Movements Predict Judgments of Smile Authenticity», *PLoS ONE* 9:6, e99194.
- Kosonogov, V./Titova, A./Vorobyeva, E. (2015), «Empathy, but not Mimicry Restriction, Influences the Recognition of Change in Emotional Facial Expressions», *The Quarterly Journal of Experimental Psychology* 68:10, 2106–2115.
- Kramer, R.S./King, J.E./Ward, R. (2011), «Identifying Personality from the Static, Non-Expressive Face in Humans and Chimpanzees: Evidence of a Shared System for Signaling Personality», *Evolution and Human Behavior* 32:3, 179–185.
- Krumhuber, E./Kappas, A. (2005), «Moving Smiles: The Role of Dynamic Components for the Perception of the Genuineness of Smiles», *Journal of Nonverbal Behavior* 29:1, 3–24.
- Krumhuber, E./Kappas, A./Manstead, A. (2013), «Effects of Dynamic Aspects of Facial Expressions: A Review», *Emotion Review* 5:1, 41–46.
- Krumhuber, E./Manstead, A.S./Cosker, D./Marshall, D./Rosin, P.L./Kappas, A. (2007), «Facial Dynamics as Indicators of Trustworthiness and Cooperative Behavior», *Emotion* 7:4, 730.
- Krumhuber, E./Manstead, A.S./Kappas, A. (2007), «Temporal Aspects of Facial Displays in Person and Expression Perception: The Effects of Smile Dynamics, Head-Tilt, and Gender», *Journal of Nonverbal Behavior* 31:1, 39–56.
- Lanarès, J. (1992), *Reconnaissance des expressions faciales : Approches neuropsychologique et développementale*, thèse de doctorat non publiée, Université de Genève.
- Lee, T.-W./Dolan, R.J./Critchley, H.D. (2008), «Controlling Emotional Expression: Behavioral and Neural Correlates of Nonimitative Emotional Responses», *Cerebral Cortex* 18:1, 104–113.
- Lewis, M./Haviland-Jones, J.M./Barrett, L.F. (2008), *Handbook of Emotions*, New York/London, Guilford Press.
- Littlewort, G.C./Bartlett, M.S./Lee, K. (2009), «Automatic Coding of Facial Expressions Displayed During Posed and Genuine Pain», *Image and Vision Computing* 27:12, 1797–1803.
- Mandal, M.K./Awasthi, A. (éds) (2015), *Understanding Facial Expressions in Communication. Cross-Cultural and Multidisciplinary Perspectives*, New Delhi, Springer India.
- Manera, V./Grandi, E./Colle, L. (2013), «Susceptibility to Emotional Contagion for Negative Emotions Improves Detection of Smile Authenticity», *Frontiers in Human Neuroscience* 7, 1–7 (article 6).
- Manstead, A.S./Fischer, A.H. (2002), «Beyond the Universality-Specificity Dichotomy», *Cognition & Emotion* 16:1, 1–9.
- Marsh, A.A./Ambady, N. (2007), «The Influence of the Fear Facial Expression on Prosocial Responding», *Cognition and Emotion* 21:2, 225–247.
- Matsumoto, D./Keltner, D./Shiota, M.N./O’Sullivan, M./Frank, M. (2008), «Facial Expressions of Emotion», in: LEWIS/HAVILAND-JONES/FELDMAN-BARRETT (éds), 211–234.
- Mauss, I.B./Robinson, M.D. (2009), «Measures of Emotion: A Review», *Cognition and Emotion* 23:2, 209–237.

- McLellan, T./Johnston, L./Dalrymple-Alford, J./Porter, R. (2010), « Sensitivity to Genuine Versus Posed Emotion Specified in Facial Displays », *Cognition and Emotion* 24:8, 1277–1292.
- Meeren, H. K./van Heijnsbergen, C. C./de Gelder, B. (2005), « Rapid Perceptual Integration of Facial Expression and Emotional Body Language », *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 102:45, 16518–16523.
- Mehu, M./Mortillaro, M./Bänziger, T./Scherer, K. R. (2012), « Reliable Facial Muscle Activation Enhances Recognizability and Credibility of Emotional Expression », *Emotion* 12:4, 701.
- Messinger, D.S./Cassel, T.D./Acosta, S.I./Ambadar, Z./Cohn, J. (2008), « Infant Smiling Dynamics and Perceived Positive Emotion », *Journal of Nonverbal Behavior* 32:3, 133–155.
- Mienaltowski, A./Johnson, E.R./Wittman, R./Wilson, A.-T./Sturycz, C./Norman, J.F. (2013), « The Visual Discrimination of Negative Facial Expressions by Younger and Older Adults », *Vision Research* 81, 12–17.
- Monrad-Krohn, G. H. (1924), « On the Dissociation of Voluntary and Emotional Innervation in Facial Paresis of Central Origin », *Brain* 47:1, 22–35.
- Moreno, C./Borod, J. C./Welkowitz, J./Alpert, M. (1993), « The Perception of Facial Emotion Across the Adult Life Span », *Developmental Neuropsychology* 9:3–4, 305–314.
- Müller, V. I./Habel, U./Derntl, B./Schneider, F./Zilles, K./Turetsky, B. I./Eickhoff, S. B. (2011), « Incongruence Effects in Crossmodal Emotional Integration », *Neuroimage* 54:3, 2257–2266.
- Murphy, N.A./Lehrfeld, J.M./Isaacowitz, D.M. (2010), « Recognition of Posed and Spontaneous Dynamic Smiles in Young and Older Adults », *Psychology and Aging* 25:4, 811.
- Murray, E.M./Krause, W.H./Stafford, R.J./Bono, A.D./Meltzer, E.P./Borod, J.C. (2015), « Asymmetry of Facial Expressions of Emotion », in: MANDAL/AWASTHI (éds), 73–99.
- Murray, L./Trevarthen, C. (1985), « Emotional Regulation of Interactions Between Two-month-Olds and Their Mothers », in: FIED/FOX (éds), 177–197.
- Nelson, N. L./Russell, J. A. (2013), « Universality Revisited », *Emotion Review* 5:1, 8–15.
- Nummenmaa, L./Glerean, E./Viinikainen, M./Jääskeläinen, I.P./Hari, R./Sams, M. (2012), « Emotions Promote Social Interaction by Synchronizing Brain Activity Across Individuals », *Proceedings of the National Academy of Sciences* 109:24, 9599–9604.
- Orgeta, V./Phillips, L. H. (2007), « Effects of Age and Emotional Intensity on the Recognition of Facial Emotion », *Experimental Aging Research* 34:1, 63–79.
- O'Sullivan, M./Frank, M. G./Hurley, C. M./Tiwana, J. (2009), « Police Lie Detection Accuracy: The Effect of Lie Scenario », *Law and Human Behavior* 33:6, 530.
- Park, S./Kim, D. (2009), « Subtle Facial Expression Recognition Using Motion Magnification », *Pattern Recognition Letters* 30:7, 708–716.
- Partala, T./Surakka, V. (2003), « Pupil Size Variation as an Indication of Affective Processing », *International Journal of Human-Computer Studies* 59:1, 185–198.

- De Paulo, B. (2010)**, « Nonverbal Behavior and Self-Presentation », in: KNAPP/DALY (éds), vol. 2: 251–336.
- Pfister, T./Li, X./Zhao, G./Pietikainen, M. (2011)**, « Recognising Spontaneous Facial Micro-Expressions », in: *2011 IEEE International Conference on Computer Vision (ICCV)*, 1449–1456.
- Pickett, C. L./Gardner, W. L./Knowles, M. (2004)**, « Getting a Cue: The Need to Belong and Enhanced Sensitivity to Social Cues », *Personality and Social Psychology Bulletin* 30:9, 1095–1107.
- Piderit, T. (1888)**, *La mimique et la physiognomie*, Paris, Alcan.
- Porter, S./Brinke, L. ten/Wallace, B. (2011)**, « Secrets and Lies: Involuntary Leakage in Deceptive Facial Expressions as a Function of Emotional Intensity », *Journal of Nonverbal Behavior* 36:1, 23–37.
- Richter, D./Dietzel, C./Kunzmann, U. (2010)**, « Age Differences in Emotion Recognition: The Task Matters », *The Journals of Gerontology Series B: Psychological Sciences and Social Sciences*, 66B:1, 48–55.
- Riediger, M./Voelkle, M. C./Ebner, N. C./Lindenberger, U. (2011)**, « Beyond “Happy, Angry, or Sad?”: Age-of-Poser and Age-of-Rater Effects on Multi-Dimensional Emotion Perception », *Cognition & Emotion* 25:6, 968–982.
- Rigato, S./Farroni, T. (2013)**, « The Role of Gaze in the Processing of Emotional Facial Expressions », *Emotion Review* 5:1, 36–40.
- Rigoulot, S./Fish, K./Pell, M. D. (2014)**, « Neural Correlates of Inferring Speaker Sincerity from White Lies: An Event-Related Potential Source Localization Study », *Brain Research* 1565, 48–62.
- Rizzolatti, G./Fadiga, L./Gallese, V./Fogassi, L. (1996)**, « Premotor Cortex and the Recognition of Motor Actions », *Cognitive Brain Research* 3:2, 131–141.
- Rodger, H./Vizioli, L./Ouyang, X./Caldara, R. (2015)**, « Mapping the Development of Facial Expression Recognition », *Developmental Science*, 1–14.
- Ross, E. D./Prodan, C. I./Monnot, M. (2007)**, « Human Facial Expressions are Organized Functionally Across the Upper-Lower Facial Axis », *The Neuroscientist* 13:5, 433–446.
- Ross, E. D./Pulusu, V. K. (2013)**, « Posed Versus Spontaneous Facial Expressions Are Modulated by Opposite Cerebral Hemispheres », *Cortex* 49:5, 1280–1291.
- Ruch, W./Ekman, P. (2001)**, « The Expressive Pattern of Laughter », *Emotion, Qualia, and Consciousness*, 426–443.
- Ruffman, T./Henry, J. D./Livingstone, V./Phillips, L. H. (2008)**, « A Meta-Analytic Review of Emotion Recognition and Aging: Implications for Neuropsychological Models of Aging », *Neuroscience & Biobehavioral Reviews* 32:4, 863–881.
- Russell, J. A. (1980)**, « A Circumplex Model of Affect », *Journal of Personality and Social Psychology* 39:6, 1161.
- Russell, J. A./Fernández-Dols, J. M. (1997)**, *The Psychology of Facial Expression*, Cambridge (MA), Cambridge University Press.
- Said, C. P./Baron, S. G./Todorov, A. (2009)**, « Nonlinear Amygdala Response to Face Trustworthiness: Contributions of High and Low Spatial Frequency Information », *Journal of Cognitive Neuroscience* 21:3, 519–528.

- Sato, W./Yoshikawa, S. (2004), « The Dynamic Aspects of Emotional Facial Expressions », *Cognition and Emotion* 18:5, 701–710.
- Sauter, D. A./Eisner, F./Ekman, P./Scott, S. K. (2010), « Cross-Cultural Recognition of Basic Emotions Through Nonverbal Emotional Vocalizations », *Proceedings of the National Academy of Sciences* 107:6, 2408–2412.
- Scherer, K. R. (2005), « What Are Emotions? And How Can They Be Measured? », *Social Science Information* 44:4, 695–729.
- Scherer, K. R./Ekman, P. (1984), « On the Nature and Function of Emotion: A Component Process Approach », *Approaches to Emotion* 2293, 317.
- Schlossberg, H. (1954), « Three Dimensions of Emotion », *Psychological Review* 61:2, 81–88.
- Schmidt, K. L./Ambadar, Z./Cohn, J. F./Reed, L. I. (2006), « Movement Differences Between Deliberate and Spontaneous Facial Expressions: Zygomaticus Major Action in Smiling », *Journal of Nonverbal Behavior* 30:1, 37–52.
- Schmidt, K. L./Bhattacharya, S./Denlinger, R. (2008), « Comparison of Deliberate and Spontaneous Facial Movement in Smiles and Eyebrow Raises », *Journal of Nonverbal Behavior* 33:1, 35–45.
- Schrammel, F./Pannasch, S./Graupner, S.-T./Mojzisch, A./Velichkovsky, B. M. (2009), « Virtual Friend or Threat? The Effects of Facial Expression and Gaze Interaction on Psychophysiological Responses and Emotional Experience », *Psychophysiology* 46:5, 922–931.
- Schyns, P. G./Oliva, A. (1999), « Dr Angry and Mr Smile: When Categorization Flexibly Modifies the Perception of Faces in Rapid Visual Presentations », *Cognition* 69:3, 243–265.
- Senior, C./Phillips, M. L./Barnes, J./David, A. S. (1999), « An Investigation into the Perception of Dominance from Schematic Faces: A Study Using the World-Wide Web », *Behavior Research Methods, Instruments, & Computers* 31:2, 341–346.
- Senju, A./Johnson, M. H. (2009), « The Eye Contact Effect: Mechanisms and Development », *Trends in Cognitive Sciences* 13:3, 127–134.
- Smith, M. L. (2012), « Rapid Processing of Emotional Expressions Without Conscious Awareness », *Cerebral Cortex* 22:8, 1748–1760.
- Soppe, H. J. (1988), « Age Differences in the Decoding of Affect Authenticity and Intensity », *Journal of Nonverbal Behavior* 12:2, 107–119.
- Stel, M./Vonk, R. (2009), « Empathizing via Mimicry Depends on Whether Emotional Expressions Are Seen as Real », *European Psychologist* 14:4, 342–350.
- Van den Stock, J./Righart, R./de Gelder, B. (2007), « Body Expressions Influence Recognition of Emotions in the Face and Voice », *Emotion* 7:3, 487–494.
- Surakka, V./Hietanen, J. K. (1998), « Facial and Emotional Reactions to Duchenne and non-Duchenne Smiles », *International Journal of Psychophysiology* 29:1, 23–33.
- Suzuki, A./Hoshino, T./Shigemasu, K./Kawamura, M. (2007), « Decline or Improvement? Age-Related Differences in Facial Expression Recognition », *Biological Psychology* 74, 75–84.

- Tanaka, A./Koizumi, A./Imai, H./Hiramatsu, S./Hiramoto, E./de Gelder, B. (2010)**, «I Feel Your Voice: Cultural Differences in the Multisensory Perception of Emotion», *Psychological Science* 21:9, 1259–1262.
- Tarantili, V.V./Halazonetis, D.J./Spyropoulos, M.N. (2005)**, «The Spontaneous Smile in Dynamic Motion», *American Journal of Orthodontics and Dentofacial Orthopedics* 128:1, 8–15.
- Team, T.G.D.R. (2006)**, «A World of Lies», *Journal of Cross-Cultural Psychology* 37:1, 60–74.
- Thibault, P./Gosselin, P./Brunel, M.-L./Hess, U. (2009)**, «Children's and Adolescents' Perception of the Authenticity of Smiles», *Journal of Experimental Child Psychology* 102:3, 360–367.
- Thibault, P./Levesque, M./Gosselin, P./Hess, U. (2012)**, «The Duchenne Marker is a Universal Signal of Smile Authenticity—but It Can Be Learned!», *Social Psychology* 43:4, 215.
- Tracy, J.L./Prehn, C. (2012)**, «Arrogant or Self-Confident? The Use of Contextual Knowledge to Differentiate Hubristic and Authentic Pride from a Single Nonverbal Expression», *Cognition & Emotion* 26:1, 14–24.
- Valstar, M. (2015)**, «Automatic Facial Expression Analysis», in: MANDAL/AWASTHI (éds), 143–172.
- Valstar, M./Pantic, M./Ambadar, Z./Cohn, J.F. (2006)**, «Spontaneous vs. Posed Facial Behavior: Automatic Analysis of Brow Actions», in: *Proceedings of the 8th International Conference on Multimodal Interfaces*, 162–170.
- Vuilleumier, P./Armony, J.L./Driver, J./Dolan, R.J. (2003)**, «Distinct Spatial Frequency Sensitivities for Processing Faces and Emotional Expressions», *Nature Neuroscience* 6:6, 624–631.
- Wang, S./Tudusciuc, O./Mamelak, A.N./Ross, I.B./Adolphs, R./Rutishauser, U. (2014)**, «Neurons in the Human Amygdala Selective for Perceived Emotion», *Proceedings of the National Academy of Sciences* 111:30, E3110–E3119.
- Warren, G./Schertler, E./Bull, P. (2008)**, «Detecting Deception from Emotional and Unemotional Cues», *Journal of Nonverbal Behavior* 33:1, 59–69.
- Wicker, B./Keysers, C./Plailly, J./Royet, J.-P./Gallese, V./Rizzolatti, G. (2003)**, «Both of us Disgusted in my Insula: The Common Neural Basis of Seeing and Feeling Disgust», *Neuron* 40:3, 655–664.
- Williams, A. C. de C. (2002)**, «Facial Expression of Pain, Empathy, Evolution, and Social Learning», *Behavioral and Brain Sciences* 25:4, 475–488.
- Yan, W.-J./Wu, Q./Liang, J./Chen, Y.-H./Fu, X. (2013)**, «How Fast are the Leaked Facial Expressions: The Duration of Micro-Expressions», *Journal of Nonverbal Behavior* 37:4, 217–230.
- Yuki, M./Maddux, W.W./Masuda, T. (2007)**, «Are the Windows to the Soul the Same in the East and West? Cultural Differences in Using the Eyes and Mouth as Cues to Recognize Emotions in Japan and the United States», *Journal of Experimental Social Psychology* 43:2, 303–311.

DE QUOI FAUT-IL SE DÉFIER ?

LECTURES PHYSIOGNOMONIQUES DES VISAGES DANS L'ANTIQUITÉ GRÉCO-ROMAINE

Jérôme Wilgaux

Résumé

La physiognomonie – l'art de porter un jugement sur les personnes à partir de leur apparence physique, et ainsi de leur attribuer un caractère particulier – était fort appréciée dans l'Antiquité ; plusieurs traités, écrits en grec ou en latin, nous ont été transmis, ainsi qu'un très grand nombre d'anecdotes, d'allusions plus ou moins précises dans les œuvres les plus diverses, qui témoignent également de la popularité de cette démarche, utilisée nous dit-on pour savoir si l'on pouvait se fier aux personnes que l'on rencontrait, que l'on avait à fréquenter.

L'interprétation physiognomonique du corps accorde une place prédominante au visage, et la lecture qui est proposée de ce dernier nous permet donc d'étudier dans le détail les principes fondateurs de cette sémiologie bien particulière qui, reposant sur une processus de naturalisation des rapports sociaux, pouvait défendre le caractère prédictif de ses interprétations.



Τὸ δὲ τῶν ὀφρῶν ἦθος καὶ ἡ τοῦ προσώπου σύννοια σοφιστὴν ἐδήλου τὸν Μάρκον, καὶ γὰρ ἐτύγχανεν αἰεὶ τι ἐπισκοπῶν τῇ γνώμῃ καὶ ἀναπαιδεύων ἑαυτὸν τοῖς ἐς τὸ σχεδιάζειν ἀγούσι. καὶ τοῦτο ἐδηλοῦτο μὲν τῇ τῶν ὀφθαλμῶν στάσει πεπηγότων τὰ πολλὰ ἐς ἀπορρήτους ἐννοίας, ὠμολογήθη δὲ καὶ ὑπὸ τοῦ ἀνδρός· ἐρομένου γὰρ τίνος αὐτὸν τῶν ἐπιτηδείων, ὅπως χθὲς ἐμελέτα «ἐπ' ἑμαυτοῦ μὲν» ἔφη «λόγου ἀξίως, 529 ἐπὶ δὲ τῶν γνωρίμων ἦττον». θαυμάσαντος δὲ τὴν ἀπόκρισιν «ἐγὼ» ἔφη ὁ Μάρκος «καὶ τῇ σιωπῇ ἐνεργῶ χρῶμαι καὶ γυμνάζουσί με δύο ὑποθέσεις καὶ τρεῖς ὑπὸ τὴν μίαν, ἣν ἐς τὸ κοινὸν ἀγωνίζομαι». γενειάδος δὲ καὶ κόμης ἀύχμηρῶς εἶχεν, ὅθεν ἀγροικότερος ἀνδρὸς πεπνυμένου ἐδόκει τοῖς πολλοῖς. τουτί δὲ καὶ Πολέμων ὁ σοφιστὴς πρὸς αὐτὸν ἔπαθεν· παρήλθε μὲν γὰρ ἐς τὴν τοῦ Πολέμωνος διατριβὴν ὀνομαστὸς ἦδη ὢν, ξυγκαθημένων δὲ τῶν ἐς τὴν ἀκρόασιν ἀπνητηκότων ἀναγνούς τις αὐτὸν τῶν ἐς τὸ Βυζάντιον πεπλευκότων διεμήνυσε τῷ πέλας, ὁ δὲ τῷ πλησίον, καὶ διεδόθη ἐς πάντας, ὅτι ὁ Βυζάντιος εἷη σοφιστὴς, ὅθεν τοῦ Πολέμωνος αἰτοῦντος τὰς ὑποθέσεις ἐπεστρέφοντο πάντες ἐς τὸν Μάρκον, ἵνα προβάλοι. τοῦ δὲ Πολέμωνος εἰπόντος «τί ἐς τὸν ἀγροικὸν ὀράτε; οὐ γὰρ δώσει γε οὗτος ὑπόθεσιν», ὁ Μάρκος ἐπάρας τὴν φωνήν, ὡσπερ εἴωθει, καὶ ἀνακύψας «καὶ προβαλοῦμαι» ἔφη «καὶ μελετήσομαι». ἔνθεν ἑλὼν ὁ Πολέμων καὶ ξυνιείς δωριάζοντος διελέχθη ἐς τὸν ἄνδρα πολλὰ τε καὶ θαυμάσια ἐφίεις τῷ καιρῷ, μελετήσας δὲ καὶ μελετῶντος ἀκροασάμενος καὶ ἐθαυμάσθη καὶ ἐθαύμασεν. (Philostrate, *Vies des Sophistes [Bios Sophistôn]* 1.528–529)

L'expression de ses sourcils et l'air méditatif de son visage révélaient en Marcus un sophiste, et de fait son esprit était constamment plongé dans la réflexion et il travaillait en lui-même les techniques de l'improvisation orale. Cela se voyait aussi à la fixité de ses yeux, la plupart du temps concentrés vers quelque pensée secrète [...]. Sa barbe et ses cheveux avaient une apparence négligée,

de sorte qu'il semblait à la plupart trop rustre pour être un sage, et ce fut cette impression que le sophiste Polémon eut de lui. En effet, Marcus, alors qu'il était déjà célèbre, se rendit au cours de ce dernier, et comme ceux qui étaient venus écouter étaient assis les uns à côté des autres, l'un de ceux qui s'étaient rendus à Byzance le reconnut et le désigna à son voisin, qui fit de même, et la nouvelle se répandit partout qu'il s'agissait du sophiste de Byzance. De sorte que lorsque Polémon demanda quels seraient les sujets de discussion, tous se tournèrent vers Marcus, pour qu'il fasse une proposition. Comme Polémon s'exclamait, « Pourquoi regardez-vous ce campagnard ? Ce n'est pas lui qui vous donnera un sujet », Marcus redressa la tête, éleva la voix, selon son habitude, et dit : « je soumettrai un thème et je déclamerai ». S'étant rendu compte de son parler dorien et l'ayant reconnu, Polémon adressa à notre homme un long et merveilleux discours, se laissant guider par les circonstances, et après avoir déclamé et l'avoir écouté déclamer, il l'admira et en fut admiré (trad. Wilgaux).

Ce passage extrait des *Vies des Sophistes* est tout à fait représentatif de l'importance accordée, dans les sources littéraires antiques, à l'apparence physique des individus¹. Marcus de Byzance était un sophiste réputé, contemporain de l'empereur Hadrien ; ce ne sont pourtant pas les thèmes ou le contenu de ses discours qui nous sont décrits, mais l'impression donnée par son visage, son extrême concentration, le manque de soin apporté à sa barbe et à ses cheveux, ou bien encore sa manière de parler.

Changeons de registre, et remarquons qu'un très grand nombre de documents, cette fois-ci de nature juridique, tels que les contrats de vente ou les descriptions d'esclaves en fuite, témoins encore plus éloquents de la vie quotidienne et de l'importance des descriptions comme instruments de contrôle politique et social, nous révèlent que les individus étaient bien sûr identifiés par leur nom, leur âge et leur origine, mais aussi par leur apparence physique. Ce que l'on nomme en grec εικονισμός (*eikonismos*², la description physique d'une personne) précisait par exemple la forme du visage, la couleur de la peau, la présence de signes distinctifs tels que des cicatrices, des grains de beauté, des oreilles percées, des tatouages, mais indiquait également, ainsi que nous pouvons le voir dans les quelques exemples que nous proposons ici, la couleur des yeux ou bien encore la forme du nez :

– Avis de recherche relatif à des esclaves en fuite (156 av. J.-C.) :

Αριστογένου τοῦ Χρυσίππου Ἀλαβανδέως πρεσβευτοῦ παῖς ἀνακεχώρηκεν ἐν Ἀλεξανδρείαι, ὃ ὄνομα Ἑρμῶν, ὃς καὶ Νεῖλος καλεῖται, τὸ γένος Σύρος ἀπὸ Βαμβύκης ὡς ἐτῶν ιη, μεγέθει μέσος, ἀγένειος, εὐκνημος, κοιλογένειος, φακὸς παρὰ ῥίνα ἐξ ἀριστερῶν, οὐλὴ ὑπὲρ χαλινὸν ἐξ ἀριστερῶν, ἐστιγμένους τὸν δεξιὸν καρπὸν γράμμασι βαρβαρικοῖς δυσὶν [...]. (Hunt/Edgar [1959: n° 234])

Un esclave d'Aristogenos, fils de Chrysippos, d'Alabanda, ambassadeur, s'est enfui à Alexandrie ; il se nomme Hermon (il est également appelé Neilos), d'origine syrienne, de Bambukè, âgé d'environ 18 ans, taille moyenne, imberbe, jambes puissantes (εὐκνημος, *euknēmos*), une fossette au menton (κοιλογένειος, *koiлогeneios*), un grain de beauté sur le côté gauche du nez, une cicatrice au-dessus de l'extrémité gauche des lèvres, le poignet droit marqué de deux lettres barbares [...] (trad. Wilgaux).

1 Sur cette importance des corps et des apparences dans la Seconde Sophistique, voir notamment les travaux de GLEASON (1990 et 1995).

2 Voir MISENER (1924) ; HÜBSCH (1968) ; MONTERRAT (1998).

– Vente d’esclave (6 novembre 249 apr. J.-C.):

[...] Δούλον αὐτῆς οἰκ[ογενῆ ὀνόματι Ἀψαλμαν μητρὸς] Μαθσεινης ὡς ἐτῶν ιγ μ(ικρῶ) π(λέον) ἦ(ττω) μεσόχρο[υ]ν, εὐθύρινα, ὑπὸ τι σύνοφρυν,] ὠτόρητον, αἰγοφθάλμον, [ὑγίη καὶ ἀνέπαφον. (Feissel / Gascou / Teixidor [1997: 11–17])

[...] Un sien esclave de naissance du nom d’Apsalmas, ayant pour mère Mathseinè, âgé de treize ans à peu près, à la peau mate (μεσόχρουν, *mesokhroun*), au nez droit (εὐθύρινα, *euthurina*), aux sourcils presque jointifs (ὑπὸ τι σύνοφρυν, *hupo ti sunophrun*), aux oreilles percées (ὠτόρητον, *ótotrêton*), aux yeux caprins (αἰγοφθάλμον, *aigophthalmon*), sain et non sujet à saisie légale (trad. Feissel / Gascou / Teixidor).

– Vente d’esclave, Beth Phouraia (27 janvier 251 apr. J.-C.):

[...] Δούλην ἀργυρώνητον ὀνόματι Ἰμμεδαβου ἢ καὶ εἴ τι ἐτέρῳ ὀνόματι καλεῖται ἢ κληθήσεται, γένι περίχωραν Νεσιβει οὖσαν ὡς ἐτῶν δεκατριῶν μ(ικρῶ) π(λέον) ἦ(ττω), λευκόχρουν, στρονγυλοπρόσωπον, εὖοφρυν, εὐόφθαλμον, εὐθύρινα [...]. (Feissel / Gascou / Teixidor [1997: 30–31])

[...] L’esclave achetée [...] du nom d’Immedabou, ou de quelque autre nom dont on l’appelle ou dont on l’appellera, originaire de Nisibe, étant âgée d’environ treize ans, un peu plus, un peu moins, de teint pâle (λευκόχρουν, *leukochroun*), de visage rond (στρονγυλοπρόσωπον, *stronguloprosôpon*), bien fournie en sourcils (εὖοφρυν, *euophrun*), ayant de bons yeux (εὐόφθαλμον, *euophthalmon*), le nez droit (εὐθύρινα, *euthureina*) [...] (trad. Feissel / Gascou / Teixidor).

Les descriptions relatives à la vente d’esclaves valorisent les qualités des individus concernés, comme le montre l’emploi récurrent du préfixe *eu-*. Dans notre troisième exemple, celui d’une vente d’esclave datée de janvier 251 apr. J.-C., l’esclave est ainsi décrit comme possédant, si nous traduisons littéralement les termes employés, de « beaux sourcils », de « bons yeux », un « beau nez » ; lors de la vente datée de novembre 249, la mention des yeux caprins (αἰγοφθάλμον, *aigophthalmon*) va dans le même sens, car dans le monde grec les individus dont la couleur de l’iris rappelle celle de la chèvre sont réputés avoir un excellent caractère³.

Comme nous le montre ce dernier exemple, la langue grecque aime à combiner plusieurs mots pour former de nouveaux adjectifs descriptifs : on ne dira pas d’un individu qu’il a des yeux semblables, par la couleur, à ceux d’une chèvre, mais donc qu’il est *aigophthalmos*. En conséquence bien évidemment, le vocabulaire grec du corps est particulièrement riche et précis. Plusieurs dizaines de mots sont ainsi construits à partir du mot grec désignant le visage – πρόσωπον, *prosôpon* – et la variété de ces termes permet d’en indiquer les qualités ou les défauts, la couleur, la forme du visage, son caractère viril ou efféminé...⁴ ; les comparaisons animales sont également très

3 Voir Aristote, *Histoire des animaux (Historia animalium)* 1.10.492a3–4.

4 Quelques exemples de termes indiquant une apparence favorable : ἡδύπρῶσπος (*hêduprosôpos*, d’aspect agréable, doux de visage) ; ἀνθηροπρῶσπος (*anthêroprosôpos*, au visage fleuri, éclatant) ; ἀρτιπρῶσπος (*artiprosôpos*, au visage bien proportionné) ; εὐπρῶσπος (*euprosôpos*, au beau visage, au visage riant) ; ἰλαροπρῶσπος (*hilaroprosôpos*, au visage enjoué) ; καλλιπρῶσπος (*kalliprosôpos*, au beau visage) ; καλοπρῶσπος (*kaloprosôpos*, au beau visage) ; ῥοδινοπρῶσπος (*rhodinoprosôpos*, au visage de rose) ;

fréquentes, lorsqu'il s'agit de décrire un visage⁵.

Ainsi, la richesse du vocabulaire grec, de multiples descriptions présentes dans des sources de nature variée, de l'époque archaïque jusqu'à la fin de l'Antiquité témoignent de l'importance accordée de manière continue dans le monde grec aux corps et à ce qu'ils manifestent. Dans l'extrait de la *Vie des Sophistes*, cité initialement, si l'auteur s'attarde tant sur l'impression visuelle livrée par Marcus, c'est bien parce que l'apparence physique, une attitude, des manières de se comporter, sont supposées indiquer la place occupée dans la société, et plus encore, même si une première impression peut être trompeuse, sont supposées être un révélateur des personnalités : l'expression de ses sourcils, par exemple, était l'un des signes qui révélait en Marcus un sophiste. De ce point de vue, ce passage témoigne clairement de l'influence, dans les écrits de Philostrate en particulier, dans la culture gréco-romaine de manière plus générale, d'un art particulier de lecture des signes du corps, la physiognomonie.

La physiognomonie était en effet une τέχνη (*technè*, art, habileté à faire quelque chose), tout à la fois savoir et savoir-faire, qui se proposait « d'examiner et de connaître le caractère d'après le physique⁶ », l'apparence d'un individu étant jugée révélatrice de ses dispositions morales⁷. La pratique de cet art semble avoir été extrêmement répandue, et cette lecture essentiellement morale des corps se voulait d'une utilité immédiate, ainsi que l'affirme en préambule l'un des traités conservés :

ῥοδοκρῖνοπρόσωπος (*rhodokrinoprosōpos*, au visage de rose et de lis); ῥοδοπρόσωπος (*rhodoprosōpos*, au visage de rose); σεμνοπρόσωπος (*semnoprosōpos*, au visage grave); φαῖδροπρόσωπος (*phaidroprosōpos*, au visage brillant); φιλευπρόσωπος (*phileuprosōpos*, qui aime à prendre une figure riante); χαριπρόσωπος (*kharithoprosōpos*, au visage empli de grâce). Quelques exemples d'apparence défavorable: ἀγριοπρόσωπος (*agrioprosōpos*, au visage farouche, sauvage); αἰσχροπρόσωπος (*aiskhroprosōpos*, laid de visage); ἀλλοιοπρόσωπος (*alloioprosōpos*, au visage fâcheux); δυσπρόσωπος (*dusprosōpos*, d'aspect terrible); θηριοπρόσωπος (*thērioprosōpos*, au visage bestial, sauvage); κακοπρόσωπος (*kakoprosōpos*, laid de visage, difforme); κληροπρόσωπος (*klēroprosōpos*, au visage dur); σκοτεινοπρόσωπος (*skoteinoprosōpos*, au visage sombre); σοβαροπρόσωπος (*sobaroprosōpos*, au visage hautain); στυγνοπρόσωπος (*stugnoprosōpos*, au visage triste, sombre); τερατοπρόσωπος (*teratoprosōpos*, au visage monstrueux). Les couleurs du visage: ἀλφοπρόσωπος (*alphoprosōpos*, blanc de visage); γαλακτοπρόσωπον (*galaktoprosōpon*, un visage au teint de lait); ἐρυθροπρόσωπος (*eruthroprosōpos*, au teint rouge). Le genre: ἀνδροπρόσωπος (*androprosōpos*, au visage viril); γυναικοπρόσωπος (*gunaikoprosōpos*, au visage féminin); θηλυπρόσωπος (*thēlyprosōpos*, au visage féminin); τρυφεροπρόσωπος (*trupheroprosōpos*, au visage délicat). Les formes du visage: εὐρυπρόσωπος (*euruprosōpos*, large de visage); λεπτοπρόσωπος (*leptoprosōpos*, au visage fin); στενοπρόσωπος (*stenoprosōpos*, au visage étroit, allongé, mince); μακροπρόσωπος (*makroprosōpos*, à la figure allongée); μικροπρόσωπον (*mikroprosōpon*, une petite figure); στρογγυλοπρόσωπος (*stronguloprosōpos*, au visage arrondi); τετραγωνοπρόσωπος (*tetragōnoprosōpos*, au visage carré).

5 Un visage peut ainsi être comparé à une tête de: chèvre (αἰγοπρόσωπον, *aigoprosōpon*); chat (αἰλουροπρόσωπον, *ailouroprosōpon*); bœuf (βουπρόσωπον, *bouprosōpon*); épervier (ἱερακοπρόσωπον, *hierakoprosōpon*); cheval (ἵπτιοπρόσωπον, *hippioprosōpon*); homard (καραβοπρόσωπον, *karaboprosōpon*); bélier (κριοπρόσωπον, *krioprosōpon*); chien (κυνοπρόσωπον, *kinoprosōpon*); lion (λεοντοπρόσωπον, *leontoprosōpon*); âne (ὄνοπρόσωπον, *onoprosōpon*); oiseau (ὄρνιθοπρόσωπον, *ornithoprosōpon*); vipère (ὄφιοπρόσωπον, *ophioprosōpon*); sphinx (σφιγγοπρόσωπον, *sphingoprosōpon*); taureau (ταυροπρόσωπον, *tauroprosōpon*); bouc (τραγοπρόσωπον, *tragoprosōpon*).

6 Anonyme latin, *Traité de physiognomonie (De physiognomia liber) 2*; trad. J. André.

7 Pour une présentation générale de la physiognomonie antique, voir MARGANNE (1988); BARTON (1994); SWAIN (2007); WILGAUX (2008); DASEN / WILGAUX (2008).

Εἶπερ τι ἄλλο καὶ τὸ φυσιγνωμονεῖν ἔστι καὶ πολλὰ καὶ μεγάλα τοὺς μαθόντας ὠφελοῦν· οὔτε γὰρ παρακαταθήκην δοίη τις ἂν οὔτε γαμετὴν ἑαυτοῦ πιστεύσειεν ἢ διόλου τι κειμήλιον, οὐδεμὴν φιλίας τινὸς κοινωθήσεται τινὶ ἢ ἀσελγείας ἢ ἀπιστίας ἢ ἄλλης κακουργίας σημεῖον φέροντι. (Pseudo-Polémon, *Traité de physiognomonie* [*Physiognōmonika*] 1)

La physiognomonie est assurément (une invention) qui apporte de fréquents et grands secours à ceux qui l'apprennent ; car nul ne confierait de l'argent, ne confierait sa propre épouse ou n'accepterait un dépôt, ne partagerait son amitié, s'il reconnaissait sur la personne concernée les signes de l'impudence, de la mauvaise foi ou de tout autre vice⁸ (trad. Wilgaux).

Quelques traités, dont le plus ancien remonte à l'époque hellénistique, ainsi que plusieurs dizaines d'anecdotes mettant en scène des interprétations physiognomoniques, disséminées parmi les auteurs les plus divers, constituent un corpus de plusieurs centaines de pages⁹ et nous permettent ainsi de connaître la méthodologie employée, la sémiotique mise en œuvre.

Les signes les plus importants sont assurément ceux du visage, et en tout premier lieu les yeux, qui apportent les indices les plus clairs en tant que « portes de l'âme », pour reprendre une expression célèbre. C'est donc le visage qui constitue le point de départ de toute énumération de signes :

Post oculos [...] uis signorum est quae iuxta oculos et in uultu sunt; nam prout quaeque signa proxima sunt oculis, potiora sunt ceteris. Nam post oculos frontis et narium, oris et genarum ipsiusque capitis idonea signa atque officiosa sunt. Sequuntur autem ceruicis signa et pectoris et post haec humerorum, manuum, crurum ac pedum. (Anonyme latin, *Traité de physiognomonie* [*De physiognomia liber*] 45)

Après les yeux, on accorde de l'importance aux signes fournis par le voisinage des yeux et par le visage, car les signes l'emportent sur tous les autres à proportion de leur proximité des yeux. En effet, après les yeux, sont convenables et utiles les signes du front, du nez, de la bouche, des joues et de la tête elle-même. Suivent les signes du cou et de la poitrine, puis des épaules, des mains, des jambes et des pieds (trad. André).

Le fondement d'une telle hiérarchisation est évident : la physiognomonie repose sur l'idée d'une unité du psychique et du physique, d'une coaffectation de l'âme et du corps, et la tête est tout à la fois la partie la plus sacrée et la plus réactive de l'être humain, celle qui témoigne le plus de son intelligence comme de ses sentiments ; en conséquence, ce sont nécessairement les signes de la tête qui sont les plus expressifs, les plus faciles à interpréter. Prenons l'exemple des sourcils, tels qu'ils sont présentés par Pline l'Ancien, par exemple, et interprétés par l'Anonyme latin :

[...] In assensu eius supercilia homini et pariter et alterna mobilia. Et in his pars animi: negamus iis, annuimus. Haec maxime indicant fastum, superbiam. Aliubi conceptaculum, sed hic sedem habet; in corde nascitur, huc subit, hic pendet. Nihil altius simul abruptisque inuenit in corpore, ubi solitaria esset (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* [*Naturalis historia*] 11.138).

[...] Quand ils marquent l'assentiment, les sourcils chez l'homme remuent ensemble ou alternativement. En eux réside une partie de l'âme ; avec eux nous refusons ou accordons. Ils indiquent

8 Voir FÖRSTER (1994: I, 298).

9 Voir FÖRSTER (1893); SWAIN (2007).

surtout l'arrogance, l'orgueil, dont la source est ailleurs, mais c'est là qu'il a son siège. L'orgueil naît dans le cœur, mais c'est aux sourcils qu'il monte et qu'il se fixe, n'ayant rien trouvé de plus élevé ni de plus escarpé dans le corps où il puisse demeurer solitaire (trad. Ernout/Pépin).

Supercilia cum sunt directa atque proluxa, mollem atque imbecillum animum declarant: respondent generi feminino. Supercilia cum coeunt, tristem maxime hominem, sed et parum sapientem significant. Superciliorum capilli cum ad superna et ad frontem sunt retracti, animosum, iracundum, stultum demonstrant, ad tempora subrecti immundum. Supercilia quae imminet oculis, inuidiae arguunt. Supercilia quae contrahuntur paruum et angustam mentem indicant. Supercilia quae ex altera parte ad oculos demersa sunt, ex altera ad tempora subrecta, immundum, stultum et insatiabilem indicant: referuntur ad porcum (Anonyme latin, *Traité de physiognomonie [De physiognomia liber]* 18).

Les sourcils droits et allongés dénotent un caractère mou et faible: ils correspondent au type féminin. Les sourcils qui se rejoignent signifient un homme très sévère, mais aussi trop peu sage. Les poils des sourcils ramenés vers le haut et vers le front montrent un esprit querelleur, irascible et sot; en ligne presque droite en direction des tempes, un esprit ordurier. Les sourcils surplombant les yeux prouvent la jalousie. Les sourcils resserrés indiquent un esprit mesquin et borné. Les sourcils qui plongent d'un côté vers les yeux et sont de l'autre en ligne droite en direction des tempes indiquent un homme ordurier, sot et insatiable: c'est le type du porc (trad. André).

Comme le montre ce dernier texte, il existe plusieurs méthodes pour déterminer la valeur d'un signe. Les hommes et les femmes, les animaux, par exemple, sont supposés se différencier tout à la fois par le physique et le caractère; dès lors, tout individu qui possède des traits féminins, ou masculins, ou des traits identiques à ceux d'un animal particulier, possèdera également les traits de caractère correspondant, d'où les références, par exemple, au « type féminin », au « type du porc »

Une autre méthode est de prendre en compte la manière dont le corps réagit lorsqu'il éprouve telle ou telle émotion, tel ou tel sentiment. Par exemple, les sourcils d'un homme se dressent lorsqu'il est en colère, et en conséquence un homme dont les sourcils sont constamment relevés, ramenés vers le haut, révèle ainsi un caractère irascible. C'est ce que l'on appelle la méthode anatomique, éthologique ou bien encore pathologique.

Importance des yeux, des signes du visage donc, mais ne nous y trompons pas, l'interprétation du corps doit être globale et prendre en compte la totalité des signes disponibles:

Ἐξ ὧν δὲ γενῶν τὰ σημεῖα λαμβάνεται, νῦν ἐρῶ, καὶ ἔστιν ἅπαντα· ἐκ τε γὰρ τῶν κινήσεων φυσιογνωμονοῦσι, καὶ ἐκ τῶν σχημάτων, καὶ ἐκ τῶν χρωμάτων, καὶ ἐκ τῶν ἡθῶν τῶν ἐπὶ τοῦ προσώπου ἐμφαινομένων, καὶ ἐκ τῶν τριχωμάτων, καὶ ἐκ τῆς λειότητος, καὶ ἐκ τῆς φωνῆς, καὶ ἐκ τῆς σαρκός, καὶ ἐκ τῶν μερῶν, καὶ ἐκ τοῦ τύπου ὅλου τοῦ σώματος. καθόλου μὲν οὖν τοιαῦτά ἐστιν ἃ λέγουσιν οἱ φυσιογνώμονες περὶ ὅλων τῶν γενῶν ἐν οἷς ἐστὶ τὰ σημεῖα. (Pseudo-Aristote, *Traité de physiognomonie [Physiognōmonika]* A7, 806a27–34)

À partir de quoi les signes sont déterminés, je le dirai maintenant, et en voici la liste complète: la physiognomonie se pratique en effet à partir des mouvements, des attitudes, des couleurs, des expressions du visage, ainsi qu'à partir de la pilosité et de l'absence de poils, de la voix, de la chair, des parties du corps comme de sa forme globale. D'une manière générale, telle est donc, aux dires des physiognomonistes, la totalité des sources dont ils tirent leurs signes (trad. Wilgaux).

Dans la physiognomonie antique, aucune partie du corps, aussi importante soit-elle, ne peut rendre compte du tout. Si les signes du visage sont donc les plus fréquemment cités, ils ne peuvent à eux seuls permettre l'interprétation d'un individu, et de fait les descriptions des caractères types leur accordent une importance mesurée; de ce point de vue, ce qui compte véritablement, ce n'est pas tel ou tel trait physique, mais une impression d'ensemble, une manière d'être et de se comporter. Ainsi, relâché dans ses traits physiques comme dans ses attitudes, manquant de robustesse, de virilité, de maîtrise de soi, le corps du lâche s'oppose en tout à celui du courageux, ce dernier étant à bien des égards idéal car ferme et déterminé, mais sans excès:

Ἄνδρείου σημεῖα· τρίχωμα σκληρόν, τὸ σχῆμα τοῦ σώματος ὀρθόν, ὅστ᾽α καὶ πλευραὶ καὶ τὰ ἀκρωτήρια τοῦ σώματος ἰσχυρὰ καὶ μεγάλα, καὶ κοιλία πλατεῖα καὶ προσεσταλμένη, ὠμοπλάται πλατεῖαι καὶ διεστηκυῖαι οὔτε λίαν συνδεδεμένοι οὔτε παντάπασιν ἀπολελυμένοι, τράχηλος ἔρρωμένος, οὐ σφόδρα σαρκώδης, τὸ στήθος σαρκῶδες τε καὶ πλατὺ, ἰσχίον προσεσταλμένον, γαστροκνημῖαι κάτω κατεσπασμένα, ὄμμα χαροπὸν οὔτε λίαν ἀνεπτυγμένον οὔτε παντάπασι συμμῶν ἀχμηρότερον, τὸ χρῶμα τὸ ἐπὶ τοῦ σώματος ὄξυ, μέτωπον εὐθύ οὐ μέγα ἰσχνόν οὔτε λειὸν οὔτε παντάπασι ῥυτιδῶδες.

Δειλοῦ σημεῖα· τριχωμάτιον μαλακόν, τῷ σώματι συγκεκαθικῶς, οὐκ ἐπισπερχής, αἱ δὲ γαστροκνημῖαι ἄνω ἀνεσπασμένα, τὰ περὶ τὸ πρόσωπον ὑπωχρος, ὄμματα ἀσθενῆ καὶ σκαρδαμύττει, καὶ τὰ ἀκρωτήρια τοῦ σώματος ἀσθενῆ, καὶ μικρὰ σκέλη καὶ χεῖρες λεπταὶ καὶ μακραὶ, ὄσφους δὲ μικρὰ καὶ ἀσθενῆς, τὸ σχῆμα σύντονον ἐκ ταῖς κινήσειν οὐκ ἰταμὸς, ἀλλ' ὑπτίος καὶ τεθαμβηκῶς, τὸ ἦθος τὸ ἐπὶ τοῦ προσώπου εὐμετάβολον κατηφής (Pseudo-Aristote, *Traité de physiognomonie [Physiognómōnika]* A13 et 14, 807a31–807b12).

Signes du courageux: des cheveux raides; un corps qui se tient droit; des os, des côtes et des extrémités robustes et de grande taille; un ventre large et plat et bien proportionné; des épaules larges et écartées, ni trop proches sans être complètement séparées; un cou robuste sans être fortement charnu; une poitrine bien développée et large; un bassin dans les mêmes proportions; des mollets développés vers le bas; des yeux brillants sans être écarquillés ni trop ternes lorsqu'ils se rétrécissent; un corps au teint vif; un front droit, pas très bas, ni lisse ni tout à fait ridé.

Signes du lâche: une chevelure souple, le corps voûté, un manque d'empressement, les mollets sont développés vers le haut, le visage un peu pâle, un regard faible et agité de clignements, les extrémités du corps sans force, les jambes petites, les mains longues et fines, les hanches petites et chétives, une attitude tendue, sans hardiesse dans les mouvements, mais de l'indolence et comme de la stupeur, l'expression du visage est triste et facilement changeante (trad. Wilgaux).

Examinée dans le détail, la démarche physiognomonique se révèle ainsi bien plus complexe qu'il ne paraît au premier abord. Prenons l'exemple de la méthode zoologique. Elle associe hommes et animaux, en ce sens que les hommes qui ressemblent à tel ou tel animal possèdent également le caractère de ce dernier¹⁰.

Le *Traité* de l'Anonyme latin nous offre ainsi plusieurs exemples de comparaison avec le lion:

(Description des traits masculins) [...] Vocis solidae, aliquanto raucioris, interdum grauis tanquam ex abdito et concauo resonantis, ut est leonum [...] (Anonyme latin, *Traité de physiognomonie [De physiognomia liber]* 5).

¹⁰ Les analogies animales sont omniprésentes dans la littérature physiognomonique et dans les descriptions physiques de manière plus générale, voir notamment ZUCKER (2008).

[...] La voix est ferme, un peu plus assourdie, parfois grave comme un son venu d'un creux profond, pareille à celle des lions [...] (trad. André).

Nec dubium erit pronuntiare de eo qui [...] leoni est similis, quod uiolentus, quod fortis, quod simplicior [...] (Anonyme latin, *Traité de physiognomonie [De physiognomia liber]* 46).

On n'hésitera pas à déclarer [...] violent, courageux et sans ruse celui qui ressemble au lion [...] (trad. André).

Labia tenuia in ore maiore, si aliquanto labium superius sit promptius tamquam superpositum inferiori, magnanimum, fortem indicant: refertur ad leonem (Anonyme latin, *Traité de physiognomonie [De physiognomia liber]* 48).

Les lèvres minces dans une grande bouche, si la lèvre supérieure est sensiblement plus saillante, comme si elle surplombait la lèvre inférieure, indiquent la noblesse et le courage: c'est le type du lion (trad. André).

Cum imae nares solidae tamquam obtusae et rotundae sunt, fortem et magnanimum dicunt. Huiusmodi nares sunt leonibus et canibus generosis. [...] Narium pars quae iuxta frontem est, si a fronte disposita sit honeste et seiuncta [...] uirile signum est. Refertur enim ad leonem nec non et prudentiae notam tribuit (Anonyme latin, *Traité de physiognomonie [De physiognomia liber]* 51).

La base du nez épaisse, comme obtuse et ronde, dit le courage et la noblesse: c'est le nez des lions et des chiens de race. [...] La partie du nez voisine du front, si elle est bien séparée et distincte [...] est signe de virilité: c'est le type du lion, et c'est aussi une marque de sagesse (trad. André).

Cum ceruix a capite capillosa est, fortem et animosum indicat: refertur enim ad leonem (Anonyme latin, *Traité de physiognomonie [De physiognomia liber]* 73)

Quand la nuque, au-dessous de la tête, est velue, c'est signe de courage et d'énergie: c'est en effet le type du lion (trad. André).

Si igitur ad certam medietatem respiciamus, plani oculi erunt optimi; sed constituimus eos oculos esse optimos qui aliquanto inferiores sunt quam plani: refertur enim hoc ad leonem. [...] os enim tunc optimum est, cum aliquanto est maius quam medietas constituit: refertur enim etiam hoc ad leonem (Anonyme latin, *Traité de physiognomonie [De physiognomia liber]* 116).

Si donc nous considérons le juste milieu, les yeux affleurant seront les meilleurs, mais nous déclarons les meilleurs les yeux un peu plus enfoncés que les yeux affleurant: c'est le type du lion. [...] la bouche la meilleure est celle qui est un peu plus grande que ne l'établit la moyenne: c'est encore le type du lion¹¹ (trad. André).

Pris un par un, les traits physiques similaires à ceux du lion sont interprétés de manière positive, et sont ainsi signes notamment de courage, de virilité, d'énergie, de noblesse, mais un homme ressemblant, dans son allure générale, à un lion révèle au contraire un caractère peu valorisant:

Leo animal est edendi audium magis quam bibendi, saeuum cum irritatur, quietum cum non impellitur, uehemens cum cibo indiget, tranquillum cum satiatum est, forte <et> inuictum cum dimicat. Qui ad huius animalis speciem referentur homines erunt capite grandiore, oculis perlucidis, scisso ore, naribus capacibus, ceruice solida, humeris et pectore ingentibus, ilibus

11 Voir également les paragraphes 68, 76 et 83.

angustioribus, femoribus siccioribus, pedes imos et manus habebunt discretas atque seiunctas, rubei aliquantum, refracto capillo. In his ingeniis affectus nullus, nulla fides amicitiae, nulla religio (Anonyme latin, *Traité de physiognomonie [De physiognomia liber]* 122).

Le lion est un animal plus avide de nourriture que de boisson, cruel quand on l'irrite, calme quand on ne le bouscule pas, furieux quand il a faim, tranquille quand il est rassasié, courageux et invincible quand il se bat. Les hommes répondant au type de cet animal auront une tête assez grosse, des yeux étincelants, une bouche fendue, de larges narines, un cou massif, des épaules et une poitrine vastes, des hanches assez étroites, des cuisses assez maigres, les extrémités des pieds et des mains distinctes et séparées; ils seront un peu rougeauds, avec des cheveux retombant en crinière. Ces esprits ne font montre d'aucun sentiment, d'aucune fidélité dans l'amitié, d'aucun scrupule (trad. André).

Nous voyons donc que l'interprétation globale ne résulte pas simplement de la somme des signes, mais de l'harmonie qui s'en dégage, du caractère approprié de telle ou telle combinaison. Ainsi que l'ont montré les analyses de Valéry Laurand, il suffit d'un seul signe négatif pour contredire une impression générale apparemment favorable¹². Dans le cas du lion, il est clair que l'avidité et la voracité qui le caractérisent provoquent en fin de compte une interprétation négative d'un animal pourtant valorisé pour son courage, sa noblesse, et considéré comme le type même du masculin.

Les auteurs antiques de manuels de physiognomonie étaient tout à fait conscients des difficultés propres à leur art, et ils n'ont cessé de le problématiser, d'essayer d'affiner leurs méthodes en approfondissant leur lecture des signes corporels. Une erreur de jugement est bien sûr toujours possible, comme en témoigne notre premier texte. Et l'anecdote rapportée est d'autant plus amusante, que le Polémon dont il est question est le sophiste Polémon de Laodicée (~ 88-144 apr. J.-C.), l'un des plus célèbres physiognomonistes antiques, et auteur d'un *Traité de physiognomonie* dont l'original grec a été perdu, mais qui nous a été en partie transmis dans une version arabe¹³. Ce traité est en particulier célèbre pour contenir de nombreuses anecdotes, Polémon nous donnant des exemples de ses compétences exceptionnelles en décrivant et interprétant un certain nombre de personnes qu'il a eu l'occasion de rencontrer et qui l'ont profondément marqué¹⁴.

En voici deux exemples, deux descriptions d'hommes particulièrement néfastes, et criminels.

Le premier individu est présenté dans le *Traité* de Polémon, § A11. Ses éléments essentiels, dans la version arabe, sont les suivants: des yeux noirs mêlés de rouge, humides; une bouche efféminée; un visage allongé, un long nez; un estomac de grandes dimensions, protubérant, bien en chair; un cou court et épais; des chevilles fortes; des extrémités (mains et pieds) petites et grasses; une voix affreusement enrouée, un rire tonitruant.

La description d'un second individu est reprise par l'Anonyme latin dans son propre *Traité*:

12 LAURAND (2006) ; voir également LAURAND (2005).

13 Voir SWAIN (2007).

14 Comme nous l'avons constaté, Philostrate relativise quelque peu, assurément, le caractère exceptionnel de son savoir-faire en la matière.

De homine uero dicit cuius erat nocens stultitia capillo fuisse denso eodemque horrido tamquam ex frigore, capite angusto, obliquo, auribus ingentibus inclinatis ac propemodum infractis, ceruice dura, temporibus rotundis, non leuibus, sed ut ipse Polemon nominat <γλαφуроῖς>; frons in eo fuit angusta et as pera, oculi parui, tenebrosi, sicci, caui, subdiffluentes, rigidi, genae angustae, prolixae, labia longissima, os longe rescissum, patens semper ac si incisus uultus esset, omne interuallum oris eius apertum, incuruus ipse, utero prominente, cruribus crassis, articulis manuum et pedum uastis atque duris, quod est proprium stultorum, colore subpallido, tumentibus ciliis ita ut semper eum <crapula> uel somno pressum esse diceres, uox ouium similis, impudens, deformis, detestabilis. Praetera humeros eidem et palpebras spasmus frequentissime contrahebat; qui ita taedio et intemperantia agebatur, ut dentibus barbam assumeret semper atque ederet, ex mento autem uel alios longe positos capillos manu intorquens ori deuorandos applicabat. Hic autem homo omnes feras secundum Polemonis sententiam et omnes homines sui temporis malitia malos, stultitia stultos supergressus est et utriusque speciei larga et clara indicia homo unus hic edidit (Anonyme latin, *Traité de physiognomie [De physiognomia liber]* 105).

Voici ce que (Polémon) dit de l'homme dont la sottise était criminelle: il avait les cheveux drus et aussi raidis comme par le froid, la tête étroite et penchée, de grandes oreilles pendantes et presque rabattues, un cou raide, des tempes arrondies et non lisses, mais γλαφυρά (*glaphura*, délicates), pour user du terme de Polémon lui-même; il avait le front étroit et rugueux, de petits yeux sombres, secs, enfoncés, coulant un peu et fixes, des joues étroites et allongées, des lèvres très étirées, une bouche largement fendue, toujours ouverte comme si le visage était coupé en deux, avec toute l'ouverture de la bouche béante; il était voûté, ventru, avait les jambes épaisses, les articulations des mains et des pieds énormes et dures, ce qui est le propre des sots, le teint jaunâtre, le bord des paupières gonflé au point qu'on l'eût dit toujours sous l'empire de l'ivresse ou du sommeil, la voix bêlante, effrontée, désagréable et détestable. Un tic lui faisait en outre contracter très souvent les épaules et les paupières. La perversion du goût et la nervosité lui faisaient sans cesse prendre sa moustache avec les dents et la mâcher et il tordait avec la main les poils de sa barbe ou d'autres plus éloignés et les amenait à sa bouche pour les avaler. Selon le point de vue de Polémon, cet homme dépassait toutes les bêtes sauvages, et en méchanceté tous les méchants de son temps, en sottise tous les sots; il donnait à lui seul des indices abondants et clairs de l'un et l'autre type (trad. J. André).

Le premier individu nous est présenté comme étant un véritable monstre, un homme au caractère effroyable, cruel pour ses amis tout autant que pour ses ennemis. Ce fut assurément le pire individu que Polémon ait jamais rencontré, un criminel et un parricide.

Le second, ainsi qu'il est indiqué, associe donc la stupidité à la méchanceté.

Comment pouvons-nous, aujourd'hui, analyser de tels textes? Que nous apprennent-ils?

Pour les comprendre, il nous faut de nouveau revenir au tout premier texte que nous avons cité: le sophiste Marcus de Byzance se souciait peu de sa barbe ou de ses cheveux, mais montrait surtout une concentration de tous les instants, révélée par exemple dans l'expression de ses sourcils ou la fixité de son regard. La tête haute, élevant la voix, il était en mesure de s'imposer simplement par son attitude, sa maîtrise de soi, car tel est bien le point essentiel, un corps maîtrisé, entièrement tourné vers la méditation et l'exercice de son savoir.

Dans un autre passage des *Vies des Sophistes*, Philostrate nous décrit par ailleurs un corps d'une beauté semblable à celle des dieux:

Θεοειδής δὲ ὁ Ἀλέξανδρος καὶ περιβλεπτός ἐν ὥρᾳ, γενειάς τε γὰρ ἦν αὐτῷ βοστρυχῶδης καὶ καθειμένη τὸ μέτριον ὄμμα τε ἄβρὸν καὶ μέγα καὶ ῥίς ξύμμετρος καὶ ὀδόντες λευκῶτατοι δάκτυλοι τε εὐμήκεις καὶ τῆ τοῦ λόγου ἠγία ἐπιπρέποντες (Philostrate, *Vies des Sophistes [Bios Sophistôn]* 2.570).

Alexandre (de Séleucie) était semblable aux dieux, et admiré de tous pour être dans la fleur de l'âge; en effet, il avait une barbe frisée et d'une juste longueur, de grands yeux remplis de grâce, un nez bien proportionné, des dents très blanches et de longs doigts appropriés pour servir de rênes à l'éloquence (trad. Wilgaux).

Conforme au canon anatomique, au canon de Polyclète, le corps de cet autre sophiste allie la jeunesse et la grâce à l'harmonie, à la régularité, au parfait respect des proportions de chacune de ses parties (μέτριον, *metrion*; σύμμετρος *summetros*)¹⁵. Cette perfection se retrouve dans ses mouvements, qui témoignent là encore de sa beauté et sa maîtrise: ses mains, ses doigts rythment ses discours et augmentent leur puissance.

Par contraste, nos deux criminels sont des figures de l'excès et de l'absence de maîtrise.

Figures de l'excès tout d'abord, avec des parties du corps mal proportionnées, certaines trop longues ou trop épaisses, d'autres trop petites ou trop fines, constituant un ensemble laid, disgracieux, un corps sans tenue, avec des chairs débordantes ou des oreilles pendantes.

Absence de maîtrise de ce corps, donc, avec notamment des voix désagréables, un rire tonitruant, mais aussi, et cela apparaît clairement dans la seconde description, un corps penché, voûté, agité de tics, de mouvements involontaires ou devenus des manies.

Dans ces portraits, certains signes sont plus éloquentes que d'autres, et de nouveau il faut insister sur l'importance des yeux, particulièrement révélateurs du caractère d'un individu.

Voici ce qu'écrivait l'Anonyme latin à propos des yeux noirs mêlés de rouge, renvoyant explicitement à notre premier exemple:

[...] Αἰόλοι, quorum species ita est ut nigri pronuntiari possint [...] ubi guttulae fuerint rubicundae uehementer [...] in huiusmodi oculis inhabitat animus qui ferarum omnem immanitatem excedit. Nam quicquid infandum cogitari uel non cogitari potest, huiusmodi oculis perpetrabile est: non a domestico sanguine, non ab impetiate ulla, non ab iniuria hominum uel deorum hi oculi abstinebunt. Polemon auctor huius speciei exemplum ex homine temporis sui posuit quem scelera-tissimum fuisse asseuerauit. In huiusmodi igitur oculis guttulae quanto magis rubicundae fuerint et minutae, tanto magis iracundum, iniuriosum, adulterum indicabunt [...] (Anonyme latin, *Traité de physiognomie [De physiognomia liber]* 27).

Les yeux tachetés, que leur aspect pourrait faire qualifier de noirs, [...] s'ils ont des gouttelettes d'un rouge très vif [...] (recèlent) un esprit qui dépasse toute la férocité des bêtes sauvages. Toutes les horreurs imaginables ou inimaginables, les yeux de cette sorte peuvent les perpétrer: ni le meurtre des parents, ni aucune impiété ni les outrages envers les hommes ou les dieux ne les verront reculer. Polémon, notre source, a donné comme exemple de ce type un de ses contemporains qu'il assurait avoir été le pire des scélérats. Dans cette sorte d'yeux, plus les gouttelettes seront rouges et petites, plus elles indiqueront un homme irascible, injurieux et adultère [...] (trad. André).

15 Voir GROS (1994).

L'enfoncement des yeux, signalé dans la seconde description, est lui aussi un signe particulièrement négatif :

Oculi caui, parui subdoli sunt atque nudi; si accedat et siccitas, etiam infideles facit et proditores et sacrilegos; sed cum rigidi sunt, insaniae arguunt. Diffuentes similiter doli et malignitatis signa sunt. Qui in obscuritate diffuunt stulti sunt. Oculi caui nimium mediae magnitudinis, χαροποι, sicci, rigidi, praetera si habeant supercilia lata tamquam genis imminetia et circa oculos pallorem atque liuorem, impudentem, malignum, potentibus inimicum, concinnatorem negotiorum atque causarum, numquam quietum, numquam non mali aliquid cogitantem declarant (Anonyme latin, *Traité de physiognomie [De physiognomia liber]* 31).

Les petits yeux enfoncés sont fourbes et envieux; si de plus ils sont secs, cela les rend encore déloyaux, traîtres et sacrilèges; mais s'ils sont fixes, c'est une preuve de folie. Les yeux larmoyants sont de même signe de ruse et de méchanceté. Les yeux larmoyants dans l'obscurité sont stupides. Les yeux très enfoncés de grandeur moyenne, gris, secs, fixes, avec en outre de larges sourcils, comme surplombant les joues et le tour des yeux pâle et livide indiquent un impudent, méchant, ennemi des puissants, fauteur d'affaires et de procès, jamais calme, ne méditant jamais que méfaits (trad. André).

Insistons sur ce point : il ne conviendrait pas de penser que les yeux à eux seuls suffisent pour révéler le caractère dans son ensemble, mais ce sont les signes les plus longuement décrits et commentés dans les traités, car les informations qu'ils apportent sont particulièrement précises et orientent assurément l'interprétation finale, ainsi que l'écrit encore l'Anonyme latin :

[...] Et aliarum partium signa si oculi affirmauerint, tunc rata magis et certa sunt (Anonyme latin, *Traité de physiognomie [De physiognomia liber]* 20).

[...] Si les yeux confirment les signes des autres parties du corps, ceux-ci sont alors plus valables et plus sûrs (trad. André).

Afin de ne pas alourdir inutilement cette présentation, je ne vais pas passer en revue tous les signes exposés dans ces portraits, mais simplement indiquer qu'ils ont pour points communs d'être particulièrement négatifs et d'être associés à un grand nombre de défauts. Voici ce que l'on nous dit par exemple du cou épais et court, mentionné dans notre premier exemple :

Qui uastam nimium ceruicem habent, iracundi et indociles sunt. Sceleri proxima sunt huiusmodi ingenia: sues huiusmodi sunt. Breuis ceruix re atque exemplis cognita est quod sit indicium hominis cum timiditate audacis [...]. (Anonyme latin, *Traité de physiognomie [De physiognomia liber]* 53)

Ceux dont le cou est très large sont irascibles et ignares. Des esprits de ce genre ne sont pas loin d'être criminels : ainsi sont les porcs. Il est bien connu par les faits et par des exemples qu'un cou court est l'indice d'un homme à la fois poltron et audacieux [...] (trad. André).

Une bouche béante, un estomac de grandes dimensions sont quant à eux avant tout révélateurs d'un caractère vorace, glouton, insatiable. Cette absence de modération alimentaire s'associe, chez notre second personnage, à des paupières gonflées, habituellement imputées à l'ivresse ou à un sommeil excessif.

Au delà donc de la sottise, de la méchanceté, ces portraits combinent un ensemble de signes révélant un enchaînement de manques, de défauts, de vices. Nous y retrouvons ainsi diverses formes d'intempérance (telles la glotonnerie, l'ivrognerie, l'insatiabilité), d'inhumanité (comme la cruauté ou l'impiété), d'insensibilité et de bêtise, et puis bien sûr, d'écarts par rapport aux normes masculines : la bouche de l'un est efféminée, l'autre a des tempes *γλαφυρά* (*glaphura*, délicates), un terme qui peut être positif et indiquer la grâce, le charme, mais qui dans le contexte présent souligne avant tout le manque d'harmonie et de virilité.

Comme si un type d'excès entraînait nécessairement vers la dépravation la plus complète, en ce sens que celui qui cède aux désirs superflus montre qu'à l'instar des femmes ou des enfants, il n'est plus maître de lui-même. Devenu esclave de son propre corps, il peut dès lors commettre toutes les infamies et cette nature compulsive l'incite ainsi à toutes les débauches, à toutes les transgressions.

Nous le voyons, l'interprétation des signes qui nous est proposée par les physiognomonistes repose sur toute une chaîne d'associations, de correspondances, qui répondent en fait à bien des lieux communs de la culture grecque et romaine. Dans nos deux portraits, par exemple, bien des traits physiques évoqués ne sont pas sans rappeler les caractéristiques anatomiques du cochon, et le caractère qui lui est traditionnellement attribué, ainsi le cou épais et court, la voracité. Les yeux noirs mêlés de rouge sont aussi ceux du cochon, et sont associés à sa férocité, à son irascibilité. Le cochon est un animal au sang chaud, voire bouillant¹⁶.

Les interprétations physiognomoniques reposent donc sur tout un ensemble d'analogies qu'il est aisé de retrouver dans l'ensemble de nos sources, mais puisque se développe aujourd'hui une histoire du corps, soucieuse d'étudier les rapports sociaux dans toutes leurs dimensions, symboliques tout autant que matérielles, la littérature physiognomonique nous révèle surtout un monde antique obsédé par les corps, des corps catégorisés, hiérarchisés en fonction de considérations morales qui ne cessent de pourfendre tout ce qui pourrait porter atteinte à l'excellence masculine, faite de juste mesure et de maîtrise de soi. Le corps antique est assurément un corps contraint, constamment soumis au regard d'autrui et par conséquent objet d'une autodiscipline lui permettant de s'intégrer pleinement dans l'espace social. Toute infraction aux normes, dans son apparence extérieure, dans l'impression que l'on donne de soi, expose à la stigmatisation, et il est frappant de constater que les signes les plus négatifs sont donc révélateurs d'un ensemble de manques, de défauts, qui se conjuguent pour composer un caractère particulièrement effrayant, hors norme, pouvant aller jusqu'à la folie, ainsi que nous l'avons vu dans le paragraphe 31 de l'Anonyme latin, précédemment cité. Les traités physiognomoniques ne s'appesantissent jamais sur ce point, mais il est clair que ces perturbations physiques, ce manque de maîtrise,

16 La colère, qui est un bouillonnement du sang, est l'un des traits du porc, considéré par les Anciens comme détenteur d'un corps, d'un sang, naturellement brûlants, si bien, nous dit Varron, que lorsque des loups parviennent à tuer des porcs, avant de les dévorer, « ils les traînent jusqu'à un point d'eau, car leurs dents ne peuvent supporter la chaleur de leur chair » (Varron, *Économie rurale* (*De re rustica*), 2.4.5). Voir WILGAUX (2012).

qui sont continuellement dénoncés, sont révélateurs d'une forme de dépossession de soi, d'un corps et d'une âme malades. Ainsi que l'écrit Cicéron, *insipientia* (sottise, folie), *insanitas* (mauvais état de santé) et *insania* (démence, déraison, folie, manque de santé, d'équilibre dans l'esprit) sont à rapprocher les unes des autres, et la sottise équivaut à la maladie, qui équivaut à la folie¹⁷. Les troubles physiques manifestent ainsi des troubles de l'âme, une âme vaincue par ses passions, déficiente intellectuellement et moralement, ce que ne cesse de répéter toute la culture antique, et c'est donc nécessairement en prêtant attention à son corps et aux exercices corporels que le philosophe peut progresser dans la vertu : ce sont, aux deux extrêmes, les figures du fou et du sage qui expriment le mieux l'impossibilité de dissocier l'âme du corps, et la physiognomie constitue de ce point de vue indubitablement, aux yeux des philosophes, comme nous l'avons vu, un moyen commode de catégoriser les individus, de juger de leurs qualités et de leurs défauts.

Mais outre la physiognomonie, les Anciens ont plus particulièrement développé deux autres τέχναι (*technai*, art, habileté à faire quelque chose) d'interprétation des signes du corps, la médecine et la divination. Si les sémiotiques proposées par ces trois disciplines diffèrent par leur finalité, par leur manière de sélectionner les signes pertinents et par leur code interprétatif général, il n'en reste pas moins que leurs frontières sont bien plus poreuses que nous ne pourrions le penser au premier abord¹⁸. La physiognomonie, la médecine et la divination se déclarent toutes trois aptes à rendre compte du présent, du passé et de l'avenir, et elles n'ont cessé de s'influencer les unes les autres, comme en témoigne, par exemple, l'œuvre de Galien, celui-ci n'hésitant pas dans ses traités médicaux à prendre en compte l'apport de la physiognomonie et à évoquer l'influence que les rêves ont pu exercer sur sa propre vie. Les premières occurrences du terme φυσιογνωμονία (*physiognômonia*) se trouvent d'ailleurs dans le *Corpus hippocratique*¹⁹.

L'interprétation des corps que proposent ces différentes *technai* est parfois contradictoire, mais le plus souvent, elles s'éclairent les unes les autres, comme le montre par exemple l'importance accordée aux yeux, à leur fixité ou à leur mobilité²⁰, ou bien encore l'attention prêtée aux mouvements involontaires du corps, qui se retrouvent dans la médecine et dans la divination antiques²¹.

De manière plus générale encore, elles témoignent du fait que pour les Anciens, certaines personnes pouvaient ainsi acquérir des compétences exceptionnelles dans l'expertise des corps, et donc percevoir dans les apparences ce que les autres ne voient pas, découvrir le caché à partir du visible :

Φησὶ δ' Ἀθηνόδωρος ἐν ὀγδόῃ Περιπάτων, ἐλθόντος Ἴπποκράτους πρὸς αὐτόν, κελεύσαι κομισθῆναι γάλα· καὶ θεασάμενον τὸ γάλα εἰπεῖν εἶναι αἰγὸς πρωτοτόκου καὶ μελαίνης ὅθεν τὴν ἀκρίβειαν αὐτοῦ θαυμάσαι τὸν Ἴπποκράτην. ἀλλὰ καὶ κόρης ἀκολουθοῦσης τῷ Ἴπποκράτει, τῇ μὲν

17 Cicéron, *Questions Tusculanes* (*Tusculanae quaestiones*) 3.4.

18 Voir DASEN / WILGAUX (2013).

19 Voir *Épidémies* (*Epidemiae*) 2.5–6.

20 Voir par exemple *Épidémies* (*Epidemiae*) 6.1.15.

21 Voir DASEN / WILGAUX (2013).

πρώτη ἡμέρα ἀσπίασθαι οὕτω «χαῖρε κόρη», τῇ δ' ἐχομένη «χαῖρε γύναι»· καὶ ἦν ἡ κόρη τῆς νυκτὸς διεφθαρμένη (Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres [Vitae philosophorum]* 9.42.4–10).

Athénodore, dans le livre VIII de ses *Promenades*, dit qu'Hippocrate étant venu le trouver, Démocrite demanda qu'on apportât du lait; ayant observé ce lait, il dit qu'il était celui d'une chèvre primipare et noire; du coup, Hippocrate s'émerveilla de sa perspicacité. On raconte aussi l'histoire d'une jeune servante qui accompagnait Hippocrate. Le premier jour, il la salua ainsi: «Salut à toi, jeune fille». Le jour suivant: «Salut à toi, femme». La fille avait été déflorée pendant la nuit (trad. Brunschwig, légèrement modifiée).

Afin de parfaire cette expertise, de la rendre irréfutable, les physiognomonistes se sont efforcés d'établir des relations causales entre les signes et leurs significations. Le glouton par exemple va être reconnu au fait que chez lui, la partie ventrale du corps est particulièrement développée, qu'il soit maigre ou obèse²². C'est cette particularité anatomique qui est en fait la cause de son caractère. Le glouton l'est de naissance, et les différences entre les individus nous sont donc présentées comme des faits de nature. En ce sens, la physiognomonie peut être prédictive, et un homme dont l'apparence est celle d'un criminel, quoi qu'il ait fait jusqu'à présent, doit être suspecté de passer à l'acte un jour ou l'autre. Assurément pour le physiognomoniste, ce que nous donnons à voir de nous-mêmes est bien révélateur de ce que nous sommes, de ce que nous avons été, de ce que nous serons.

Bibliographie

- Alexandridis, A. / Wild, M. / Winkler-Horacek, L. (éds) (2008),** *Mensch und Tier in der Antike: Grenzziehung und Grenzüberschreitung*, Wiesbaden, Reichert.
- Amouretti, M.-Cl. / Villard, P. (éds) (1994),** *Eukrata*. Mélanges offerts à Claude Vatin, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (Travaux du Centre Camille Jullian 17).
- Anonyme latin, *Traité de physiognomonie***, éd. trad. et comm. par J. ANDRÉ (1981), Paris, Les Belles Lettres (CUF, série latine).
- Barton, T. S. (1994),** *Power and Knowledge. Astrology, Physiognomics, and Medicine under the Roman Empire*, Ann Arbor, The University of Michigan Press (The body in theory).
- Bouton, C. / Laurand, V. / Raïd, L. (éds) (2005),** *La physiognomonie. Problèmes philosophiques d'une pseudo-science*, Paris, Kimé (Philosophie en cours).
- Dasen, V. / Wilgaux, J. (2008),** « La physiognomonie antique : bibliographie indicative », in : DASEN / WILGAUX (éds), 241–254.
- (éds) (2008), *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Histoire).
- (2013), « De la palmomantique à l'éternuement, lectures divinatoires des mouvements du corps », *Kernos* 26, 111–122.

22 Voir par exemple Pseudo-Aristote, *Traité de physiognomonie (Physiognōmonika)* B6, 810b16–23; WILGAUX (2012).

- Dubois, Ph./Winkin, Y. (éds) (1988)**, *Rhétoriques du corps*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael (Prisme 7. Textes/société).
- Feissel, D./Gascou, J./Teixidor, J. (1997)**, « Documents d'archives romains inédits du Moyen Euphrate (III^e s. apr. J.-C.) », *Journal des savants* 1, 3–57.
- Foxhall, L./Salmon, J. (éds) (1998)**, *When Men Were Men. Masculinity, Power and Identity in Classical Antiquity*, London/New York, Routledge (Leicester-Nottingham Studies in Ancient Society 8).
- Gleason, M.W. (1990)**, *Embodying the Rhetoric of Manhood: Self-Preservation in the Second Sophistic*, Berkeley, University of California Berkeley.
- (1995), *Making Man. Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*, Princeton, Princeton University Press.
- Gros, P. (1994)**, « Le visage de Charmide », in: AMOURETTI/VILLARD (éds), 15–20.
- Hübsch, G. (1968)**, *Die Personalangaben als Identifizierungsvermerke im Recht der gräko-ägyptischen Papyri*, Berlin, Duncker & Humblot (Berliner Jurist. Abh. 20).
- Hunt, A.S./Edgar, C.C. (1959)**, *Select Papyri, I, Non-Literary Papyri, Private Affairs*, London/Cambridge (MA), Heinemann/Harvard University Press (The Loeb Classical Library).
- Karila-Cohen, K./Quellier, F. (éds) (2012)**, *Le corps du gourmand d'Héraclès à Alexandre le bienheureux*, Rennes/Tours, Presses universitaires de Rennes/Presses universitaires François-Rabelais (Tables des hommes).
- Laurand, V. (2005)**, « Les hésitations méthodologiques du Pseudo-Aristote et de l'Anonyme latin », in: BOUTON/LAURAND/RAÏD (éds), 17–44.
- (2006), « Du morcellement à la totalité du corps: lecture et interprétation des signes physiognomoniques chez le Pseudo-Aristote et chez les Stoïciens », in: PROST/WILGAUX (éds), 191–207.
- Marganne, M.-H. (1988)**, « De la physiognomonie dans l'Antiquité gréco-romaine », in: DUBOIS/WINKIN (éds), 13–24.
- Misener, G. (1924)**, « Iconistic Portraits », *Classical Philology* 19: 2, 97–123.
- Montserrat, D. (1998)**, « Experiencing the Male Body in Roman Egypt », in: FOXHALL/SALMON (éds), 153–164.
- Prost, F./Wilgaux, J. (éds) (2006)**, *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Histoire).
- Scriptores physiognomonici Graeci et Latini*, édité par R. Förster (1893) (rééd. 1994), Leipzig, Teubner, 2 vol.
- Swain, S. (éd.) (2007)**, *Seeing the Face, Seeing the Soul: Polemon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam*, Oxford, Oxford Univ. Press.
- Wilgaux, J. (2008)**, « La physiognomonie antique: bref état des lieux », in: DASEN/WILGAUX (éds), 185–195.
- (2012), « Gourmands et gloutons dans les sources physiognomoniques antiques », in: KARILA-COHEN/QUELLIER (éds), 23–36.
- Zucker, A. (2008)**, « La sémiologie animale dans les traités de physiognomonie antique », in: ALEXANDRIDIS/WILD/WINKLER-HORACEK (éds), 161–179.

VISAGES DE LA DIVERSITÉ HUMAINE ENTRE SCIENCE, ESTHÉTIQUE, MORALE ET POLITIQUE

Francesco Panese

Résumé

Cette contribution propose une brève histoire des lectures savantes des visages du 16^e au 19^e siècles. Après avoir posé quelques éléments généraux relatifs aux conditions de leur lisibilité, l'auteur analyse les modalités d'inférences du « physique » au « moral » qui sont en œuvre dans une sélection de théories physiognomoniques : la métoposcopie de Jérôme Cardan, les physiognomonies animales de Gian Battista della Porta et de Charles Le Brun, l'angle facial de Petrus Camper, sa réinterprétation par Johann Kaspar Lavater puis sa critique par Franz Joseph Gall et, enfin, sa reprise par Julien-Joseph Virey. Au fil de ce parcours, l'auteur montre que, si ces théories physiognomoniques participent de l'invention des races dès l'époque moderne, les coïncidences entre matérialisme et déterminisme, et en particulier entre différence physique et hiérarchie des êtres humains, sont des constructions situées qui problématisent les figures de l'Altérité selon des configurations différenciées entre science, esthétique, morale et politique.



Introduction

Il est des hypothèses vraisemblables, car elles présentent le caractère d'évidence de notre vie quotidienne, et audacieuses car elles demeurent impossibles à prouver. Telle est celle selon laquelle le jeu des relations sociales est d'autant plus normé par l'apparence qu'il engage des inconnus, comme si nous étions « programmés » pour induire du premier regard la suite d'une relation, une inférence pourtant souvent trompée lorsque l'être et l'apparence ne s'emboîtent pas comme nous le pensions. Cette hypothèse triviale nous en indique une autre, plus utile à une confrontation historique : la corporéité et la visualité des traits du visage sont d'autant plus prégnantes dans les jugements qu'ils sont censés décrire une altérité lointaine, radicale.

Dans la longue tradition physiognomonique puis de l'anthropologie physique, ces jugements, souvent dégradants, prétendent à une « volonté de faire science¹ ». Cette libido scientifique s'y cristallise dans des dispositifs supposés « objectifs² » de capture des

1 STENGERS (1996).

2 Voir sur ce point l'excellente synthèse de DASTON / GALISON (2012).

différences, appliqués à des corps soumis à l'aune de l'Occidental. On aurait pourtant tort de croire que les auteurs qui ont emprunté cette voie ont été à l'unisson. Les interprétations des écarts de mesure, de forme ou de structure des visages qu'ils pensent repérer se distribuent sur un spectre qui a pour extrêmes l'universalisme anthropologique et le différentialisme raciologique, ce dernier confinant, dans ses versions les plus excessives, à la remise en question de l'appartenance à une commune humanité de figures de l'Altérité avilies³ par la « science ».

L'histoire de la réduction des sujets à la corporéité a donné lieu à de nombreux travaux⁴. Nous y revenons ici pour plusieurs raisons. La première, subjective, est qu'il n'est pas inutile de rappeler les égarements du savoir qui mettent en péril l'humanité comme bien commun. La seconde, historique et épistémologique, est la nécessité des études critiques de la fabrique des connaissances scientifiques qui ne considèrent pas comme exception ou comme « accident » la coïncidence entre la prétention au « dire vrai » et des postures esthétiques, morales et politiques, tout en reconnaissant que l'objectivation dégradante de la diversité humaine est un cas extrême de cette alliance qui, en soi, n'a rien d'exceptionnel dans la marche conjuguée des sciences et de la société. La dernière raison est liée aux sources. Comme aveuglé par la force des images que l'on y trouve, on peut être tenté de négliger ou d'accorder une place insuffisante aux nuances, et surtout aux doutes et controverses qui émaillent la trame des discours, dans laquelle les auteurs s'entre-citent souvent, parfois abondamment, raison pour laquelle il importe de citer ces sources un peu longuement.

Ces trois raisons donnent lieu à une hypothèse de lecture. Des auteurs que l'on range sans doute à bon droit du côté du « matérialisme » – ils se proposaient bien de lire la matérialité des corps en général et des visages en particulier – nuançaient les inférences du « physique » au « moral » qu'ils pouvaient en tirer. Ces nuances rendent ces textes souvent ambigus, une ambiguïté dans laquelle nous pensons déceler les tensions entre quatre registres imbriqués de discours : épistémique, au niveau de la construction du visage comme *objet de connaissance* objectifié par des dispositifs de lecture ; *esthétique*, au niveau de l'évaluation interprétative des *formes* ainsi mises en évidence ; *moral*, au niveau *des normes et des valeurs* à l'intérieur desquelles la diversité des visages est investie symboliquement et émotionnellement ; et enfin *politique*, au sens de l'actualisation et de la mobilisation des discours au niveau de la *légitimation d'un traitement différencié des êtres humains*. Attentifs à la coexistence de ces registres complémentaires, nous verrons que les coïncidences entre matérialisme et déterminisme, entre différence et infériorité, ne relèvent pas d'une ontologie absolue, mais qu'elles sont le fruit de constructions situées, contextuelles⁵. Mais avant de les aborder, arrêtons-nous sur l'évidence problématique de la lisibilité des visages.

3 La catégorie de « corps vils » a été très bien analysée dans une perspective historique et épistémologique par CHAMAYOU (2008).

4 Mentionnons entre de nombreux autres : GOULD (1997) ; BANCEL (2002) ; BLANCKAERT (2009) ; BLANCHARD / BOËTSCH / JACOMIJN SNOEP (2011).

5 Cette posture a bien été établie par DASTON (2000) sous la notion d'« ontologie variable » des objets de connaissance.

Le visage a été et reste un lieu privilégié d'interrogations sur l'humain et les relations que nous entretenons avec nos semblables et dissemblables. Cette évidence est intimement liée à une caractéristique épistémique qu'il partage avec de nombreux objets de connaissance. De la divination inductive⁶ aux sciences descriptives, de la littérature à la vie quotidienne, le fondement de sa lisibilité repose sur la concomitance entre, d'une part, la permanence d'aspects ou de caractères partagés qui permettent à tout visage d'être reconnaissable en tant que tel, et, d'autre part, la possibilité de repérage de marqueurs spécifiques ou d'écarts à une norme toujours contextuelle.

La lecture de visages, savante ou profane, participe ainsi d'une culture du voir et du savoir. Son entrée dans le périmètre des « sciences matérielles de l'homme » ne déroge pas à la règle. Techniquement parlant, ces disciplines ont pour spécificité de tenter d'objectiver une grammaire, une syntaxe et un lexique qui fondent une *lisibilité* qui puisse se défaire idéalement du propre et du singulier pour fonctionner comme un dispositif reproductible d'inférences. En fonction des contextes et des auteurs, les visages sont ainsi lus comme des inscriptions condensées de types d'« individus », de « peuples », de « races », d'« espèces », mais aussi de « comportements », d'« appartenances sociales » ou encore de « cultures », dont les individualités seraient la « récapitulation », c'est-à-dire « la ressaisie dans une forme élémentaire des attributs ou des séquences historiques d'une forme générale »⁷.

Nous proposons ici d'arpenter un bref panorama de ces lectures de visages. Ses étapes portent des noms propres, dont beaucoup sont connus, au moins des spécialistes : Cardan, della Porta, Le Brun, Camper, Lavater, Gall et Virey.

« On considère les Lignes du Front, ou en général, ou en particulier »

Au 16^e siècle, le mathématicien Jérôme Cardan (1501–1576) invente ou plutôt systématise la *métoposcopie*⁸. Selon lui, fidèle en cela à une tradition ancienne qu'il rappelle, le visage est une récapitulation microcosmique de l'univers dont les mouvements et les influences s'inscrivent sur le front des individus selon un ordre et une partition qui permettent d'induire leur destinée, avec une emphase particulière sur les tares et différences morales entre hommes et femmes. Puisant chez les Anciens et dans les lieux communs populaires de son temps, il pose ainsi le fondement de l'art de la métoposcopie :

C'est d'ailleurs un très fort Argument pour la vérité de cet Art; Qu'il ne se rencontre jamais aucun méchant homme, qui soit totalement exempt de Signes malins & continuels; & qu'il n'y a aucun homme de bien, qui en soit en façon quelconque entaché (Cardan [1990 : III]).

6 PANESE (2007).

7 MENGAL/CÉARD (1993).

8 CARDAN (1990 [or. 1545]).

La lecture métoscopique des visages consiste ainsi à distinguer les bons et les méchants, en déchiffrant des écarts à l'harmonie comme les marques physiques des vices et des vertus, des tares et des qualités, des penchants et des péchés.

La métoscopie de Cardan relève, comme il le dit lui-même, d'une « Discipline Divinatrice⁹ » qui consiste à interpréter les marques particulières du visage comme des signes déposés par les influences astrales. Et comme dans toute divination inductive, ces signes ne peuvent être lisibles qu'à une double condition technique : d'une part, leur détermination et/ou leur production en tant que telles et, d'autre part, la structuration d'un espace de lisibilité. Cardan commence par l'inventaire des signes pertinents :

METOSCOPIE DE H. CARDAN.

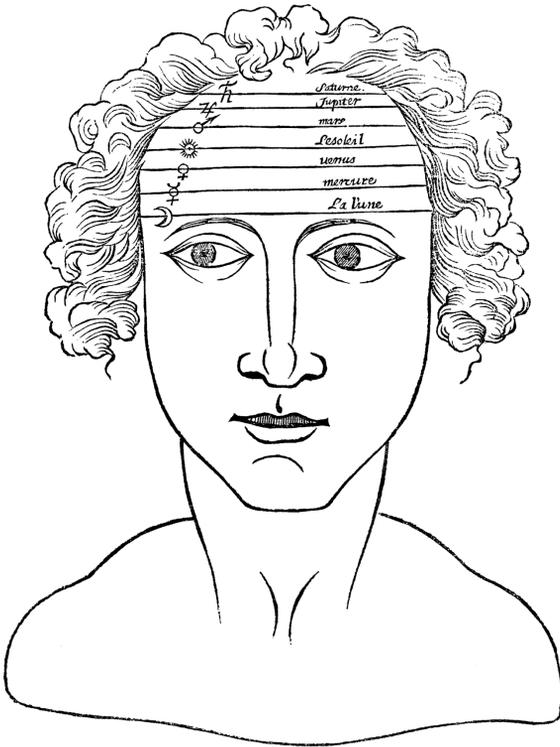


Fig. 1 Lignes du front correspondant au soleil et aux planètes, Jérôme Cardan, *La Métoscopie*, p. 2.

On considère les Lignes du Front, ou en général, ou en particulier. Par les Lignes on n'entend pas ici seulement les Incisures tirées en long ; mais aussi toutes sortes de Marques, & différents Caractères, comme font les Croix, Petits Cercles, Montagnettes, Clôtures tachetées, petites Étoiles, Carrés, Triangles, Lignes Capillaires, & autres de cette nature (Cardan [1990 : 1v]).

En termes aristotéliens, ces marques inscrites dans la chair du front (→ fig. 1) sont autant d'« accidents » qui modulent l'« essence » humaine. Concrètement, elles sont saisies dans une matrice astrologique structurée à l'image d'une portée musicale à sept lignes correspondant au Soleil et aux six planètes du système de l'époque ; les formes et positions relatives de ces marques signent le caractère et le destin singuliers des individus, en référence aux caractéristiques des astres fixées par l'astrologie (→ fig. 2).

Ce dispositif de lecture dûment décrit dans le traité

9 CARDAN (1990 : III).

VII

Il conuient aussi remarquer que les Lignes, eu esgard à leur *Longueur*, peuuent estre figurées en diuerses manieres : Car les Lignes *Droictes*, signifient vne franchise, & simplicité d'esprit, vn bon naturel, & genereux ; comme il sera ci-apres obserué en son lieu, aux Figures 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

Il arriue quelquesfois des *Figures*, ou certains *Signes* notables au *Front*, comme des *Croix*, des *Cercles*, des *Esfoilles*, des *Porreaux*, des *Seings*, des *Taches*, des diuers *Caractères*, & choses semblables, qui doiuent estre diligemment remarquées : car ce sont comme des Lettres Diuines qui ont vne grande signification, par lesquelles la vie des hommes est descrite.

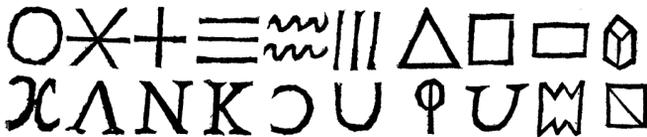
Les *Signes* (en parlant generally) lesquels sont *Rares*, & qui apparoissent tres-rarement, marquent vn euenement rare ; ainsi que ceux qui sont *Apparens*, & qui arriuent aussi frequemment, denotent des effets plus frequents.

D'entre ces *Signes*, il y en a quelques-uns, lesquels sont malins par leur *Propriété* ; d'autres par leur propre *Situation*.

Ceux qui sont *Malins* par leur propre nature, denoncent tousiours du mal, comme sont les *Caractères de Saturne*, la *Lettre X*, les *petites Grilles*, & tout *Signe irregulier*, mal formé, & confus : sçauoir les *Cercles diuisés*, les *Signes Rompus*, *Non continus*, & *Empeschés* ; tous lesquels ne predissent iamais rien de bon, mais tousiours du mal : tels sont les suivants ;



Mais ces *Caractères* sont *Bons*, lesquels gardent vne certaine esgalité, ainsi que sont les *Cercles*, les *Esfoilles*, les *Croix*, les *Lignes Paralleles*, les *Triangles*, les *Quadrangles*, les *Cubes*, & autres semblables.



Les *Signes* qui sont *Malins* de leur propre nature ; s'ils sont en la *Partie Gauche* sont pires, que s'ils sont en la *Droite*.

Les *Signes* qui sont bons, estant en la *partie Gauche*, perdent quelque chose de leur bonté, à cause de leur *Affete* ; & ont vne signification différente, suiuant qu'ils sont plus apparens en vne partie, qu'en vne autre : parce qu'un *Cercle*, ou quelq' autre *Signe*, signifiera autre chose estant en la *Ligne de Saturne*, & autre chose estant en celle de *Iupiter*, & ainsi des autres.

Il faut faire le mesme iugement des *Fossettes*, *Montagnettes*, *Macules*, *Porreaux* & autres *Signes naturels* qui paroissent au *Front* ; lesquels prognostiquent du bien, ou du mal, à raison de leur *Situation*, & *Couleur*.

Pour ce qui concerne la *Commensuration* des *Lignes* ; celles qui sont *Entieres* se diuisent en trois parties.

La 1. partie, du *Costé Gauche*, est attribuée au premier aage, qui s'estend iusqu'à 30. ans, eu esgard à la partie *Lunaire* qui signifie l'Enfance.

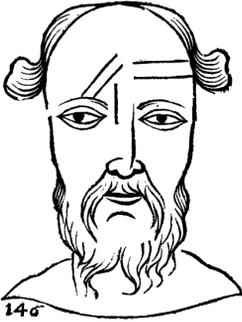
La 2. partie, posée au *Milieu* du *Front*, s'estend iusqu'à 60. ans : & s'attribue à l'aage viril.

Fig. 2 «Signes du front», Jérôme Cardan, *La Métoposcopie*, p. VII.

permet à Cardan de produire un exemplier de « huit cent figures de la face humaine », chacune accompagnée de son diagnostic divinatoire, autant de « portraits de la destinée » susceptibles d'apporter au lecteur, outre le plaisir de la curiosité, une clé de lecture de ses semblables (→ fig. 3).

LIVRE SECOND.

39



Il fera grandement persecuté à cause des femmes, il dissipera son propre bien, & entreprendra des grosses querelles : & se ferneront beaucoup de discours de luy, & fera fort effeminé.

Et la femme sera lascive, mais honneste courtisane.



Il fera cruel, impie, peruers, homicide, & qui commettra des mefchancerez notables.

Mais la femme fera malfaisante, qui fera iniure à ses alliez, & qui fera mourir son enfant en la matrice, afin que son peché ne paroisse point.

Fig. 3 Deux « portraits métoscopiques », Jérôme Cardan, *La Métoposcopie*, p. 39.

Le dispositif de Cardan, comme la structure de son traité, nous rappelle qu'il s'agit de l'œuvre d'un mathématicien qui transpose la systématique d'une géométrie dans la divination à partir des signes inscrits sur les visages. S'il partage une conception analogique du monde, condition même de la divination, si, comme les devins, il comprend et diagnostique la destinée des individus selon un système de correspondances entre le monde d'ici-bas et la volonté divine médiatisée par l'influence des astres, si sa théorie de la connaissance relève « encore » d'une théologie, son *dispositif pratique* témoigne d'une rationalisation et d'une systématisation des signes selon une rationalité classificatoire basée sur la comparaison, soit une caractéristique épistémique des sciences que l'on appellera bientôt « modernes ».

On retrouvera ce dispositif général de lecture inductive des visages dans une grande partie de la tradition physiognomonique, dans chaque cas modulé bien sûr par son contexte épistémique, moral et politique, où s'enchevêtrent à un moment donné, d'une part, des cadres théoriques et pratiques de l'interprétation de *faits d'observation de l'humain* et, d'autre part, l'usage de ces mêmes faits dans la fabrique des identités et l'orientation des conduites des individus, singuliers ou collectifs.

« Rapprochements des diverses parties de l'homme avec celles de divers animaux »

Toujours au 16^e siècle, Gian Battista della Porta (1535–1615) propose une refonte de la longue tradition de la physiognomonie dans son célèbre *De humana physiognomonia* (1556)¹⁰. Il la définit comme « une Science qui fait connaître les mœurs et le naturel des hommes par des signes extérieurs, qui sont fixes et permanents, et quelquefois par des accidents que l'expérience a démontré désigner telle ou telle affection¹¹ ». Le médecin napolitain conçoit et construit cette « science » à la manière d'un bon usage de la volonté divine pour servir dans les relations entre les hommes :

C'est un bienfait de la Divinité qui a permis que les affections de l'âme se manifestassent au dehors par des signes sensibles, malgré tous les efforts de l'hypocrisie, afin que chacun, veillant à sa propre sûreté, pût faire son choix dans le nombre des personnes qui l'entourent, s'éloigner des personnes suspectes, et se lier avec celles d'une fidélité et d'une probité reconnues (della Porta [1808: vi]).

Comme chez Cardan et tant d'autres qui suivront, le lieu privilégié de lisibilité de ces « signes » est le visage où s'inscrivent plus qu'ailleurs les « qualités morales » des hommes, bien que della Porta propose des clés de lecture de l'ensemble du corps humain, et même de la respiration, de la voix ou même du rire :

1°. [La tête] est la plus noble de toutes les parties. Siège en effet des organes des sens, de la vue, de l'ouïe, de l'odorat et du goût, c'est dans son intérieur que viennent se rendre toutes les impressions externes, comme à leur centre commun. C'est aussi dans son intérieur que les facultés de l'entendement ont établi leur domaine: c'est de là qu'une des plus importantes d'entre elles, la volonté, commande aux divers organes destinés par la nature à exécuter ses lois ; 2°. Elle est la plus intéressante sous les rapports physiognomoniques. L'observation le démontre: elle a souvent prouvé qu'il suffit de jeter les regards sur la tête d'un homme, pour être à même de juger de l'état de son cœur (della Porta [1808: 2]).

Si le médecin napolitain partage avec le mathématicien Cardan une conception analogique du Monde, sa lecture ne prend pas techniquement le chemin d'une « divination » ; il aspire à une forme de « naturalisme » qui le conduit à entreprendre le « rapprochement des diverses parties de l'homme avec celles de divers animaux¹² » en faisant l'économie de l'argument d'une influence divine ou cosmique dans le façonnage des visages singuliers, quand bien même le fondement métaphysique de sa lecture physiognomonique relève de l'anthropologie chrétienne.

Cette anthropologie est épistémiquement fondée sur l'idée selon laquelle, fidèlement au récit de la *Genèse*, l'Homme est le représentant suprême de la Création, un être « pan-zoïque » qui possède à la perfection toutes les propriétés et aptitudes animales en tant qu'aboutissement de la longue chaîne des créatures engendrées par

10 Pour donner une idée de la diffusion des travaux de della Porta, rappelons que le *De humana physiognomonia libri III* a été publié pour la première fois à Naples en 1556 puis y a été réédité en 1588, 1598, 1602, 1603, 1610, 1612 ; ensuite à Hanovre en 1593, à Bruxelles en 1601, à Venise en 1644, à Leyde en 1645, à Rouen en 1650. Les premières traductions françaises datent de 1655 et 1665.

11 DELLA PORTA (1808 [or. latin 1556] : XII).

12 DELLA PORTA (1808 : XIII).

l'intelligence divine. Della Porta considère ainsi le corps de l'homme et le visage en particulier comme « le lieu où la diversité animale se rassemble; et, inversement, [où] la diversité animale permet de déchiffrer l'homme¹³ ». Théologiquement parlant, on pourrait dire qu'Adam ne devait ressembler qu'à lui-même, étalon parfait où toutes les formes animales se confondent et s'annulent, mais que la *Chute* précipitera ses descendants dans l'imperfection repérée sur leurs visages comme la résurgence de l'animalité. Cet homme parfait, della Porta le décrit au seuil de son traité :

Il faut sans doute un objet de comparaison, auquel puisse se rapporter tout ce que je vais dire de la grandeur, de la forme et de la beauté du corps humain : je suppose donc un homme doué d'une bonne constitution, dans la vigueur de l'âge, bien organisé dans toutes ses parties, tel en un mot que nous le croyons sorti des mains de la Divinité, l'homme, ce chef d'œuvre de la Providence, l'abrégé des merveilles de la nature, en qui Dieu a gravé son image et imprimé les caractères brillants de sa souveraine majesté, et pour tout dire, en un mot, un Dieu lui-même sur la terre. L'homme considéré au physique, a le corps carré, et des formes bien proportionnées; sa tête n'est ni trop grosse ni trop petite; son visage est ovale, ses sourcils courbés et bien dessinés, l'œil grand et vif, les joues bien colorées, le nez ni trop long, ni trop gros, bien situé, la bouche médiocre, les lèvres vermeilles, d'un dessin correct, les dents blanches, propres et bien arrangées, le menton carré, le cou droit sans être roide, bien situé, les épaules larges, sans roideur, la poitrine large, ni trop convexe, ni trop concave, le ventre ni trop gros, ni trop aplati, les bras, les cuisses et les jambes musculeux, bien articulés, le dos large, les reins forts, mais souples, les pieds et les mains assez grands et très-libres dans leurs mouvements, un maintien aisé, une démarche fière, la voix grave et belle. Au moral, il a le cœur généreux, il est sans crainte, juste et sans détour; il aime la gloire et s'empare de toutes les occasions d'en acquérir (della Porta [1808 : xxiii-xxiv]).

Comme le front sans marque de Cardan, ce corps équilibré et harmonieux constitue l'archétype parfait à partir duquel della Porta repère les ressemblances animales comme autant d'écarts à la perfection, des écarts devenus signifiants et qui ouvrent la possibilité indiciaire de l'interprétation du portrait « moral » des individus singuliers. Ce passage du signifiant au signifié, de la ressemblance animale à l'identité morale, s'effectue à l'aune de ce que l'on pourrait appeler de manière anachronique une « zoologie anatomo-psychologique » qui puise sa pertinence et son autorité chez les Anciens. Au sous-chapitre consacré aux « variétés de volume des yeux », on en trouve une belle illustration :

Des yeux très-grands.

Aristote, dans son livre des animaux, et après lui Galien, n'approuvent pas les yeux trop grands; dans sa physiognomonie il dit que ceux qui ont les yeux très-grands sont paresseux, et tiennent du naturel des bœufs. Galien dit la même chose; c'est aussi le sentiment de Rhasès [Al-Razi] et de Conciliator [vrais. Pietro d'Abano, *Conciliator Differentiarum, quæ inter Philosophos et Medicos Versantur*]. Le poisson vulgairement appelé *Negræil* ou *Arcillet*, ou d'après les Grecs, *Ménalure*, a les yeux très-grands à proportion de la grandeur de son corps. Oppian [Oppien de Syrie] dit qu'il est imbécile, et c'est le plus timide des poissons. L'Hépétus, autre poisson qui a aussi les yeux très-grands, est si timide et si lâche qu'il ne s'éloigne jamais de ceux de son espèce.

L'empereur Domitien avait les yeux très-grands, au rapport de Suétone, et leur prunelle était un peu obscure, c'est pourquoi il avait peu d'esprit, peu de talent et beaucoup de paresse (della Porta [1808 : 87]).

13 CÉARD (1980 : 85); voir aussi BALTRUSAITIS (1995 : 23).

76 DE HVM. PHYSIOGN.

Hos ego etiam puerarios iudicarem: abutuntur enim venere galli, gallinacei, perdicæ, & coturnices, quæ ferè similem nasum habent. Cum enim sæminæ incubant, mares dimicant, pugnamque inter se conferunt, quos cælibes vocant, qui victus in pugna fuerit, victoris venerem patitur, nec nisi à suo victore subigitur, ex Aristotele: & multos amicos cognoui, eiusmodi naso præditos, huic enormi luxuriæ generi obnoxios. Fingunt Poetæ Jouem Aquila forma Ganimedem rapuisse, sub tali figmento id fortasse inuentes. Aelianus etiam ichneumonem huic turpitudini etiam obnoxium dixit. Tali naso Satyri, & Sileni ab antiquis effigati sunt, & tali naso etiam Socrates ipse præditus fuit: nam Xenophon Socratem Silenis similem fuisse, & pressis naribus scribit.

Latus in medio nasus.

NASVS in medio latus, declinans ad summitatem, demonstrat mendacem, & verbum sum. Aristoteles ad Alexandrum.

Si bouis nasum inspexerimus, & hominem similem effigauerimus, vil ab hac, quæ hic corniur figura, longe aberit, ita affabre in imo crassus deducitur.



Extremum nasi crassum.

QVI nasi extremum crassum habent, segnitiei obnoxij sunt, & ad boues referuntur, ut Aristoteles in Physiogn. est enim bouum segnitiei propria. Polemon, & Adamantius Nasus in summo valde crassus, et depressus, iniquos homines ostendit. Interim Polemoni textus corrigatur. $\mu\iota\alpha\delta\epsilon$, non $\mu\iota\kappa\rho\tau\epsilon\rho$ ex Adamantio. Idemq; in figura inuerecundi tribuunt ei nasum crassum.

Suis crassus à summo inspicitur hic nasus, è cuius regione hominis similitudine petendus.

▲ sum-

Fig. 4 «Extremum nasi crassum» ou comparaison du visage de l'homme à celui de la vache, della Porta, *De humana physiognomonia*, p. 76.

Les ressemblances avec l'animal comme clé d'interprétation de l'homme se perpétueront dans la culture savante jusqu'au 19^e siècle au moins, et sans doute bien plus longtemps dans la culture dite « populaire » (→ fig. 4). Mais les fondements épistémiques de ce comparatisme vont progressivement migrer vers l'*ordre de la mesure* dans lequel on cherchera de nouveaux fondements à l'interprétation des visages dans le contexte de la *philosophie naturelle* qui s'affirme au 17^e siècle¹⁴.

« Des signes à l'aide desquels on pût mesurer l'étendue des facultés »

Le moment de bascule de la ressemblance analogique vers l'ordre de la mesure est bien illustré par la physiognomonie de Charles Le Brun (1619–1690), qui importe dans le champ de l'esthétique la philosophie cartésienne des *Passions de l'âme*, et aussi son esprit de géométrie.

Le procès-verbal de la séance du 28 mars 1671 de l'Académie de peinture rapporte que le peintre du Roi a donné sa fameuse « conférence sur la physionomie, et présenté toutes les diverses démonstrations qu'il en a dessinées, soit de têtes d'animaux, soit de celles des hommes, faisant remarquer les signes qui marquent leurs inclinations naturelles¹⁵ ». Ces signes procèdent chez Le Brun d'un exercice de géométrie comparée des « figures humaines et animales », qui consiste à « mesurer l'étendue des facultés, distinguer l'instinct naturel à chaque espèce, et le penchant particulier à chaque individu », avec une étude de la beauté des têtes de divinités « d'après l'antique », autant de visages rapportés à une série de figures humaines zoomorphes (→ fig. 5).

Il vaut la peine de citer un peu longuement la démonstration rapportée par Morel d'Arleux pour comprendre le dispositif qui permet à Le Brun d'articuler « imperfections morales » et « imperfections physiques » par l'entremise d'une raison géométrique :

[P]our la démonstration du système qu'il méditait, il lui fallait trouver des signes à l'aide desquels on pût mesurer l'étendue des facultés, distinguer l'instinct naturel à chaque espèce, et le penchant particulier à chaque individu.

[...] Il supposa, sur le profil dessiné de la tête de l'animal, un triangle équilatéral, dont la base A, B, passant par l'angle intérieur de l'œil en E (pl. 6, 7, 8, 9, 10), se trouvait coupée au point A, à l'extrémité de la narine, et au point B, soit au tympan de l'oreille, soit à la naissance des cornes, selon la conformation particulière à l'espèce.

Voulait-il connaître si l'animal était carnassier ? il tirait au côté B, C, du triangle, une parallèle qui, passant par le coin intérieur de l'œil en E, venait couper plus ou moins la gueule en G, selon la voracité de l'individu ; mais elle se trouvait décrite en deçà quand il était frugivore.

Cette même parallèle prolongée jusqu'au front, allait frapper le signe de la force, indiqué par une élévation plus considérable de cette partie, et dénotait en même temps le degré du courage de l'animal, quand ce signe était accompagné d'un renflement vers le milieu du nez, plus considérable que celui des brutes de la même espèce.

14 Sur cette importante métamorphose, voir BLUMENBERG (2007 : 3^e partie, chap. 9).

15 Cette conférence inédite a été recomposée par L.-J.-M. Morel d'Arleux (MOREL D'ARLEUX [1806 : 1]).

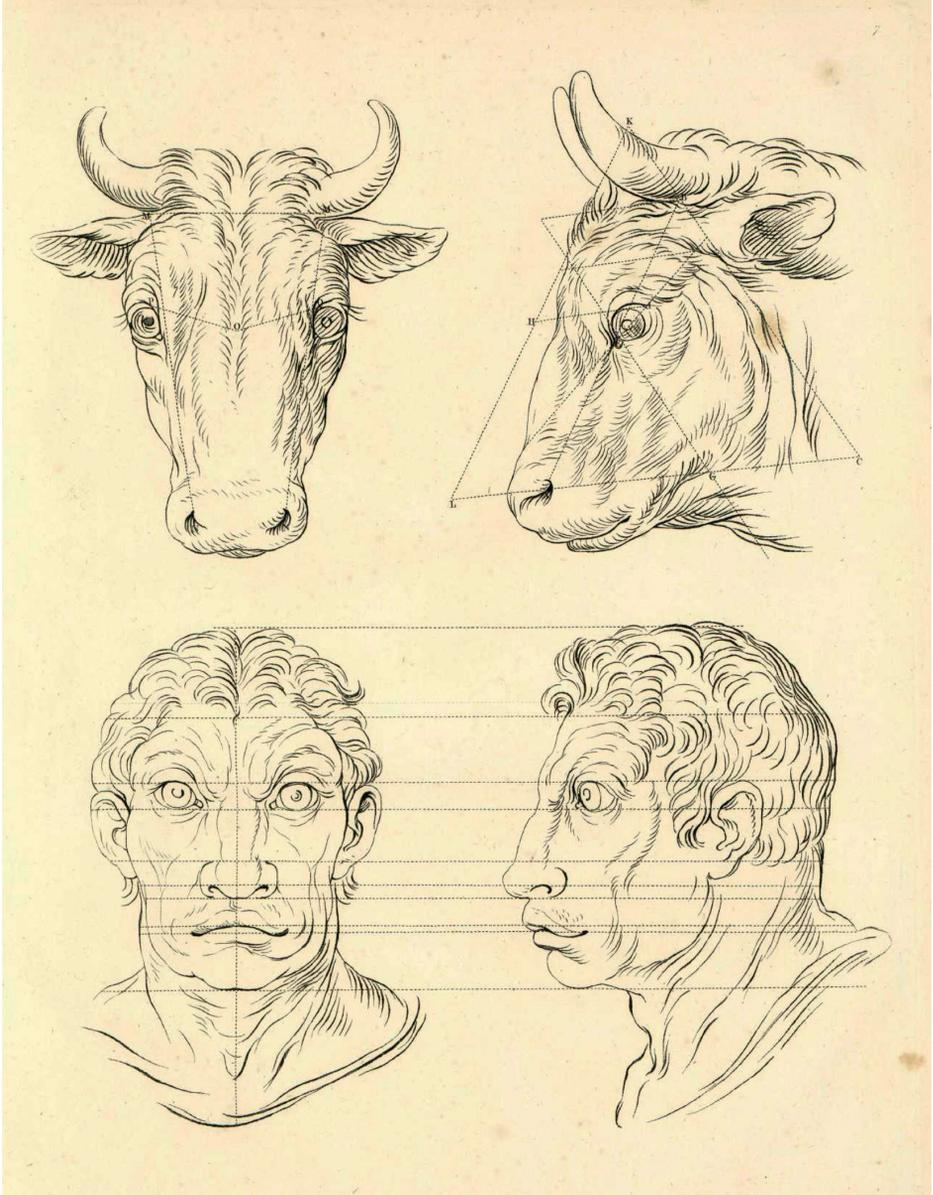


Fig. 5 Charles Le Brun, «Rapport de la figure humaine avec celle du bœuf» (in: Morel d'Arleux [1806: pl. 7]).

[...] La prérogative attachée à la bosse du nez des animaux, selon lui, s'étend également aux humains. Aussi remarque-t-il que les hommes illustres des temps anciens et modernes, ont tous été pourvus de nez au moins légèrement aquilins. Un héros, suivant cet auteur, doit réunir à cette marque distinctive, un front large et élevé, des sourcils épais, et des yeux dont les coins intérieurs forment un angle au-dessus de la ligne horizontale qui n'en coupe alors que les coins extérieurs.

Si à ces marques honorables se trouvent substitués un front étroit, un nez trop élevé dans toute la longueur pour être aquilin, la valeur dégénère en audace, et cet infortuné n'est jamais visité par Minerve, protectrice seulement des hommes de génie (Morel d'Arleux [1806: XI-XII]).

Le système inventé par Le Brun permettait ainsi de distinguer, classiquement, facultés, instincts et penchants et d'y classer les espèces et les individus selon une échelle esthétique et morale où l'on reconnaît la topique de la peinture d'Histoire qui devait donner une évidence visible aux caractères de ses personnages, héros ou lâches, sages ou audacieux, doux ou brutes.

Ce système est exemplaire de bon nombre de tentatives ultérieures de résoudre la tension ontologique et épistémique entre l'objectivation du corps par sa mesure et l'inférence d'évaluations morales permettant de distribuer les sujets sur une échelle de valeurs forcément contingente. Le peintre Le Brun signe en cela un moment paradigmatique de la longue tradition de l'anthropologie physique qu'investiront bientôt médecins et naturalistes, qui reconfigureront cette économie morale en cherchant à évaluer la diversité des humains selon la place qu'ils occupent dans une hiérarchie dont l'enjeu majeur sera la détermination de différences « naturelles » ou « contingentes ».

« Faire connaître les signes caractéristiques de la véritable beauté des têtes »

La mesure géométrique des visages initiée par Le Brun dans le champ de l'esthétique inspirera explicitement Petrus Camper (1722–1789) dans sa *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes de divers climats et de différents âges*¹⁶. Le médecin et enseignant aux beaux-arts y explique qu'il a « cherché à faire connaître, par les principes de la nature même, les signes caractéristiques de la véritable beauté des têtes¹⁷ ». Parmi ces principes, figure aussi une géométrie comparée des visages, mais qui opère deux déplacements importants par rapport à celle de Le Brun. D'une part, le visage n'est plus soumis *directement* à la lecture et/ou à la mesure : il est considéré comme la résultante de la conformation du crâne qui devient le pivot de l'observation des différences de l'apparence humaine. D'autre part et corollairement, comme l'indique le titre de sa dissertation, Camper entend interpréter la variété des « races » humaines, préfigurant l'anthropologie physique qui s'appropriera ses thèses, nous le verrons, de manière problématique.

¹⁶ CAMPER (1791a).

¹⁷ CAMPER (1791a: 99). Selon son fils qui la publie à titre posthume en 1791, la dernière version travaillée par l'auteur date de 1786. La même année paraît également CAMPER (1791b). Ces deux textes sont en fait deux traductions françaises assez différentes du même texte de Camper, édité et préfacé par son fils en hollandais. Les citations sont issues du premier.

Mais le point de départ du médecin hollandais est lui aussi esthétique. Il raconte l'origine de son intuition dans une observation de tableaux de maîtres : selon lui, les représentations des « nègres » y sont pour la plupart fausses, les peintres ayant représenté « des hommes noirs, et non pas des Nègres¹⁸ ». Cette absence de différence morphologique, explique-t-il, est due à l'ignorance des peintres de la « cause naturelle » des variations physiologiques entre ces types humains, « cause naturelle » qu'il pense trouver dans sa fameuse expérimentation géométrique :

En plaçant à côté des têtes du Nègre et du Calmuque celles de l'Européen et du Singe, j'aperçus qu'une ligne tirée du front jusqu'à la lèvre supérieure, indiquait une différence dans la physiologie de ces peuples, et faisait voir une analogie marquée entre la tête du Nègre et celle du Singe. Après avoir fait le dessin de quelques unes de ces têtes sur une ligne horizontale, j'y ajoutai les lignes faciales des visages, avec leurs différents angles ; et aussitôt que je faisais incliner la ligne faciale en avant, j'obtenais une tête qui tenait de l'antique ; mais quand je donnais à cette ligne une pente en arrière, je produisais une physiologie de Nègre, et définitivement le profil d'un Singe, d'un Chien, d'une Bécasse, à proportion que je faisais incliner plus ou moins cette même ligne en arrière. Voilà les observations qui ont donné lieu à cet ouvrage (Camper [1791a : 12]) (→ fig. 6).

Contrairement à ce que pourrait laisser supposer une lecture anachronique, Camper ne remet pas en question sa conviction de la commune appartenance des « races » au genre humain. Le Nègre n'est pas différent de l'Européen « par nature », mais sa différence est façonnée par sa condition. Il en va ainsi par exemple des effets conjugués du climat et de la nourriture :

Le climat et la nourriture opèrent sans doute de concert ; ils ne peuvent pas néanmoins produire de race différente, mais seulement occasionner quelques variétés. La noirceur plus ou moins grande de la peau, ou sa parfaite blancheur, n'indique pas des espèces particulières, mais des différences accidentelles. Notre peau a la même contexture que celle des hommes de couleur ; nous sommes donc seulement moins noirs (Camper [1791a : 30-31]).

Aussi, si pour Camper les hommes « les plus blancs » sont « aussi les plus beaux et les mieux proportionnés du monde connu¹⁹ », il estime que « le Nègre a également sa beauté, et même son *maximum et minimum*, sans que j'ose néanmoins, ajoute-t-il, déterminer ces extrêmes ; parce que je ne possède pas moi-même un assez grand nombre de têtes décharnées de cette race d'hommes, et que je n'ai pas eu l'occasion d'en examiner ailleurs²⁰ ». Cette évaluation de la supériorité esthétique de l'Européen n'accrédite pas pour autant chez lui une posture différentialiste. Si Camper explique par exemple que « la mâchoire inférieure des Chinois a donc quelque ressemblance avec celle du Singe, et particulièrement des Orangs-Outans²¹ », il n'est jamais question chez lui de mesurer « l'intelligence » ou « l'esprit » des hommes dont il décrit l'inégale beauté à ses yeux et, partant, de corrélérer l'angle facial à une dégradation ontologique des « races ».

Le texte de Camper, souvent négligé au profit de ses impressionnantes illustrations, témoigne de sa conception « continuiste » de la variété humaine, matérialisée

18 CAMPER (1791a : 6).

19 CAMPER (1791a : 21).

20 CAMPER (1791a : 93-94).

21 CAMPER (1791a : 48).

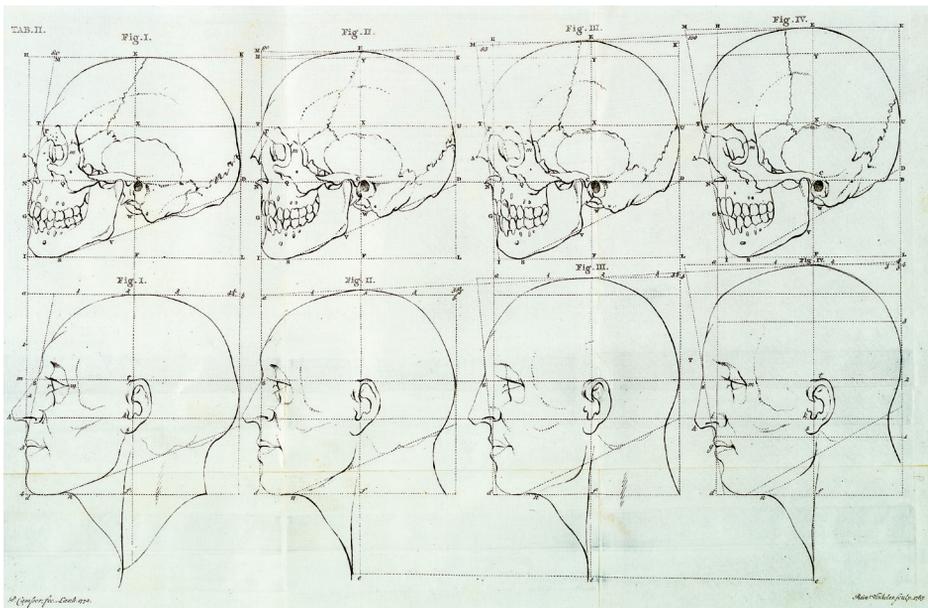
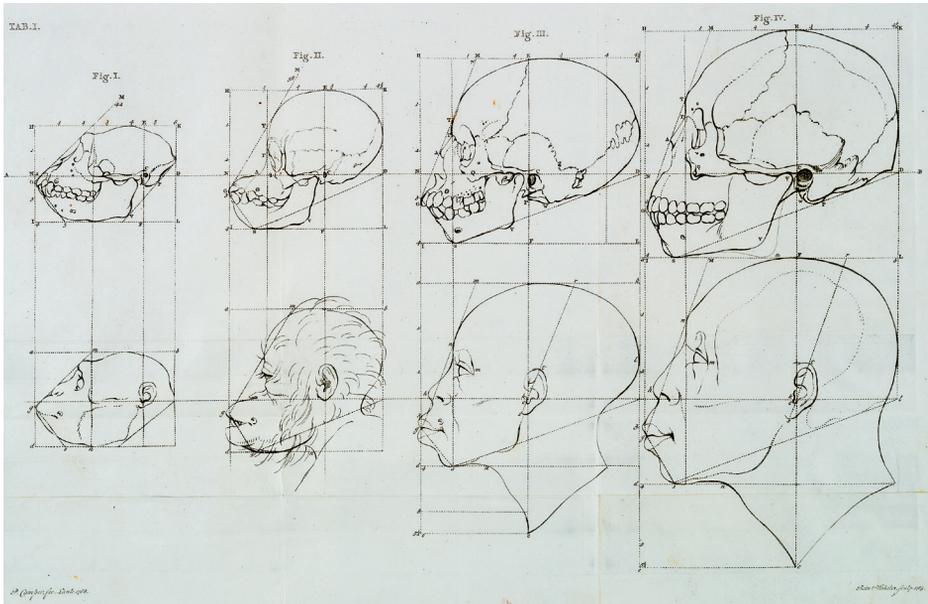


Fig. 6 Comparaison de l'angle facial du Nègre, du Calmuck, de l'Européen et du Singe, Camper (1791b: pl. 1 et 2) [Source: BCU Lausanne].

dans son dispositif lui-même. Il explique par exemple que « la bo[î]te osseuse du jeune Nègre, Planche 1, Figure 3, fait connaître, au premier coup d'œil, que c'est celui d'un homme²² » et que l'échelle des profils du Cercopithèque est « réduite de moitié », que celle de l'Orang-Outan est « réduite au quart de sa grandeur²³ ». Cet apparent détail est central puisqu'il indique que l'angle facial s'établit selon lui sans référence à la taille réelle de la tête, et qu'il ne permet en aucun cas d'inférer des différences de masse cérébrale. Ainsi, l'angle facial est pour Camper une mesure dynamique sans solution de continuité qui permet, par exemple, de « transformer l'Européen en Nègre, et ainsi de suite²⁴ » et non de définir des « types » absolus, comme le lecteur inattentif pourrait le penser en se limitant à l'image fixe de son dispositif tant de fois commentée.

Cette conception anthropologique continuiste sera progressivement retournée dans le nouveau contexte épistémologique et politique de l'anthropologie du 19^e siècle où l'angle facial sera investi comme l'outil d'une classification des « races ». Cette transition sera semée de controverses dont l'enjeu dramatique ne sera rien de moins que l'appartenance à une commune humanité des êtres dégradés, tel le « Nègre » en particulier. La physiognomonie de Lavater peut être considérée comme une amorce de ce processus.

« Marquer les différents degrés qui descendent de l'espèce humaine à l'espèce animale »

Les travaux de Camper et autres « naturalistes et hommes de génie » vont très tôt percoler hors des cercles ésotériques des médecins et naturalistes pour nourrir les arguments exotériques²⁵ d'auteurs très populaires à l'époque comme Johann Kaspar Lavater (1741–1801). Dans son fameux *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* (1802)²⁶, le physionomiste des vices et des vertus fait d'emblée référence à la théorie de l'angle facial qu'il s'approprie comme un « fait » :

On a fait des essais sans nombre pour marquer les différents degrés qui descendent de l'espèce humaine à l'espèce animale, la transition de la laideur la plus brute à la beauté la plus idéale, d'une méchanceté fanatique à la bonté la plus divine, celle de l'animalité d'une grenouille ou d'un singe, aux premières nuances de raison humaine dans un samoyède; et de ces faibles lueurs au génie transcendant des Kant et des Newton (Lavater [1807: 3]).

22 CAMPER (1791a: 38).

23 CAMPER (1791a: 37).

24 CAMPER (1791a: 60).

25 Les notions de « cercle ésotérique » et de « cercle exotérique » ont été proposées par Ludwik Fleck. Selon lui, « autour de chaque configuration de pensée, que ce soit un dogme religieux, une idée scientifique ou une théorie artistique, se constituent à la fois un petit cercle ésotérique et un cercle exotérique plus large, chacun étant composé de membres du collectif de pensée. Un collectif de pensée consiste en de nombreux cercles de ce type se recoupant les uns les autres. » (FLECK [2005 183–184]).

26 Il sera publié à titre posthume par son fils Henri J. Lavater de Zurich. Nous nous référons à l'édition française de cette œuvre de Gaspard Lavater (1807).

Chez le théologien helvétique, l'angle facial est investi comme le moyen de développer la thèse d'une corrélation entre gradations esthétique, intellectuelle et morale²⁷, une thèse que Camper ne défendait pas. En témoigne son long inventaire, figuratif et narratif, des étapes du continuum recomposé, de la grenouille à l'Apollon²⁸ :

La première figure est tout à fait grenouille, c'est l'image bouffie de la nature la plus ignoble et la plus bestiale; [...] La dixième a quelque chose encore de plus déterminé dans le contour des lèvres. Ici commence le premier degré de la non brutalité. [...] Avec la douzième figure on arrive au premier échelon d'une nature humaine; l'angle de ce visage n'a guère plus de soixante degrés, et s'il s'élève au dessus de l'animal, c'est infiniment peu: il est plus près de l'Orang-outang que du nègre, toutefois la taille du nez, le contour précis de la lèvre marquent pourtant le commencement d'une face humaine. La treizième figure n'exprime qu'une humanité faible et bornée, l'œil et le front ne sont pas encore de l'homme. La quatorzième annonce un mélange d'imbécillité et de bonté. Dans la quinzième se trouvent tous les atouts d'une figure humaine. L'angle de ce visage a soixante-dix degrés. La seizième tête s'élève insensiblement vers la dignité de l'être raisonnable. La dix-septième est déjà plus sensée; mais l'œil, le front et le menton sont trop faibles. On aperçoit dans

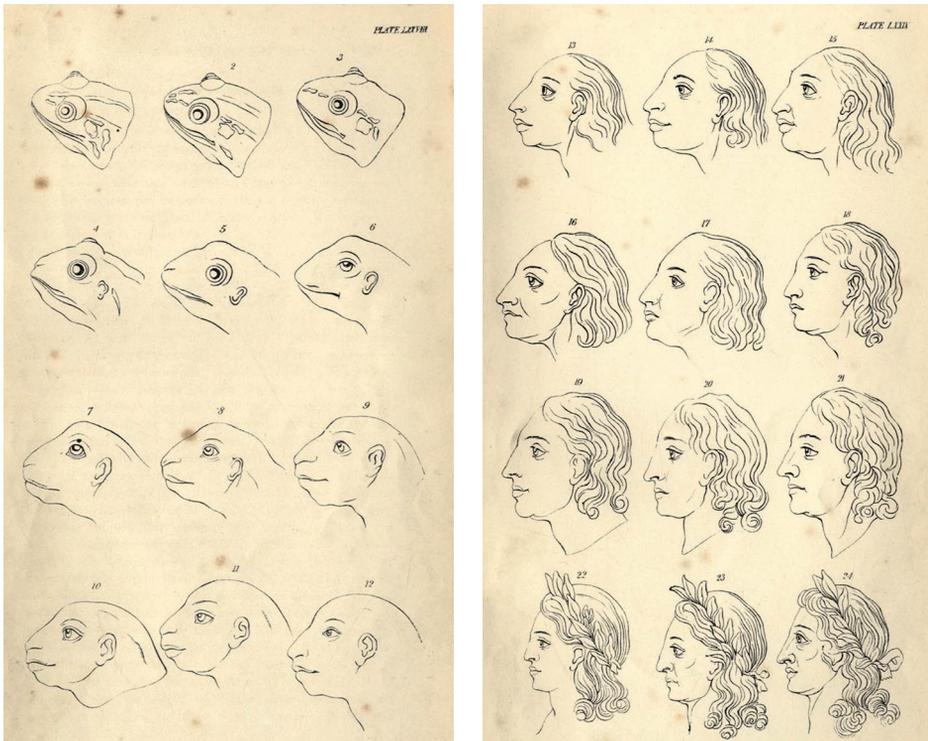


Fig. 7a et 7b « Transition d'une tête de grenouille à celle de l'Apollon » (Lavater [1897 : pl. 527 et 528]).

27 Il serait bien sûr anachronique de considérer chez Lavater cette corrélation comme une typification évolutionnaire des caractères des animaux et des hommes. La co-invention et surtout les publications relatives à la théorie de l'évolution par Charles Darwin et Alfred Russel Wallace datent des années 1830-1850.

28 Sur le plan figuratif, cet inventaire est composé de 24 représentations qui, mises bout à bout, composent une sorte de *morphing* continu.

la dix-huitième des traces d'entendement. Elles sont plus marquées encore dans la dix-neuvième [...] (Lavater [1807: 8]) (→ fig. 7a et 7b).

La physiognomonie de Lavater marque à son tour un moment de bascule: son argument est pris en tension entre continuité et typification lorsqu'il affirme ces corrélations entre les qualités esthétique, intellectuelle et morale de la diversité des humains, et ce, bien plus fortement que les naturalistes dont il dit s'être inspiré. Signalons simplement ici que ces corrélations découlent d'un «bricolage» théorique et philosophique déconcertant assez typique des auteurs amateurs et «divulgateurs» qui fleuriront au 19^e siècle: le physiognomoniste emprunte aux «naturalistes» quant à l'anatomie, à la tradition aristotélicienne en ce qui concerne les humeurs et les tempéraments, et à la tradition cartésienne sa physiologie cérébrale et sa théorie de l'expression des passions. Au croisement de ces trois influences, le théologien pense pouvoir sceller la solution de continuité entre l'humain et l'animal comme une donnée «de fait», plaçant dans un «entre-deux» indécis ce qui n'est ni l'homme blanc ni le singe, et en particulier le «Nègre d'Angola» et le «Calmoucks»:

Ce qui est au-dessous de soixante-dix degrés se rapproche de l'angle des têtes de Nègre d'Angola, de celles des Calmoucks, et perd insensiblement toute trace d'analogie humaine (Lavater [1807: 6]).

Cette indécidabilité révèle une tension que l'on trouvait déjà chez Camper: celle de mettre au diapason une anthropologie chrétienne de l'unité de l'humain, une physiologie de leurs différences et une morale esthétique de leur hiérarchie. Ceci rend l'argument de Lavater parfois alambiqué et contradictoire. Au chapitre consacré aux «Singes», il écrit par exemple:

On a tant parlé de l'homme dans l'état de pure nature... mais où le trouver dans cet état? Il existe aussi peu qu'une religion naturelle sans révélation. Faut-il d'autre preuve [*sic*] contre l'existence de cet état chimérique, que la constante supériorité de l'espèce humaine? Et la nécessité de la doctrine de l'évangile ne nous démontre-t-elle pas la nullité d'une religion purement naturelle? Offrons ici les traits sous lesquels on s'est représenté l'homme réduit à l'état de pure nature: [Lavater ne dit pas qui il cite] «On nous l'a peint la tête garnie d'un poil hérissé ou d'une laine frisée; le visage couvert de longs cheveux qui, plantés sur toute la superficie du front, retombent et lui couvrent la face; privé en un mot de toute la majesté de la forme humaine; les yeux cachés, enfoncés et arrondis comme ceux des animaux; de grosses lèvres avancées; le nez aplati; le regard stupide ou même féroce; les oreilles et tout le corps velus; la peau dure, semblable à un cuir noir ou tanné; les ongles longs, épais et crochus; la plante des pieds revêtue d'une espèce de corne, etc.» Puis on conclut de ce tableau, que rien n'est plus difficile à rendre sensible que la nuance qui sépare l'homme de la brute. Quoique moins difficile à faire que l'on paraît le croire, je laisse ce parallèle à de plus habiles que moi, ne me sentant pas assez de talents pour établir les points de comparaison: bornons-nous ici à celle des crânes des deux espèces [singe et homme] (Lavater [1807: 56-57]).

Il est difficile de savoir à qui de «plus habile que lui» Lavater imaginait pouvoir laisser le problème épineux de la démarcation de «l'homme de la brute», mais il est possible de déceler dans cet aveu rhétorique d'incompétence ce qui encouragera précisément des médecins et naturalistes à critiquer la tendance à l'égarement et le manque de rigueur des physiognomonistes. Ce sera le cas notamment de Franz Josef Gall.

« Combien de visages différents résultent des diverses combinaisons du petit nombre de parties qui composent la face humaine ! »

Franz Joseph Gall (1758–1828) – grand spécialiste de son temps du cerveau et surtout connu comme inventeur de la « phrénologie », terme dû à sa postérité qu’il n’utilisa jamais lui-même – critique les égarements auxquels pouvaient conduire tant la physiognomonie de Lavater que la lecture des crânes de Camper. Le sort de la première est réglé de manière rapide et radicale :

Que l’on lise tous les jugements de Lavater, partout on retrouvera les mêmes écarts de l’imagination, la même exaltation si contraire à l’esprit observateur. [...] Que l’on soumette la même tête, le même dessin au jugement de trois zélés physionomistes. Chacun d’eux est persuadé de l’infaillibilité de ses connaissances, et cependant chacun d’eux portera un jugement tout différent. J’ai souvent montré une collection de quatre cents plâtres à des physionomistes très persuadés de la véracité de cette science. Mes plâtres rendent très fidèlement toutes les formes du front, du nez, des yeux, des joues, des lèvres, du menton, etc., et cependant aucun de ces physionomistes n’a jamais, ni déterminé le caractère général, ni indiqué seulement une qualité ou une faculté particulière d’aucun des originaux de mes quatre cents plâtres. Tous se sont constamment trompés (Gall [1819 : 285–286]).

La critique que Gall adresse aux thèses de Camper est, par la force des choses, plus technique. Tous deux ont en partage le crâne comme objet d’étude et la fortune de l’angle facial de Camper conduit Gall sur le terrain de la méthode²⁹ :

Quant à l’examen des têtes en particulier, je crois devoir recommander les précautions suivantes : l’on croit d’ordinaire qu’il suffit d’avoir sous les yeux un petit nombre de crânes, pour être à même d’en tirer des inductions ; il en serait effectivement ainsi si le caractère moral et intellectuel de tous les individus composant une nation était le même. Selon mes observations et celles de M. Spurzheim³⁰, il y a à cet égard la plus grande différence d’individu à individu, même chez les peuples auxquels on attribue avec raison un caractère national prononcé (Gall [1819 : 282]).

Et cette tension entre différence « individuelle » et « nationale » est illustrée une fois encore par le cas du « Nègre », figure à l’époque indécise et controversée par excellence :

Au nombre de trois Nègres que M. Spurzheim vit à Londres dans l’établissement pour l’enseignement mutuel, se trouvait un jeune homme de dix-huit ans, doué de talents peu ordinaires, et d’une figure très agréable ; j’ai vu moi-même plusieurs Nègres, de l’un et de l’autre sexe, dont les traits n’ont rien que d’agréable. Je vois les mêmes formes chez les individus de différentes nations, de manière qu’il serait impossible de distinguer par cela seul, si un homme est François, Allemand, Italien, Espagnol ou Anglais. C’est précisément par cette raison que l’on trouve des individus de toutes les nations qui ont le même caractère moral ou intellectuel. L’on porte donc des jugements précipités, toutes les fois que l’on croit pouvoir déchiffrer le caractère général d’une nation dans un petit nombre de crânes (Gall [1819 : 282]).

29 La fortune de l’angle facial de Camper est telle jusqu’au 19^e siècle qu’il donne lieu à de nombreuses critiques. L’une des plus radicales est celle de Johann Friedrich Blumenbach (1752–1840) (1804 [or. latin 1795]). Voir PANESE (2014).

30 De dix-huit ans son cadet, Johann Christoph Spurzheim collabore avec Gall de 1800 à 1813 environ, en particulier aux *Recherches sur le système nerveux en général...* qui seront publiées dès 1810.

Force est pourtant de lire chez Gall, comme chez Lavater, des arguments de prime abord paradoxaux, tel celui-ci qui suit immédiatement son appel à la « précaution », comme si le scientifique en quête d'objectivité était rattrapé par sa propre « croyance » qu'il existerait bien une « géographie intellectuelle des peuples », bien que sa « science » ne soit pas en mesure de le prouver :

Il faut, pour découvrir ce caractère général [d'une nation], être à même d'étudier un grand nombre d'individus, des régiments entiers, toute la nation autant que possible. Avec de semblables facilités, il serait aisé à l'organologiste de découvrir, dans la structure de la tête, la cause matérielle du caractère propre d'un peuple. Il est vrai que, généralement, le Nègre est inférieur à l'Européen pour les facettes intellectuelles, aussi, généralement parlant, les Nègres ont la tête plus petite, et une masse cérébrale moins considérable que les habitants de l'Europe (Gall [1819 : 283]).

Comme chez Lavater qu'il critique pourtant, l'argument de Gall est lui aussi marqué par la tension entre le particulier et le général, le singulier et le typique, une tension générée à nouveau par la difficulté de concilier des jugements épistémiques, esthétiques et moraux. L'« organologiste » tente alors de surpasser cette aporie en délimitant tout d'abord le territoire possible de son enquête « scientifique » :

Peu importe au physiologiste que le caractère général d'une nation dépende de l'influence du climat, du genre de vie et des occupations habituelles, de la nourriture, de la forme du gouvernement, de la religion ou de la souche originaire ; car, dans la plupart des cas, la question pourrait bien être insoluble (Gall [1819 : 283]).

Après avoir posé que, selon lui, « [l]'histoire de tous les temps et de toutes les nations nous apprend que partout les contrastes les plus frappants, tant sous le rapport de la beauté physique, que sous celui des facultés intellectuelles, se trouvent placés tout près l'un de l'autre³¹ », il pose une hypothèse – qui est celle de la phrénologie – selon laquelle la question de la détermination ne peut être réglée qu'à partir du moment où l'on admet que si tous les humains partagent la même conformation organique générale, celle-ci est modulée par le contexte historique de la vie des peuples :

[...] Si le même peuple, qui autrefois fut le berceau des arts et des sciences, croupit aujourd'hui dans la paresse et la sensualité, gardez-vous de dire que son organisation et son caractère aient été changés. Il paraît qu'il est dans le plan de la nature que tantôt tel organe³², tantôt tel autre exerce, chez les mêmes nations, un pouvoir suprême (Gall [1819 : 284]).

Cette hypothèse « dynamique » lui permet, d'une part, de s'opposer symétriquement au déterminisme absolu des peuples sur les individus et à l'essentialisation de leurs différences « organologiques » ; et, d'autre part, de défendre une conception *unitaire* de l'humain sur le plan des « nations » ou des « peuples » et *différentialiste* sur le plan interindividuel.

Cette tension entre gradation, hiérarchie, diversité et unité du genre humain ne fléchira pas, bien au contraire. La conception dynamique de l'adaptation des humains

31 GALL (1819 : 283).

32 Précisons que Gall entend ici par « organe » l'une des parties du cerveau, appelées précisément « organes », et dont la taille se répercute selon lui sur les fameuses « bosses du crâne » qui constituent le pivot de la phrénologie.

à leur condition se heurtera bientôt au paradigme naturaliste et déterministe qui dominera l'anthropologie biologique du 19^e siècle. Durant cette longue période, les « savants » dans leur laboratoire tenteront de faire gagner ce paradigme en robustesse, continuant à soumettre les corps à la mesure pour y trouver les causes et les raisons de la diversité humaine. C'est là sans doute le piège épistémique et moral dans lequel est tombée cette anthropologie. La dégradation de l'Autre y prendra le chemin de la *réduction aux corps* qui deviendront d'autant plus bavards aux yeux des auteurs, médecins ou inspirés par la médecine, qu'ils n'écouteront pas les sujets qui les habitent.

D'excellents travaux³³ ont contribué à l'épistémologie politique de cette réduction à la corporalité des figures de l'Altérité. Nous tenterons pour terminer de saisir un nouveau moment de bascule où l'on assistera à une mise en œuvre parmi les plus extrêmes au 19^e siècle du dispositif d'inférences entre la mesure des corps et l'infériorisation des « races » non européennes.

« Le nègre sera moins porté à faire usage de sa pensée qu'à se livrer à ses appétits physiques »

Nul ne se souviendrait sans doute de Julien-Joseph Virey (1775–1846) – médecin de formation qui passa une grande partie de sa vie professionnelle dans le service de Santé de l'armée comme « pharmacien » – s'il ne s'était consacré, à l'ombre des bibliothèques, à façonner, puis populariser les thèses parmi les plus extrêmes au 19^e siècle des relations entre (mal-)mesure des corps et infériorisation des « races » non occidentales³⁴, des thèses qui le porteront à défendre la posture polygéniste selon laquelle il existerait deux espèces humaines, la « Blanche » et la « Noire ».

Dans son *Histoire naturelle du genre humain ; Ou Recherches sur les principaux Fondemens physiques et moraux...* (1801), il fait à son tour usage de la théorie de Camper et milite pour une différenciation radicale des « rapports physiques du genre humain », thèse diamétralement opposée à celle défendue par Gall, malgré ses ambiguïtés :

La société civile n'a pu apporter dans notre conformation que des changements superficiels et non pas organiques, comme l'avait soupçonné Aristote (Virey [1801 : vol. 1, 120]).

Puis il poursuit en « cérébralisant » la théorie de l'angle facial, contrairement, nous l'avons vu, à Camper et à Gall :

Celui-ci [le cerveau de l'homme], plus considérable à proportion que parmi les autres animaux, se rétrécit dans les races inférieures comme chez le nègre, à mesure que leurs mâchoires se prolongent et forment un angle plus aigu, de même que dans les espèces herbivores (Virey [1801 : vol. 1, 120–121]).

À partir de cette assertion, Virey déploie un réseau de différences entre l'humain et l'animal – le singe en particulier –, mais surtout entre l'humain et le « Nègre » dont

³³ Voir *supra* note 3.

³⁴ Pour un exposé des thèses de Virey, de son parcours et de sa place dans l'histoire naturelle de son temps, voir le recueil de travaux qui lui ont été consacrés (BENICHOU / BLANCKAERT [1988]).

il égrène sur trente pages les caractéristiques différentielles. Il s'attarde d'emblée sur « sa » tête :

Un examen plus profond montre encore chez eux [les Nègres] une tête comprimée latéralement, un front bombé, de grands yeux sortants, pour ainsi dire, de la tête, des dents inclinées obliquement en avant, un menton rentrant, des mâchoires, et surtout celle de dessus, allongées en museau, de gros os des joues, etc. (Virey [1801 : vol. 1, 150]).

L'imperfection s'inscrit dès lors dans la fatalité d'un supposé « état de nature » dont Virey construit la crédibilité en multipliant les inférences du « physique » au « moral », de la « beauté » à la « brutalité », selon une rhétorique qui vise à faire accroire qu'il ne fait « que » déduire logiquement cette dégradation de prémisses « naturelles » qui lui permettent de prétendre au « vrai ». Parmi de très nombreux exemples, retenons quelques déclinaisons de ce mode de raisonnement qui métamorphose l'angle facial en une mesure idéale de l'intelligence. Parlant de « L'espèce nègre ou éthiopienne » Virey explique :

Leur angle facial est de 75 degrés, environ, et leur cerveau est rétréci par la Nature elle-même. [...] Ces peuples sont excessivement stupides et abrutis, indépendamment d'une figure ignoble presque triangulaire, et allongée comme le museau des singes, avec un nez épaté (Virey [1801, vol. 1 : 136-137]; voir aussi [vol. 1 : 298-299]).

Cette verve dégradante deviendra plus virulente encore dans le même passage de la seconde édition largement augmentée de son *Histoire naturelle du genre humain...* (1824) :

On voit donc que si le cerveau se rapetisse, et si les nerfs qui en sortent grossissent, le nègre sera moins porté à faire usage de sa pensée qu'à se livrer à ses appétits physiques, tandis qu'il en sera tout autrement dans le blanc. [...] Chez nous, le front avance et la bouche semble se rapetisser, se reculer, comme si nous étions destinés à penser plutôt qu'à manger; chez le nègre, le front se recule et la bouche s'avance, comme s'il était plutôt fait pour manger que pour réfléchir. Ceci se remarque à plus forte raison dans les bêtes : leur museau s'avance comme pour aller au-devant de la nourriture; leur bouche s'agrandit comme si elles n'étaient nées [*sic*] que pour la glotonnerie; leur cervelle diminue de volume et se retire en arrière; la pensée n'est plus qu'en second ordre. [...] Il semble que le cerveau du nègre se soit en grande partie écoulé dans ses nerfs, tant il a les sens actifs et les fibres mobiles : il est tout en sensations (Virey [1824 : vol. 2, 41-43]).

Les thèses de Virey donneront lieu à des critiques, mais celles-ci semblent s'être épuisées face à l'air du temps qui leur était si défavorable³⁵. En 1813³⁶, soit entre la première et la seconde édition de son *Histoire naturelle du genre humain*, paraît *Physionomies nationales des peuples ou les traits de leur visage comparés à leurs mœurs et caractères*, d'un auteur anonyme qui, de manière certaine, a lu Lavater, fait référence à Camper sans le citer, et connaît sans doute les thèses de Virey³⁷ (→ fig. 8).

35 Voir par exemple le *Journal des Débats* du 14 avril 1803 qui rapporte un échange avec un anonyme qui avait critiqué son long article « Orang-Outan » publié dans le *Nouveau dictionnaire d'histoire naturelle* (1803). Virey se livre à l'occasion à une intéressante tentative de conciliation de ses thèses « matérialistes » avec le cadre théologique de son temps.

36 L'ouvrage n'est pas daté, mais il figure dans les « Annonces » du *Mercur de France*, vol. 54, février 1813, p. 394.

37 À moins que l'auteur ne soit Virey lui-même, supposition vraisemblable vu l'extrême parenté des thèses qui y sont défendues et, surtout, la radicalisation de Virey entre la 1^{re} et la 2^e édition de son *Histoire naturelle du*

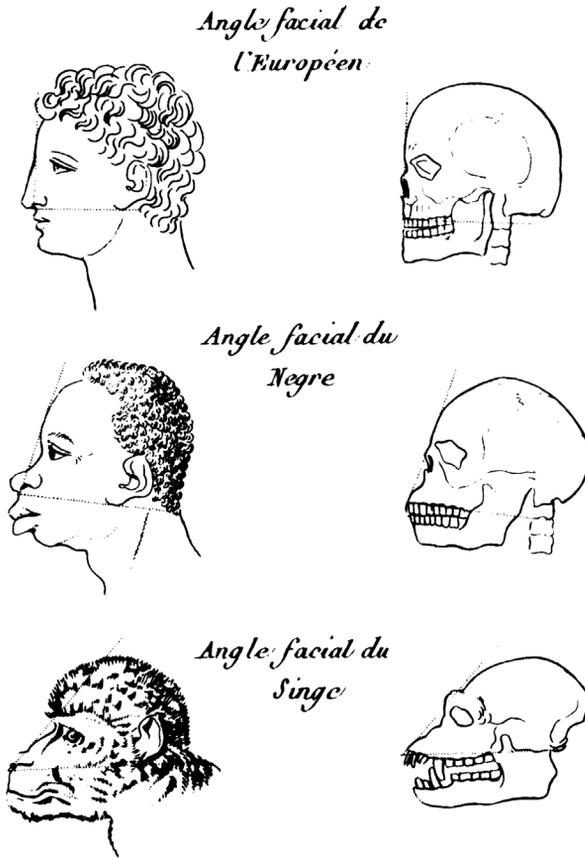


Fig. 8 S. n., *Physionomies nationales des peuples...*, [pl. 1].

Cet ouvrage se présente comme un dictionnaire physiognomonique des « peuples », illustrés et déclinés alphabétiquement. Il s'inscrit dans la droite ligne de Virey, mais en se libérant de toute restriction liée à des références savantes. Ainsi, après l'exposé d'une étrange théorie sur « la nature des organes qui secrètent le fluide colorant de la peau » – fluide censé être en quantité inversement proportionnelle à la longueur des cheveux (*sic*)³⁸ – il rappelle la théorie de l'angle facial réduite à sa plus simple expression (« européen », « nègre », « singe »). On y lit :

Les facultés intellectuelles des divers peuples nègres peuvent être plus ou moins développées par la civilisation et l'éducation ; mais elle ne surpasseront jamais un certain point, qui sera toujours bien inférieur à celui auquel peut atteindre l'Européen (S. n. [1813 : 75]).

genre humain.

38 S. n. (1813 : 75).

Cette formule simple légitime dans un même mouvement, à la manière d'un slogan, « civilisation », « éducation » et « domination ». Elle participe sans doute du déploiement des thèses racistes qui contribueront à façonner les consciences, au moment où l'appétit colonial lorgne sur l'intérieur du continent africain. Mais ce qui la rend d'autant plus dramatique – et scandaleuse – c'est qu'elle a sans doute été lue comme frappée au coin du bon sens, cette faculté supposément ordinaire du « bien juger » qui allait puiser l'assise de son arrogance dans une prétention à « faire science ».



Nous pourrions poursuivre par d'autres textes et d'autres auteurs ce cheminement dans les entrelacs de l'esthétique, de la morale et de la politique des lectures contestables des visages de la diversité humaine. Mais ces quelques étapes brièvement parcourues ont permis de mettre en évidence à grands traits le développement et les métamorphoses des lectures du visage qui, arguant du « dire vrai » de « sciences » contestables, ont servi des discours de plus en plus dégradants, et ce malgré les critiques qui tenteront d'en démontrer le mal-fondé. Pour longtemps, la fortune redoutable de ces rationalisations de l'inégalité contribuera à façonner et à renforcer l'aviissement de la figure de l'Autre, à la croisée d'une « science » des corps et d'une gestion politique des supposées différences. Ce point d'arrivée n'est certes pas très original. Il nous semble pourtant que, posé en ces termes, il met en évidence la manière dont la politique de l'Autre est devenue depuis la fin du 18^e siècle ce que nous pourrions appeler un « fait épistémologique total ». En tant que tel, il peut et doit faire l'objet d'une épistémologie politique. On y considèrera bien sûr la place cardinale des « sciences de la nature » dans l'invention des « races », mais aussi et peut-être surtout la manière dont l'économie de la connaissance s'est mise au diapason de l'économie politique pour fonder supposément « en raison » la légitimité d'une violence qui s'est déchaînée sur des sujets réduits politiquement *et* épistémologiquement à une « vie nue³⁹ » censée dire l'objectivité de leur être en réduisant au silence la subjectivité de leur existence.

Bibliographie

- Agamben, G. (1997),** *Homo sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Seuil (L'Ordre philosophique).
- Baltrusaitis, J. (1995),** *Aberrations*, Paris, Flammarion (Champs).
- Bancel, N. (éd.) (2002),** *Zoos humains, 19^e et 20^e siècle*, Paris, La Découverte (Textes à l'appui. Histoire contemporaine).
- Bancel, N. / David, Th. (éds) (2014),** *L'Invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, Paris, La Découverte.
- Benichou, C. / Blanckaert, C. (1988),** *Julien-Joseph Virey, naturaliste et anthropologue*, Paris, Vrin (Sciences en situation).

39 Nous renvoyons ici à la notion de « vie nue » développée par Giorgio Agamben (1997).

- Blanchard, P. / Boëtsch, G. / Jacomijn Snoep, N. (éds) (2011)**, *Exhibitions. L'invention du sauvage*, Arles / Paris, Actes Sud / Musée du quai Branly.
- Blanckaert, C. (1987)**, « Les “vicissitudes de l'angle facial” et les débuts de la craniométrie (1765–1875) », *Revue de Synthèse* 3–4, 417–453.
- (2009), *De la race à l'évolution. Paul Broca et l'anthropologie française (1850–1900)*, Paris, L'Harmattan (Histoire des Sciences Humaines).
- Blumenbach, F. (1804 [or. latin 1795])**, *De l'unité du genre humain et de ses variétés*, trad. par Frédéric Charles Chardel, Paris, Allut, 1804 [or. latin 1795].
- Blumenberg, H. (2007)**, *La lisibilité du monde*, trad. par Pierre Rusch, Paris, Le Cerf (Passages).
- Camper, P. (1791a)**, *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes de divers climats et de différents âges*, Paris, H.-J. Jansen ; La Haye, J. Van Cleef.
- (1791b), *Dissertation physique sur les différences réelles que présentent les traits du visage chez les hommes de différents pays et de différents âges*, Utrecht, B. Wild et J. Altheer.
- Cardan, J. (1658 [or. ca 1545])**, *La métoposcopie [...] comprise en treize livres et huit cents figures de la face humaine*, Paris, chez T. Jolly. Facsimilé : (1990) Lille, Bibliothèque interuniversitaire de Lille (Aux Amateurs de Livres).
- Céard, J. (1980)**, « Analogie et zoologie chez les naturalistes de la Renaissance », in : LICHNEROWICZ / PERROUX / GADOFRE (éds), tome 1, 75–90.
- Chamayou, G. (2008)**, *Les corps vils. Expérimenter sur les êtres humains aux 18^e et 19^e siècles*, Paris, La Découverte (Les empêcheurs de penser en rond).
- Daston, L. (2000)**, « The Coming into Being of Scientific Objects », in : DASTON (éd.), 1–14.
- Daston, L. (éd.) (2000)**, *Biographies of Scientific Objects*, Chicago / London, University of Chicago Press.
- Daston, L. / Galison, P. (2012)**, *Objectivité*, trad. de l'anglais par Sophie Renaut et Hélène Quiniou, Dijon, Les Presses du réel (Fabula).
- Fleck, L. (2005 [1^{re} éd. all., 1935])**, *Genèse et développement d'un fait scientifique*, trad. de l'allemand par Nathalie Jas, Paris, Les Belles Lettres (Médecine & sciences humaines 4).
- Gall, F. J. (1819 [or. 1809])**, *Recherches sur le système nerveux en général, et sur celui du cerveau en particulier*, vol. 4, Paris, N. Maze.
- Gould, S. J. (1997)**, *La mal-mesure de l'homme*, trad. de l'anglais par Jacques Chabert et Marcel Blanc, Paris, Odile Jacob (Bibliothèque).
- Lavater, G. (1807)**, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, L. Prudhomme.
- (1835), *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, Depelafol.
- Lichnerowicz, A. / Perroux, F. / Gadofre, G. (éds) (1980)**, *Analogie et connaissance*, tome 1. « Aspects historiques », Paris, Maloine (Séminaires interdisciplinaires du Collège de France).
- Mauron, V. / de Ribaupierre, C. (éds) (2004)**, *Les figures de l'idiot*, Paris, L. Scheer.
- Mengal, P. / Céard, J. (éds) (1993)**, *Histoire du concept de récapitulation : ontogenèse et phylogénèse en biologie et sciences humaines*, Paris, Masson (Histoire des sciences).

- Morel d'Arleux, L.-J.-M. (1806)**, *Dissertation sur un Traité de Charles Le Brun concernant le Rapport de la Physionomie Humaine avec Celle des Animaux*, Paris, Chalcographie du Musée Napoléon.
- Panese, F. (2007)**, « Saisir la volonté des dieux. Enquête sur la graphie divinatoire », in : Rossi (éd.), 25–47.
- (2014), « La fabrique du “Nègre” au cap du 19^e siècle: Petrus Camper, Johann Friedrich Blumenbach et Julien-Joseph Virey », in : BANCEL / DAVID (éds), 59–74.
- Porta, J. B. [Gian Battista della Porta] (1808 [or. latin 1545])**, *Le physionomiste ou l'observateur de l'homme*, Paris, Chez Henri Tardieu et Chez Joseph Chaumerot.
- Rossi, I. (éd.) (2007)**, *Prévoir et prédire la maladie. De la divination au pronostic*, La Courneuve, Aux lieux d'être (Sciences contemporaines).
- S. n., S. d. [1813]**, *Physionomies nationales des peuples ou les traits de leur visage comparés à leurs mœurs et caractères*, Paris, Delaunay.
- Stengers, I. (1996)**, *La volonté de faire science. À propos de la psychanalyse*, Le Plessis-Robinson, Synthélabo (Les empêcheurs de penser en rond. Déjà classique!).
- Virey, J. J. (1801)**, *Histoire naturelle du genre humain; Ou Recherches sur les principaux Fondemens physiques et moraux...*, 2 vol., Paris, Impr. F. Dufart.
- (1803), « À Monsieur A. », *Journal des Débats*, 14 avril 1803, Paris, Impr. Le Normant.
- (1824), *Histoire naturelle du genre humain; nouvelle édition augmentée et entièrement refondue avec figures*, Paris, Crochard.

ÉVOLUTION DES TECHNIQUES DE RECONNAISSANCE DES VISAGES À DES FINS POLICIÈRES (19^e–21^e SIÈCLES)

Damien Dessimoz & Christophe Champod

Résumé

L'analyse des traits du visage dans l'enquête policière est utilisée depuis la fin du 19^e siècle. Les applications allaient de l'identification des récidivistes à l'analyse de ressemblances. Malgré les avancées techniques, les outils à disposition des experts d'aujourd'hui n'ont guère évolué, puisque la comparaison des visages repose sur des méthodes empreintes de subjectivité et dont la scientificité est, à juste titre, remise en cause.

Parallèlement, le recours à des systèmes biométriques s'impose progressivement dans les pratiques policières grâce aux possibilités offertes de comparaison et de sélection rapides d'une image à partir d'une grande collection de photographies signalétiques. Une liste de suspects potentiels est alors soumise au spécialiste qui, sur la base des mêmes principes que ceux proposés par les pionniers de la discipline, décide seul si la personne est identifiée ou non.

Lorsque les images faciales sont exploitées systématiquement – que l'on s'appuie ou non sur une analyse de données biométriques – pour identifier les criminels, les suivre et élucider leurs délits, ces images faciales se révèlent des indices utiles pour toute enquête ou activité de renseignement, quand bien même leur invocation comme preuve devant un tribunal ne doit se faire qu'avec circonspection.



Introduction

Chaque individu se distingue de ses semblables par les traits de son visage (forme, proportions et positionnement des diverses parties, couleur des yeux, de la peau...) et l'expression qu'ils y dessinent. Le visage est, de ce fait, le premier moyen de reconnaissance des individus entre eux tandis que, dans le contexte policier, il est assez vite apparu qu'il était porteur de nombreuses informations qui ont été étudiées et exploitées dès le 19^e siècle.

C'est ainsi qu'en criminologie l'on a invoqué, non sans susciter la controverse, une analyse des traits du visage pour déterminer la personnalité, ainsi que le caractère d'un individu. Ce type d'analyse, appelé « physiognomonie », a été développé par Cesare Lombroso¹ et a exercé une influence incontestée². La criminologie a également

1 Voir « L'Homme criminel » (LOMBROSO [1887]).

2 KNEPPER / YSTEHEDE (2013).

recours plus couramment à une analyse des traits du visage pour identifier un individu, adoptant ainsi, dans le cadre spécifique d'une enquête criminelle, une pratique courante de la vie de tous les jours, notamment lorsqu'il s'agit de personnes proches ou qui font partie du cercle de connaissances³. Pour identifier un individu, les agents de police s'appuient en premier lieu sur une analyse minutieuse des traits du visage. Avant que l'on ne recoure à la photographie judiciaire, cette identification se faisait grâce aux souvenirs que les agents avaient gardés des visages qu'ils avaient vus. Toutefois, cette tâche s'avère compliquée, même pour des experts, dans des situations policières stressantes qui impliquent des personnes inconnues, voire des cadavres. Par ailleurs, certaines victimes sont d'une origine ethnique différente de celle de l'observateur⁴, ce qui complexifie sa tâche qui s'effectue le plus souvent dans des conditions défavorables en raison du temps qui s'est écoulé depuis le délit⁵. La capacité à reconnaître de manière fiable un individu sur un cliché photographique a été évaluée uniquement pour quelques types de professionnels. Ainsi, il a été mis en évidence que lorsque l'on demande à des caissiers/-ères de supermarché de vérifier l'identité du client à partir de la photo incrustée dans sa carte de crédit, ils/elles acceptent plus de la moitié des cartes frauduleuses quand bien même le visage du porteur de la carte ne correspond pas à celui de la photo qui y est incrustée⁶.

Pour les professionnels responsables du contrôle des passeports, le taux d'erreur est de 14%. Il correspond à celui obtenu par des individus sélectionnés au hasard dans la population⁷. Quant aux policiers, ils n'ont pas montré une capacité à reconnaître des individus qui dépasse la moyenne au moment d'examiner les images d'enregistrements de vidéosurveillance⁸.

Ceci s'explique par le fait que les avancées techniques font trop vite oublier que reconnaître un visage est une tâche complexe. Cette erreur d'appréciation est d'autant plus aisée que la presse se fait régulièrement l'écho d'identifications réussies, qui donnent lieu à l'arrestation de criminels, grâce au recours à des techniques de reconnaissance automatisée des visages. Par ailleurs, grâce à l'efficacité des logiciels mis à disposition notamment par Facebook⁹ ou Apple (via son application *iPhoto*) pour associer les visages présents sur nos photographies personnelles au nom de nos proches, le citoyen est persuadé que les techniques de reconnaissance faciale ont atteint un niveau de fiabilité comparable à celui des empreintes digitales ou des profils ADN. Des cas au fort retentissement médiatique¹⁰ sont également invoqués pour

3 CALDER/RHODES/JOHNSON/HAXBY (éds) (2011).

4 La difficulté posée par la reconnaissance d'un visage d'un individu appartenant à une autre ethnique que celle de l'enquêteur est bien étudiée (MEISSNER/BRIGHAM/BUTZ [2005]).

5 On a récemment montré l'effet néfaste du temps qui s'écoule entre le crime et la prise des images sur le degré d'efficacité de la reconnaissance (MEGREYA/SANFORD/BURTON [2013]). En effet, plus le temps passe, plus le visage se modifie (JENKINS/WHITE/VAN MONTFORT/BURTON [2011]).

6 KEMP/TOWELL/PIKE (1997).

7 La récente étude de WHITE/KEMP/JENKINS/MATHESON/BURTON (2014) fait autorité sur la question.

8 BURTON/WILSON/COWAN/BRUCE (1999).

9 Voir le projet *Deepface* récemment présenté (TAIGMAN/YANG/RANZATO/WOLF [2014]).

10 Par exemple l'attentat de Boston en 2013 (KLONTZ/JAIN [2013]).

célébrer les performances techniques au point de faire perdre de vue que les erreurs d'identification suite à une association erronée entre deux images, l'une prise sur une scène de crime et l'autre intégrée à une banque de données de photographies ou de passages vidéo, sont légion malgré les dernières avancées techniques.

Même si les systèmes automatiques de reconnaissance de visages ont fait des progrès très significatifs ces dernières années, lorsqu'ils sont utilisés dans le cadre d'une enquête policière, ces systèmes servent d'outil de tri pour sélectionner les candidats les plus prometteurs dans une large base d'images signalétiques. Mais la décision ultime de la reconnaissance est laissée aux opérateurs de ces systèmes. Or c'est précisément l'augmentation des performances algorithmiques et la taille croissante des bases de données qui sont deux facteurs de risque actuellement non maîtrisés.

Par ailleurs, l'on ne compte plus les erreurs d'identification commises par des témoins sollicités dans des enquêtes policières ou diligentées par la justice qui sont les principales causes d'erreurs judiciaires¹¹. Rodolphe-Archibald Reiss, fondateur de l'Institut de police scientifique de l'Université de Lausanne, émettait des doutes, dès 1908, sur la capacité des individus à reconnaître avec fiabilité des personnes¹². Dans la mesure où Reiss est l'un des pionniers des questions relatives à l'identification des récidivistes, nous nous proposons d'exposer en suivant un ordre chronologique les enjeux de la reconnaissance de visage dans le cadre policier à partir de son époque.

Le problème de l'identification des récidivistes au 19^e siècle

L'abolition, en 1832, de la marque au fer rouge pour les délinquants récidivistes en France a rendu impossible pour les autorités judiciaires de les identifier efficacement. Le durcissement des sentences en cas de récidive proposé par le législateur de l'époque est resté sans effet car aucun système d'identification efficace n'avait été mis en place. Des classifications basées sur le nom déclaré, dont on sait qu'il n'est pas digne de confiance lorsqu'il est utilisé seul, ou sur les types de délits, ont été proposées, sans pour autant parvenir à atteindre les objectifs visés. Les documents d'identité et autres documents officiels n'étaient soit pas encore délivrés systématiquement, soit faciles à contrefaire. Même l'ajout d'une photographie sur la carte du délinquant n'a pas apporté de solutions satisfaisantes en raison du manque de standardisation et de la difficulté d'en extraire des descripteurs communément compréhensibles et donc exploitables dans un système de recherche méthodique. C'est dans ce contexte que Bertillon a proposé en 1881 une solution au problème de l'identification des récidivistes, basée sur des méthodes anthropométriques qui lui ont été inspirées par Quételet et Broca¹³ et dont les principes de base étaient que (i) la longueur des os adultes reste constante, mais (ii) varie d'un individu à l'autre et (iii) peut être mesurée avec une précision raisonnable

11 Voir notamment WELLS/SEELAU (1995); LOFTUS (2013).

12 « La faculté de reconnaissance chez l'homme est généralement très peu développée. » (REISS [1908: 481]).

13 BERTILLON (1893).

en dépit de la difficulté à réaliser ces mesures. Une méthode de classification était ensuite nécessaire afin de structurer ces caractéristiques distinctives et offrir la possibilité d'une recherche dans un fichier comptant des milliers d'individus. En effet, pour Bertillon (cité par Icard [1908 : 128]) :

La solution du problème de l'identification judiciaire consiste moins dans la recherche de nouveaux éléments caractéristiques de l'individu que dans la découverte d'un moyen de classification.

Les caractéristiques mesurables (→ fig. 1) étaient réparties en trois classes (petit, moyen, grand), définies arbitrairement par des intervalles fixes, afin d'assurer un nombre équivalent de cartes dans chaque classe. Ces mesures étaient combinées avec une appréciation de la couleur de l'iris répartie en sept classes (→ fig. 2).

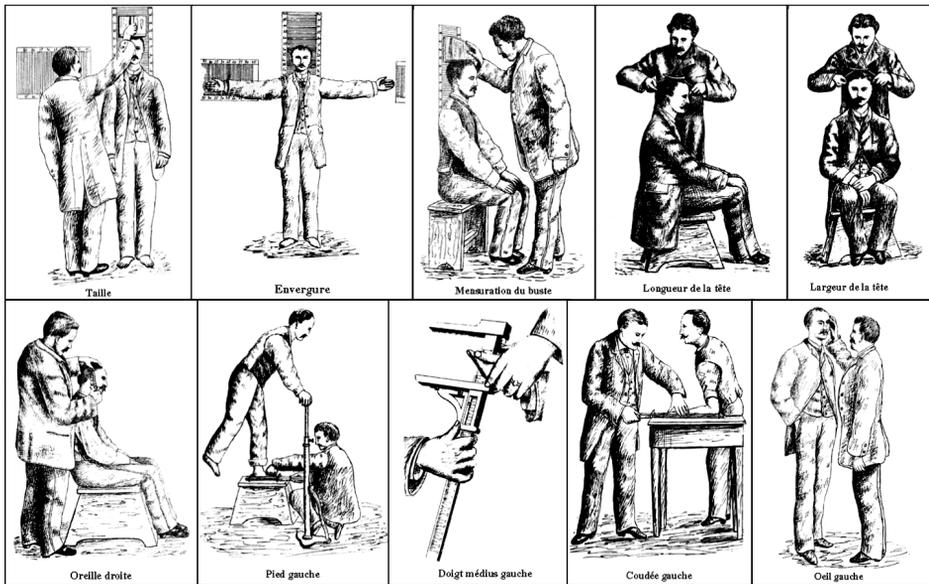


Fig. 1 Illustration des mesures anthropométriques de Bertillon (adaptée de Bertillon [1893]).

Cette méthode de classification permettait théoriquement d'obtenir 124029 combinaisons possibles (311 x 7). Les mesures prises sur une personne interpellée étaient reportées sur une carte anthropométrique, en association avec une photographie, le nom et une description détaillée de signes distinctifs tels que des tatouages ou des cicatrices, mais sans empreintes digitales qui furent introduites subsidiairement, en 1893 seulement. Pour chaque nouvelle carte, une recherche manuelle était systématiquement effectuée, consistant à la comparer avec les cartes déjà existantes, en vue d'obtenir une ou plusieurs correspondances. Bertillon établit des critères de correspondance en fonction de certaines valeurs de tolérance fixées par les variations observées entre les opérateurs lors des mesures. Pour les mesures des oreilles par

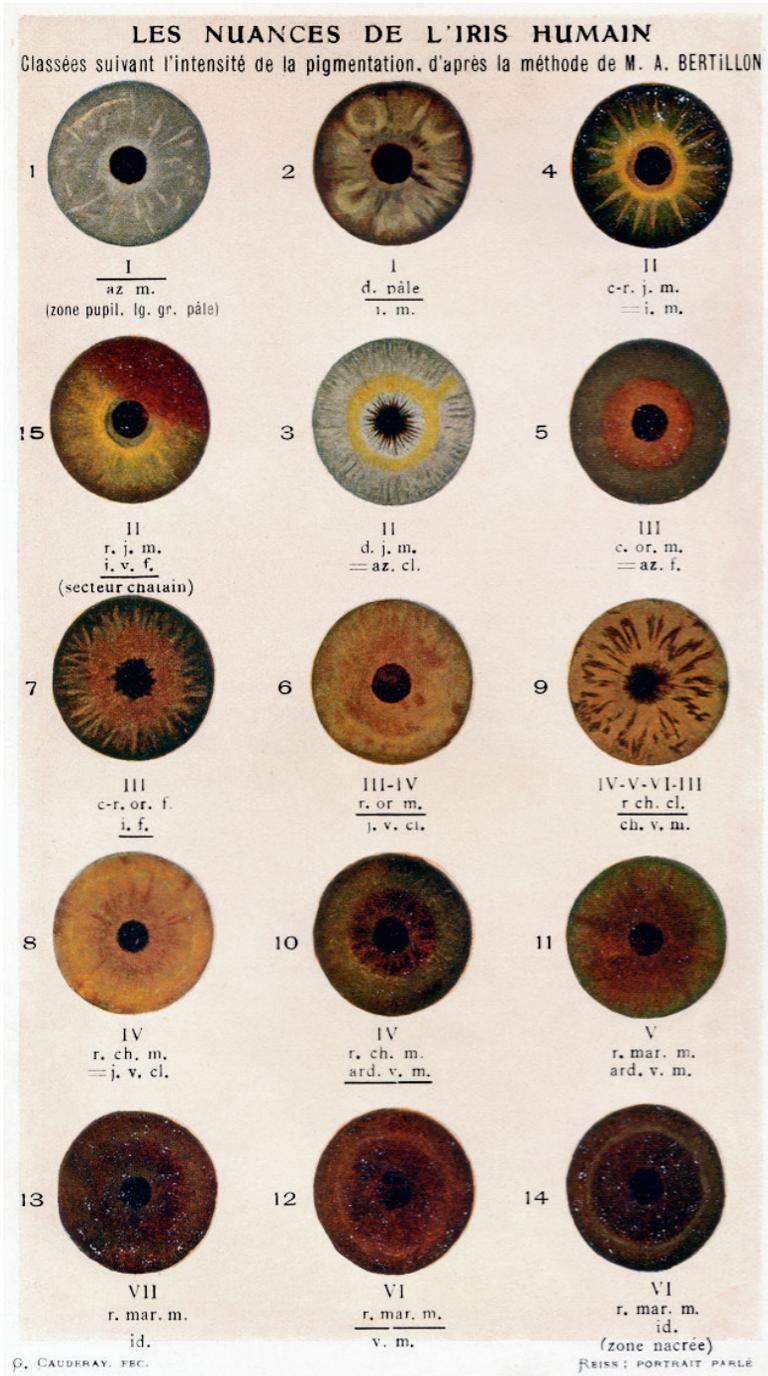


Fig. 2 Classification de l'iris, allant de I à VII (Reiss [1914]).

exemple, ± 1 mm était considéré comme une variation acceptable, tandis que ± 2 mm était considéré comme un signe de divergence, alors qu'une différence de plus de 4 mm permettait de différencier les individus de manière définitive¹⁴. Il est important de préciser que lorsqu'une correspondance était obtenue avec l'une des cartes de la collection (sans dépasser les divers seuils de tolérance), l'identification était considérée comme réalisée uniquement suite à l'examen des photographies et des signes distinctifs auxquels s'ajouteront par la suite les empreintes digitales. Le système anthropométrique de Bertillon n'a jamais été une méthode d'identification en tant que telle. En effet, Bertillon n'a jamais exclu que la même combinaison de mesures pouvait être partagée par deux individus¹⁵. Elle permettait toutefois l'exclusion de candidats potentiels et fonctionnait comme un outil de tri efficace et utile aux policiers qui pouvaient alors concentrer leur attention sur un sous-ensemble de cartes et se livrer à une analyse systématique des photographies, des signes distinctifs et des empreintes digitales.

L'approche de Bertillon a été mise en pratique dès 1882 et son efficacité a été démontrée par l'augmentation importante des identifications de récidivistes. Ce sont en effet près de 5 000 identifications qui ont ainsi pu être réalisées entre 1882 et 1893 par la Préfecture de police de Paris au moyen de cette méthode¹⁶ dont l'usage a été élargi en 1885 à l'ensemble du territoire français, ce qui a inévitablement attiré l'attention des autres pays.

En parallèle, Bertillon développa une méthode de standardisation photographique ainsi qu'une nomenclature pour la description des caractéristiques physiques du nez, du front et de l'oreille, appelée « portrait parlé¹⁷ ». Cette nomenclature offrait des possibilités de description de signalement et d'échange entre officiers de police utilisables au niveau local ou international. Bertillon non seulement standardisa le dispositif photographique (p. ex. la distance focale, la taille de la plaque de verre servant de négatif, le positionnement de l'appareil et de l'individu), mais proposa également de prendre systématiquement deux clichés pour chaque individu, l'une de face et l'autre de profil, remarquant à juste titre que le cliché du profil fournissait des informations plus stables pour reconnaître un individu que celui pris de face¹⁸. Bertillon reconnaissait les limites de l'image du visage pour les tâches d'identification et s'en remettait volontiers aux mesures anthropométriques ou à d'autres signes distinctifs, pour appuyer l'hypothèse d'une identité. La figure 3 reprend un cas utilisé dès 1889 par Bertillon pour illustrer les variations pouvant être observées entre les clichés d'un visage du même individu réalisés à six mois d'intervalle. Durant le laps de temps qui s'est écoulé entre ses deux arrestations, l'individu, dit Michou, avait compris qu'une pose différente lui permettrait d'échapper à la reconnaissance. C'était sans compter toutefois avec le fait

14 Tous les critères sont présentés dans LOCARD (1909 : 150–152).

15 TARONI/CHAMPOD/MARGOT (1998).

16 PIAZZA (2011 : 28).

17 BERTILLON (1890).

18 BERTILLON (1890). Reiss considérait toutefois que « le public est si peu habitué à voir les gens de profil qu'il reconnaîtra facilement un portrait de face pendant qu'il ne reconnaîtra pas du tout, ou au moins difficilement, un portrait de profil » (REISS [1908 : 487]).

que les données anthropométriques des deux clichés ramenaient toutes à un seul et même individu (→ fig. 3).

La méthode de classification de l'oreille¹⁹ (→ fig. 4), a été reprise par Reiss dans son ouvrage de 1914.

La combinaison entre la méthode anthropométrique, la photographie signalétique et le portrait parlé a pris le nom de « bertillonage », bien que le grand public n'ait tendance à associer Bertillon qu'aux mesures anthropométriques.

Le bertillonage a rapidement suscité un grand intérêt au début du 20^e siècle au sein des départements de police et des institutions pénales²⁰ au point de devenir la norme internationale en matière d'identification des récidivistes. Malgré ce succès, les limites de cette méthode sont rapidement apparues : (i) une distribution non uniforme des mesures dans la population ; (ii) la corrélation entre les caractéristiques ; (iii) des variations entre opérateurs en raison d'un manque de formation, de l'instrumentation et également de sujets non coopératifs, enfin (iv) la nécessité de disposer d'un corps et l'absence de traces anthropométriques pouvant être trouvées à cette époque sur une scène de crime.

Au même moment, dans la mesure où les empreintes digitales commençaient à être reconnues comme un moyen d'identification efficace et fiable, les gouvernements ont chargé d'éminentes personnalités, comme Galton²¹ en Angleterre et Vucetich²² en Argentine, d'évaluer l'efficacité du bertillonage et son éventuelle supériorité. Malgré des avis initialement favorables au bertillonage en raison de l'absence jusque-là d'une méthode de classification des empreintes digitales qui ait montré son efficacité et son



Fig. 3 Deux photographies du même individu (dit Michou) prises en 1885 à six mois d'intervalle (Bertillon [1889] et reprises dans Bertillon [1890]).

19 Il s'agit de la partie du corps humain considérée par Bertillon comme la plus singulière.

20 COLE (2001).

21 Francis Galton, par ailleurs cousin de Charles Darwin, est une figure scientifique majeure en Angleterre. Fondateur de la biométrie moderne, il est à cette époque à la direction du laboratoire d'anthropologie. Galton a été le premier à publier un système de classification systématique des empreintes digitales. L'ensemble de son œuvre est disponible sur <http://galton.org>

22 Juan Vucetich est le pionnier du développement de la dactyloscopie en Argentine. D'abord chargé de mettre en place le système anthropométrique de Bertillon, il fut rapidement convaincu de la supériorité des empreintes digitales pour établir l'identité des individus et développa son propre système de classement des dactylogrammes. Il fut le premier à résoudre une affaire criminelle sur la base d'une trace papillaire retrouvée sur la scène de crime (affaire Francisca Rojas en 1892). Son système de classification s'imposera dans tous les pays sous influence espagnole.

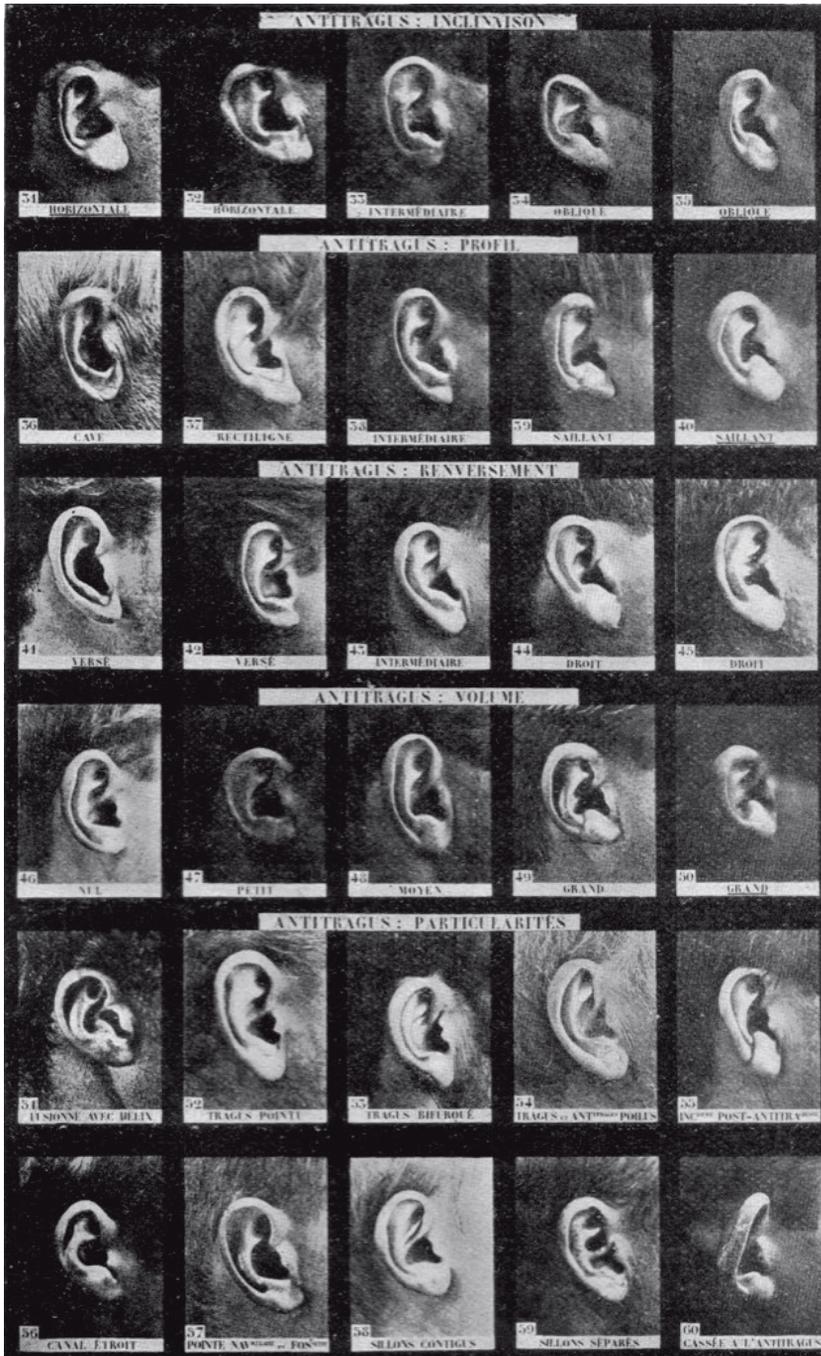


Fig. 4 Classification des formes de l'oreille, plus particulièrement celles de l'antitragus (Reiss [1914]).

applicabilité à grande échelle, le recours aux empreintes digitales a progressivement pris le dessus sur le bertillonage.

Même si l'utilisation des empreintes pour la classification et la recherche d'individus dans de grandes bases de données avait tout d'abord laissé Bertillon sceptique, il intégra les empreintes dans sa carte anthropométrique dès 1893, convaincu de leur valeur pour l'identification des criminels. Il était en effet de l'avis qu'elles constituaient un complément utile aux signes distinctifs tels que tatouages et cicatrices et qu'elles offraient un potentiel prometteur pour l'identification des individus à partir de traces laissées sur des scènes de crime. Bertillon publia le premier cas connu en France, l'affaire Scheffer, pour laquelle les traces digitales relevées sur une scène de crime furent utilisées pour identifier un individu²³. Le décès de Bertillon en 1914 sonna la fin de l'anthropométrie et consacra la dactyloscopie comme la méthode de référence pour l'identification des récidivistes.

L'identification faciale : approches traditionnelles

L'exploitation par la police des traits du visage à des fins d'identification est actuellement effectuée par des spécialistes forensiques qui utilisent différentes approches²⁴ telles que l'analyse morphologique des traits du visage, les mesures anthropométriques, ainsi que les superpositions d'images. Nous aimerions laisser de côté ici les questions liées à l'identification d'individus par des témoins pour nous intéresser plus particulièrement aux associations basées sur l'examen comparatif, tel qu'il est effectué par des spécialistes, entre des images de source inconnue et des images de référence de visage d'individus connus.

L'analyse morphologique s'inscrit dans la continuité du portrait parlé de Bertillon. La classification morphologique ordonne en effet les caractéristiques physiques du visage, comme la forme du visage, la ligne d'implantation des cheveux, la largeur et la hauteur du front, la forme de la bouche et du menton, ainsi que la longueur, la largeur et la forme des oreilles. Ces caractéristiques sont décrites notamment au moyen de divers termes²⁵, tels que petit, moyen, grand, relevé, abaissé, horizontal, fuyant, oblique, vertical, intermédiaire, proéminent, concave, convexe, caveux, rectiligne, mince, large, incurvé, étroit. Les rides du visage sont également exploitées en complément aux éléments physiques susmentionnés. Il est à noter qu'aucune mesure n'est effectuée, puisque les éléments sont uniquement caractérisés par des descripteurs adjectivaux. Si l'on part du principe que toute description est subjective, il n'est pas étonnant d'observer des variations lors de la qualification des traits d'une même série de photographies par plusieurs opérateurs²⁶. Une autre limite de l'approche morphologique réside dans la variabilité des traits du visage d'un même individu due à des modifications de

23 SANNIÉ (1951).

24 Voir ISCAN (1993) ou YOSHINO (2004).

25 REISS (1905).

26 VANEZIS/LU/COCKBURN/GONZALEZ/MCCOMBE/TRUJILLO/VANEZIS (1996).

l'expression, aux effets du vieillissement, ainsi qu'à des angles de prise de vue variables d'un cliché à un autre. Enfin, la complémentarité – au sens statistique du terme – des traits du visage exploités par cette méthode est également très difficile à apprécier²⁷. La méthode morphologique souffre par ailleurs d'un manque de transparence. En effet, les experts qui y recourent peinent à présenter de manière reproductible les caractéristiques sur lesquelles ils se basent, au point qu'ils se trouvent contraints d'inviter à faire confiance à leur expérience personnelle au moment où le besoin se fera sentir d'apprécier le poids à attribuer aux concordances ou aux discordances relevées entre les images comparées.

L'approche anthropométrique propose, quant à elle, une mesure des proportions physiques entre des points spécifiques du visage. Qui plus est, cette méthode est utilisée uniquement lorsque les visages examinés sont dans une orientation similaire. Ces points sont, par exemple, le point central de la ligne d'implantation des cheveux, la partie la plus antérieure du front, le point le plus profond à la racine du nez, le point le plus antérieur de la pointe du nez, les points les plus antérieurs et inférieurs du menton, les coins de la bouche ainsi que les points les plus supérieurs/inférieurs et postérieurs de l'oreille²⁸. D'autres points spécifiques peuvent être utilisés, pour autant qu'ils soient clairement visibles sur les images disponibles. Afin d'éviter que toute différence d'échelle et de taille entre les images n'induisse en erreur, ce sont les rapports relatifs entre ces points spécifiques qui doivent être calculés. L'utilisation de la plus grande mesure comme dénominateur pour l'ensemble des rapports linéaires est par ailleurs recommandée. Même si la quantification de ces proportions réduit la subjectivité inhérente au repérage des caractéristiques exploitées, différents problèmes persistent néanmoins. Ainsi, les conditions d'éclairage, les distorsions dues au matériel de prise de vue utilisé, le positionnement de la caméra, l'orientation du visage par rapport à la caméra, l'expression du visage et les effets du vieillissement, peuvent engendrer des valeurs de rapports différents. La définition des seuils de décision suite à la comparaison entre deux lots de mesures n'est que rarement précisée, la corrélation entre certaines mesures est élevée sans compter que les données statistiques qui auraient permis de préciser la prévalence de ces mesures dans une population donnée manquent²⁹. C'est pour cela que, tant que ces questions n'auront pas été résolues, nous estimons que l'utilisation de l'approche anthropométrique à des fins policières est donc à proscrire.

L'approche par superposition d'images consiste à juxtaposer ou superposer des images faciales, prises dans des conditions d'acquisition similaires notamment du point de vue de l'orientation, de la pose et de la taille, afin de vérifier la correspondance des traits du visage. Cette approche est soit illustrée par une représentation où les images faciales à comparer sont juxtaposées verticalement ou horizontalement, soit par une animation où la première image faciale apparaît, puis disparaît au profit

27 Comme le relève ISCAN (1993).

28 ISCAN (1993).

29 MARDIA/COOMBES/KIRKBRIDE/LINNEY/BOWIE (1996).

de la seconde³⁰. Ce dernier type de visualisation engendre nécessairement une subjectivité et une suggestivité importantes, et ne devrait donc pas y recourir à des fins probatoires.

L'approche morphologique et celle par superposition sont utilisées depuis la fin du 19^e siècle par l'ensemble des experts en police scientifique. Nous donnons ici brièvement deux cas du début du 20^e siècle: l'expertise Tchaïkovsky par le Prof. M.-A. Bischoff³¹ et l'expertise en ressemblance réalisée par le Prof. R.-A. Reiss pour aider à déterminer sur la base des traits du visage si un père présumé était effectivement le père biologique d'un enfant³².

Bischoff a été invité en 1927 à se prononcer sur l'affirmation d'une certaine Madame Tchaïkovsky qui prétendait être la Grande Duchesse Anastasia Nicolaïevna, fille cadette de l'Empereur Nicolas II. Pour ce faire, Bischoff a soumis les images, qui lui avaient été transmises dans le cadre de cette expertise, aux approches morphologique et par juxta-/superposition (→ fig. 5) dans le but de « déterminer s'il est possible qu'il y ait identité de personne ». Après avoir procédé à des reproductions, ainsi qu'à des agrandissements des photographies disponibles, « ceci afin de les rendre comparables aux autres », notamment du point de vue des dimensions et des positions, des examens comparatifs des portraits de face, de profil, ainsi que des oreilles ont été effectués. Des « différences signalétiques » ont ainsi été observées entre les portraits analysés, qui, selon Bischoff, ne peuvent pas être expliquées par des changements dus au vieillissement puisque l'intervalle de temps entre les photographies de la Grande Duchesse Anastasia Nicolaïevna et celles de Madame Tchaïkovsky oscille entre 4 et 8 ans³³. De



Fig. 5 Comparaison par superposition entre le visage de la Grande Duchesse et Madame Tchaïkovsky (Bischoff [1927c]). De gauche à droite: Grande Duchesse Anastasia (1917); Madame Tchaïkovsky (Berlin, 1920); Grande Duchesse Anastasia (1912).

30 VANEZIS / BRIERLEY (1996).

31 BISCHOFF (1927a); BISCHOFF (1927b); BISCHOFF (1927c).

32 REISS (1914b). Il va de soi qu'aujourd'hui les disputes en matière de filiation trouvent leur épilogue grâce à une analyse ADN et non plus en exploitant les traits du visage ou les dessins digitaux.

33 « [...], l'expert soussigné estime qu'il est absolument exclu que les traits aient pu subir les modifications essentielles que l'on constate. »

plus, une différence significative a été observée sur l'oreille droite (bordure et pli supérieur), qui « confirme pleinement dans cette manière de voir » (→ fig. 6). Sur la base de ces éléments, Bischoff conclut de la manière suivante :

Il est impossible qu'il y ait identité de personne entre Madame Tchaïkovsky et la Grande Duchesse Anastasie Nicolaïevna.



Fig. 6 Comparaison entre la forme de l'oreille droite de la Grande Duchesse et Madame Tchaïkovsky (Bischoff [1927c]).

Cette conclusion de Bischoff fut confirmée en 1995 par des analyses ADN³⁴.

Les expertises en ressemblance réalisées par Reiss au début du 20^e siècle cherchaient à établir « [...] la filiation des enfants, à l'aide de la ressemblance physique³⁵ ». Les traits du visage d'enfants en bas âge pouvant évoluer au cours du temps³⁶, ce sont les particularités morphologiques des oreilles qui ont été exploitées. En complément à ces éléments, les empreintes digitales ont également été analysées, car il était connu que les dessins généraux des dermatoglyphes étaient, dans une certaine mesure, héréditaires.

L'identification faciale aujourd'hui : une approche controversée

Lorsque l'on recourt de nos jours à la comparaison faciale pour identifier un délinquant, elle s'établit en suivant les méthodes traditionnelles que nous venons de mentionner. Alors que la plupart des spécialistes reconnaissent le bien-fondé de ces

34 STONEKING / MELTON / NOTT / BARRITT / ROBY / HOLLAND / WEEDN / GILL / KIMPTON / ALISTON-GREINER / SULLIVAN (1995).

35 « Dans ce qui suit, nous croyons utile de publier une expertise de notre pratique qui, malgré qu'elle ne visait que la ressemblance, n'était qu'une recherche de paternité déguisée » (REISS [1914b : 763]).

36 « [...] l'enfant Z, n'ayant actuellement qu'à peine une année, possède quelques éléments de la figure susceptibles de changer dans l'avenir. » (REISS [1914b : 766-767]).

méthodes³⁷, c'est à l'expert qu'il revient d'apprécier en dernier lieu le poids à accorder aux analogies ou aux différences observées entre deux visages. Il fait appel pour cela non pas à des données structurées et systématiques, mais plutôt à son expérience et aux connaissances qu'il a acquises lors d'une formation en la matière.

C'est en toute logique que plusieurs voix se sont élevées pour déplorer le faible degré de scientificité de cette manière de procéder. Les critiques fusent tant sur la méthode que sur la technique ou la théorie qui les fondent, et les réserves sont d'autant plus appuyées lorsque les résultats issus d'une comparaison faciale sont utilisés comme moyen de preuve devant un tribunal³⁸. Bromby et Edmond préconisent de minimiser le rôle joué par la subjectivité lors de l'expertise et d'accompagner la méthode de mesures visant à en garantir une mise en œuvre fiable et aussi objective que possible, ce qui jusque-là n'était pas du tout le cas. Les tribunaux sont par ailleurs invités à être beaucoup plus restrictifs dans l'admissibilité de ce type de preuve. Or, dans la plupart des pays régis par un système légal de nature inquisitoire (comme la Suisse ou la France), mais aussi dans quelques pays de tradition accusatoire (comme la Grande-Bretagne ou l'Italie), il n'y a pas de règles d'admissibilité régulant la mise en œuvre et l'usage de moyens scientifiques devant les tribunaux, qui peuvent les apprécier à leur guise conformément au principe de la liberté des preuves. Il est de ce fait très facile pour un non-spécialiste de se laisser séduire par les aspects techniques et scientifiques de l'identification faciale, au point de ne pas réaliser à sa juste mesure le rôle joué par la subjectivité des experts et d'attribuer à leurs conclusions un poids disproportionné, ce qui nous conduit à recommander de faire preuve de retenue et de prudence.

Récemment, des efforts importants comme ceux du *Facial Identification Scientific Working Group*³⁹, en matière de collecte et de diffusion d'informations relatives à l'application de méthodes d'identification faciale, ainsi que les tests de compétence proposés depuis 2007 par l'ENFSI *Digital Imaging Working Group*⁴⁰ ont été réalisés et doivent être, de notre point de vue, poursuivis de manière à combler ces lacunes. Les tribunaux vont aussi à l'évidence ressentir un besoin accru de disposer de preuves obtenues à l'issue d'un examen de visages, ce qui apparaît comme une conséquence logique de l'augmentation du nombre de caméras de surveillance installées sur la voie publique, ainsi que d'appareils mobiles de prise de clichés ou d'enregistrement de films à la portée de tout un chacun.

L'identification faciale devient une technique incontournable lors de toute enquête menée sur des actes pédophiles ou des comportements donnant lieu à diverses formes d'exploitation sexuelle réalisés à travers Internet, sur des agressions ou des émeutes, comme à Londres en 2011, ou encore sur des attentats, comme à Boston en 2013. Il nous

37 SCIENTIFIC WORKING GROUP ON IMAGING TECHNOLOGY (2005); FISWG.

38 Plusieurs affaires ont retenu l'attention. Voir, par exemple, BROMBY (2009), EDMOND (2013) et EDMOND (2014).

39 FISWG [<https://www.fiswg.org/>].

40 L'ENFSI est le regroupement européen des laboratoires forensiques [<http://www.enfsi.eu>]. Le groupe spécialisé en matière de reconnaissance des visages est le *Digital Imaging Working Group* [<http://www.enfsi.eu/about-enfsi/structure/working-groups/digital-imaging>].

apparaît donc fondamental d'investir de manière significative dans le développement de recherches qui nous permettent de mesurer le mieux possible le poids à attribuer aux identifications établies sur la base d'images de visages, de manière à éviter que les tribunaux ne témoignent d'un excès de confiance dans leur prise en compte de ce type de preuve, par manque d'information sur les limites qui caractérisent les méthodes utilisées pour obtenir lesdites preuves.

L'exploitation judiciaire traditionnelle des traits du visage à des fins d'investigation

L'exploitation du visage lors d'une enquête judiciaire est antérieure à l'avènement du bertillonnage. La diffusion d'une représentation du visage d'un inconnu, sous la forme d'un daguerréotype⁴¹, en vue de l'identifier, a été mentionnée par Reiss en 1902⁴². Le portrait d'un individu non identifié, soupçonné d'appartenir à une bande de voleurs ciblant notamment les églises vaudoises dans les années 1850, a été établi au moyen du procédé du daguerréotype. L'image a été diffusée aux polices des cantons suisses, ainsi qu'à celles de tous les pays voisins, ce qui a permis de l'identifier⁴³. La figure 7 présente deux exemples de daguerréotypes réalisés à la même époque.



Fig. 7 Deux exemples de daguerréotype réalisés vers 1850 (Abeels [1977 : 26]).

41 Le daguerréotype est un procédé photographique qui produit une image sans négatif sur une surface en argent, polie comme un miroir et exposée directement à la lumière.

42 REISS (1902).

43 Pour d'autres exemples d'identifications ou de fausses identifications sur la base de photographies, voir SOTTEAU (2011 : 66-68).

Ce processus d'investigation est exploité encore actuellement pour associer au visage d'un individu connu un autre visage qui possède potentiellement de l'intérêt pour l'enquête en cours, dans la mesure où de tels visages sont diffusés au sein d'un seul et unique service de police ou font parfois aussi l'objet d'un signalement à plus large échelle. Ces visages sont par ailleurs confrontés par les enquêteurs à des séries d'images de visage constituées en fonction de catégories spécifiques, telles que « auteur » ou « délit », manière de faire qui, faut-il le dire, a conduit jusqu'à aujourd'hui à de nombreux succès opérationnels.

L'exploitation judiciaire traditionnelle des traits du visage à des fins d'investigation peut connaître toutefois des limites dues à des défaillances de la mémoire humaine, ainsi qu'à un nombre d'images judiciaires disponibles en constante augmentation. En effet, de nombreux lieux du domaine public (gares, rues, ...) ou du secteur privé (centres commerciaux, banques, ...) sont équipés à l'heure actuelle de caméras de surveillance. À cela s'ajoute l'avènement du numérique et des nouvelles techniques allant de pair, qui a donné naissance à de nouvelles sources d'images (internet, téléphone portable équipé d'un appareil photo ou d'un dispositif de prise de vue filmée, ...) au point que le nombre de séquences filmées ou d'images disponibles à des fins judiciaires a augmenté ces dernières années de manière exponentielle rendant, de ce fait, pratiquement impossible une recherche manuelle efficace et fiable. Par ailleurs, toutes ces sources fournissent des images certes intéressantes pour l'enquête, mais de qualité très inégale. Il devient donc impératif de développer de nouvelles stratégies afin d'exploiter au mieux le potentiel des images faciales en tentant de surmonter les deux difficultés que nous venons d'évoquer.

C'est ainsi que deux pistes s'offrent à nous. La première consiste à exploiter les images de qualité suffisante au moyen d'outils qui interrogent de manière automatique des grandes banques de données pour en extraire un nombre restreint d'images de suspects potentiels. La seconde s'attache à préciser le contexte des images dans le cadre d'une enquête de police, ce qui permet d'optimiser leur exploitation notamment grâce à des comparaisons par types de délit, modes opératoires ou auteurs.

L'avènement des techniques biométriques

Contrairement à ce que peut s'imaginer le public, les services de police scientifique recourent encore assez peu aux récentes techniques biométriques informatisées, notamment en ce qui concerne la reconnaissance des visages. Les spécialistes de police scientifique ont toutefois mis en œuvre ces progrès techniques pour trier les images de visages dans des banques de données, mais s'en sont abstenus au moment de se prononcer sur l'identification des visages concernés par leur enquête.

Même si la biométrie a réalisé ces dernières années des progrès tout à fait significatifs grâce à un taux d'erreur en constante diminution⁴⁴, ses techniques n'ont été

44 GROTHER/NGAN (2014).

utilisées que pour comparer des images d'une qualité technique suffisante représentant des visages de face et porteurs d'une expression volontairement figée. En effet, les performances des systèmes informatiques sont fortement tributaires de la qualité technique des images à traiter. Quant aux systèmes biométriques, la qualité de leurs résultats est d'autant meilleure qu'ils sont utilisés dans des situations standardisées (contrôle d'accès à des zones sécurisées, vérification des pièces d'identité), alors qu'ils se révèlent moins performants lorsque les images des visages pris en compte dans l'enquête proviennent de situations non standardisées comme c'est le cas pour des images obtenues à partir d'enregistrements de vidéosurveillance. Il en résulte que seul un faible nombre d'images récoltées par la police peut être exploité au moyen de ce type d'outils. Ainsi, à titre d'exemple, sur les 17'354 images associées à 6'248 délits sériels (délits contre le patrimoine, contre les personnes, ...) entre 2009 et 2013 dans les cantons suisses romands, seulement 3.2% d'entre elles (correspondant à 6.4% des délits avec images) sont d'une qualité technique suffisante pour être exploitées au moyen d'un outil de comparaison automatique des visages⁴⁵.

Dans la pratique, le système biométrique est utilisé pour sélectionner rapidement des suspects potentiels au sein d'un groupe d'individus connus défavorablement des services de police (→ fig. 8). Le spécialiste commence tout d'abord par sélectionner les images susceptibles d'être traitées par un système automatique, dans la mesure où elles doivent répondre à un certain nombre de critères, tels que la résolution et la

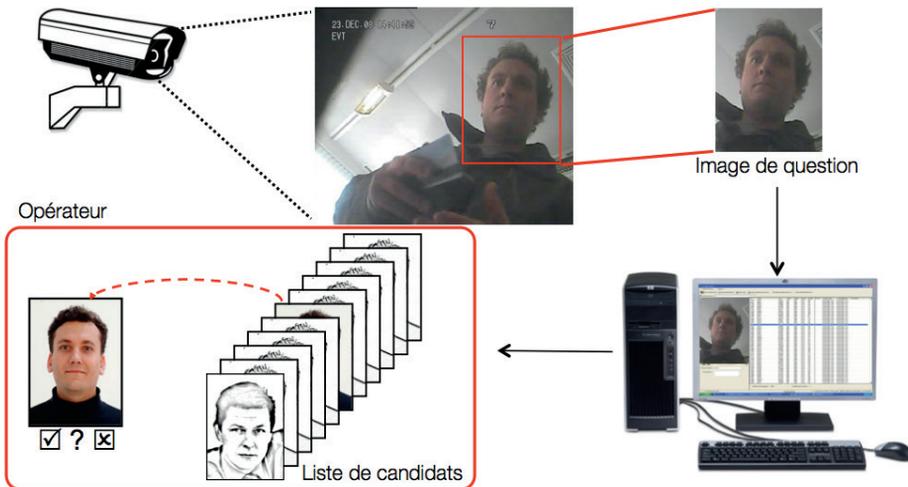


Fig. 8 Représentation schématique de l'utilisation d'un système automatisé de reconnaissance faciale dans le cadre d'une enquête de police. Sur la base de l'image dont l'enregistrement réalisé le 23 décembre 2008 a été porté au dossier de l'enquête, une recherche est effectuée parmi les images signalétiques contenues dans la base. Une liste restreinte (en fonction de leur proximité algorithmique à l'image) est proposée à l'opérateur pour validation.

45 DESSIMOZ/CHAMPOD (à paraître).

pose. Les images sont ensuite comparées automatiquement à d'autres images signalétiques répertoriées dans une banque de données, ce qui permet au système de sélectionner, parmi la grande quantité des images de la banque de données, et sur la base de leurs caractéristiques faciales repérées par les algorithmes mathématiques, les plus prometteuses pour faire progresser l'enquête. Les algorithmes du système biométrique proposent donc, pour chaque recherche, un nombre raisonnable de candidats (généralement entre 100 et 200) à un spécialiste forensique qui effectue alors une comparaison visuelle entre l'image sur laquelle il enquête et les n premiers candidats proposés par le système. Le spécialiste affine ensuite sa sélection en poursuivant sa comparaison visuelle de l'image sur laquelle il enquête avec chaque suspect.

L'exploitation d'un tel système de reconnaissance faciale offre des ressources nouvelles et complémentaires de nature à améliorer sensiblement l'exploitation de ces images dans toute enquête ou démarche qui a pour but de recueillir des renseignements.

Ces outils de comparaison automatique peuvent également être exploités en vue de quantifier objectivement les similitudes entre deux images faciales. Les scores, par lesquels le degré de similitude peut être apprécié, peuvent être utilisés pour évaluer la force de cet indice. Cette méthode, proposée pour d'autres champs d'application de la biométrie, tels que ceux des empreintes digitales ou de la voix⁴⁶, s'accompagne de diverses contraintes pour lesquelles aucune solution n'a pu aujourd'hui encore être trouvée. La première contrainte est celle de disposer de plusieurs images de la personne faisant l'objet de l'enquête afin de modéliser adéquatement la variabilité intrinsèque observée entre plusieurs enregistrements du même visage. La seconde contrainte est celle de la qualité des images: or, actuellement, peu d'images sont d'une qualité suffisante pour permettre une estimation raisonnable de la force du lien. La méthode a, à n'en pas douter, un avenir prometteur sur le long chemin qui reste encore à parcourir pour accroître le degré d'objectivité de ce type d'examen.

Une nouvelle utilisation orientée sur l'enquête et le renseignement

Nous avons précédemment préconisé de faire preuve de prudence au moment d'invoquer devant un tribunal les résultats issus d'une comparaison faciale, dans la mesure où les attentes reportées sur ce type de données dépassent ce qu'elles sont en mesure de fournir réellement. Cette erreur d'appréciation s'explique par le fait que l'on attribue à tort à la comparaison faciale la même capacité à identifier des individus qu'aux empreintes digitales ou aux profils ADN. Or, si l'on excepte des comparaisons de visages comportant des cicatrices très particulières, les résultats issus d'une comparaison faciale sont nettement moins fiables. Ceci dit, la comparaison faciale offre un grand potentiel dans toute démarche d'investigation ou de renseignement, pour autant que l'on n'attende plus d'elle qu'elle fournisse des éléments de preuve à faire valoir devant un tribunal, mais bien plutôt une contribution significative à l'élaboration

46 Voir MEUWLY (2006), EGLI (2009) ou MORRISON (2013).

des scénarios d'enquête, de nature à faciliter l'investigation et la structuration du renseignement policier.

Dans ce cadre spécifique⁴⁷, les traces matérielles, dont font partie les images faciales, deviennent davantage un vecteur d'information qui permet d'établir le déroulement d'un événement, le profil d'un suspect, voire son identité dans des situations spécifiques. Les traces matérielles peuvent également être exploitées dans un cadre de renseignement criminel, ce qui permet d'étoffer les connaissances sur des phénomènes délictueux, ainsi que d'améliorer la détection et le suivi des délits sériels⁴⁸. Le potentiel des images faciales et leur complémentarité avec d'autres traces matérielles plus traditionnelles, telles que l'ADN, les empreintes digitales, ainsi que les traces de semelles, pour la détection, l'enrichissement et la confirmation de séries ont été démontrés⁴⁹. L'intégration des images dans un cadre de renseignement criminel permet de les contextualiser (phénomènes criminels, modes opératoires, types d'auteurs, informations spatio-temporelles, ...), tandis que la mise en place d'interfaces de comparaisons visuelles, spécialement dédiées aux images, facilite leur exploitation dans un cadre d'investigation et de renseignement.

La figure 9 présente un exemple de la contribution des images de visages exploitées dans un cadre de renseignement criminel. En février 2011, une série de vols à l'astuce commis sur des parkings de centres commerciaux a été détectée dans différents cantons suisses (Valais, Neuchâtel et Vaud). Les images obtenues lors d'utilisations frauduleuses de cartes bancaires ont permis d'établir un lien entre leurs auteurs et certains cas de la série. Malgré la diffusion rapide de ces images auprès des forces de police suisses et étrangères, les auteurs n'ont pu être ni identifiés, ni interpellés. En juin 2012, une information provenant des autorités françaises mentionnait l'interpellation de deux individus en flagrant délit de vol à l'astuce sur des parkings de centres commerciaux. Une comparaison entre les photographies signalétiques disponibles et des cas similaires encore non résolus a alors permis d'établir un lien entre l'un de ces individus et la série initiale de délits.

47 Voir KIND (1987).

48 RIBAUX/WALSH/MARGOT (2006).

49 ROSSY/IOSET/DESSIMOZ/RIBAUX (2013).

Bibliographie

- Abeels, G. (1977)**, *Les pionniers de la photographie à Bruxelles*, Zaltbommel, Bibliothèque Européenne.
- Bertillon, A. (1889)**, « Photographie judiciaire à la préfecture de police de Paris », *La Nature* 17, 387–399.
- (1890), *La photographie judiciaire*, Paris, Gauthier-Villars & fils.
- (1893), *Identification anthropométrique et instructions signalétiques*, Méluun, Imprimerie administrative.
- Bischoff, M.-A. (1927a)**, « Expertise Tchaïkovsky », *Cahier d'expertises judiciaires, Livre XXIII, Institut de police scientifique, Université de Lausanne*, 14 février 1927, 35–54.
- (1927b), « Expertise Tchaïkovsky II (complément) », *Cahier d'expertises judiciaires, Livre XXIII, Institut de police scientifique, Université de Lausanne*, 9 mars 1927, 669–678.
- (1927c), « Expertise Tchaïkovsky III », *Cahier d'expertises, Livre XXIII, Institut de police scientifique, Université de Lausanne*, 15 octobre 1927.
- Bromby, M. C. (2009)**, « Forensic Evidence of Face », in: LI / JAIN (éds), 394–400.
- Burton, A. M. / Wilson, S. / Cowan, M. / Bruce, V. (1999)**, « Face Recognition in Poor-Quality Video: Evidence from Security Surveillance », *Psychological Science* 10, 243–248.
- Calder, A. / Rhodes, G. / Johnson, M. / Haxby, J. (éds) (2011)**, *Oxford Handbook of Face Perception*, Oxford, Oxford University Press.
- Cole, S. (2001)**, *Suspect Identities: A History of Fingerprinting and Criminal Identification*, Harvard, Harvard University Press.
- Dessimoz, D. / Champod, C. (2016)**, « A Dedicated Framework for Weak Biometrics in Forensic Science for Investigation and Intelligence Purposes: The Case of Facial Information », *Security Journal* 29 :4, 603–617.
- Edmond, G. (2013)**, « Just Truth? Carefully Applying History, Philosophy and Sociology of Science to the Forensic Use of CCTV Images », *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 44, 80–91.
- (2014), « Blind Justice? Forensic Science and the Use of CCTV Images as Identification Evidence in South Africa », *South African Law Journal* 131, 109–148.
- Edmond, G. / Biber, K. / Kemp, R. I. / Porter, G. (2009)**, « Law's Looking Glass: Expert Identification Evidence Derived from Photographic and Video Images », *Current Issues in Criminal Justice* 20, 337–377.
- Egli, N. M. (2009)**, *Interpretation of Partial Fingerprint Marks Using an Automated Fingerprint Identification System*, Lausanne, Faculté de droit et des sciences criminelles, Université de Lausanne.
- FISWG—Facial Identification Scientific Working Group**
[<https://www.fiswg.org/>]
- Grother, P. / Ngan, M. (2014)**, « Face Recognition Vendor Test (FRVT) – Performance of Face Identification Algorithms », NIST Interagency report 8009.
[http://biometrics.nist.gov/cs_links/face/frvt/frvt2013/NIST_8009.pdf]

- lcard, S. (1908)**, « Nouvelle méthode de notation et de classification des fiches d'identité judiciaire permettant la création et le facile fonctionnement d'un Service complet d'identification judiciaire », *Archives d'anthropologie criminelle, de médecine légale et de psychologie normale et pathologique* 23, 128–149.
- Iscan, M. Y. (1993)**, « Introduction of Techniques for Photographic Comparison: Potential and Problems », in : ISCAN / HELMER (éds), 57–70.
- Iscan, M. Y. / Helmer, R. P. (éds) (1993)**, *Forensic Analysis of the Skull: Craniofacial Analysis, Reconstruction, and Identification*, New-York, Wiley-Liss.
- Jenkins, R. / White, D. / Van Montfort, X. / Burton, M. A. (2011)**, « Variability in Photos of the Same Face », *Cognition* 121, 313–323.
- Kemp, R. / Towell, N. / Pike, G. (1997)**, « When Seeing Should not Be Believing: Photographs, Credit Cards and Fraud », *Applied Cognitive Psychology* 11, 211–222.
- Kind, S. S. (1987)**, *The Scientific Investigation of Crime*, Harrogate, Forensic Science Services Ltd.
- Joshua, C. K. / Jain, A. K. (2013)**, « A Case Study of Automated Face Recognition : The Boston Marathon Bombings Suspects », *IEEE Magazine* 46, 91–94.
- Knepper, P. / Ystehede, P. J. (éds) (2013)**, *The Cesare Lombroso Handbook*, New York, Routledge.
- Li, S. Z. / Jain, A. (éds) (2009)**, *Encyclopedia of Biometrics*, New-York, Springer Verlag.
- Locard, E. (1909)**, *L'Identification des récidivistes*, Paris, A. Maloine.
- Loftus, E. F.** « Eyewitness Testimony in the Lockerbie Bombing Case », *Memory* 21, 584–590.
- Lombroso, C. (trad. Régnier et Bournet) (1887)**, *L'Homme criminel*, Paris, Félix Alcan.
- Mardia, K. V. / Coombes, A. / Kirkbride, J. / Linney, A. / Bowie, J. L. (1996)**, « On Statistical Problems with Face Identification from Photographs », *Journal of Applied Statistics* 23, 655–675.
- Megreya, A. M. / Sandford, A. / Burton, A. M. (2013)**, « Matching Face Images Taken on the Same Day or Months Apart: the Limitations of Photo ID », *Applied Cognitive Psychology* 27, 700–706.
- Meissner, C. A. / Brigham, J. C. / Butz, D. A. (2005)**, « Memory for Own- and Other-Race Faces: a Dual-Process Approach », *Applied Cognitive Psychology* 19, 545–567.
- Meuwly, D. (2006)**, « Forensic Individualisation from Biometric Data », *Science & Justice* 46, 205–213.
- Morrison, G. S. (2013)**, « Tutorial on Logistic-Regression Calibration and Fusion: Converting a Score to a Likelihood Ratio », *Australian Journal of Forensic Sciences* 45, 173–197.
- Piazza, P. (2011)**, « Chapitre 1, Les récidivistes en fiches. Introduction », in : PIAZZA (éd.), 26–29.
- Piazza, P. (éd.) (2011)**, *Aux origines de la police scientifique - Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*, Paris, Karthala.
- Reiss, R.-A. (1902)**, « L'emploi de la photographie comme moyen d'enquête judiciaire au temps de la daguerréotypie », *Revue suisse de photographie* 14, 72–74.

- (1905), *Manuel du portrait parlé (méthode Alphonse Bertillon) à l'usage de la police*, Lausanne, Th. Sack.
- (1908), « Fausse ou non reconnaissance par les témoins d'individus vivants ou morts », *Archives d'anthropologie criminelle de médecine légale et de psychologie normale et pathologique* 23, 473–487.
- (1914a), *Portrait parlé*, 2^e édition (1905¹), Lausanne, Th. Sack.
- (1914b), « Une expertise en ressemblance », *Archives d'anthropologie criminelle, de médecine légale et de psychologie normale et pathologique* 29, 763–770.
- Ribaux, O. / Walsh, S. J. / Margot, P. (2006)**, « The Contribution of Forensic Science to Crime Analysis and Investigation », *Forensic Science International* 156, 171–181.
- Rossy, Q. / Ioset, S. / Dessimoz, D. / Ribaux, O. (2013)**, « Integrating Forensic Information in a Crime Intelligence Database », *Forensic Science International* 230, 137–146.
- Sannié, C. (1950)**, « Alphonse Bertillon et la dactyloscopie. L'affaire Scheffer », *Revue internationale de police criminelle* 5, 255–262.
- Scientific Working Group on Imaging Technology (SWGIT) (2005)**, « Best Practices for Forensic Image Analysis », *Forensic Science Communications*, October.
[http://www.fbi.gov/about-us/lab/forensic-science-communications/fsc/oct2005/index.htm/standards/2005_10_standards01.htm]
- Sotheau, S. (2011)**, « Ch. 2 La preuve par l'image. Ernest Appert (1831–1890) un précurseur d'Alphonse Bertillon en matière de photographies judiciaires », in: PIAZZA (éd.), 54–69.
- Stoneking, M. / Melton, T. / Nott, J. / Barritt, S. / Roby, R. / Holland, M. / Weedn, V. / Gill, P. / Kimpton, C. / Aliston-Greiner, R. / Sullivan, K. (1995)**, « Establishing the Identity of Anna Anderson Manahan », *Nature Genetics* 7, 9–10.
- Taigman, Y. / Yang, M. / Ranzato, M.-A / Wolf, L. (2014)**, « DeepFace: Closing the Gap to Human-Level Performance in Face Verification », IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR), Columbus.
- Taroni, F. / Champod, C. / Margot, P. (1998)**, « Forerunners of Bayesianism in Early Forensic Science », *Jurimetrics Journal* 38, 183–200.
- Vanezis, P. / Brierley, C. (1996)**, « Facial Image Comparison of Crime Suspects Using Video Superimposition », *Science & Justice* 36, 27–34.
- Vanezis, P. / Lu, D. / Cockburn, J. / Gonzalez, A. / McCombe, G. / Trujillo, O. / Vanezis, M. (1996)**, « Morphological Classification of Facial Features in Adult Caucasian Males Based on an Assessment of Photographs of 50 subjects », *Journal of Forensic Sciences* 41, 786–791.
- Wells, G. L. / Seelau, E. P. (1995)**, « Eyewitness Identification: Psychological Research and Legal Policy on Lineups », *Psychology Public Policy and Law* 1, 765–795.
- White, D. / Kemp, R. / Jenkins, I. R. / Matheson, M. / Burton, A. M. (2014)**, « Passport Officers' Errors in Face Matching », *PLoS ONE* 9:8, e103510.
[doi:10.1371/journal.pone.0103510]
- Yoshino, M. (2004)**, « Conventional and Novel Methods for Facial-Image Identification », *Forensic Science Review* 16, 104–114.

VOIR LA MORT DANS LES TRAITS DU VISAGE. LE « FACIÈS HIPPOCRATIQUE » CHEZ CELSE *

Brigitte Maire

La vision est l'art de voir les choses invisibles.

Jonathan SWIFT (1667–1745)¹

Résumé

Dans son traité de médecine, Celse (1^{er} s. apr. J.-C.) propose une description du « faciès hippocratique » qui marque le visage du moribond. L'encyclopédiste romain souligne l'importance de poser un pronostic assuré, fondé sur la récolte par le médecin d'indices faciaux et corporels de ce qui se trame à l'intérieur du corps malade et mourant. L'art de Celse consiste à « textualiser » la rencontre du regard du médecin avec le corps de son patient, une « textualisation » du visage qui lui confère une matérialité spécifique, et dans laquelle s'esquisse l'anatomo-clinique qui s'affirmera de nombreux siècles plus tard. Ce texte témoigne ainsi de l'affirmation dès l'Antiquité d'une forme spécifique de connaissance du corps, livrée à ses lecteurs dans la perspective didactique d'un traité médical.



Introduction

Au livre 2 de son *De medicina* (*La médecine*) rédigé, selon toute vraisemblance, durant la première moitié du 1^{er} siècle apr. J.-C., Celse² décrit avec force détails et aussi de manière saisissante ce que l'on désigne traditionnellement, et jusqu'à aujourd'hui, comme le « faciès hippocratique ».

La description de ce faciès s'étend sur un long passage (2.6.1–18) – à la mesure du corps étendu qu'il reflète – consacré aux signes corporels annonciateurs de la mort. S'il mériterait que l'on s'y intéresse dans son ensemble, nous concentrons ici notre analyse sur ses premières lignes. Celse y décrit les signes du visage, soit une partie circonscrite de la *facies*, ce terme féminin latin signifiant « forme extérieure, aspect (général), air ; physique, physionomie », véhiculant ainsi des significations plus larges que celles que

* Nos remerciements vont à Francesco Panese, pour sa générosité intellectuelle et sa lecture critique.

1 « Thoughts On Various Subjects » (« Pensées sur divers sujets moraux et divertissants »), in: *Œuvres*, trad. Émile Pons, Gallimard (Pléiade), 1965, p. 590.

2 De son nom latin Aulus Cornelius Celsus (env. 25 av. J.-C.–50 apr. J.-C.). Sur sa vie, son œuvre, sa réception dans l'Antiquité, au Moyen Âge et à la Renaissance, ainsi que son importance pour l'histoire de la médecine, voir CONDE PARRADO / MARTÍN FERREIRA (1998), SCHULZE (2001); CONDE PARRADO (2003).

la langue française admet d'ordinaire (« aspect général du visage humain, expression, forme du visage »).

Pour situer notre analyse de ce morceau choisi du « faciès hippocratique » chez Celse, il importe de commencer par poser quelques jalons essentiels pour en assurer la contextualisation dans le *De medicina*, et aussi plus largement selon les perspectives épistémologique, culturelle, littéraire ou encore doctrinale dans lesquelles il s'inscrit.

Le *De medicina* de Celse en contexte

Le *De medicina* de Celse est considéré, avec les *Acutae passionnes*, *chronicae passionnes* (*Maladies aiguës*, *maladies chroniques*) de Célius Aurélien (début du 5^e apr. J.-C.)⁴, comme un traité majeur de la littérature médicale latine et de la littérature médicale antique plus largement. Une première lecture permet d'emblée d'apprécier combien l'on a eu raison de voir en Celse un encyclopédiste romain proluxe⁵, tout à la fois le Cicéron de la médecine, de par l'esthétique de sa langue, et l'Hippocrate latin, de par sa rédaction en latin d'une somme de médecine qui doit beaucoup à la tradition hippocratique.

Celse et Célius Aurélien partagent un projet analogue : transposer en latin un modèle grec, Celse portant son dévolu sur Hippocrate, tandis que Célius emprunte surtout à Soranos d'Éphèse⁶, auteur grec quasi contemporain de Celse et l'un des représentants du méthodisme⁷, l'une des écoles de médecine les plus fécondes qu'ait connues l'Antiquité, et qui nous fournit, comme nous le verrons, une clé d'interprétation originale du passage de Celse.

L'ampleur du traité celsien, qui ne compte pas moins de huit livres, permet des développements circonstanciés qui constituent une véritable somme de l'art médical antique, rigoureusement organisée et de première importance pour l'histoire de la médecine en général, ainsi que pour une histoire de la perception et de la compréhension du corps en particulier. Il a été élaboré en recourant à la compilation de sources littéraires antérieures, essentiellement le *Corpus hippocratique*⁸, traduites en

3 *Le Grand Robert* mentionne certes aussi le sens d'« apparence générale », mais le limite, contrairement à la langue latine, à des domaines très spécialisés tels que la botanique (faciès d'une plante) ou la géologie (faciès éolien, *i.e.* forme d'un terrain provoquée par l'usure due au vent).

4 BENDZ (éd.) / PAPE (trad.) (1990 et 1993).

5 Celse, en effet, aurait écrit également d'autres traités sur l'agriculture, l'art militaire, la rhétorique, la philosophie et la jurisprudence qui nous sont parvenus uniquement sous forme de fragments ou dont l'existence nous est connue par l'intermédiaire d'autres auteurs anciens qui les citent ou s'y réfèrent. Ces traités devaient former avec le traité sur la médecine – le seul qui nous soit parvenu en entier – une encyclopédie intitulée *Artes* ou *De artibus* (*Les arts*) conformément à l'idée que les Anciens s'en faisaient.

6 Sur cet auteur, voir HANSON/GREEN (2002) ainsi que l'introduction à l'édition critique de BURGUIÈRE/GOUREVITCH/MALINAS (1988–2000). Sur Célius Aurélien traducteur, voir URSO (1997).

7 Sur l'introduction du méthodisme à Rome, voir PIGEAUD (1993).

8 C'est ainsi, ou par l'expression de *Collection hippocratique*, que l'on désigne un ensemble de quelque soixante traités médicaux rassemblés à une époque postérieure à celle d'Hippocrate qui contient, outre un important noyau d'écrits que l'on peut attribuer à Hippocrate (env. 460–env. 377 av. J.-C.) ou à son école, d'autres textes de date plus récente et/ou de tradition médicale différente. Voir JOUANNA (1992) et (2009).



Portrait de Celse
par Johannes Sambucus, Anvers, Plantin (1601)
© Collection particulière

latin, retravaillées, « acclimatées » à la culture et à la langue latines⁹, et complétées par des éléments tirés de l'expérience personnelle de son auteur et de la médecine populaire pratiquée dans les campagnes. Ce traité repose sur une organisation tripartite de la matière médicale, suivant en cela une répartition ancienne, que Celse mentionne d'ailleurs explicitement en s'inscrivant ainsi dans une tradition dont il se réclame :

9. ¹Isdemque temporibus in tres partes medicina diducta est ut una esset quae uictu, altera quae medicamentis, tertia quae manu mederetur. ²Primam διατητικήν, secundam φαρμακευτικήν, tertiam χειρουργίαν Graeci nominarunt (Celse, *Préface* 9, éd. Maire)

9. ¹À la même époque, la médecine se divisa en trois parties si bien qu'il y eut une médecine qui soignait par l'alimentation, une autre par les médicaments et la troisième par l'action des mains.

9 Cette « acclimatation » se réalise essentiellement au niveau du lexique technique à l'enrichissement duquel Celse a beaucoup contribué. Sur les stratégies linguistiques utilisées à cette fin par Celse et d'autres auteurs médicaux latins, voir LANGSLOW (2000).

²Les Grecs nommèrent la première διαιτητική (*diaitètikè*, diététique), la deuxième φαρμακευτική (*pharmakeutikè*, pharmaceutique), la troisième χειρουργία (*cheirurgía*, chirurgie) (trad. Maire).

Le *De medicina* débute par une ample préface dans laquelle Celse esquisse un bilan des diverses sectes médicales¹⁰ et dresse le cadre historique dans lequel s'est développée la médecine dans l'Antiquité¹¹.

Les livres 1 à 4 sont consacrés à l'un des trois piliers de la médecine gréco-romaine, la diététique, qu'il faut comprendre dans son acception antique du terme *δίαιτα* (*diaita*) : le genre de vie tel que le définit l'ensemble des habitudes du corps et de l'esprit, les goûts, les mœurs, les relations sexuelles, le régime alimentaire à adopter pour prévenir l'apparition de maladies ou pour en guérir certaines, l'activité physique, ou encore les soins apportés au corps tels que les bains ou les onctions. La diététique n'a donc pas seulement, comme aujourd'hui, le sens restreint d'un régime fondé sur un ensemble de règles à suivre pour une alimentation équilibrée (rations alimentaires, apport calorique) dont la visée principale est la maîtrise du poids, en lien avec la thérapie ou la prévention de pathologies qui lui sont liées, telles que le diabète ou encore les maladies ou accidents cardiovasculaires.

Les livres 5 et 6 traitent de pharmaceutique, tandis que la chirurgie, troisième pilier de l'art médical, fait l'objet des livres 7 et 8.

Le livre 2 du *De medicina*

Ce livre débute par des considérations sur l'influence exercée sur le corps par les saisons, le sexe de l'individu, les différents âges de la vie, ainsi que les diverses constitutions corporelles. Celse y adopte le point de vue hippocratique d'une prise en charge individualisée du patient dans l'environnement spécifique qui est le sien, et s'attache à rendre compte des signes (*indicia*) qui annoncent une maladie ou qui laissent augurer des désordres (chap. 1–8). Celse passe ensuite aux *curationes* (les traitements) des maladies préalablement repérées grâce aux signes qui les caractérisent (chap. 9) :

¹Cognitis indicibus, quae nos uel spe consolentur uel metu terrent, ad curationes morborum transeundum est (Celse 2.9.1).

²Après avoir appris à connaître les signes de manière à ce qu'ils nous réconfortent par l'espoir (suscité) ou qu'ils nous épouvantent par l'inquiétude (provoquée), il faut passer aux traitements des maladies.

Le regard et le signe dans le « faciès hippocratique » de Celse

L'on note le caractère réaliste de ce passage qui témoigne à la fois de la volonté de se montrer didactique et exhaustif quant aux signes à repérer, et de la reconnaissance de

¹⁰ Empirisme, dogmatisme et méthodisme.

¹¹ Pour une traduction et un commentaire de cette préface, voir MUDRY (1982).

la primauté du regard qui fonde la médecine telle que l'envisagent les méthodiques : une médecine de l'évidence¹² qui tente de s'affranchir du raisonnement auquel elle impute des pertes de temps et des biais – voire des erreurs – dommageables à une pratique efficace de la médecine.

Le médecin antique qui décrit sa pratique parcourt un chemin qui le mène de la santé à conserver (prévention de l'apparition des maladies) aux maladies à guérir, quand cela est possible, puis à la mort, quand cela ne l'est plus. Cette éventualité ultime dont il est explicitement question dans ce passage permet de saisir que la médecine, telle que nous la présentent les traités médicaux antiques, est envisagée comme un art conjectural qui ne peut s'affranchir d'erreurs fatales de diagnostic ou de traitement de la part du médecin, des erreurs qui l'empêchent à coup sûr d'atteindre sa cible : le maintien de la vie et de la bonne santé. C'est parce que la médecine ne remporte pas tous ses combats, et qu'elle n'atteint donc pas toujours ses objectifs qu'une bonne interprétation des signes se révèle particulièrement importante pour lui donner les moyens de réduire cette part d'incertitude (voir *infra* 2.6.1.1¹³) et faire en sorte que « l'espoir pourtant subsiste » (*spes tamen superest*).

Celse regroupe divers signes qui, à ses yeux – et l'expression n'est pas anodine –, constituent le « faciès hippocratique » (2.6.1–18). Cette expression trouve son origine dans la littérature critique et surtout exégétique du *Corpus hippocratique* et garde toute son actualité jusqu'à aujourd'hui. Le mot *faciès* est choisi à dessein car, bâti sur la racine *fac-* (faire)¹⁴, il rend bien compte du rôle actif du corps dont la force expressive se déploie dès les premières lignes du passage (2.6.1–4), celle en premier lieu du visage qui, d'Hippocrate à des textes non exclusivement médicaux en passant par Celse puis par Aulu-Gelle (130–180 apr. J.-C.), atteste d'une bonne constance :

1. Animaduertere est pleraque uerborum Latinorum ex ea significatione in qua nata sunt decessisse uel in aliam longe uel in proximam eamque decessionem factam esse conuetudine et inscientia temere dicentium, quae, cuiusmodi sint, non didicerint. 2. Sicuti quidam faciem esse hominis putant os tantum et oculos et genas, quod Graeci πρόσωπον dicunt, quando facies sit forma omnis et modus et factura quaedam corporis totius a faciendo dicta, ut ab aspectu species et a fingendo figura (Aulu-Gelle, *Les Nuits attiques* 13.30.2).

1. On peut remarquer que beaucoup des mots latins se sont retirés du sens qu'ils avaient à l'origine soit pour prendre un sens de loin différent, soit tout proche, et que ce retrait a été déterminé par l'usage et l'ignorance de ceux qui emploient à la légère des mots dont ils n'ont pas appris de quelle sorte ils sont. 2. Par exemple, certains croient que la *facies* d'un être humain c'est seulement la bouche, les yeux et les joues, ce que les Grecs appellent πρόσωπον, alors que *facies* c'est la

12 Rappelons ici les derniers mots du livre 2 : *euidenter compererit* qui soulignent le caractère évident de ce que le médecin découvre ou apprend.

13 Le troisième chiffre indique la phrase : ici, le dernier '1' fait référence à *Sed inter haec quidem proposito metu spes tamen superest*.

14 Sur le lien entre *facies* et *facere*, voir Varron, *La langue latine* 6.78 : *Proprio nomine dicitur facere, a facie, qui rei quam facit imponit faciem; ut fictor, cum dicit fingo, figuram imponit, cum dicit formo, formam, sic cum dicit facio faciem imponit* (« On dit, à proprement parler, faire (*facere*) de *facies* (façon), pour celui qui impose une façon à la chose qu'il fait; de même que le modeleur, quand il dit : "je modèle", impose une figure, quand il dit : "je forme", impose une forme, de même quand il dit : "je fais", il impose une façon. », FLOBERT [trad.]). Voir aussi ERNOUT/MEILLET (2001) s.v. *facio*.

configuration générale, la taille et une certaine facture du corps tout entier, le mot étant formé de *facere*, faire, comme *species*, l'apparence, d'*aspectus*, le regard, et *figura*, la configuration, de *ingere*, façonner (Marache [trad.]).

À la lumière de l'interprétation de Celse, l'on comprend que l'expression « faciès » doit être préférée à celle de « visage », dans la mesure où elle permet de considérer que le corps tout entier s'y exprime et que, pour ainsi dire, les traits du faciès ne s'épuisent pas avec le seul visage. Rappelons par ailleurs que le mot « visage » renvoie étymologiquement à ce qui est vu (racine *uid-* ; *uidere*, voir) faisant passer au second plan ce qui est au cœur de la conception de Celse : soumis au regard de celui qui le scrute et cherche à en recueillir et décrypter les signes, le visage dit plus que lui-même et sert d'outil d'identification diagnostique ou pronostique de l'état général du sujet souffrant. Et ce faciès est bien « hippocratique » puisque c'est chez Hippocrate – donc au 5^e s. av. J.-C. – qu'apparaît, pour la première fois au moins sur la base des textes qui nous sont parvenus, une telle description du visage d'un individu dont la mort est sur le point de s'emparer¹⁵. Les lignes que Celse consacre à la description de ce faciès si singulier et à son fort potentiel d'identification avec le mourant permettent en quelque sorte au médecin de franchir le seuil d'un au-delà inconnu qui fait peur (2.6.1.1 *metu*), mais qu'il a pour mission de comprendre et d'anticiper.

Il n'est dès lors guère étonnant de constater le soin avec lequel Celse compile, complète et adapte en latin dans son *De medicina* de très nombreux extraits du *Corpus hippocratique*¹⁶. Et ce passage illustre de façon exemplaire la place du regard dans la médecine antique et nous rappelle le rôle central qu'il exerce chez les tenants de la doctrine méthodique à laquelle Celse semble *en partie* adhérer. Cette nuance est d'importance car une lecture attentive du *De medicina* nous conduit à relativiser cette hypothèse au premier abord séduisante d'un Celse méthodique. Il est probable que le méthodisme a suscité de l'intérêt chez Celse qui, plus qu'un tenant d'une école de pensée spécifique, se révèle bien plutôt un éclectique empruntant tantôt à une école tantôt à une autre. Celse va ainsi exposer dans sa Préface les limites qui lui sont apparues concernant l'empirisme, le dogmatisme et le méthodisme¹⁷. Et au fil du traité, Celse façonnera les éléments d'une théorie médicale qui lui est propre et qui, partant d'un « refus de prendre en compte les causes obscures et les fonctions naturelles, revendique une observation raisonnée des causes évidentes et intègre les facteurs circonstanciels [de la maladie]¹⁸ ». Le passage consacré au faciès nous permet ainsi d'accéder à tout un savoir sur le corps, ses modes d'expression et la manière dont ils étaient perçus au 1^{er} siècle apr. J.-C.

15 *Pronostic* 2 (112.13–118.6 Littré = 8.1–10.44 Page).

16 Les traités préexistants constituent l'une des trois sources que les auteurs médicaux antiques compilent et adaptent aux côtés d'éléments tirés de leur expérience personnelle et de la médecine pratiquée dans les campagnes et transmise de bouche à oreille.

17 Sur les écoles médicales, voir MUDRY / PIGEAUD (1991).

18 SERBAT (1995 : LI).

Celse, lecteur de faciès

Celse débute son énumération des signes de la mort par ceux que présente le visage du malade, avant de passer à d'autres signes transmis par d'autres parties du corps ou des postures particulières¹⁹. Cette lecture ne relève pas du hasard. Celse s'inscrit dans la tradition hippocratique dans laquelle c'est l'individu plutôt que la maladie qui occupe la place centrale de la pratique médicale. La médecine hippocratique est ainsi en premier lieu de nature individuelle avant d'être nosologique, et il n'est dès lors pas surprenant que le regard du médecin se porte en premier lieu sur le visage, la partie corporelle la plus individuelle.

Dans son arpentage du corps, Celse adopte l'ordre de présentation *a capite ad calcem*²⁰, comme le font la plupart des auteurs de traités médicaux de l'Antiquité – et même jusqu'au 18^e siècle²¹, – qu'ils appartiennent à l'aire culturelle grecque ou romaine. Tant d'un point de vue conceptuel que formel, le visage joue dès lors un rôle essentiel, étant la partie du corps la plus caractéristique d'un individu et en même temps celle par laquelle l'arpentage médical du corps débute.

Ce souci de l'ordre de présentation du corps témoigne de la nécessité que ressentent les auteurs médicaux antiques de présenter la médecine comme une discipline ou un art – *ars*, pour reprendre le terme latin – qu'il s'agit de transmettre non plus oralement, mais par écrit, en ordonnant de manière systématique les connaissances, les méthodes et les pratiques. Ce projet poursuit un double objectif : le premier est didactique, le traité servant de support à l'enseignement d'un maître à ses élèves qui l'accompagnent au chevet du malade et au fil de ses consultations ; le second est pragmatique : le traité constitue un manuel de référence dans lequel il est facile de s'orienter pour trouver des informations requises par la pratique médicale, et plus complètes que celles qui peuvent être évoquées dans l'enseignement au seul lit du malade. Cette manière nouvelle d'envisager la médecine a constitué une véritable révolution dont Hippocrate (5^e-4^e s. av. J.-C.) a donné l'impulsion : la maladie n'est plus envisagée comme une punition divine tributaire de la colère ou du ressentiment de tel ou tel dieu, mais comme la résultante d'une ou plusieurs causes que le médecin se doit de découvrir et contre laquelle / lesquelles il doit prescrire un traitement (*curatio*). C'est dans ce cadre épistémologique que le visage devient le lieu privilégié par lequel le médecin débutera son examen (*a capite...*) afin d'identifier les signes qui lui indiqueront les causes de la maladie. Il va appliquer sa *ratio* (raison, raisonnement, mais aussi supputation et évaluation) aux perceptions que ses sens lui donneront du malade, fondant ainsi une médecine « rationnelle »²² ne relevant plus directement de l'intervention divine.

19 P. ex. 2.6.6.5 : couché sur le dos avec les genoux repliés, gesticulation.

20 De la tête au pied, littéralement de la tête jusqu'au talon.

21 Giovanni MORGAGNI (1682-1771), *De sedibus et causis morborum per anatomen indagatis libri quinque (Cinq livres au sujet des sièges et des causes des maladies recherchés par la dissection)*, Venetiis, ex Typographia Remondiniana, 1761.

22 Sur le caractère rationnel / irrationnel dans l'Antiquité, voir notamment PALMIERI (dir.) (2003).

Pour établir son diagnostic et indiquer un traitement, le médecin part ainsi à la recherche de signes (*indicia, signa, notae*) présentés par le corps du patient, des signes qui s'apparentent, selon les méthodiques, aux « communautés » (κοινοτήτες), terme qui désigne l'ensemble des traits communs observables dans les maladies. Cette recherche se fait prioritairement par la vue (*uisus*) qui accède dès lors au statut d'instrument privilégié de la connaissance, même si le médecin peut bien sûr également recourir au toucher (*tactus*) ou à la palpation du corps pour apprécier les diverses textures des tissus, des chairs et des organes atteignables sous la peau, ou encore utiliser l'odorat et même le goût²³ pour évaluer le changement d'état des chairs ou la teneur de diverses excréments corporelles (sueur, urine, selles, crachats, sérosités, pus, vomissures). Cette approche plurielle du corps et des phénomènes qui s'y déroulent, va permettre au médecin antique de considérer son patient en deux dimensions cardinales : psychologique, par l'entretien, physico-physiologique par les signes inscrits à l'extérieur du corps ou émis de l'intérieur (excréments divers ou bruits tels que gargouillements, pets ou rots).

Il est intéressant de relever que dans l'état ultime du malade que décrit Celse, c'est la vue qui l'emporte sur les autres sens du médecin. Elle devient regard qui scrute, et sa primauté s'explique par la théorie médicale qu'il défend : l'observation des signes doit permettre de conduire le médecin sur le chemin (*μέθοδος, methodos* qui donne son nom au méthodisme) d'une affection et d'une indication thérapeutique déterminées, même si les signes perçus par le regard du médecin n'épuisent pas l'intégralité du visible. Dans le cas spécifique du faciès hippocratique, ils indiquent l'affection ultime pour laquelle il n'existe aucun traitement.

Les signes que le corps antique porte à sa surface comme son action excrétoire sont d'une grande importance parce qu'ils expriment ce qui se passe dans le corps auquel l'on ne peut accéder facilement. L'accès à cet intérieur, lié au développement des savoirs anatomique²⁴, physiologique ou nosologique qui lui sont intimement liés, s'est en effet heurté durant toute l'Antiquité, et dans le monde romain tout particulièrement, à deux tabous : la vivisection et la dissection. Cette situation, qui a d'abord constitué un obstacle majeur, a eu pour conséquence de renforcer l'examen des substances excrétées et des signes présents à la surface du corps. Le regard de l'observateur devient donc la voie privilégiée d'accès à l'intérieur du corps et, par là, à la constitution d'un savoir articulé à son objet. À la différence de la vue plus englobante et non focalisée, le regard est aigu et perçant. De ce fait, l'observateur entre en contact avec son vis-à-vis en se portant tout naturellement sur le visage de l'observé dont il s'efforce, selon les cas, d'accrocher le regard. Le visage devient ainsi le lieu privilégié de la connaissance de l'intérieur du corps de l'Autre et de ce qui s'y joue. Si le malade est conscient, les deux regards et les deux visages forment alors des paires indissociables. S'il s'agit d'un moribond, comme nous allons le voir, le regard univoque du médecin se porte alors sur le visage dans son ensemble avant d'examiner le reste du corps. C'est en

23 Il arrivait en effet au médecin de goûter l'urine.

24 Du grec ἀνατομή : « incision de bas en haut ou en long, d'où dissection ».

effet de cette façon que l'inaccessible de l'un devient accessible à la perception puis à la connaissance de l'Autre. Ce lien ainsi établi est empreint d'humanité et de douceur, puisqu'il est dénué de toute contrainte ou de violence exercée sur le vis-à-vis, qu'il soit vivant ou moribond, contrairement à la dissection ou la vivisection.

Le visage du « faciès hippocratique » de Celse

La lecture du passage révèle comment Celse expose les modalités selon lesquelles ce lien si particulier s'établit avec l'Autre afin d'accéder à l'intérieur de son corps et à ce qui s'y prépare :

2.6.1. ¹Sed inter haec quidem proposito metu spes tamen superest. ²Ad ultima uero iam uentum esse testantur nares acutae, conlapsa tempora, oculi concaui, frigidae languidaeque aures et imis partibus leuiter uersae, cutis circa frontem dura et intenta, 2. ¹color aut niger aut perpallidus multoque magis si ita haec sunt ut neque uigilia praecesserit neque uentris resolutio neque inedia. ²Ex quibus causis interdum haec species oritur sed uno die finitur. ³Itaque diutius durans mortis index est. 3. ¹Si uero in morbo uetere iam triduo talis est, in propinquo mors est, magisque si praeter haec oculi quoque lumen refugiunt et inlacrimant, quaeque in his alba esse debent, rubent atque in isdem uenulae pallent, pituitaque in his innatans nouissima angulis inhaerescit, alterque ex his minor est, iique aut uehementer subsederunt aut facti tumidiores sunt, perque somnum palpebrae non committuntur sed inter has ex albo oculorum aliquid apparet neque id fluens alius expressit, 4. ¹eademque palpebrae pallent et idem pallor labra et nares decolorat, eademque labra et nares oculique et palpebrae et supercilia aliquaue ex his peruertuntur, isque propter imbecillitatem iam non audit aut non uidet²⁵.

2.6.1. ¹Mais l'espoir l'emporte néanmoins sur la crainte suscitée par tout cela. ²Témoignent que l'on est parvenu désormais aux tout derniers instants des narines effilées, des tempes affaissées, des yeux creux, des oreilles froides et molles ainsi que légèrement retournées dans les parties basses (*i.e.* les lobes des oreilles), une peau dure et tendue dans la région du front, 2. ¹un teint ou noir ou très pâle, et ce d'autant plus si ces signes existent sans que ne les aient précédés ni une insomnie ni un relâchement du ventre ni une privation de nourriture. ²Ce faciès se manifeste parfois suite à ces mêmes causes, mais il est limité à un seul jour. ³Par conséquent, s'il persiste plus longtemps, il est un signe indiquant la mort. 3. ¹Si, dans une maladie ancienne, un faciès est tel depuis déjà trois jours, la mort est proche, et surtout si, indépendamment de cela, les yeux aussi évitent la lumière et sont larmoyants, et que, ce qui en eux doit être blanc devient rouge et que les petits vaisseaux qu'ils présentent en eux-mêmes pâlisent et que le liquide flottant à leur surface adhère à la toute fin aux coins, et que l'un des deux yeux est plus petit, et qu'ils se sont soit enfoncés fortement soit qu'ils sont devenus assez gonflés, et que durant le sommeil les paupières ne s'approchent pas exactement l'une de l'autre, mais qu'apparaît entre elles quelque chose du blanc des yeux et qu'un flux de ventre ne l'a pas provoqué, 4. ¹et que ces mêmes paupières sont pâles et que cette même pâleur fait perdre leur couleur aux lèvres et aux narines, et que ces mêmes lèvres²⁶ et les narines ainsi que les yeux, et les paupières et les sourcils, ou quelques-unes de ces parties, sont déformées et que le patient, en raison de sa faiblesse²⁷, n'entend désormais plus et ne voit plus.

25 Le texte latin et la traduction sont ceux de l'édition complète du *De medicina* de Celse que nous sommes en train de préparer.

26 La traduction de NINNIN (1837: 42) « et si la même pâleur s'est répandue sur les lèvres et les narines; si les yeux... » est censée rendre compte de *et idem pallor labra et nares decolorat; eademque labra et nares, oculique, [...]*. Or, elle fait l'impasse sur *eademque labra et nares*.

27 Il convient de traduire ici *imbecillitatem* par « faiblesse » plutôt que par « extrême faiblesse », comme le fait NINNIN (1837: 42).

1. *Entame optimiste*

Alors que les signes sont inquiétants et qu'il y a tout lieu d'avoir peur (*proposito metu*), Celse débute sa description de manière optimiste et revendique l'espoir (*spes tamen superest*) dont est porteuse la médecine à laquelle il consacre son traité. Le médecin s'efforce d'appréhender la maladie grâce aux signes que le corps manifeste et qu'il doit apprendre à décrypter comme autant de preuves qui témoignent (*testantur*)²⁸ de ce qui se trame à l'intérieur, quand bien même l'on pourrait être parvenu aux tout derniers instants (*ad ultima uero iam uentum esse*), une manière plutôt vague ou simplement pudique de s'exprimer. Relevons en effet ici l'emploi du neutre pluriel (*ultima*) qui évite au mieux d'évoquer directement la « mort » – le passage compte tout de même deux occurrences (2.6.2.3 : *mortis index* et 2.6.3.1 : *in propinquo mors est*) – tout en soulignant son imminence.

2. *Parties, régions, textures du visage, indices*

Celse enchaîne avec l'énumération, par simple juxtaposition, de diverses parties du visage : les narines (pour le nez par synecdoque), les tempes, les yeux, les oreilles ou, plus généralement, la peau. Le rythme rapide et saccadé de la phrase reflète bien celui d'un regard dynamique à l'affût d'indices à un moment particulièrement critique²⁹. Une grande attention est également accordée à la localisation des indices et à la manière dont ils se manifestent.

Quittant les signes particuliers et spécifiques, le regard se porte ensuite sur la région du front (*circa frontem*), dont la texture de la peau (*cutis*) est qualifiée de dure et tendue (*dura et intenta*) et qui constitue une barrière infranchissable au regard qui ne peut se porter au delà. Cette description détaillée, ciselée par une construction syntaxique précise, se poursuit systématiquement vers les tempes et les yeux, puis les oreilles et leur lobe. Celse pose ainsi résolument son regard dans la partie supérieure du visage, face aux yeux de son malade auxquels le médecin reconnaît – à l'instar des adeptes du méthodisme – l'expressivité d'un instrument privilégié de la connaissance. La primauté des yeux en devient en quelque sorte sublimée par ce face à face entre le patient dont les yeux laissent transparaître le proche départ, comme son teint (*color*)

28 *Testis* signifie « le témoin », en particulier « le témoin oculaire », ce qui est particulièrement intéressant à relever ici.

29 Ce rythme est donné par l'absence de conjonctions de coordination, telles que *et ... et ...*, entre *nares* (narines), *tempora* (tempes), *oculi* (yeux), *aures* (oreilles) et *cutis* (peau). De plus, les adjectifs qualificatifs qui accompagnent les trois premiers substantifs sont placés tantôt après (*acutae*, « effilées » ; *concaui*, « creux »), tantôt avant (*conlapsa*, « affaissées »), ce qui confère à la phrase une alternance (subst. + adj., adj. + subst., subst. + adj.) que vient compléter une dernière construction hybride complexe autour de *aures* (oreilles) qui se trouvent qualifiées par deux adjectifs (*frigidae languidaeque*, « froides et molles ») placés avant, et étroitement reliés entre eux par la conjonction de coordination *-que*, mais aussi par l'adjectif *uersae*, placé après, et relié de manière plus lâche par *et* à la paire d'adjectifs précédente pour donner le schéma suivant : adj. + adj. + subst. + adj. Ce schéma est par ailleurs précédé d'un complément de lieu (*imis partibus*, « dans les parties basses ») et d'un adverbe (*leuiter*, « légèrement »).

noir ou très pâle (*aut niger aut perpallidus*), et le médecin qui scrute par ces signes ce moment imminent.

Il n'est dès lors pas étonnant que Celse attribue aux yeux un rôle prépondérant et plus décisif que celui qu'il confère aux autres parties du visage (*magisque si praeter haec*), une prépondérance qui se traduit par la description d'un foisonnement de détails³⁰. L'importance du diagnostic nécessite toutefois confirmation et le médecin va devoir poursuivre sa lecture des signes qui le fondent.

3. *Circonstances corporelles, le temps fait son œuvre*

Celse s'attarde alors sur d'autres signes et circonstances qui peuvent aussi indiquer l'imminence de la mort : l'insomnie (*uigilia*), un relâchement de ventre (*uentris resolutio*), la privation de nourriture (*inedia*) deviennent les trois causes (*causis*)³¹ possibles d'un tel visage qui, si cette apparence (*species*) excède un seul jour (*sed uno die finitur*) pour s'inscrire dans la durée (*diutius durans*), sera en toute logique (*itaque*) un signe révélateur de la mort (*mortis index est*).

Une grande attention est également accordée aux couleurs qui surlignent des moments clés de la description (*color aut niger aut perpallidus, alba, rubent, pallent, albo, pallent, pallor, decolorat*). La pâleur de la mort qui menace domine (*perpallidus*, avec le préfixe intensif *per-*; *pallent*; *pallor*; *decolorat*), comme celle du visage qu'il décrit comme pâle et enflé (2.7.3: *pallida et tumida*; 4.7.1: *pallet*), rouge (2.8.33: *rubet*) ou pouvant varier fréquemment de teint (*crebra coloris in facie totoque in corpore mutatio*).

4. « *Species* », « *uultus* », « *facies* »

Il est intéressant de relever que Celse n'utilise pas un terme unique pour désigner le visage, et que c'est le passage dans son ensemble qui le constitue en tant que tel³². Son attention se focalise d'abord sur son apparence, en latin *species*, un terme bâti sur la même racine que *specere* ou *spectare* (regarder), comme si elle était produite par le rassemblement des indices saisis par le regard du médecin. Il est révélateur que Celse n'utilise pas ici *uultus* – qui n'apparaît d'ailleurs qu'à deux reprises dans son traité³³ – qui signifie le visage en ce qu'il exprime l'intériorité émotionnelle, le

30 Refus de la lumière (*lumen refugiunt*); larmoiements (*inlacrimant*); couleurs blanche, rouge, pâlissemets (*alba... rubent... pallent*); petits vaisseaux (*uenulae*), liquides (*pituita*), diminution de taille/gonflement (*minor... facti tumidiores*), enfoncement (*uehementer subsederunt*), paupières (*palpebrae*).

31 Le mot n'est pas anodin, voir *supra* p. 354–355.

32 Un parallèle intéressant peut être tiré avec la physiognomonie naturelle qui selon COURTINE/HAROCHE (1994: 67) « semble vouloir convertir ce regard en discours, et plonger plus profondément le corps dans le champ du langage ».

33 Il associe le terme *uultus* aux adjectifs « gai » et « farouche » (3.6.6: *hilari uultu* et 5.26.14: *trux uultus*) qui rendent compte d'états intérieurs non pas ici du corps, mais de l'âme.

ressenti individuel, la conscience³⁴, autant de facettes du sujet qui se distinguent de l'intérieur physique, voire physiologique du corps à l'origine de cette apparence morbide³⁵. À l'inverse, Celse emploie à de nombreuses reprises le terme *facies* qui désigne, lui aussi, un corps qui s'exprime physiquement, notamment par ses mouvements et ses postures qui indiquent ce qui se joue en son intérieur inaccessible au regard³⁶, mais aussi la partie du visage qui porte une cicatrice (5.26.36B: *cicatrix*), une très grande suture (8.1.4 *sutura*), des taches de rousseur (6.5.2: *lenticula*), ou encore sur laquelle se déclare une affection spécifique (5.28.2A: *Id uitium [carcinoma] fit maxime in superioribus partibus, circa faciem, nares, aures, labra, mammas feminarum*). Toutes ces occurrences évoquent la surface du visage.

5. Faire parler les apparences, le pronostic, l'erreur

Celse s'efforce de faire parler les apparences et de les dépasser pour établir des relations médicalement pertinentes entre les signes qu'il recueille à la surface du corps et ce qu'ils annoncent, soit le processus du pronostic. Cette entreprise est rendue possible par une « textualisation » du regard qui met en scène ce qu'Emmanuel Levinas qualifiera bien des siècles plus tard de rencontre éthique avec le visage de l'Autre³⁷.

La multiplication des signes et de leurs possibles significations participe chez Celse d'un effort, si ce n'est d'éradication, du moins de minimisation de l'erreur. Comme le relève Heinrich von Staden³⁸, « l'erreur soulève des questions insolubles sur la responsabilité, la nature de la connaissance et de l'intervention humaines ». L'expérience et la connaissance médicales, fondées sur l'interprétation des signes dont le visage est sans doute l'un des lieux privilégiés, doivent ainsi pallier ce risque d'erreur afin d'éviter une issue fatale prématurée. Celse offre ainsi au médecin un outil pour mieux maîtriser l'art difficile du pronostic dont l'établissement apparaît, dans la tradition hippocratique dans laquelle il s'inscrit, comme l'une des tâches les plus

34 BETTINI (2000: 11); ERNOUT/MEILLET (2001), s.v. *uoltus* (*uultus*): « visage, en tant qu'interprète des émotions de l'âme ». À l'appui de cette distinction mental/physique, il est intéressant de relever que Célius Aurélien, qui accorde une grande place aux maladies de l'âme, utilise 83 fois le terme *uultus*, mais 21 fois le terme *facies*.

35 Relevons que *uultus* se rapporte aussi chez Célius Aurélien aux lieux du corps où transparaissent des ressentis émotionnels, un état d'esprit ou une expression de l'âme (*sincerus, tristis, turpis, ridens, maestus*). Une occurrence a attiré plus particulièrement notre attention puisqu'elle désigne un « visage cadavérique »: *uultus mortuosus* (42.23). Le corps peut en effet être à ce point atteint que le visage indique la fin, la mort et surtout son imminence, comme Celse le démontre de manière technique et didactique, mais aussi empreinte de l'intensité dramatique et réaliste d'une émotion qui ne peut laisser le médecin indifférent.

36 Chez Célius Aurélien, les emplois de *facies* sont analogues (pour préciser une localisation, une partie du corps, nettoyer le visage avec une éponge, teint pâle du visage, application de cataplasmes) à une exception, celle d'un passage dans lequel il affirme que le visage (*facies*) est porteur de très nombreux signes et qu'à ce titre il est très utile (54.14: *Sed aiunt faciem magis plurimis signis affici et propterea huic esse adhibenda adiutoria*) (MAIRE/BIANCHI: 2003).

37 Voir dans ce volume la contribution de Rachel Falconer.

38 Lors de son cours donné sur la médecine antique en Faculté des lettres de l'Université de Lausanne durant le semestre d'automne 2010.

importantes assignées au médecin. Et la médecine hippocratique préconisant de s'intéresser à l'individu avant la maladie, le visage devient chez Celse la partie du corps la plus individuelle.

Établir le pronostic n'est pas chose aisée. Interpréter le faciès hippocratique nécessite de faire preuve de prudence face à l'inattendu, face à la variété des manifestations, des maladies ou des patients à traiter, face à l'imprévisible qui confrontent le médecin au hasard. Pour parvenir à son but (conserver la santé ou la rétablir dans la mesure du possible), le médecin doit tenter de le conjurer par une expertise d'autant plus difficile à acquérir que le corps est un objet de connaissance complexe dont la totalité se dérobe toujours au regard, et aussi mouvant, sujet aux changements au fil des jours, des saisons, des années et des épreuves. La théorie humorale, développée par Hippocrate, s'est révélée d'une puissance explicative remarquable pour intégrer cette variabilité de manière à ce qu'elle ne se dresse plus comme un obstacle infranchissable face au médecin, mais lui donne au contraire les moyens intellectuels et pratiques de saisir le jeu des équilibres ou des déséquilibres des humeurs, qui conduisent respectivement vers la santé ou vers la maladie³⁹. L'on comprend dès lors que le regard rapproché et attentif du médecin sur le visage de ses patients relève d'une médecine individualisée qui a pour condition l'expertise personnelle du médecin.

En guise de conclusion

À sa manière, Celse préfigure un développement que Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche situent entre le 16^e et le 19^e s. : « [le développement] d'une sémiologie de la surface corporelle [qui dit] les signes communs et dérivés, apprend à les localiser, les hiérarchiser, les mettre en relation les uns avec les autres au terme d'un calcul. Corps et visage sont recouverts peu à peu du réseau d'un discours qui établit le lien entre l'apparence et l'intériorité. Et les perceptions de la physionomie elle-même se transforment sous son effet : le discours tend à les ordonner en une liste hiérarchisée d'organes et d'indices qui traduisent et commandent le parcours du regard sur le corps visible⁴⁰ ».

Si la pratique du regard apparaît chez Celse de prime abord désordonné ou sans ordre prédéterminé, sa textualisation le transforme en un paradigme ordonné susceptible d'être appliqué de manière générique à la variété des visages. Celse convertit ainsi le regard en un discours⁴¹ qui organise la succession des indices qui servent de guide au regard scrutateur du médecin afin de lui permettre d'établir au plus juste l'issue du malheur que représente toujours la maladie. Et c'est peut-être dans la conciliation de la perception sensible et de la textualité intelligible que se révèle tout le talent de Celse, véritable *medicinae artifex*.

39 HORDEN / HSU (éds) (2013).

40 COURTINE / HAROCHE (1994 : 67).

41 COURTINE / HAROCHE (1999 : 67).

Bibliographie

- Aulu-Gelle, « *Les nuits attiques* », tome 3, texte édité et traduit par Marache, R., Paris (1989), Les Belles Lettres (CUF).
- Caelii Aureliani *Celerum passionum libri III; Tardarum passionum libri V* (Caelius Aurelianus, *Akute Krankheiten. Buch I-III. Chronische Krankheiten*), Buch 1-v, Bendz, G. (éd.)/Pape, I. (trad.), 2 vols, Berlin (1990 et 1993), Akademie-Verlag (Corpus medicorum Latinorum 6.1).
- A. Cornelii Celsi *quae supersunt*, Marx, F. (éd.), Leipzig / Berlin (1915), Teubner (Corpus medicorum Latinorum 1).
- Hippocrates, « *Prognosticon* », Page, T.E. (éd.), London / Cambridge (MA) (1967), Heinemann / Harvard University Press (The Loeb Classical Library 148.2).
- Soranos d'Éphèse, « *Maladies des femmes* », Burguière, P. / Gourevitch, D. / Malinas, Y., édition, traduction et commentaire, 4 vols, Paris (1988–2000), Les Belles Lettres (CUF, série grecque).
- Varron, « *La langue latine* », texte édité et traduit par Flobert, P. (1985), Paris, Les Belles Lettres (CUF).



- Bettini, M. (2000), « “Einander ins Gesicht sehen” im Antiken Rom : Begriffe der körperlichen Erscheinung in der lateinischen Kultur », *Saeculum* 51:1, 1–23.
- Boudon-Millot, V. (2012), *Galien de Pergame. Un médecin grec à Rome*, Paris, Les Belles Lettres (Histoire).
- Conde Parrado, P. / Martín Ferreira, A.I. (1998), « Estudios sobre Cornelio Celso. Problemas metodológicos y estado de la cuestión », *Tempus* 20, 5–80.
- Conde Parrado, P. (2003), *Híprocates latino: el «De medicina» de Cornelio Celso en el Renacimiento*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e intercambio editorial de la Universidad de Valladolid (Lingüística y filología 52).
- Courtine, J.-J. / Haroche, C. (1994), *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (16^e–début 19^e siècle)*, Paris, Éditions Payot & Rivages (Petite bibliothèque Payot 185), [19881, Paris / Marseille, Éditions Rivages (Rivages-Histoire)].
- Ernout, A. / Meillet, A. (2001), *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris (1932¹, 1959⁴ rév. en 1985, réimpr. en 2001), Klincksieck.
- Haase, W. / Temporini, H. (éds) (1994), *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, 2.37.2, Berlin / New York, de Gruyter.
- Hanson, A.E. / Green, M. (2002, réimpr.), « Soranus of Ephesus. *Methodicorum Princeps* », in : HAASE / TEMPORINI (éds), 968–1075.
- Horden, P. / Hsu, E. (éds) (2013), *The Body in Balance. Humoral Medicines in Practice*, New York / Oxford, Berghahn (Epistemology of Healing 13).
- Jouanna, J. (1992), *Hippocrate*, Paris, Fayard.
- (2009), *Hippocrate. Pour une archéologie de l'École de Cnide*, Paris, Les Belles Lettres (Études anciennes 141).

- Langslow, D. (2000)**, *Medical Latin in the Roman Empire*, Oxford/New York, Oxford University Press (Oxford Classical Monographs).
- Lorry, A.C. (éd.) (1784)**, *Hippocratis Aphorismi, Hippocratis et Celsi locis parallelis illustrati*, studio et cura Janssonii ab Almeloveen, D. M. Quibus accessit Ludov. Verhoofd Index locupletissimus. Loca parallela ex Boerhavii commentariis, notulas addidit, editionem curavit Anna Car. Lorry, Paris, Théophile Barrois.
- Maire, B./ Bianchi, O. (2003)**, *Caelii Aureliani operum omnium quae exstant Concordantiae*, 4 vols, Hildesheim/ Zürich/ New York, Olms (Alpha-Omega. Reihe A, Lexika, Indizes, Konkordanzen zur klassischen Philologie 234).
- Mudry, Ph. (1982)**, *La préface du « De medicina » de Celse*, Lausanne, thèse de doctorat de l'Université de Lausanne (Faculté des lettres).
- Mudry, Ph./ Pigeaud (éds) (1991)**, *Les écoles médicales à Rome*, Genève/Nantes, Université de Lausanne (Publications de la Faculté des lettres 33) par Droz/ Université de Nantes (n° spécial: Littérature, médecine, société).
- Ninnin, H. (trad.) (1837)**, *Celse*, Paris, Au Bureau de l'Encyclopédie (Encyclopédie des sciences médicales).
- Palmieri, N. (dir.) (2003)**, *Rationnel et irrationnel dans la médecine ancienne et médiévale. Aspects historiques, scientifiques et culturels*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (Mémoires du Centre Jean Palerne 26).
- Pigeaud, J. (1993)**, « L'introduction du méthodisme à Rome », in : *ANRW* 2.37.1, 565–599.
- Schulze, Ch. (2001)**, *Celsus*, Hildesheim/Zürich/New York, Olms (Studienbücher Antike 6).
- Serbat, G. (1995)**, *Celse « De la médecine »*, tome 1, Les Belles Lettres (CUF, série latine).
- Sprengell, C. (éd.) (1735²)**, *The Aphorisms of Hippocrates, and the Sentences of Celsus*, London, R. Wilkin, 1708¹.
- Urso, A.M. (1997)**, *Dall'autore al traduttore. Studi sulle « Passiones celeres et tardae » di Celio Aureliano*, Messina, E.D.A.S. (Lessico e cultura 2).

LE VISAGE DANS LE THÉÂTRE DES OPÉRATIONS. CLÉS DE LECTURE EN ANESTHÉSIE

Patrick Schoettker & Jean-Philippe Thiran

Résumé

L'anesthésie générale permet la réalisation de chirurgies complexes tout en assurant une sécurité optimale pour le patient et le chirurgien. L'administration de médicaments puissants nécessaires à l'anesthésie conduit à l'arrêt respiratoire complet. Le médecin anesthésiste doit donc assurer une respiration artificielle à l'aide d'une sonde introduite dans la trachée du patient et connectée à un respirateur. L'échec de cette intubation trachéale représente la principale source de morbidité et de mortalité liée à l'anesthésie.

Certains signes prédictifs de l'intubation difficile semblent être liés à des caractéristiques morphologiques du visage du patient. L'association de critères objectifs et subjectifs permet une détection relative de la difficulté qui doit encore être améliorée. L'utilisation de méthodes automatiques de reconnaissance de structures constitue une nouvelle piste prometteuse, rationalisant ainsi le visage du patient en un masque de points, chacun permettant d'anticiper une éventuelle difficulté d'intubation.



Introduction

Pour tout médecin qui souhaite ou doit établir un contact avec son patient, le visage représente l'un des premiers moyens pour déchiffrer un certain nombre de particularités cliniques importantes. Les émotions, des signes de souffrances, d'espoir, de désespoir, de colère ou de questions restées sans réponse se donnent à lire grâce à l'interaction subtile du cerveau et des nombreux muscles, vaisseaux et nerfs de la face. Le médecin écoute la parole de son patient pendant que ses yeux peuvent parfois percevoir des messages différents. Dans le cadre de la clinique, l'intégration de ces signaux de différentes origines est essentielle à la compréhension de chaque individu et de sa demande. Ainsi, si l'on dit communément que «les yeux sont le miroir de l'âme», le visage est pour le médecin une fenêtre sur les émotions ressenties par les patients suite à leur prise en charge. Le médecin anesthésiste scrute toutefois le visage de son patient à la recherche d'autres informations : des critères prédictifs susceptibles de prévoir la pire situation en anesthésie, celle de ne pas réussir l'intubation de la trachée du patient, un échec qui peut le mettre dans une dangereuse situation de détresse

vitale immédiate. Une nouvelle technique de lecture du visage contribue à pallier cette importante difficulté.

L'anesthésie au cœur du théâtre des opérations

Afin de comprendre les raisons de cette technique et les attentes qu'elle suscite, il convient de poser quelques éléments de son contexte de développement : la pratique de l'anesthésie. Cette spécialité médicale associe des connaissances anatomiques, physiologiques, physiopathologiques, pharmacologiques et technologiques afin de permettre la réalisation de tout acte chirurgical en garantissant une sécurité optimale pour le patient. Les progrès accomplis dans le domaine permettent aujourd'hui la réalisation de chirurgies de plus en plus complexes sur des patients souffrant de pathologies qui le sont aussi. Pratiquement, le médecin anesthésiste doit évaluer l'état et la conformation du patient lors de sa visite préopératoire et définir une stratégie de prise en charge optimale, adaptée à la fois au patient et au type de chirurgie qu'il nécessite. Diverses techniques sont alors utilisées afin d'assurer l'analgésie, un sommeil profond et une immobilité complète, en recourant à une anesthésie soit dite locorégionale soit générale. Le rôle de l'anesthésiste consiste ainsi à maintenir un équilibre dans une situation de profond déséquilibre engendré par la maladie, la chirurgie, ainsi que par les médicaments propres au patient et ceux nécessaires à son anesthésie. L'anticipation des potentielles difficultés et la maîtrise des possibles imprévus font ainsi partie intégrante de la pratique de tout anesthésiste.

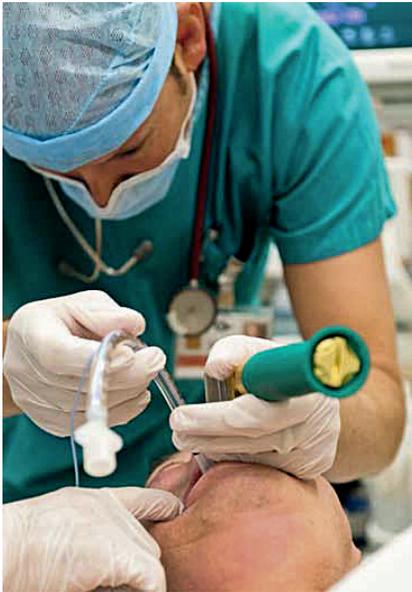
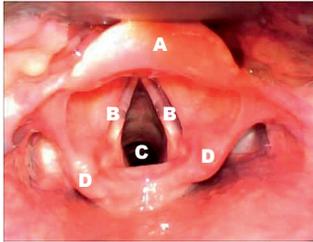


Fig. 1 Intubation trachéale à l'aide d'un laryngoscope.

La lecture de visage que nous allons bientôt aborder concerne une technique spécifique et désormais ordinaire de l'anesthésie : l'intubation trachéale et la ventilation artificielle. Comme l'administration de médicaments intraveineux assurant le sommeil, associés à des antalgiques puissants et des agents paralysants (curares), conduisent à l'apnée du patient, l'anesthésiste doit absolument maintenir la respiration de celui-ci en introduisant un tube dans sa trachée à l'aide d'un laryngoscope puis le brancher à un ventilateur (→ Fig. 1). Cette respiration artificielle permettra le maintien de l'oxygénation tissulaire qui est nécessaire à la vie de tout être humain.

Très concrètement, le laryngoscope permet de déplacer latéralement vers la gauche la langue du patient, puis, en appliquant une traction oblique, d'exposer l'orifice trachéal dans lequel le médecin sera en

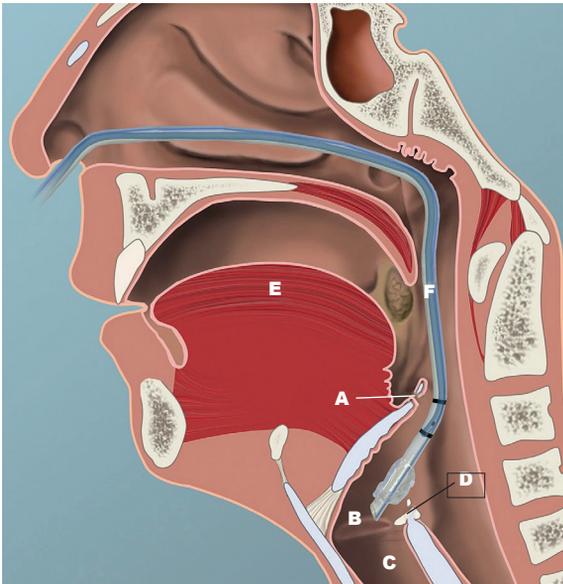
mesure de positionner la sonde d'intubation. Il importe de souligner que l'identification et la reconnaissance des structures anatomiques de la gorge des patients, qui peut être très différente de cas en cas, favorise le taux de succès de l'intubation (→ Fig. 2).



- A: épiglote;
- B: cordes vocales;
- C: orifice trachéal;
- D: cartilages arythénoïdes.

Fig. 2 Vision de l'orifice trachéal.

La technique qui permet la bonne exposition de ces structures anatomiques aux yeux de l'anesthésiste nécessite un apprentissage spécifique, ce d'autant plus que les spécificités anatomiques des patients peuvent rendre cette visualisation et, partant, l'insertion de la sonde d'intubation difficiles, voire impossibles en raison d'une anatomie parfois très complexe imposant un parcours sinueux à l'intubation (→ Fig. 3).



- A: épiglote;
- B: cordes vocales;
- C: orifice trachéal positionné anormalement antérieur;
- D: cartilages arythénoïdes;
- E: langue;
- F: sonde trachéale.

Fig. 3 Vision de profil d'un parcours sinueux nécessaire pour l'insertion trachéale de la sonde dans le cas d'un larynx positionné antérieurement.

Ajoutons encore qu'afin d'optimiser l'exposition de l'orifice laryngé, certains mouvements de la tête du patient sont nécessaires afin d'aligner avec le champ de vision différents axes anatomiques (oral, pharyngé et laryngé).

La laryngoscopie et l'intubation trachéale font partie des gestes de base de tous les médecins anesthésistes, qu'ils soient actifs en salle d'opération, aux soins intensifs ou en médecine d'urgence. Pourtant, malgré les avancées pharmacologiques et techniques réalisées ces 20 dernières années dans le domaine, la principale cause de morbidité et de mortalité en anesthésie reste encore de nos jours liée à l'échec de l'intubation¹. Et rappelons qu'en cas d'échec d'intubation, tout doit être mis en œuvre afin d'assurer, aussi bien que possible, l'apport d'oxygène au patient, car le cerveau ne tolère une absence d'oxygène guère plus longtemps que trois minutes. Le temps est donc un élément crucial et la survenue d'une situation d'échec met le patient dans une situation critique². En pareil cas, la priorité est donnée à la ventilation au masque facial. La situation crainte par chaque anesthésiste est bien évidemment celle où ni l'intubation ni la ventilation ne sont possibles³. On comprend dès lors que la détection préopératoire de patients difficiles à intuber et à ventiler représente un enjeu majeur de sécurité dans le domaine de l'anesthésie.

La recherche de critères prédictifs d'une intubation difficile constitue depuis longtemps un axe de recherche fondamental pour la sécurité de la pratique de l'anesthésie. Ainsi, des critères anatomiques, morphologiques, médicaux, génétiques et environnementaux ont été et sont toujours explorés. Et dans la mesure où le développement embryonnaire de ce que l'on appelle la filière trachéo-laryngée de chaque individu est intimement liée au développement de la structure osseuse de la face, le visage du patient est devenu pour l'anesthésiste un lieu de lecture privilégié afin de repérer les signes extérieurs de potentielles malformations qui pourraient, à leur tour, être associées à des intubations difficiles. La reconnaissance de faciès typiques de certains syndromes participe ainsi aux compétences nécessaires de l'anesthésiste. Elle lui permet d'établir le lien entre des anomalies du visage composant ce que l'on appelle techniquement des « syndromes malformatifs » et des facteurs pronostiques d'une intubation et d'une ventilation difficiles. En d'autres termes, des syndromes ou maladies caractérisées par des anomalies de la morphologie du visage suscitent des inquiétudes auprès de chaque anesthésiste, des anomalies auxquelles la tradition médicale a souvent donné le nom de ceux qui les ont décrites : syndromes de Pierre-Robin⁴, de Treacher-Collins⁵, de

- 1 L'incidence d'une intubation difficile se situe aux environs de 10% avec 0,13%–0,3% d'échec d'intubation (HEARD/GREEN/EAKINS [2009]). Voir aussi COOK/WOODALL/FRERK & Fourth National Audit (2011); METZNER/POSNER/LAM/DOMINO (2011); PETERSON/DOMINO/CAPLAN/POSNER/LEE/CHENEY (2005).
- 2 À l'aide d'un ventilateur, administrant un mélange réglé d'oxygène, d'air ou de gaz anesthésiant, une ventilation externe est tentée, en plaquant un masque facial sur le visage du patient, aux niveaux du nez et de la bouche. L'oxygénation est alors assurée de la meilleure manière possible, afin de maintenir le patient en vie, dans l'attente de matériel ou de compétences spécifiques qui permettraient de rendre l'intubation possible.
- 3 De nos jours, un tiers des décès attribués à l'anesthésie résultent d'une incapacité à ventiler ou à intuber (HOVE/STEINMETZ/CHRISTOFFERSEN/MOLLER/NIELSEN/SCHMIDT [2007]).
- 4 Le syndrome de Pierre-Robin, dû à un dysfonctionnement du tronc cérébral à la fin du deuxième mois de grossesse, entraîne une insuffisance du développement de la mâchoire inférieure, provoquant ainsi, par un effet de cascade, les trois malformations caractéristiques : petite mâchoire inférieure (micrognathie), tendance de la langue à chuter en arrière dans la gorge (glossoptose) et absence de fermeture du palais en arrière (fente vélo-palatine).
- 5 Le syndrome de Treacher-Collins, lié à une mutation génétique transmise de manière autosomale dominante, est caractérisé par une dysmorphie faciale typique (hypoplasie bilatérale et symétrique des os

Goldenhar, de Down ou mucopolysaccharidoses⁶. L'analogie entre ces différents syndromes réside dans l'expression de la pathologie au niveau du visage qui se voit ainsi caractérisé par des malformations faciales spécifiques causant des difficultés à exposer la trachée et à y accéder, tel le « faciès mongoloïde » bien connu, typique du syndrome de Down.

Outre ces syndromes, certaines anomalies provoquées par des maladies acquises ou par l'influence de médicaments sont elles aussi déchiffrables sur le visage du patient. C'est le cas, par exemple, du « faciès lunaire » du patient traité sur une longue durée par corticoïdes (hormones stéroïdiennes), du « faciès cushingoïde » (maladie de Cushing) ou encore le « faciès acromégaloïde » lié à un syndrome de sécrétion inappropriée d'hormones de croissance⁷, autant de pathologies associées à des difficultés de l'intubation. La polyarthrite rhumatoïde, la spondylite ankylosante⁸, l'obésité⁹ ou les apnées du sommeil peuvent également engendrer de telles difficultés dans la prise en charge des voies respiratoires de ces patients. Et l'on peut ajouter à ce tableau complexe le fait que, malheureusement, certains médicaments efficaces contre ces pathologies peuvent avoir pour effet secondaire d'altérer la composition des tissus conjonctifs du visage. Par exemple, chez certains patients, la peau du visage s'amincit, devient sèche ou luisante et peut produire un masque caractéristique lisse ou cireux que l'œil du médecin à la recherche de signes annonciateurs d'intubation difficile ne doit pas manquer de détecter. Dans tous ces cas, le visage devient le témoin et le lieu de lecture de modifications sous-jacentes, et même les physionomies sans expression, propres à certaines pathologies sous-jacentes, peuvent être des masques immobiles

malaires, de la margelle infra-orbitaire et de la mandibule) entraînant une malocclusion dentaire, une béance antérieure, une anomalie complexe de l'articulation temporo-mandibulaire responsable d'une limitation d'ouverture buccale, un palais ogival et parfois une fente vélo-palatine. D'autres anomalies faciales incluent une obliquité anti-mongoloïde, des fentes palpébrales ou des malformations de l'oreille externe telles qu'ototie (absence congénitale d'une ou de deux oreilles externes ou pavillons) ou microtie. Des difficultés respiratoires et de nutrition peuvent se manifester durant les premières années du fait de l'étroitesse des voies respiratoires supérieures et de la limitation de l'ouverture buccale.

- 6 Les syndromes de Goldenhar, de Down ou mucopolysaccharidoses ne représentent qu'une petite partie d'une liste de pathologies, chacune liée à leur lot spécifique de malformations faciales d'origine génétique ou évolutionnelle et associée à une difficulté d'identification de l'orifice trachéal.
- 7 L'acromégalie, trouble hormonal lié à un dysfonctionnement de l'hypophyse, touche principalement les adultes d'âge moyen. Elle est caractérisée par une augmentation anormale de la taille des pieds et des mains, et conduit à une déformation progressive du visage (syndrome dysmorphique). Les pommettes sont typiquement prononcées, le front est renflé et la mâchoire est élargie, modifiant ainsi les rapports anatomiques sous-jacents. La langue peut ainsi être positionnée antérieurement de manière anormale et rendre l'intubation extrêmement compliquée.
- 8 La polyarthrite rhumatoïde ou la spondylite ankylosante sont deux maladies impliquant notamment la colonne vertébrale et influençant sa mobilité cervicale. Une rigidité de cette partie de la colonne limite fortement la possibilité de visualiser la filière laryngo-trachéale par une impossibilité mécanique à aligner les différents axes (axes oro-, pharyngo- et laryngo-trachéal) nécessaires à la visualisation optimale de l'orifice trachéal (→ Fig. 4). Ainsi, comme pour toute autre pathologie impliquant la colonne cervicale, la mise en place d'une sonde d'intubation dans la trachée est rendue difficile.
- 9 Le nombre de personnes obèses augmente continuellement depuis plus de vingt ans. L'accumulation anormale ou excessive de graisse est visible sur le visage du patient et l'augmentation du nombre de cellules adipeuses va impliquer une modification de la morphologie de la filière orotrachéale, rendant la visualisation de l'orifice trachéal difficile, voire impossible.

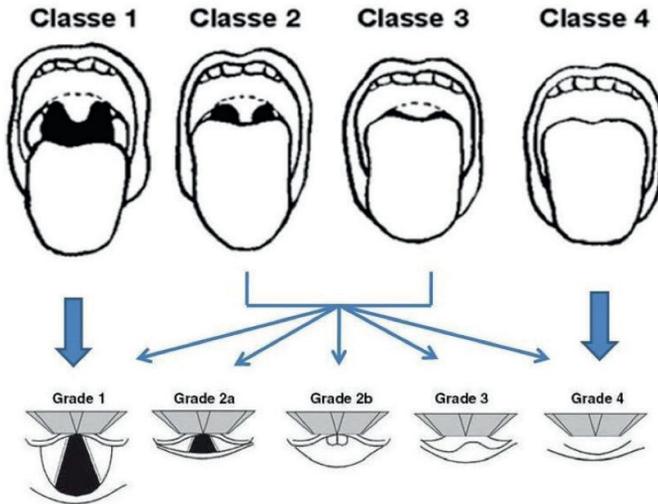


Fig. 4 Classes de Mallampati et corrélations avec la visualisation lors de la laryngoscopie (grade laryngé):
Classe 1 : la luette est entièrement visible; *Classe 2* : la luette est partiellement visible; *Classe 3* : la luette n'est pas visible mais le palais mou est visible; *Classe 4* : seul le palais dur est visible.
Grade 1 : toute la glotte est visible; *Grade 2a* : seule la partie postérieure des cordes vocales est visible; *Grade 2b* : seuls les aryténoïdes sont visibles; *Grade 3* : seule l'épiglotte est visible; *Grade 4* : seul le palais est visible.

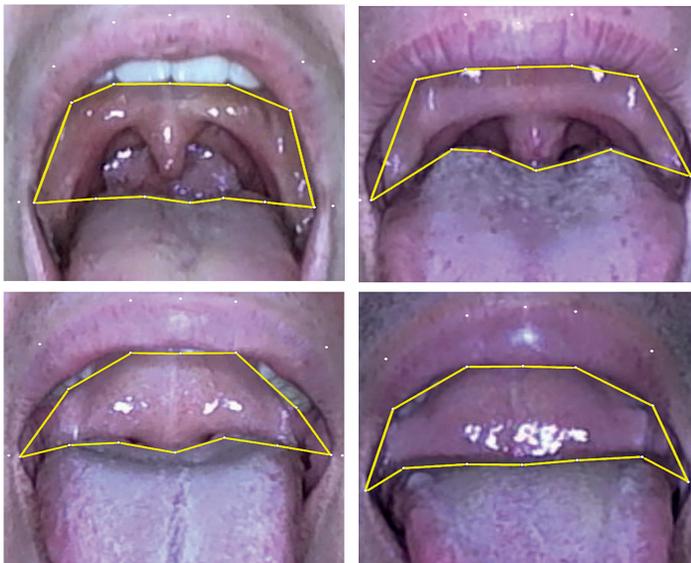


Fig. 5 Exemples de classification des quatre classes de Mallampati sur des patients. La région du fond de gorge déterminante pour définir la classe de Mallampati est délimitée en jaune.

qui cachent une réalité qui ne sera découverte qu'une fois le patient sous anesthésie générale et nécessitant une intubation. Le visage, avec ses stigmates de maladies sous-jacentes, joue donc un rôle prépondérant dans la capacité à prédire une intubation ou une ventilation difficiles.

Une clinique du visage

Avant chaque intubation, indépendamment des pathologies associées, un examen clinique destiné à repérer des indices pronostiques de ventilation ou d'intubation difficiles est effectué systématiquement par chaque anesthésiste afin de lui permettre d'anticiper d'éventuels problèmes et de planifier une stratégie adéquate. Un grand nombre d'intubations difficiles sont en effet prévisibles sur la base d'un examen clinique précis qui repose, d'une part, sur la recherche d'éléments anamnestiques – antécédents d'intubation difficile, de chirurgie ou tumeur de la sphère oto-rhino-laryngologique (ORL), syndrome d'apnée obstructif du sommeil ou diabète – et, d'autre part, sur des critères morphologiques.

Seshhagiri Rao Mallampati, anesthésiste d'origine indienne exerçant aujourd'hui à Boston, a été le premier à établir une corrélation entre certains critères morphologiques du visage et une difficulté potentielle à intuber: le score de Mallampati¹⁰ qui sera modifié plus tard par Samsoon et Young¹¹. Pour établir ce score prédictif, le patient est examiné en position assise ou debout, bouche ouverte et langue tirée au maximum sans phonation. L'examineur détermine la classe selon la vision qu'il a du fond de gorge (→ Fig. 4 et 5).

Dans sa pratique, l'anesthésiste saura ainsi qu'il existe une relative corrélation entre l'observation d'une classe 1 et une laryngoscopie de grade 1 selon la classification de Cormack-Lehane¹², tandis qu'une classe 4 sera fréquemment associée à un grade 3 ou 4. Il saura aussi, en revanche, que la corrélation avec les grades de Cormack et Lehane est peu fiable pour les classes 2 et 3 dans lesquelles les cinq grades laryngoscopiques sont représentés de manière homogène. En d'autres termes, la pertinence des scores prédictifs d'intubation difficile basés sur le visage n'est pas toujours assurée.

À ce jour, il existe dans la littérature spécialisée plusieurs scores prédictifs d'une intubation difficile ou d'une laryngoscopie difficile sans qu'aucun ne permette toutefois une caractérisation et une précision suffisantes. Dans ces circonstances, la recherche de meilleurs outils prédictifs reste aujourd'hui d'actualité. L'une des voies consiste à combiner plusieurs autres critères morphologiques au score de Mallampati dans le but d'augmenter le potentiel de détection d'une intubation difficile: ouverture de bouche, présence d'incisives proéminentes, distance entre le cartilage thyroïde (cou) et le menton ou encore la circonférence et la mobilité cervicales. Malheureusement,

10 MALLAMPATI/GATT/GUGINO/DESAI/WARAKSA/FREIBERGER/LIU (1985).

11 SAMSOON/YOUNG (1987).

12 CORMACK/LEHANE (1984); YENTIS/LEE (1998).

une méta-analyse portant sur plus de 50'000 patients a conclu que les examens préopératoires conduits pour la recherche d'une intubation difficile ne possèdent qu'une très faible valeur prédictive lorsqu'ils sont utilisés seuls¹³. Et si une association de plusieurs critères augmente la performance de cette détection, celle-ci ne se révèle pas suffisante. Le danger n'est donc pas écarté, la prudence doit rester de mise et, en cas de doute, le recours à du matériel complexe et à du personnel hautement spécialisé reste recommandé dans la pratique clinique.

Reste à savoir si l'intuition du médecin permet d'anticiper ce genre de difficultés. Récemment, des chercheurs ont relevé l'importance en la matière de l'expérience du médecin anesthésiste et des facteurs «émotionnels»¹⁴. On a montré en particulier qu'alors que le médecin était informé de tous les critères objectifs de difficulté pour chaque patient, le fait de lui montrer en plus une photographie de son visage améliorerait la performance de sa prédiction de la difficulté d'une intubation. Cela signifie que le cerveau du médecin intègre dans son regard clinique une grande quantité de critères qu'il pondère en fonction de sa propre expérience et de l'impression qu'il reçoit en regardant son patient. Cette intuition est un complément nécessaire aux critères objectifs de diagnostic: il lira sur le visage du patient des traits et caractères qui le rassureront ou, au contraire, l'inquiéteront et qui joueront un rôle déterminant dans la sécurité de l'intervention.

Lecture de visage assistée par les techniques d'imagerie

Comme nous l'avons dit, la quête d'indices permettant de prédire une intubation difficile est continue. En plus des repères anatomiques mesurables, plusieurs essais ont été réalisés pour découvrir des phénotypes crâniofaciaux – l'état d'un caractère observable sur le crâne et le visage – à l'aide de techniques de radiographie ou de scanner par laser. Ainsi, Suzuki¹⁵ a calculé cinq coefficients et angles dérivés de mesures prises sur des photographies de patients. Il a ainsi montré que l'angle sous-mandibulaire semblait être associé à une intubation difficile. Les possibilités de simulation par ordinateur ont permis à Schendel et Hatcher¹⁶ d'évaluer les voies aériennes de leurs patients à l'aide de logiciels de reconstruction faciale, ce qui a permis la reconstruction statistique de visages faciles ou difficiles à intuber. Récemment, des études ont tenté d'intégrer l'intelligence artificielle¹⁷ ou des modèles statistiques à ces lectures de visage¹⁸. Trois nouveaux paramètres faciaux liés à une intubation difficile ont par exemple été identifiés à l'aide de photographies digitales et d'un modèle de visage tridimensionnel: l'importance des distances entre le front, le nez et le menton; l'angle

13 Voir SHIGA / WAJIMA / INOUE / SAKAMOTO (2005).

14 Voir CONNOR / SEGAL (2014).

15 SUZUKI / ISONO / ISHIKAWA / KITAMURA / TAKAI / NISHINO (2007).

16 SCHENDEL / HATCHER (2010).

17 Voir LANGERON / CUVILLON / IBAÑEZ-ESTEVE / LENFANT / RIOU / LE MANACH (2012).

18 Voir CONNOR / SEGAL (2011).

entre la mandibule et la nuque; et la pointe du nez et son inclinaison qui semblent également participer à l'amélioration de la prédiction d'une intubation difficile¹⁹.

C'est dans cette ligne de recherche qu'ont vu le jour en médecine des projets de développement d'outils permettant l'apprentissage automatique et l'analyse du visage²⁰ à partir de l'utilisation de méthodes automatiques de reconnaissance de structures ou de caractéristiques des formes désormais très répandue dans le domaine de la sécurité ou du marketing²¹. Des progrès dans le domaine de la reconnaissance automatique de repères anatomiques du visage permettent aujourd'hui, par exemple, de recourir à des systèmes de détection et de suivi rapides et fiables de visages grâce à des images numériques ou des vidéos. Ces innovations rendent possible l'analyse de la morphologie faciale, aussi bien dans des situations statiques que dynamiques et, partant, invitent à imaginer une technique qui permettrait de discerner des caractéristiques que l'œil nu est incapable de repérer.

À partir de ces acquis et de ces nouvelles potentialités, nous avons développé un projet de lecture de visage assistée par les techniques d'imagerie. Sur le plan technique, nous recourons à des webcams couplées à un logiciel spécifique afin de rassembler, lors d'une consultation préopératoire d'anesthésie, des images statiques et dynamiques du visage, aussi bien de face que de profil. La tête du patient est saisie selon une séquence prédéterminée afin de constituer un masque numérique composé de plus de 200 points qui se positionnent automatiquement sur son visage et son cou (→ Fig. 6).

Cette base de données morphologiques est enrichie par les données relatives à la difficulté relative de l'intubation trachéale effectuée ensuite au bloc opératoire lors de l'intervention chirurgicale. Un système informatique à apprentissage automatique (*machine learning*) exploite ces données selon des algorithmes dynamiques, afin de faire ressortir des corrélations qui permettent d'identifier des relations entre des matrices de points du visage et une intubation qui s'est avérée simple ou complexe. Comme toujours dans ce genre de dispositifs, plus le nombre de patients inclus dans la base de données est grand, plus les exemples de difficulté d'intubation sont variés et plus la performance du modèle de prédiction sera bonne²².

19 Relevons que, malheureusement, ces études nécessitent divers appareils de radiologie, en particulier un CT Scanner, qui exposent les patients à des radiations ionisantes supplémentaires et restreignent la possibilité de généraliser ces différents examens.

20 CUEVAS/DÍAZ/MANZANARES/ZALDIVAR/PÉREZ-CISNEROS (2013); SAVRANSKY/THOMAS/POYNEER/MACINTOSH (2013).

21 MANDELJC/KOVAČIČ/KRISTAN/PERČ (2013); VALSTAR/MEHU/JIANG/PANTIC/SCHERER (2012). Voir aussi dans ce volume la contribution de D. Dessimoz et Ch. Champod.

22 À ce jour, après l'intégration de plus de 3000 patients dans notre base de données, la performance du logiciel est équivalente à celle de l'évaluation complexe et multifactorielle des visages rapportée dans la littérature.

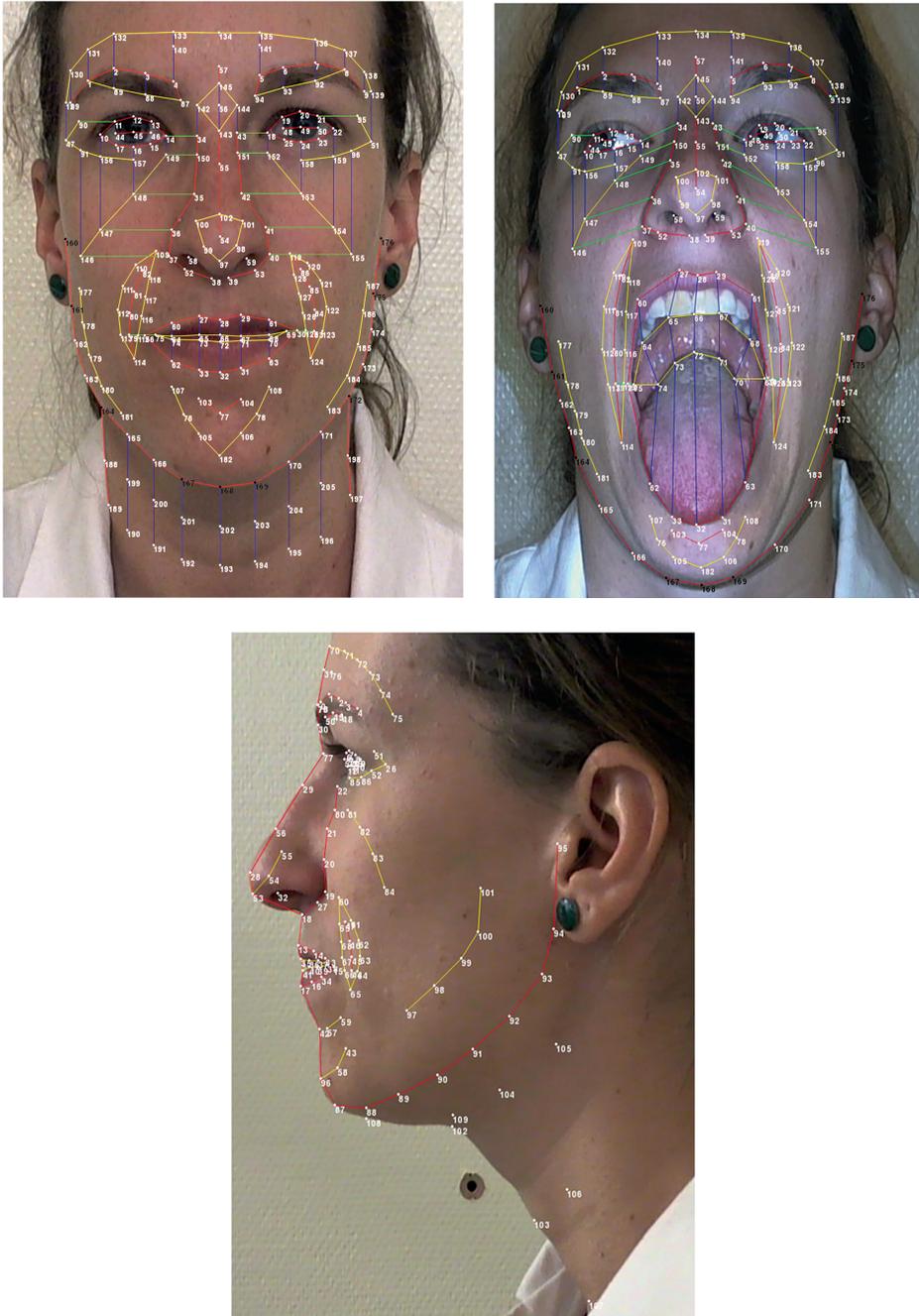


Fig. 6 Masque automatique se positionnant sur le visage du patient.

Conclusion

Le développement de ces techniques qui permettent de déchiffrer méthodiquement le visage singulier de chaque patient et de l'associer à des séquences génériques de points du visage est une voie sans doute prometteuse pour pallier les limites du regard clinique de l'anesthésiste, si exercé soit-il. Ces dispositifs de lecture de visage assistée par les techniques d'imagerie ne vont toutefois pas marginaliser la présence des professionnels, dans la mesure évidente où, s'ils permettent une meilleure anticipation et une diminution des risques, c'est bien le geste concret de l'intubation qui demeure l'acte médical nécessaire à l'intervention chirurgicale sur les corps de patients plongés dans le sommeil et momentanément paralysés au point de ne plus pouvoir respirer. Les innovations dont nous avons esquissé les origines et les conditions actuelles de développement nous rappellent que les technologies n'imposent que rarement des ruptures radicales. Elles prolongent avec de nouveaux moyens une technique et une habileté au cœur de l'exercice de la médecine depuis longtemps : repérer des signes en surface pour déchiffrer en profondeur l'état du patient et tenter de mobiliser au mieux les moyens possibles de le soigner.

Dans un éloge d'Hippocrate fort ancien on lit :

La première chose qu'Hippocrate considérait, particulièrement lorsqu'il s'agissait d'une maladie aiguë, c'était le visage du malade. C'est un bon signe, selon lui, d'avoir le visage d'un homme qui se porte bien, et tel que le malade lui-même l'a eu dans sa santé. Autant que le visage s'éloigne de cette disposition autant y a-t-il, à proportion, de danger (Leclerc [1696 : 365]).

Si les modes et techniques de lecture clinique des visages ont sans doute changé, si les signes que le médecin y repère indiquent des réalités qui se métamorphosent, s'enrichissent et se complexifient au fil de l'histoire des conceptions du corps et des outils pour en rétablir la santé, reste que le visage de chaque patient lui est propre et offre des potentialités d'interprétation nouvelle. S'il incarne la personnalité, le caractère, les émotions et le vécu de chaque patient, si importants dans la relation de soin, les techniques permettent aujourd'hui de rapporter mieux encore la singularité de sa morphologie à des règles ou, en tous cas, à des continuités qui permettent leur prise en charge spécifique. Comme celui du célèbre Hippocrate et de tous les médecins, l'œil averti et techniquement assisté de l'anesthésiste scrute le visage de son patient, à l'affût du moindre signe potentiellement prédictif d'un danger en intégrant à sa prise en charge son savoir-faire et sa compétence à discerner les caractéristiques objectives de son corps lisible sur les traits de son visage. Qui aurait cru que la vie du patient pouvait dépendre de ce que montre son visage ? Notre visage n'est donc pas seulement une fenêtre sur nos émotions, mais aussi, plus prosaïquement, une lorgnette sur l'anatomie de notre gorge.

Bibliographie

- Connor, C. W. / Segal, S. (2011)**, « Accurate Classification of Difficult Intubation by Computerized Facial Analysis », *Anesthesia & Analgesia* 112 :1, 84–93.
[doi: 10.1213/ANE.ob013e31820098d6]
- (2014), « The Importance of Subjective Facial Appearance on the Ability of Anesthesiologists to Predict Difficult Intubation », *Anesthesia & Analgesia* 118 :2, 419–427.
[doi: 10.1213/ANE.000000000000012]
- Cook, T. M. / Woodall, N. / Frerk, C. / Fourth National Audit, Project (2011)**, « Major Complications of Airway Management in the UK: Results of the Fourth National Audit Project of the Royal College of Anaesthetists and the Difficult Airway Society. Part 1: Anaesthesia », *British Journal of Anaesthesia* 106 :5, 617–631.
[doi: 10.1093/bja/aero58]
- Cormack, R. S. / Lehane, J. (1984)**, « Difficult Tracheal Intubation in Obstetrics », *Anaesthesia* 39 :11, 1105–1111.
- Cuevas, E. / Díaz, M. / Manzanares, M. / Zaldivar, D. / Pérez-Cisneros, M. (2013)**, « An Improved Computer Vision Method for White Blood Cells Detection », *Computational and Mathematical Methods in Medicine*, 1–14.
[doi: 10.1155/2013/137392]
- Heard, A. M. / Green, R. J. / Eakins, P. (2009)**, « The Formulation and Introduction of a “Can’t Intubate, Can’t Ventilate” Algorithm into Clinical Practice », *Anaesthesia* 64 :6, 601–608.
[doi: 10.1111/j.1365-2044.2009.05888.x]
- Hove, L. D. / Steinmetz, J. / Christoffersen, J. K. / Moller, A. / Nielsen, J. / Schmidt, H. (2007)**, « Analysis of Deaths Related to Anesthesia in the Period 1996–2004 from Closed Claims Registered by the Danish Patient Insurance Association », *Anesthesiology* 106 :4, 675–680.
[doi: 10.1097/01.anes.0000264749.86145.e5]
- Langeron, O. / Cuvillon, P. / Ibañez-Esteve, C. / Lenfant, F. / Riou, B. / Le Manach, Y. (2012)**, « Prediction of Difficult Tracheal Intubation : Time for a Paradigm Change », *Anesthesiology* 117 :6, 1223–1233.
[doi: 10.1097/ALN.ob013e31827537cb]
- Lederc, D. (1696)**, *Histoire de la médecine. Où l’on voit l’origine et le progrès de cet Art de Siècle en Siècle depuis le commencement du Monde*, Genève, chez J. A. Chouët & D. Ritter.
- Mallampati, S. R. / Gatt, S. P. / Gugino, L. D. / Desai, S. P. / Waraksa, B. / Freiburger, D. / Liu, P. L. (1985)**, « A Clinical Sign to Predict Difficult Tracheal Intubation: A Prospective Study », *Can Anaesthetists’ Society Journal* 32 :4, 429–434.
- Mandeljc, R. / Kovačič, S. / Kristan, M. / Perč, J. (2013)**, « Tracking by Identification Using Computer Vision and Radio », *Sensors (Basel)* 13 :1, 241–273.
[doi: 10.3390/s130100241]
- Metzner, J. / Posner, K. L. / Lam, M. S. / Domino, K. B. (2011)**, « Closed Claims’ Analysis », *Best Practice & Research Clinical Anaesthesiology* 25 :2, 263–276.
[doi: 10.1016/j.bpa.2011.02.007]

- Peterson, G. N. / Domino, K. B. / Caplan, R. A. / Posner, K. L. / Lee, L. A. / Cheney, F. W. (2005)**, « Management of the Difficult Airway: A Closed Claims Analysis », *Anesthesiology* 103 :1, 33–39.
[doi: 00000542-200507000-00009 [pii]].
- Samsoon, G. L. / Young, J. R. (1987)**, « Difficult Tracheal Intubation : A Retrospective Study », *Anaesthesia* 42 :5, 487–490.
- Savransky, D. / Thomas, S. J. / Poyneer, L. A. / Macintosh, B. A. (2013)**, « Computer Vision Applications for Coronagraphic Optical Alignment and Image Processing », *Applied Optics* 52 :14, 3394–3403.
[doi: 10.1364/AO.52.003394]
- Schendel, S. A. / Hatcher, D. (2010)**, « Automated 3-Dimensional Airway Analysis from Cone-Beam Computed Tomography Data », *Journal of Oral and Maxillofacial Surgery* 68 :3, 696–701.
[doi: 10.1016/j.joms.2009.07.040]
- Shiga, T. / Wajima, Z. / Inoue, T. / Sakamoto, A. (2005)**, « Predicting Difficult Intubation in Apparently Normal Patients: A Meta-Analysis of Bedside Screening Test Performance », *Anesthesiology* 103 :2, 429–437.
- Suzuki, N. / Isono, S. / Ishikawa, T. / Kitamura, Y. / Takai, Y. / Nishino, T. (2007)**, « Submandible Angle in Nonobese Patients with Difficult Tracheal Intubation », *Anesthesiology* 106 :5, 916–923.
[doi: 10.1097/01.anes.0000265150.71319.91]
- Valstar, M. F. / Mehu, M. / Jiang, B. / Pantic, M. / Scherer, K. (2012)**, « Meta-Analysis of the First Facial Expression Recognition Challenge », *IEEE Transactions on Systems, Man, and Cybernetics, Part B: Cybernetics* 42 :4, 966–979.
[doi: 10.1109/TSMCB.2012.2200675]
- Yentis, S. M. / Lee, D. J. (1998)**, « Evaluation of an Improved Scoring System for the Grading of Direct Laryngoscopy », *Anaesthesia* 53 :11, 1041–1044.

Propos recueillis par Salvatore Bevilacqua

L'individu fait de son visage le foyer de son être, l'axis mundi auquel il ne songe pas nécessairement à chaque instant, mais sans lequel il serait réduit à peu de chose.

David LE BRETON (2014: 301)

Pascal Byrde est l'un des rarissimes épithésistes aujourd'hui en activité en Suisse¹. Souriant, calme, chaleureux, il m'accueille dans son laboratoire dominant le lac Léman, qui est également l'officine où travaillent trois générations de la famille Byrde. Peu répandu et surtout peu connu, le métier de Pascal Byrde consiste à réaliser des prothèses faciales, dites épithèses, selon un procédé quasi artisanal. Plus précisément, son activité a pour but de reconstruire artificiellement une partie manquante du visage (nez, oreille, œil et cavité oculaire...) de personnes mutilées, afin de leur rendre une vie sociale et une dignité. Le service proposé par Pascal Byrde dépasse largement la création d'un simple « auxiliaire technique » en raison de la portée profondément symbolique et émotionnelle, pour le/la patient/e, qui entoure cet acte professionnel. Pascal Byrde en est conscient, il sait que le visage, partie du corps la plus exposée au regard des autres, est un lieu incontournable de la construction de l'identité. Techniquement et humainement exigeante, cette profession requiert ainsi, outre une réelle maîtrise ingénieuriste, également une grande sensibilité et capacité d'écoute. La passion de Pascal Byrde pour ce travail insolite plonge ses racines dans la tradition familiale de fabrication de prothèses maxillo-faciales. En effet, si Pascal Byrde s'est engagé et spécialisé depuis de nombreuses années dans la fabrication d'épithèses, son frère Anthony perpétue, de son côté, l'activité historique de l'entreprise familiale qui est celle de la production de prothèses dentaires.

Les lignes qui suivent retracent et approfondissent les propos saillants de l'interview que Pascal Byrde m'a accordée en automne 2014, selon un canevas thématique qui démarre avec la description de son parcours professionnel et des aspects techniques et interdisciplinaires liés à son activité. Sont traitées ensuite les questions relatives au contact avec les patient/e/s en général et, plus particulièrement, la gestion de

¹ Les chiffres manquent pour la Suisse. À titre de comparaison, l'Association nationale pour la formation permanente du personnel hospitalier (ANFH) ne dénombre qu'une dizaine d'épithésistes en France.

la communication autour de l'acceptation de porter un « nouveau visage », point qui parachèvera l'analyse de l'interview.

Quelques repères anthropologiques

La plupart du temps, les porteurs ou porteuses d'épithèse sont des personnes dont les mutilations du visage ne peuvent, pour des raisons techniques ou économiques, être corrigées par la chirurgie réparatrice. Dans ces cas cliniques extrêmes, l'unique solution consiste alors à remplacer, ou plutôt combler le délabrement tissulaire (nasal, orbito-zygomatique, auriculaire...) avec une pièce manufacturée par l'épithésiste dont le travail consiste, ainsi, à reproduire esthétiquement la partie correspondante du visage définitivement perdue. L'épithèse est, en d'autres termes, un « masque facial à usage médical », c'est-à-dire un « dispositif artificiel disposé au niveau de l'extrémité céphalique, destiné à remodeler les contours d'une face altérée, mais aussi à redonner un visage et par voie de conséquence, une identité à un patient mutilé et stigmatisé² ». Étymologiquement, le terme « épithèse » est, du reste, expliquent les auteurs, le résultat de la contraction du terme « épi-prothèse », *epi* signifiant « au-dessus ».

Permettant à l'individu défiguré de regagner une identité et, par là, de réintégrer le tissu social, l'épithèse ne se réduit donc pas à une production matérielle dans le sens où il s'agit d'une médiation symbolique – lui conférant un statut de liminarité³ propre aux fonctions des masques rituels – qui rend possible « le passage d'un corps stigmatisé à un corps normalisé⁴ ».

Dans l'optique anthropologique, l'épithèse est donc faite d'une matière symbolique qui met en relation l'épithésiste avec le/la patient/e dans une sorte de rapport thérapeutique et initiatique. L'épithésiste apparaît et agit comme dépositaire d'un savoir-faire, mais aussi d'un « pouvoir dire » conféré par son expertise technique et son rôle d'arbitre jugeant si une intervention est réaliste ou utopique. Façonner et appliquer une épithèse définit, dans ce sens, un acte de « création d'un visage [qui] renvoie à la sacralité du geste technique et à une action démiurgique ; la mutilation et la mise en place d'une prothèse faciale assurent un parcours ritualisé dans la vie du patient. L'ensemble de ces éléments modifie complètement la relation soignant-soigné qui dépasse à présent les triviales relations de soins où s'associent généralement gestes techniques médicaux et écoute du patient⁵ ». La portée « magique » de l'épithèse

2 DESTRUHAUT / VIGARIOS / ANDRIEU / POMAR (2011 : 49).

3 Dans le modèle tripartite des rites de passage élaboré par Arnold Van Gennep (1909), la liminarité (ou liminalité) décrit la phase transitoire ou intermédiaire au sein d'une séquence rituelle généralement structurée en trois temps. Cette séquence débute avec la séparation de l'individu vis-à-vis du groupe, se poursuit avec sa mise à l'écart temporaire (phase liminaire), et se conclut avec la phase de sa réintégration ou d'agrégation au sein du groupe, mais pourvu d'un nouveau statut social. La phase liminaire instaure ainsi une coupure ritualisée marquant la différence entre un état antérieur et un état postérieur, ainsi que le passage de l'un à l'autre.

4 DESTRUHAUT / VIGARIOS / ANDRIEU / POMAR (2011 : 51).

5 DESTRUHAUT / VIGARIOS / ANDRIEU / POMAR (2011 : 55).

s'exprime, en d'autres termes, dans la « fusion » rêvée entre l'objet créé par l'épithésiste et la chair vivante, le corps et l'identité du porteur.

Or, les porteurs et porteuses d'épithèse sont avant tout des hommes et des femmes ayant subi une « défiguration », une atteinte au corps et au Soi pour diverses raisons. Cette dernière allégation me permet d'ouvrir les portes du laboratoire de Pascal Byrde et de poursuivre la réflexion en déroulant le fil de sa pensée et de son expérience.

Dressant un profil général des bénéficiaires d'épithèses, Pascal Byrde distingue trois principaux groupes de personnes recourant à ses services : les individus ayant subi une tumorectomie, les individus avec une malformation congénitale et, enfin, les victimes d'accident (brûlures, tentative de suicide, accident de la route...). Il ajoute que les personnes âgées constituent une population qui mériterait davantage d'attention. Vivant souvent en vase clos au sein d'institutions spécialisées, ce public grandissant en termes de besoins demeure toutefois, selon Pascal Byrde, relativement coupé du monde et souffrirait ainsi d'un manque d'information et, par conséquent, de prise en charge.

La découverte d'une vocation professionnelle

Pascal Byrde estime que vouloir devenir épithésiste relève aujourd'hui un peu de la gageure. Contrairement à la Suisse, la Grande-Bretagne et la France offrent, explique-t-il, des filières de formation professionnelle ou universitaire spécialisées. Mais ces pays « abandonnent », tout comme la Suisse, leurs diplômé/e/s à un marché de l'emploi où les débouchés sont très rares, voire inexistants. La formation malaisée, le statut de niche et l'innovation technologique (généralisation de la 3D) contribuent, selon lui, à faire du métier d'épithésiste une profession « non pas en voie de disparition, mais en pleine mutation ». L'absence en Suisse d'une formation reconnue et validée par un titre rend ainsi le parcours professionnel de Pascal Byrde remarquable et unique en son genre. Ce contexte permet de rattacher, en un certain sens, son activité – pratiquée de manière très artisanale et empirique – aux « disciplines orchidées⁶ » en raison de sa singularité, de la valeur sociale conférée par sa rareté et de sa relative obsolescence. Or, toutes ces difficultés et incertitudes n'empêchent pas Pascal Byrde de prévoir la relève pour assurer la survie du métier qui, explique-t-il, tient à la fois de la passion et de la vocation humanitaire :

Je vais former quelqu'un qui reprendra ma suite lorsque je serai à la retraite. Je vais passer la main à mon fils en l'occurrence parce qu'il est dans la profession de technicien dentiste... pour ne pas abandonner ces gens qui ont besoin de nous, parce que je ne saurais pas à qui les adresser.

6 « Traduction littérale de l'expression allemande *Orchideenfächer* désignant les disciplines rares que les universités doivent continuer à abriter et à soigner comme des orchidées dans une serre » (MUSSELIN/DIF-PRADALIER [2014: 306]).

Deux éléments majeurs caractérisent la formation de Pascal Byrde : une spécialisation réalisée essentiellement en autodidacte et la rencontre avec le D^r Bertrand Jaques, chirurgien ORL et fondateur en 1995 de la Division de chirurgie maxillo-faciale du CHUV, qui lui a ouvert un nouvel horizon professionnel et humain. Décédé en 2011 à l'âge de 51 ans, Bertrand Jaques fut l'un des pionniers du transfert de la technique des implants dentaires à celle des prothèses faciales. Constamment à l'écoute de leurs patient/e/s, travaillant main dans la main pendant des années, les deux hommes ont noué de forts liens d'amitié. C'est avec émotion qu'il rend hommage à l'ami disparu qui l'a invité – c'était en 1990 – à relever un défi énorme en lui donnant, pour la première fois, « la chance de reconstruire le visage » de quelqu'un. C'est donc le D^r Jaques qui a confié à Pascal Byrde, alors prothésiste dentaire, la tâche ardue de « réhumaniser » la figure mutilée de la première personne de sa carrière d'épithésiste. Mais ce moment marquant de la carrière et de la vie de Pascal Byrde ne doit pas faire oublier un parcours professionnel qui ne fut pas de tout repos. Débutant avec un apprentissage de technicien dentiste, Pascal Byrde a suivi différents cours de spécialisation à l'étranger (Suède, Grande-Bretagne, Allemagne, entre autres) en même temps qu'il acquérait en autodidacte les techniques et les aptitudes nécessaires à son travail d'épithésiste. Tout sauf orgueilleux de sa réussite, il avoue humblement que sa plus belle récompense, c'est le sourire du/de la patient/e. Le sourire apparaissant ici, pour convoquer la célèbre terminologie de Marcel Mauss (1923–1924), comme une forme de contre-don symbolique « payé » par le/la destinataire du (nouveau) visage « offert » par l'épithésiste.

Fier? Non, mais je suis totalement content parce que je redonne quand même le sourire à pas mal de personnes et c'est assez gratifiant. [...] C'est une reconnaissance... Ce n'est pas un compliment qui va me flatter. Moi, ce qui me donne le plus de satisfaction, c'est d'avoir réussi à rendre... à faire plaisir à quelqu'un.

Pascal Byrde laisse entendre ici que cette belle expérience professionnelle et humaine est le fruit de la collaboration entre deux individus unissant leur habileté, leurs efforts et leurs idéaux dans la même volonté de permettre aux « sans visage » d'esquisser à nouveau un sourire :

C'était un challenge... Petit à petit, pendant la reconstruction, on voyait le visage de la personne qui s'illuminait et ça donnait vraiment envie de faire quelque chose. Et puis après, je suis resté croché parce qu'il y avait une demande, petite au départ. Ce premier cas, il a vingt-cinq ans, et puis j'en ai eu un, deux par année, puis de plus en plus. Aujourd'hui, je pourrais dire que je peux vivre de ma profession, alors qu'à l'époque c'était le département dentaire qui me faisait vivre.

Interdisciplinarité et « bon sens » pratique

Le dispositif prothétique mis au point par Pascal Byrde et Bertrand Jaques naît, en bref, d'une adaptation de la technique des implants dentaires aux mutilations faciales

comportant une perte de substance (defect cutané, musculaire et/ou osseux) ne pouvant être résorbée par la chirurgie reconstructive :

Actuellement, la plupart des épithèses – sauf les épithèses provisoires – sont fixées avec des implants dentaires, qui sont des accroches où l'épithèse vient clipper sur les implants pour que le patient puisse l'enlever, la nettoyer, la remettre sans avoir recours à des colles agressives pour la peau [...], ce sont des peaux irradiées, fragiles... C'est le Professeur Jaques qui a été l'un des premiers au monde à mettre les implants dentaires à disposition des épithèses. Le point de départ de cette technique dérive des implants dentaires et la plupart des implants posés sont encore des implants dentaires.

Il y a essentiellement deux situations où le chirurgien fait appel à la collaboration de l'épithésiste. La première est la commande d'une prothèse faciale provisoire (nez, oreille, œil...) qui est fabriquée et posée temporairement dans l'attente d'une stabilisation de l'état du/de la patient/e et d'une opération finale de chirurgie plastique et reconstructive. La deuxième, plus accaparante pour l'épithésiste, est celle de « dernier recours » où la chirurgie, atteignant ses limites en présence de mutilations de grande ampleur, doit passer la main à d'autres spécialistes et techniques pour obtenir un résultat satisfaisant en termes de dissimulation visuelle de l'infirmité, mais aussi, paradoxalement, d'acceptation subjective et sociale de la présence de l'artefact. Le travail du chirurgien consiste ici à « préparer le terrain » – par exemple en recouvrant avec une greffe de peau la région exposée – qui va accueillir l'épithèse. L'extrait suivant décrit le rôle de l'épithésiste dans la première situation :

Moi, j'interviens seulement dans une période intermédiaire pour refaire momentanément un morceau du visage qui va être reconstruit chirurgicalement par la suite. [...] Je prends l'exemple d'un nez avec une tumeur : on enlève un bout d'une narine. Je vais refaire cette narine provisoirement, qui va être reconstruite dans l'année ou les deux ans qui suivent, pour que le patient puisse vivre plus ou moins normalement [en attendant la reconstruction chirurgicale définitive]. Les constructions refaites chirurgicalement sont en général relativement restreintes. Ça va être des parties du nez par exemple. C'est rare qu'on reconstruise un nez intégralement car c'est trop compliqué. [Dans ce cas], on va faire une épithèse. [On fait aussi] l'épithèse avant une reconstruction chirurgicale – dans le cas d'un cancer par exemple – pour surveiller la maladie. Il est plus facile (et moins onéreux) d'enlever l'épithèse, d'avoir accès à la zone malade, de voir s'il y a une reprise de la maladie [...]. Si dans les trois à cinq ans, il n'y a pas de rechute, les chirurgiens vont pouvoir faire une reconstruction. [...] Après, il y a aussi des problèmes [techniques]... la chirurgie évolue mais, par exemple, c'est très compliqué chirurgicalement de reconstruire une oreille (→ fig. 1-4).

Le matériau de base d'une épithèse est le silicone chirurgical, matériau biocompatible, résistant et relativement malléable mais...

[...] pas le même silicone employé pour des reconstructions internes, comme les reconstructions mammaires. Ce sont des silicones qui durcissent, qui peuvent être plus ou moins durs en fonction de la partie à reconstruire. Par exemple, une oreille a une dureté différente au niveau du lobe par rapport à l'autre partie qui est plus cartilagineuse, plus dure.

La fabrication d'une épithèse comporte plusieurs étapes. C'est un processus long et complexe qui doit prendre en compte et résoudre de nombreux problèmes techniques et humains. En premier lieu, l'épithésiste doit réaliser, à l'aide d'un matériau

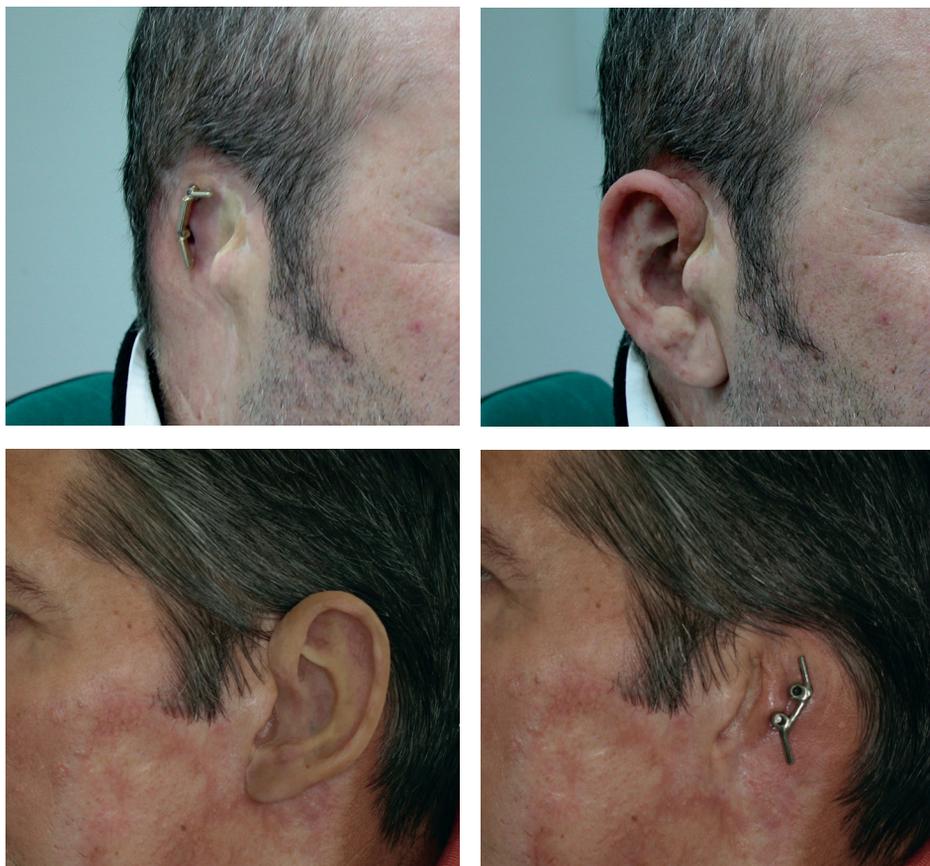


Fig. 1-4 Implants et épithèses auriculaires

© LTDB Laboratoire en technique dentaire Byrde & Cie, avec l'aimable autorisation des patients

semi-fluide, une empreinte de la région à reconstruire qui lui permettra de façonner un moule en plâtre. Celui-ci servira de base à la fabrication de l'épithèse proprement dite en silicone sur laquelle ne peuvent être faites que quelques retouches légères. «L'élément primordial de la qualité d'une telle empreinte est la bonne définition des bords de la zone du défaut tissulaire⁷», car la réussite de l'opération repose, en définitive, sur la manière dont l'artefact s'ajuste au visage, c'est-à-dire sur le camouflage de la discontinuité séparant la «peau» de silicone de la peau naturelle. Le fait de disposer d'une photo portrait de bonne qualité de la personne peut faciliter grandement le travail de Pascal Byrde qui insiste sur cette nécessité de «disposer d'une base pour mener à bien son travail», car il s'agit de la pierre de touche sur laquelle repose tout le dispositif prothétique (→ fig. 5-12).

7 SCHNEIDER / GELLRICH (2002 : 353).

Pendant cette phase, l'épithésiste doit évaluer, en synergie avec le chirurgien, les conditions et possibilités physiques du/de la patient/e, ainsi que les réalités psychologiques, subjectives et sociales liées à ses attentes et à celles de son entourage. En d'autres termes, le succès de l'opération mobilise l'expérience de professionnel/le/s de différentes disciplines, et en particulier le sens pratique de l'épithésiste ainsi que, aspects essentiels, sa créativité et sa curiosité :

On s'améliore au fil du temps, on trouve d'autres techniques, d'autres combines... Je crois que c'est un truc où il faut être inventif. Il faut essayer beaucoup de choses au niveau des produits, des colles... J'ai de la chance de travailler avec du dentaire, je peux essayer plein de produits, mais ça reste difficile, il faut être inventif [...], ce n'est pas une technique, on ne peut pas dire c'est rouge et ça se fait comme ça, il y a des dérivés: un jour on va prendre ça et on va se tromper totalement et on va revenir à un produit... Ouais, je ne sais pas comment expliquer ça, c'est très difficile, c'est de sentir les choses, d'essayer les choses et surtout, pour cette profession, c'est d'être un bon bricoleur (rires). Faut pas employer le terme bricoleur comme si on faisait de la bricole, non. On fait quelque chose, on le fait bien, mais ce n'est jamais défini, il n'y a pas un mode d'emploi, il y a plein de dérivés... Bon bricoleur c'est le bon mot.



Fig. 5-8 Empreinte, implant et épithèse orbitaires
© LTDB Laboratoire en technique dentaire Byrde & Cie, avec l'aimable autorisation du patient



Fig. 9 Implant et épithèse orbitaires
© LTDB Laboratoire en technique dentaire Byrde & Cie

Le but visé par Pascal Byrde consiste à limiter au maximum non seulement les dommages physiques existants, mais également les effets psychologiques collatéraux découlant du fait d'attendre un « visage rêvé ». L'objectif poursuivi par Pascal Byrde est ainsi de réaliser une représentation du visage aussi « réaliste » ou « naturelle » que possible, tout en respectant les souhaits du / de la patient / e. Dans cette optique, il a déniché sur les marchés et sélectionné toute une gamme de petits matériaux (colorants, fibres...) et mis au point des techniques personnelles spéciales qui lui permettent de reproduire les nuances chromatiques de l'épiderme, d'imiter les veinules, la pilosité ou les « imperfections » qui constellent le visage d'une personne. Cette phase du travail est particulièrement délicate, car elle expose parfois l'épithésiste à de longs pourparlers avec une personne en proie au doute, à l'émotion ou à l'anxiété que génère inévitablement le « cadeau » d'un nouveau visage :

Il y a les vaisseaux sanguins, les taches de rousseur, il y a un bouton, une verrue, un grain de beauté... Moi, j'aime beaucoup faire ce genre de choses qui sont, en quelque sorte, un trompe-l'œil. Les gens vont être attirés par tout ça et ne vont pas voir le reste de l'épithèse. [Il s'agit de] faire le plus vrai possible pour que les gens ne s'en aperçoivent pas. Mais j'ai remarqué une chose: le patient lui-même est très demandeur et voit toujours les défauts, parce qu'il se regarde toujours de très près dans un miroir [...]. À part pour quelques cas relativement rares, personne ne va s'en apercevoir, même pour des proches placés en face à un mètre, ça peut ne pas se voir. Le gros problème, c'est le patient lui-même qui [...], en fait, n'a pas son visage. [...] En général, je ne dirais pas que les gens sont insatisfaits, ils sont très contents, mais il y a toujours le petit détail en plus qu'ils aimeraient... Voilà, ils aimeraient un miracle et, malheureusement, je ne fais pas de miracles.

La durée de vie limitée et la relative fragilité de l'épithèse font également partie des contraintes techniques ou matérielles majeures auxquelles Pascal Byrde est confronté :

C'est clair qu'on doit refaire les épithèses pas seulement parce que la personne évolue, mais parce qu'elles vieillissent, elles se décolorent, elles s'usent parce qu'on les met et on les enlève. Tous les trois ans, j'ai des personnes qui viennent refaire un nez, une oreille. Il y en a à qui ça dure plus longtemps : cinq, six, voire dix ans avant de refaire l'épithèse. Mais de toute manière, on doit la refaire, on doit suivre le patient. Ensuite, il y a encore l'évolution de la zone qui a été opérée. Ça évolue, ça diminue, on peut parler de ça comme d'un appareil dentaire qui se rebase. Une épithèse, on doit en réajuster les bords parce qu'il y a des jours visibles. C'est très complexe. Il ne faut pas que ça appuie trop fort parce que ça blesse, et puis il faut quand même que ça appuie pour que ça ne se voie pas. C'est assez complexe, on doit souvent refaire un ajustage au niveau des bords. Mais le grand problème du silicone ou de la résine, c'est pas comme un appareil dentaire où on peut remettre une couche dessous. La plupart du temps, on doit refaire l'épithèse, on doit repartir à zéro. Même si elle n'a pas changé de couleur, qu'elle n'est pas détériorée avec le temps, si l'ajustage des bords est plus juste, qu'elle offre un aspect plus véritable, on est obligé de refaire l'épithèse de A à Z. On recommence, je dirais pas à zéro... Toute la structure de base qui pose sur les implants, qui est rigide peut rester, mais la partie qui pose dessus, le « cosmétique final », lui, doit être refait.

Cette usure naturelle et mécanique, ainsi que les ajustements inhérents à la connexité entre l'épithèse et le visage, Pascal Byrde en tient compte tout en visant le résultat le plus satisfaisant possible. Selon lui, la quintessence de l'épithèse idéale ou parfaite serait celle qui offrirait une continuité visuelle – ou, cela revient au même, une discontinuité invisible – entre la personne de chair et l'artefact. En d'autres termes, la perfection se traduit ici dans la disparition de l'artefact, c'est-à-dire lorsque celui-ci est fait de manière si réaliste qu'il parvient à « bluffer » le regard des gens et, fin du fin, de l'épithésiste lui-même :

[...] J'aime revoir les gens après un ou deux mois, et là même moi je suis surpris – et même mon associé et nos collaborateurs – de dire « mais est-ce que c'est l'oreille la droite ou la gauche ? ». Dans le flash du moment, même moi je n'arrive pas à savoir si c'est la droite ou la gauche...

Malgré la patience et le soin immenses investis dans sa fabrication, l'épithèse n'est toutefois pas une matière très ductile ; elle ne peut se substituer totalement à la chair et surtout à la peau, car elle n'en possède pas les propriétés mécaniques d'élasticité, de souplesse et de résistance ; bref, elle n'est pas vivante. Dès lors, le défi est de parvenir à créer une ou plusieurs épithèse(s) qui s'ajuste(nt) le mieux et le plus longtemps possible aux innombrables aléas émotionnels, saisonniers et environnementaux modelant la morphologie expressive de son porteur, c'est-à-dire de réussir à produire des pièces qui « s'incarnent » visuellement dans les traits et les contours du visage :

Dans l'idéal, il faudrait avoir [...] trois, quatre épithèses et les mettre selon l'humeur de la journée (rires). [...] On a pas la même peau au mois de février qu'à fin août. En règle générale, aux personnes jeunes, je leur dit toujours : « on va faire deux épithèses, on va en faire une au printemps et une en plein été ». Celle pour le plein été va être toujours plus foncée que celle du printemps. Mon épithèse [...] va changer de couleur dans le temps, mais elle ne va pas forcément changer dans le bon sens parce que les matériaux vieillissent...

Dans la liste des difficultés techniques majeures décrites par Pascal Byrde, il y a par exemple, pour les raisons qui viennent d'être évoquées, la fabrication des peaux jeunes ou sombres :

Un visage ou une partie de visage d'une personne âgée est beaucoup plus facile à reconstruire ou à imiter – la peau – qu'une personne jeune qui a une peau lisse, tendue. On va plus facilement voir les « raccords » entre la peau naturelle et le silicone parce que c'est une peau lisse, alors que pour une personne âgée on peut faire une « raponce » dans les rides. On va moins voir les défauts parce que c'est une peau âgée, ridée, donc c'est plus facile. C'est peut-être plus long parce qu'il faut faire les rides et ces choses-là, par contre, après ça va passer beaucoup mieux dans le visage. C'est plus facile de faire une peau qui est très structurée. Ça paraît « anormal » de dire qu'une peau structurée est plus facile à faire, mais elle se verra moins au final qu'une peau d'une personne de trente ans. C'est comme, j'ajouterais, les peaux de couleur. Je prends l'exemple de mon premier patient, c'était une personne noire. [...] Et bien je dirais que le noir est beaucoup plus difficile à obtenir au niveau des couleurs que le blanc parce qu'il y a des nuances; et puis, on parle de noir, mais c'est du brun... c'est une anomalie de dire qu'une personne est noire...

Si ce type de difficulté peut être surmonté par l'intelligence pratique et l'inventivité de l'épithésiste, la marge de manœuvre de celui-ci reste toutefois conditionnée par les contraintes liées à la « mécanique » des implants :

On ne peut pas faire n'importe quoi. En fonction d'où sont posés les implants, on doit arriver à un compromis. Ça veut dire qu'il y aura une partie du visage qui sera un peu déformée parce qu'il y aura un implant situé là. Ensuite, je dois le cacher cet implant, je dois travailler avec... mettre une structure métallique dessus – où la prothèse va venir clipper – qui me donne des impératifs. Le chirurgien a mis l'implant là, je suis obligé de l'utiliser là !

Envisager l'épithèse, ou l'identité mise à l'épreuve

La nature physique, matérielle de « corps étranger » consubstantielle à toute prothèse – et a fortiori à une prothèse faciale – définit, outre les complications techniques présentées, également les paramètres d'une portée symbolique qui n'est pas sans effets sur les relations sociales et sur l'identité du possesseur du visage mutilé et « reconstruit ». En effet, aussi réussie – c'est-à-dire réaliste et invisible – soit-elle du point de vue de son créateur et dans le regard d'autrui, l'épithèse demeure une « greffe » inaboutie. Elle est un fragment détachable du corps et donc, dans un certain sens, une « pièce détachée » de soi et de l'identité :

J'ai des patients qui ont subi des reconstructions d'une oreille qui n'étaient pas satisfaisantes et qui sont ensuite venus vers moi parce que [...] c'est beaucoup plus simple: l'oreille ne fait pas partie du patient, mais reste beaucoup plus vraie faite par moi que par un chirurgien. [...] Au niveau des nez, esthétiquement, je pense [aussi] que l'épithèse est plus réelle. Par contre, ça reste toujours quelque chose qu'on enlève, qu'on nettoie et qui ne fait pas partie de soi, et ça, c'est un gros problème pour le patient. Beaucoup de patients préfèrent avoir quelque chose qui est moins esthétique, mais qui leur appartient réellement, et ça, je pense que c'est une chose importante, [même si] ce n'est pas toujours possible. Ensuite, refaire une oreille, c'est beaucoup d'opérations, il y a beaucoup d'évolution dans la chirurgie, mais on n'en est pas là...



Fig. 10–15 Implant et épithèse nasaux
© LTDB Laboratoire en technique dentaire Byrde & Cie, avec l'aimable autorisation de la patiente

Amovible, indépendante du reste du corps, l'épithèse a, en quelque sorte, sa vie propre et dissimule une « difformité » autant qu'elle la rappelle à la conscience en raison de la nécessité de la « clipper », de l'entretenir ou encore de la changer avec le temps qui passe (→ fig. 10–15). Pour certains, il est très difficile d'accepter ce postiche comme une partie intégrante de soi. Dans de nombreux cas, le processus d'acceptation est long, laborieux et rarement achevé car un nez, une oreille, un œil ou encore une pommette reconstruits restent, en dépit de tout, des corps inertes rappelant constamment à l'individu qu'il vit avec un corps amputé. Destruhaut, Vigarios, Andrieu et Pomar distinguent dans cette épreuve douloureuse trois moments clés – le « Face-à-face », le « Face à l'autre » et le « Face aux autres » qu'accompagnent autant de rites de passage mettant à vif la perception de soi du sujet :

Le schéma corporel du patient, c'est-à-dire la conception inconsciente de soi et de son corps, est profondément perturbé par l'apparition soudaine d'une mutilation, qu'elle soit d'origine traumatique ou chirurgicale. Il est à nouveau modifié avec la mise en place d'une prothèse plastique faciale qui va nécessiter un long apprentissage pour le patient. Ce dernier va devoir apprendre à vivre avec son nouveau visage et accepter de se regarder dans le miroir : c'est le Face-à-face. Ensuite, il va devoir se confronter au regard de son conjoint et de sa famille (le Face à l'autre), et enfin à celui de la société (le Face aux autres). Alors que la mise en place d'une prothèse est instantanée et l'hybridation physique immédiate, il n'en est pas autant du schéma neuro-psycho-physiologique qui nécessite une acquisition lente d'un nouveau format et d'une reconfiguration mentale parfois laborieuse donnant accès à une identité différente, ou pour le moins modifiée⁸.

Le visage est la partie la plus exposée et la plus « noble⁹ » du corps qui identifie l'individu à ses propres yeux et aux yeux des autres. Dès lors, la question fondamentale de la disposition du/ de la patient / e à accueillir sur son visage une prothèse faciale livrée au regard et au jugement d'autrui s'exprime souvent dans toute son acuité lors de la pose d'essai par l'épithésiste. À noter que cet acte ne marque pas pour Pascal Byrde l'accomplissement de son travail. L'épithèse y est pour lui encore une ébauche reflétant un stade transitoire, un objet inachevé et perfectible :

Le premier jour, je la pose, la mets en place et le patient repart avec. Et bien, je ne suis jamais content, jamais... Alors, je me dis, c'est pas mal, mais on peut toujours faire mieux, on peut toujours améliorer.

Rite de passage obligé, le premier essai est un moment sensible, risqué, pouvant mettre en crise la relation de confiance que Pascal Byrde essaie patiemment de tisser avec la personne, notamment lorsque celle-ci « veut un miracle » et projette anxieusement en elle-même le regard imaginé d'autrui. Pour lui épargner de faux espoirs douloureux, Pascal Byrde annonce d'emblée, pragmatique et sans détours, que son travail, aussi consciencieux soit-il, a ses limites et qu'il faut faire le deuil du visage passé, celui-ci étant perdu à tout jamais :

Je pense que la première chose, c'est que le patient accepte, ça c'est le plus difficile pour lui et pour moi. Parce que dès le moment où vous avez un patient qui a accepté son *defect*, sa maladie et qu'il se dit « Ben voilà, c'est comme ça et pas autrement », c'est plus facile de travailler. [...] Voilà, le premier mot que je dis au patient : « Je ne fais pas de miracle. Je vais essayer de faire quelque chose d'acceptable qui va cacher votre « trou » - la plupart du temps c'est des... ça laisse un énorme trou (un nez, un œil) au milieu du visage -, on va essayer de faire quelque chose qui vous va le mieux possible, mais ne vous attendez pas... Je leur dis toujours « ne croyez pas que ça va être mieux qu'avant ». J'essaie de leur expliquer que ça va être un produit figé : « un visage ça vit, ça bouge et ce que je vais vous faire, ça reste inerte ». Donc, c'est la première chose à leur dire... Ça va pas être facile, mais on va y arriver, on va faire le mieux possible, mais que ça ne sera quelque part plus jamais votre visage, ce sera toujours (silence)... autre chose. Voilà, ça ne sera jamais...

8 DESTRUHAUT / VIGARIOS / ANDRIEU / POMAR (2011 : 54).

9 Foyer de l'être, le visage conserve un caractère hiérarchiquement supérieur ou sacré. Le visage est, en ce sens, une médiation entre l'individu et Dieu, rappelle David Le Breton qui explique que l'homme « porte son visage comme le haut signe de sa différence » (LE BRETON [2014 : 13]).

Dans son célèbre ouvrage *Des visages*, David Le Breton écrit que « la défiguration est privation d'être tant que demeure trop vif le deuil du visage perdu, et que les proches eux-mêmes n'ont pas appris à voir naître un autre visage à la place du masque rigide¹⁰ ». Pascal Byrde confirme que, parfois, la demande ou les attentes des proches du/de la patient/e se heurtent aux conseils et aux possibilités d'intervention réelles de l'épithésiste. Celui-ci se trouve alors à devoir négocier la reconstruction du visage d'une personne qui est, en quelque sorte, sous l'influence du regard de son cercle familial. À ce sujet, Pascal Byrde est d'avis que les jeunes enfants se distinguent par leur façon indiscrete, voire « impudique » de dévisager les personnes dont l'apparence présente une anomalie ou un stigmate. Intrigués par les signes extérieurs de la différence, mais ne maîtrisant pas encore les codes sociaux et langagiers en usage dans les situations de face-à-face en public, les enfants peuvent effectivement paraître sans gêne ou effrontés. Cette désinvolture peut, selon Pascal Byrde, exercer une pression considérable dans la discussion autour du type d'intervention et du résultat attendu :

Il y a des patients pour qui le visage ne pose pas trop de problèmes. Je dirais qu'en général les hommes ne sont pas trop regardants. Par contre, il y a une demande qui se crée au niveau de la famille. Par exemple, une femme qui dit « j'aimerais bien que mon mari... », et lui qui dit « non, ça va très bien, ça fait dix ans que je n'ai pas d'orbite, je mets des lunettes et ça va très bien ». [Le problème ici] c'est les demandes de la famille. Autre exemple, les personnes âgées. On va leur demander « Mais pourquoi vous voulez refaire votre visage? Vous avez passé une belle vie, il vous reste... voilà! ». La demande vient souvent des enfants ou des petits-enfants. Le regard des enfants n'est pas pudique. [...] Lorsqu'ils voient quelque chose, ils vont demander, ils vont insister [...]. Ils n'ont pas de réserve, pas de pudeur. Un enfant, c'est la vérité: « Qu'est-ce que t'as? ». Pour les personnes qui ont cette perte de visage, d'identité, le plus gros problème au départ, pour moi, c'est le regard des enfants... même des enfants dans la rue. Une personne adulte ne va pas regarder de manière insistante, elle va regarder discrètement. Un enfant va rester planté devant une personne parce qu'il a l'œil attiré et se dit qu'il y a quelque chose de pas normal.

Une grande partie du travail de Pascal Byrde – la plus délicate selon lui – consiste, comme on le voit, à aider la personne à accepter de porter l'épithèse pour pouvoir, au bout du compte, s'accepter elle-même. L'épithésiste a développé une stratégie assez rude, mais efficace à ses dires, pour surmonter les résistances psychologiques qui entravent ce travail d'acceptation :

Si je peux me permettre une autre anecdote qui ne se rapporte pas spécialement à l'épithèse [...]: une personne vient chez moi pour [améliorer] la couleur d'une dent. On pourrait la faire un petit peu plus claire, mais pour mon frère, pour mon fils elle va bien, on pourrait difficilement faire mieux. Mais la personne devient insistante [...]. Vous vous dites mais qu'est-ce qu'elle cherche? C'est de la stupidité... Quand on arrive à des cas extrêmes comme ça, on est tellement satisfait de ce qu'on a fait, que, même si le patient insiste, on ne va pas refaire la dent, on va la garder parce qu'on est plus ou moins sûr qu'on ne va jamais arriver à ce résultat en la refaisant. Des fois, c'est tellement près de la réalité, que c'est quasiment sûr qu'on ficherait en l'air le cas... À ce moment là, je fais une chose peut-être scandaleuse aux yeux des gens. Je vais prendre une personne qui a une épithèse et vais mettre les deux en salle d'attente pour qu'ils puissent s'observer une demi-heure, discuter... En attendant, je m'occupe d'autre chose. Et [quand je prends] la personne qui a son problème dentaire infime, elle [...] me regarde et me dit: « Dans le fond, je suis là pour vous emmerder. Dans le fond, je

10 LE BRETON (2014: 307).

n'ai pas de problème... Ce que vous m'avez fait, c'est quand même bien, hein ? ». Et je n'ai pas besoin de discuter deux minutes... C'est ce que je vous disais avant, on peut toujours trouver pire. C'est une thérapie qui marche à 90 %.

Si, dans de rares cas, une telle méthode choc s'avère nécessaire pour débloquer la situation, la plupart du temps Pascal Byrde offre à ses patient/e/s un travail attentif d'écoute et d'accompagnement qui répond à leurs besoins et participe, dans un certain sens, d'une pratique d'empowerment¹¹. Cela va des conseils d'entretien quotidien permettant d'améliorer sensiblement le camouflage des « défauts » visibles de l'épithèse – par exemple en recourant aux services d'une esthéticienne – à l'encouragement à rejoindre un groupe de parole constitué de pairs pour sortir de l'isolement. Il est patent de constater que ce travail d'accompagnement individuel, a priori hors du domaine de compétence de l'épithésiste, vient en réalité pallier, comme le déplore Pascal Byrde, une défaillance de prise en charge psychologique :

Il n'y a pas ou peu, à ma connaissance, de suivi psychologique du patient. Ce qui est difficile pour moi, mais indirectement, je fais un peu de psychologie... J'essaie de les rassurer [...]. J'ai un réseau de patients – des gens charmants, des personnes avec lesquelles je suis devenu très ami, on va manger ensemble... – ces gens-là, j'essaie de les faire se rencontrer entre eux. Je demande à un patient : « Voilà, j'ai une patiente qui a perdu une oreille comme vous. Est-ce que vous seriez d'accord de faire une rencontre, dire comment ça s'est passé pour vous », parce qu'il y a des gens pour qui ça s'est super bien passé. Voilà, c'est une rencontre pour qu'ils disent comment ils ont accepté leur truc. En discuter avec les gens, ça fait évoluer l'autre. Je trouve qu'il devrait y avoir, au même titre que les alcooliques anonymes, les patients mutilés... et ça malheureusement dans la région... Alors je le fais dans mon coin avec certains patients qui sont vraiment des gens charmants [...]. Voilà, qu'ils partagent leur expérience et leur malheur en fait. Vous avez un patient qui arrive avec une ablation de nez, une ablation d'oreille, pour lui, il est seul au monde, il n'y a jamais personne qui a eu ça, il est le premier à qui ça arrive... Et il faut dire aux gens « non ! vous faites partie d'une catégorie. Ce n'est pas courant, mais il y en a beaucoup ! Ne croyez pas que vous êtes seul ». Parce que le problème des gens c'est toujours qu'ils se disent « je suis seul ». Quand il nous arrive un truc [grave], il n'y a toujours que nous qui comptons, les autres on s'en fiche à quelque part. Et bien non, il faut leur montrer qu'ils ne sont pas les seuls à avoir ce problème, qu'il y en a de pires. C'est triste comme comparaison, mais c'est vrai qu'on peut toujours trouver pire.

Déterminé, Pascal Byrde ne cultive pas le cynisme, loin de là. Cette attitude provocante naît à l'évidence de l'expérience de devoir neutraliser des échanges tendus sur le plan émotionnel ou des conflits potentiels en recourant à l'art de la dédramatisation. À titre d'exemple, Pascal Byrde narre le cas d'un enfant de trois ans qui lui a été adressé avec une aplasie auriculaire bilatérale congénitale. En l'absence de modèle disponible, Pascal Byrde a créé une épithèse à partir de la forme des oreilles de son propre fils qui, alors, avait sensiblement le même âge :

Et bien ce patient, il a toujours eu la joie de vivre, c'était un jeune à qui il ne manquait pas que les oreilles, mais aussi les pommettes, il lui manquait plein de choses... Mais enfin, il a toujours

11 La notion d'*empowerment* est aujourd'hui largement employée dans de nombreux champs professionnels et disciplinaires, notamment dans le domaine des politiques sociales et de la prévention. On peut la définir très globalement comme la mise en œuvre de mesures collectives et/ou individuelle visant à favoriser un processus de conscientisation et d'autonomisation d'un sujet ou d'un groupe vulnérable. Pour en savoir plus, voir BACQUÉ / BIEWENER (2013).

accepté son état; maintenant il a vingt-deux, vingt-trois ans [...]. Je lui ai refait des oreilles et lui il jouait avec [...]! À l'école, sa maîtresse l'avait toujours connu avec ses oreilles, ne l'avait jamais vu sans ses oreilles. Et, un jour, il avait tellement charrié la maîtresse qu'elle lui a tiré l'oreille... et l'oreille lui est restée dans la main (rires). Ça a été terrible pour la maîtresse [...], et puis, lui, il en a ri. Ce type [...], il prend ses oreilles et les décroche comme ça: « clac! clac! » (rires). Là, on a pas du tout le même rapport qu'avec une personne qui a eu son visage et à qui on a fait une épithèse. Le rapport est totalement différent.

Maniant adroitement l'humour pour parler de choses graves, Pascal Byrde transmet, par son langage et sa voix, cette assurance et cette patience apaisantes de l'homme de terrain qui « sait de quoi il parle ». En l'écoutant, on réalise que l'on a affaire à un professionnel dont la maîtrise technique, mais aussi la « force tranquille », aident le sujet mutilé à prendre du recul sur son drame existentiel, permettant ainsi à la déchirure intérieure engendrée par un « mauvais corps » de se cautériser peu à peu. « Laisser le temps au temps » pourrait être la devise de Pascal Byrde, ce « passeur de visage » dont l'objet – fragment de visage troublant, trop expressif pour être inerte – créé par ses soins dévoile une nature extra-ordinaire, presque magico-religieuse. L'épithèse se donne à voir, en effet, comme un « artifice » qui a pour fonction de transformer l'individu afin de le réconcilier avec sa subjectivité corporelle et, plus largement, avec le monde :

Quand elle [l'épithèse] aura vécu sur la personne, moi je dis qu'il y a un certain mimétisme qui s'est créé. La prothèse a été absorbée par la personne.

Bibliographie

- Bacqué, M.-H./Biewener, C. (2013)**, *L'Empowerment, une pratique émancipatrice*, Paris, La Découverte (politique et sociétés).
- Destruhaut, F./Vigarios, E./Andrieu, B./Pomar, Ph. (2011)**, « Regard anthropologique en prothèse maxillo-faciale : entre science et conscience », *Chimères* 75, 45–56.
- Le Breton, D. (2014)**, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié.
- Mauss, M. (1923–1924)**, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *L'Année sociologique*. Rééd. Mauss, M. (2001), *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF.
- Musselin, Ch./Dif-Pradalier, M. (2014)**, « Quand la fusion s'impose : la (re)naissance de l'Université de Strasbourg », *Revue française de sociologie* 55, 285–318.
- Schneider, U./Gellrich, N. (2002)**, « Une épithèse ancrée sur des implants et attachements magnétiques, la réhabilitation de la région orbitozygomatique – Présentation d'un cas », *Revue médicale suisse d'odontostomatologie* 112 :4, 351–354.
- Van Gennepe, A. (1909)**, *Les rites de passage*, Paris, Nourry (réimpr. Paris, Picard [1981]).

Diane Arnaud est maître de conférences en études cinématographiques à l'UFR Lettres, Arts, Cinéma de l'Université Paris-Diderot. Elle a écrit sur les mystères plastiques et les poétiques d'enchaînement d'œuvres filmiques contemporaines: *Le Cinéma d'Alexandre Sokourov. Figures d'enfermement* (2005) et *Kiyoshi Kurosawa. Mémoire de la disparition* (2007). Elle travaille à relier esthétique fictionnelle et histoire du cinéma à partir de motifs troublants (dédouplements, défigurations, répétitions): *Changements de têtes. De Georges Méliès à David Lynch* (2012), *Ozu à présent*, ouvrage collectif codirigé avec Mathias Lavin (2013) et *Imaginaires du déjà vu* (2017).



Guillemette Bolens est professeure de littérature anglaise et de littérature comparée à l'Université de Genève. Sa recherche porte sur l'histoire du corps, l'analyse des gestes, la cognition motrice et l'intelligence kinésique dans l'art et la littérature. Elle a publié sur la corporéité aussi bien chez Homère, Virgile, Quintilien, Chrétien de Troyes, Chaucer, Joyce et Proust, que chez Buster Keaton, Charlie Chaplin, Jacques Tati et Eddie Izzard. Elle est l'auteure de *La Logique du corps articulaire: Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale* (Prix Latsis et Prix Barbour), et du *Style des gestes: Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, traduit en anglais sous le titre *The Style of Gestures: Embodiment and Cognition in Literary Narrative*. Son dernier livre, *L'Humour et le savoir des corps: Don Quichotte, Tristram Shandy et le rire du lecteur*, propose de nouvelles pistes d'analyse kinésique, liées au tempo des mouvements corporels et au dialogue tonique.



Salvatore Bevilacqua, né en 1967, est docteur en sciences sociales de l'Université de Lausanne. Chargé de cours à la Faculté de biologie et de médecine de l'UNIL et chercheur associé à l'Institut universitaire d'histoire de la médecine et de la santé

publique (IUHMSP), il est maître d'enseignement à l'Institut fédéral des hautes études en formation professionnelle (IFFP) et a enseigné à la Haute école de travail social et de la santé Vaud (EESP) ainsi qu'à la Haute école de santé Genève (HEdS). Après une thèse réalisée en Italie du Sud sur le renouveau culturel du tarentisme, il oriente ses recherches et publications sur les liens entre processus de (dé)médicalisation, comportements alimentaires et patrimonialisation de l'alimentation.



Pascal Byrde, né en 1958, a suivi une formation de technicien dentiste à la polyclinique dentaire de Lausanne. Après avoir travaillé en tant que prothésiste dentaire dans un grand cabinet dentaire lausannois durant une douzaine d'années, il rejoint le laboratoire dentaire familial en 1990 et débute une collaboration avec le service de chirurgie maxillo-faciale du Centre hospitalier universitaire vaudois (CHUV). À la demande du Professeur Bertrand Jaques, il commence à réaliser des prothèses faciales, activité dont il fera progressivement sa profession. Il poursuit sa formation de manière autodidacte en intégrant et développant le savoir-faire de la technique dentaire tout en suivant des cours de spécialisation en Suisse ainsi que dans divers pays d'Europe.



Matthew Calarco est professeur associé de philosophie à la California State University à Fullerton. Il est l'auteur de *Zoographies: The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*. Voir aussi : http://philosophy.fullerton.edu/people/profile/matthew_calarco.aspx



Christophe Champod est professeur de sciences forensiques à l'École des sciences criminelles, Institut de police scientifique de la Faculté de droit, des sciences criminelles et d'administration publique de l'Université de Lausanne. Dès 1990, il se spécialise sur les questions d'identification. Ses intérêts vont tant aux techniques de détection des traces qu'aux problématiques statistiques associées à l'expertise. Membre de plusieurs sociétés savantes, il participe à l'activité éditoriale de plusieurs journaux forensiques tout en maintenant une activité d'expert judiciaire notamment dans les domaines des traces.



Jean-Jacques Courtine est professeur titulaire de la chaire d'Études Européennes de l'Université d'Auckland (Nouvelle-Zélande), 2018 Leverhulme Trust Professor à Queen Mary, University of London, et professeur émérite aux Universités de la Sorbonne Nouvelle (Paris III) et de Californie (Santa Barbara). Derniers ouvrages publiés : *Historia da falà publica*, avec Carlos Piovezani, *Vozes*, 2015 ; *History of Virility*, avec Alain Corbin et Georges Vigarello, Columbia University Press, 2016 ;

Histoire des émotions (de l'Antiquité au 21^e siècle), 3 vol., avec Alain Corbin & Georges Vigarello, Seuil, 2016–2017; *La folie à Paris (1890)*, Jérôme Millon, 2017.



Damien Dessimoz est titulaire d'une licence en sciences forensiques obtenue en 2004 à l'École des sciences criminelles de l'Université de Lausanne. Il s'est ensuite spécialisé dans le domaine de la biométrie multimodale dans le contexte des documents d'identité. Il effectue depuis 2007 un travail de doctorat s'articulant autour de la problématique liée à l'évaluation et au déploiement des techniques de reconnaissance du visage dans le cadre particulier de l'investigation policière. Depuis janvier 2010, il a intégré la Police cantonale vaudoise en tant que coresponsable du réseau des cellules d'analyse et de renseignement des cantons de Suisse romande, en charge du suivi de la délinquance sérieelle et itinérante.



Alexandre Dubuis est docteur en sciences sociales de l'Université de Lausanne. Chercheur associé au LACCUS, ses recherches portent sur l'identité narrative, les théories de la reconnaissance d'Axel Honneth et la gestion des marques corporelles choisies et accidentelles. Il a publié en 2014 *Grands brûlés de la face. Épreuves et luttes pour la reconnaissance*, Lausanne, Antipodes («Existences et Société») et, en 2004 avec René Knüsel, *La pratique du tatouage un signe de distinction grégaire*, Cours, séminaires et travaux 23, Lausanne, IAS.



Céline Eidenbenz a étudié l'histoire de l'art à Lausanne, Vienne, Paris et Genève. Sa thèse de doctorat intitulée *Expressions du déséquilibre*, soutenue à l'Université de Genève l'a amenée à devenir commissaire de l'exposition *Pulsion(s): Hystériques!* pour le Musée Félicien Rops à Namur en Belgique. Soucieuse de créer des dialogues avec les artistes vivants, elle a fondé en 2009 Le Cabanon, l'espace d'art contemporain de l'Université de Lausanne, dirigeant des expositions proposées par de jeunes commissaires. Parallèlement à ses enseignements à l'Université de Lausanne et Genève depuis 2007, elle a publié dans des revues et des catalogues d'exposition internationaux. Depuis le 1^{er} octobre 2013, elle dirige le Musée d'art du Valais à Sion.



Rachel Falconer est professeure de littérature anglaise moderne à l'Université de Lausanne. Elle est l'auteure de : *Hell in Contemporary Literature: Western Descent Narratives since 1945* (2005) et a édité *Kathleen Jamie: Essays and Poems on her Work* (2014). Parmi ses articles pertinents figurent «Hell in our time: reading 9/11 and its aftermath as a Dantean descent into Hell», publié dans *Hell and Its Afterlife: Historical and Contemporary Perspectives*, édité par M. Toscano et I. Moreira (2010); «Heaney, Virgil and Contemporary Katabasis» publié dans Martiny (éd.),

Blackwell Companions to Literature and Culture: A Companion to Poetic Genre (2011) et « Possibilities of Freedom in the Aftermath: Milton and DeLillo via 9/11 », *Milton Studies* 2012. Ses domaines de recherche actuels sont la poésie contemporaine et ses intertextes classiques, la musicalité et les configurations de l'être humain en relation à la nature.



Lavinia Galli Milić est docteur ès Lettres de l'Université de Genève. Elle a enseigné le latin à l'Università Cattolica del Sacro Cuore de Milan et aux universités de Lausanne et de Genève où elle est actuellement chargée d'enseignement et de recherche. Elle collabore notamment à un projet du Fonds national suisse de la recherche scientifique sur l'intertextualité dans la poésie épique de l'époque flavienne. Ses intérêts portent sur la littérature latine du 1^{er} s. apr. J.-C. et sur l'Antiquité tardive. Parmi ses publications dans ces deux domaines figurent une anthologie de Sénèque, une édition commentée de deux épithalames tardifs (*Blossii Aemilii Dracontii Romulea VI-VII*, Firenze, 2008), ainsi que des articles sur Lucain, Quintilien, Dracontius, l'*Anthologia Latina* et Venance Fortunat.



Laurent Guido est historien et professeur au Centre des arts contemporains de l'Université de Lille, SHS. Il a longtemps enseigné à la Section de cinéma de l'Université de Lausanne, qu'il a dirigée entre 2010 et 2014. Il a été invité pour des séjours de recherche à Paris I et Chicago, puis d'enseignement à Montréal, Paris-X-Nanterre et Bruxelles. Associant l'esthétique à des questions socio-historiques, il travaille principalement sur les liens entre film, corporéité et musique, ainsi que sur les théories du spectaculaire dans le contexte de la culture de masse. Il a notamment publié *L'Âge du rythme* (Payot, 2007 ; rééd. *L'Âge d'homme*, 2014), *Rythmer / Rhythimize* (Intermédiatités, 2010, avec M. Cowan), *Between Still and Moving Images* (J. Libbey / Univ. of Indiana Press, 2012, avec O. Lugon) et *De Wagner au cinéma* (Hermann, à paraître).



Martine Hennard Dutheil de la Rochère est professeure de littérature anglaise et comparée à l'Université de Lausanne. Ses publications récentes portent sur l'histoire des contes et la traduction littéraire (théorie, pratique, réception), en particulier la dynamique traduction-réécriture et les phénomènes de transcréation. Elle est l'auteure de *Origin and Originality in Salman Rushdie's Fiction* (1999) et de *Reading, Translating, Rewriting: Angela Carter's Translational Poetics* (2013). Elle a dirigé ou codirigé *Des Fata aux fées: regards croisés de l'Antiquité à nos jours* (2011), *Angela Carter traductrice – Angela Carter en traduction* (2014), *Cinderella Across Cultures: New Approaches and Interdisciplinary Perspectives* (2016) et *Translation and Creativity – La traduction comme création* (2016). Elle est *International Corresponding Member* pour la BCLA.



Jacques Lanarès est docteur en neuropsychologie et psychologie génétique. Il est professeur à la Faculté des sciences sociales et politiques de l'Université de Lausanne. Il a mené des activités de recherche et clinique à l'Université de Genève et au Centre hospitalier universitaire vaudois (CHUV, Lausanne). Ses intérêts et publications ont dans un premier temps porté sur la communication non verbale et en particulier les expressions faciales. Il s'est ensuite intéressé aux questions de mémoire, d'apprentissage et d'enseignement universitaire. Ses intérêts actuels portent sur le développement épistémique, l'apprentissage expérientiel, et l'utilisation du visuel pour l'apprentissage. Il a été vice-recteur de l'Université de Lausanne de 2006 à 2016.



David Le Breton est professeur de sociologie et membre de l'Institut des études avancées à l'Université de Strasbourg. Membre de l'Institut universitaire de France. Auteur notamment de: *Des visages. Essai d'anthropologie* (Métaillié); *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine* (Métaillié); *Marcher. Éloge des chemins et de la lentueur* (Métaillié); *Éclats de voix. Une anthropologie des voix* (Métaillié); *Expériences de la douleur. Entre destruction et renaissance* (Métaillié) et *Anthropologie du corps et modernité* (PUF).



Brigitte Maire enseigne le latin et l'histoire de la médecine à la Section des sciences de l'Antiquité (Faculté des lettres, Université de Lausanne). Elle est également rattachée à l'Institut universitaire d'histoire de la médecine et de la santé publique (Faculté de biologie et médecine, Université de Lausanne/CHUV). Ses recherches portent sur la médecine antique et l'édition critique de textes. Elle est responsable du Master avec spécialisation « Histoire du livre et édition critique des textes » (Faculté des lettres, Université de Lausanne). En 2010, elle a coédité (avec D. Langslow) *Body, Disease and Treatment in a Changing World* (Editions BHMS, Lausanne) et édité en 2014 *'Greek' and 'Roman' in Latin Medical Texts* (Brill [Studies in Ancient Medicine 42], Leiden/New York). En 2002, elle a publié (Les Belles Lettres [CUF], Paris) l'édition, la traduction et le commentaire des *Remèdes tirés des légumes et des fruits* de Gargilius Martialis, et prépare actuellement une publication analogue des huit livres du *De medicina* de Celse.



Francesco Panese est professeur en études sociales des sciences et de la médecine à l'Université de Lausanne. Ses recherches portent sur les cultures visuelles dans le domaine des sciences, le façonnage du corps dans le domaine biomédical, la production et la diffusion des connaissances en médecine et l'étude sociale et historique des sciences du cerveau. Il nourrit une passion particulière pour les relations entre science, médecine et société. Il a aussi développé des recherches, des

enseignements et des créations muséales à l'interface entre art et science, notamment avec l'équipe du Musée de la main UNIL-CHUV qu'il a dirigé de 1999 à 2015.



Lucienne Peiry, historienne d'art et docteur ès Lettres, est commissaire d'expositions, conférencière et auteure. Elle a occupé le poste de directrice de la Collection de l'Art Brut, à Lausanne, pendant dix ans (2001–2011), puis celui de directrice de la recherche et des relations internationales (2011–2014) dans ce musée. Sa thèse de doctorat, *De la clandestinité à la consécration. Histoire de la Collection de l'Art Brut 1945–1996* (Université de Lausanne 1996) a été publiée chez Flammarion en français, en anglais, en allemand, puis en chinois aux Presses universitaires de Shanghai. Elle a organisé trente expositions en Europe et au Japon, donné des conférences en Europe, aux États-Unis et au Japon. Elle est l'auteure ou l'éditrice d'ouvrages et d'articles, ainsi que de films documentaires consacrés à l'Art Brut et à ses créateurs. Elle donne un enseignement sur l'Art Brut depuis 2010 à l'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL, Collège des humanités) ainsi qu'à l'Université de Lausanne dès 2016. Bibliographie complète : www.notesartbrut.ch



Valentine Robert est maître-assistante en Histoire et esthétique du cinéma à l'Université de Lausanne. Elle a été chercheuse invitée à l'Université de Montréal, chercheuse FNS sur le projet interdisciplinaire www.unil.ch/jesus et médiatrice scientifique à l'Interface sciences-société de l'Université de Lausanne. Spécialiste de la relation entre le cinéma et la peinture, elle l'a retracée en de nombreux articles en traitant des films sur l'art, des réinterprétations filmiques de l'iconographie christique, en remontant aux débuts du cinéma, à la lanterne magique, aux tableaux vivants. Elle a collaboré au versant cinématographique de l'exposition *Gustave Doré, l'imaginaire au pouvoir* au Musée d'Orsay et à la National Gallery du Canada (commissaire principal Philippe Kaenel, 2014), a codirigé l'ouvrage *Le film sur l'art, entre histoire de l'art et documentaire de création* (avec François Albera et Laurent Le Forestier, PUR, 2015). Elle l'auteure de *L'origine picturale du cinéma. Le tableau vivant, une esthétique du film des premiers temps* (Éditions AFRHC, 2017).



Nathalie Roelens est professeur de théorie littéraire française à l'Université du Luxembourg où elle est membre de l'Unité de Recherche « IPSE – Identités, Politiques, Sociétés, Espaces ». Ses travaux récents s'inscrivent dans le domaine de la sémiotique visuelle et urbaine, de la géocritique et de la littérature de voyage. Elle est membre de l'Association internationale Word & Image Studies, de l'Association internationale de sémiotique et du groupe de recherches européen LEA ! « Lire en Europe Aujourd'hui ». Elle a publié entre autres *Le lecteur, ce voyeur absolu* (1998) et dirigé les recueils *Jacques Derrida et l'esthétique* (2000), *Homo orthopedicus* (2001), *L'imaginaire de l'écran* (avec Yves Jeanneret, 2004), le numéro 3 de la

revue *Visible* consacré à « L'intermédialité visuelle » (2007), ainsi que *Lire, écrire, pratiquer la ville* (avec Thomas Vercauteren, 2016). Son *Éloge du dépaysement. Du voyage au tourisme* est paru chez Kiné en 2015.



Olivier Roller, né en 1971 à Strasbourg, travaille aujourd'hui en tant que photographe à Paris. En 1994, alors qu'il poursuit ses études en sciences politiques et en droit, Olivier Roller réalise un premier portrait, celui de son grand-père. Cadré au plus près et dénué de tout artifice, ce visage incarne la seule figure d'autorité paternelle que connaît l'artiste. Le portrait déjoue les normes attendues sur le sourire, la pose et tous les artifices inhérents au style du portrait. En 2007, à l'occasion d'une série photographique sur les membres du gouvernement commandée par le journal *Le Monde*, Olivier Roller commence à s'interroger sur la représentation du pouvoir. Il inaugure une série photographique sur les visages de ces dirigeants dont on connaît mieux le nom que les traits : ce sont des financiers, des publicitaires, des intellectuels ou des diplomates. En 2012, grâce à une carte blanche proposée par le Musée du Louvre, Olivier Roller étend sa série aux bustes d'empereurs romains, éclairés comme des êtres modernes. Mêlant souvent les deux séries sur de grands murs, il cherche à reconnaître les traces du pouvoir sur les visages. Déconstruisant les mécanismes du pouvoir fantasmé, il demande à ses modèles de ne pas sourire et n'enregistre que les parties nécessaires au portrait, laissant de côté les éléments sociaux ou superflus. Refusant le statut d'artiste, il publie ses images sur tous les supports, dont divers journaux (*Libération*, *Die Zeit*, *Le Monde*, *Télérama*...). Il enseigne à Sciences-Po Paris. Ces dernières années, il a exposé en France, en Italie et au Japon. La Grange de Dorigny à Lausanne lui a consacré une exposition à l'occasion d'un colloque sur le visage.



Patrick Schoettker, après avoir effectué ses études de médecine à Lausanne, se spécialise en anesthésie-réanimation avec un intérêt particulier pour la médecine d'urgence. Il exercera ainsi plusieurs années à bord des hélicoptères de la REGA et des ambulances en Suisse, ainsi qu'à Sydney en Australie pour CareFlight Helicopters. Lors de chaque prise en charge de ces patients en situation de détresse aiguë, la problématique de la difficulté de l'intubation trachéale représente l'un des principaux problèmes, ce qui conduira l'auteur à développer cet axe de recherche. Une collaboration passionnante voit le jour avec le laboratoire des signaux de l'EPFL (Prof. Jean-Philippe Thiran) pour un projet ambitieux qui sera soutenu financièrement par la Commission pour la Technologie et l'Innovation (CTI) de la Confédération Suisse. L'application en médecine de technologies de reconnaissance automatique de structures, déjà utilisée dans le domaine de la sécurité, ainsi qu'en marketing, ouvre une nouvelle piste prometteuse pour donner une réponse à une problématique mettant en danger la vie du patient. Il est actuellement professeur

d'anesthésiologie à l'Université de Lausanne) et médecin chef au Département des services de chirurgie et d'anesthésiologie (DSCA, CHUV).



Jean-Philippe Thiran est professeur associé et directeur du Laboratoire des signaux (LTS5) à l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Suisse. Il occupe également une position de professeur associé au Département de radiologie du Centre Hospitalier Universitaire Vaudois (CHUV), ainsi qu'à l'Université de Lausanne. Ses recherches portent sur l'analyse d'images et l'intégration multimodale des signaux / images dans des domaines aussi variés que la médecine, les interactions homme-ordinateur ou la sécurité. Il est auteur ou coauteur de plus de 130 articles dans des revues indexées, neuf chapitres de livres et détient quatre brevets internationaux.



Claude Voelin, formé en biologie et en psychologie à Genève auprès de Jean Piaget, a enseigné la psychologie de l'enfant et la psychologie générale à l'Université de Lausanne de 1979 à 2008. Ses principaux domaines d'intérêt ont été, successivement, le développement cognitif de l'enfant, l'impact de la biologie évolutionniste sur le développement de la psychologie, le développement social de l'enfant, la violence (notamment celle qui est faite aux enfants), la dimension éthique de la prise en charge (notamment pour ce qui est des victimes de violences). C. Voelin a créé à l'Université de Lausanne, en 2006, un Observatoire de la maltraitance envers les enfants (www.unil.ch/ome). Il poursuit ses activités au sein d'Ethos, la plateforme interdisciplinaire en éthique de l'Université de Lausanne (www.unil.ch/ethos).



Frank Waile est enseignant dans le primaire et chercheur associé au Laboratoire de recherche historique Rhône-Alpes (LARHRA). Il est l'auteur de *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871). Des interactions dynamiques* (2009), premier doctorat en français concernant Delsarte. Il donne des conférences et des cours de pratique somatique expressive inspirés de Delsarte au sein de la compagnie Chorâme créée en 2012. Il est l'auteur d'articles en français, anglais et portugais sur Delsarte; il a dirigé *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte* (L'Harmattan, 2011) et a codirigé *François Delsarte, une recherche sans fin* (L'Harmattan, 2015). Sa principale publication est, à ce jour, *La méthode somatique expressive de François Delsarte. Histoire, esthétique, anthropologie: de la neurophysiologie à la métaphysique* (L'Entretemps, 2016), un ouvrage qui présente une synthèse de son doctorat sur les questions pratiques, et de sa recherche appliquée entre 2009 et 2015.



Jérôme Wilgoux est Maître de conférences en histoire ancienne à l'Université de Nantes. Il consacre ses recherches à l'étude de la société et de la culture grecques antiques. Ces dernières années, ses écrits ont plus particulièrement porté sur les structures de parenté, ainsi que sur les manières dont le corps a été pensé et interprété en Grèce ancienne, en privilégiant l'apport des sources physiognomoniques antiques. Il a coédité plusieurs ouvrages, notamment *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité* (avec F. Prost, 2006), ainsi que *Langages et métaphores du corps dans le monde antique* (avec V. Dasen, 2008). Il a publié en 2011, en collaboration avec P. Bonte et E. Porqueres, *L'argument de la filiation, aux fondements des sociétés européennes et méditerranéennes*.



éditions
B H M S

Bibliothèque d'**Histoire**
de la **Médecine** et de la **Santé**

Visages. Histoires, représentations, créations

L. GUIDO, M. HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, B. MAIRE, F. PANESE et
N. ROELENS (dir.) avec un prélude de J.-J. COURTINE, XXII et 410 p., 2017

*Les mots du corps. Expérience de la maladie dans des lettres de patients à un médecin
du 18^e siècle: Samuel Auguste Tissot*

S. PILLOUD avec une préface d'O. FAURE, XVIII et 374 p., 2013

*Le compas & le bistouri. Architectures de la médecine et du tourisme curatif. L'exemple
vaudois (1760–1940)*

D. LÜTHI avec une préface d'A.-M. CHÂTELET, XXII et 548 p., 2012

*Body, Disease and Treatment in a Changing World. Latin texts and contexts in ancient
and medieval medicine*

D. LANGSLOW and B. MAIRE (eds), XVIII et 404 p., 2010

Anatomie d'une institution médicale. La Faculté de médecine de Genève (1876–1920)

Ph. RIEDER, XII et 392 p., 2009

Le style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire

G. BOLENS avec une préface d'A. BERTHOZ, XIV et 156 p., 2008

La médecine dans l'Antiquité grecque et romaine

H. KING et V. DASEN, XII et 130 p., ill. et dessins n/b, 2008

L'Ombre de César.

Les chirurgiens et la construction du système hospitalier vaudois (1840-1960)

P.-Y. DONZÉ avec un avant-propos de J. V. Pickstone, xx et 369 p., 2007

Medicina, soror philosophiae.

Regards sur la littérature et les textes médicaux antiques (1975-2005)

Textes réunis et édités par B. MAIRE, Préface de J. PIGEAUD

Ph. MUDRY, xxiv et 545 p., 2006

Bâtir, gérer, soigner – Histoire des établissements hospitaliers de Suisse romande

P.-Y. DONZÉ, 388 p., 33 ill. n/b, 2003

Visions du rêve

Sous la direction de V. BARRAS, J. GASSER, Ph. JUNOD, Ph. KAENEL et O. MOTTAZ,

288 p., 2002

Rejetées, rebelles, mal adaptées – Débat sur l'eugénisme – Pratique de la stérilisation non volontaire en Suisse romande au 20^e siècle

G. HELLER, G. JEANMONOD et J. GASSER, 2002

Médecins voyageurs – Théorie et pratique du voyage médical au début du 19^e siècle

D. VAJ, 348 p. 150 ill. n/b, 2002

La médecine à Genève jusqu'à la fin du 18^e siècle

L. GAUTIER, 746 p., 11 ill., 2001

L'Avènement de la médecine clinique moderne en Europe 1750–1815 – Politique, institutions et savoirs

O. KEEL, 544 p., 2001, coédition avec les Presses universitaires de Montréal

Soigner et consoler – La vie quotidienne dans un hôpital à la fin de l'Ancien Régime (Genève 1750–1820)

M. LOUIS-COURVOISIER, 336 p., 2000

Sources
en perspective

L'Usage du sexe. Lettres au D^r Tissot, auteur de « L'Onanisme » (1760)

Essai historiographique et texte transcrit par P. SINGY, x et 278 p., 2014

Samuel Auguste Tissot, *De la Médecine civile ou de la Police de la Médecine*

Édité par M. NICOLI avec une introduction de D. TOSATO-RIGO et M. NICOLI, LXX et 160 p., fac-similé, glossaire, index, 2009

Gabriel Tarde, « *Sur le sommeil ou plutôt sur les rêves* ». *Et autres textes inédits*

Édités par J. CARROY et L. SALMON, VIII et 228 p., index, 2009

Se soigner par les plantes. Les « Remèdes » de Gargile Martial

B. MAIRE avec un avant-propos de K. HOSTETTMANN et un dossier iconographique par M. FUCHS, XXXVI et 136 p., 2007

Hors
série

La Maternité de Lausanne – Un patrimoine pour la vie

R. FUSCHETTO (dir.), 112 p., 2017

La formation des infirmiers en psychiatrie. Histoire de l'école cantonale vaudoise d'infirmières et d'infirmiers en psychiatrie 1961–1996 (ECVIP)

J. PEDROLETTI, VIII et 231 p., 2004

75 ans de pédopsychiatrie à Lausanne. Du Bercaïl au Centre psychothérapeutique

T. GARIBIAN, avec un avant-propos de J.-M. HENNY, une préface de F. ANSERMET et une postface d'O. HALFON et Ph. NENDAZ, XVIII et 130 p., 2015

Anatomies. De Vésale au virtuel

V. BARRAS (dir.), 104 p., 2014, coédition avec T. Schaap éditeur

Migration et système de santé vaudois, du 19^e siècle à nos jours

M. GARIBIAN et V. BARRAS, XVI et 72 p., 2012

L'Hôpital de l'enfance de Lausanne. Histoire d'une institution pionnière de la pédiatrie suisse

M. TAVERA et V. BARRAS, XII et 188 p., 2011

eBook
et base de données

L'Imprimé scientifique. Enjeux matériels et intellectuels

M. NICOLI (éd.), x et 186 p., eBook-BHMS_3, 2014

Série *Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé*

Archives du corps et de la santé au 18^e siècle: les lettres de patients au D^r Samuel

Auguste Tissot (1728–1797)

S. PILLOUD, M. LOUIS-COURVOISIER et V. BARRAS, 2014

Base de données en ligne: www.chuv.ch/iuhmsp/ihm_bhms

Série *Sources en perspective*

Documenter l'histoire de la santé et de la maladie au siècle des Lumières: les consultations épistolaires adressées au D^r Samuel Auguste Tissot (1728–1797)

S. PILLOUD, 50 p., eBook-BHMS_2, 2014

Série *Sources en perspective*

Maladies en lettres, 17^e–21^e siècles

Sous la direction de V. BARRAS et M. DINGES, 266 p., eBook-BHMS_1, 2013

Série *Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé*

cartes_BHMS

La Maternité de Lausanne. Vues historiques

Sept cartes A6 (105 x 148 mm), cartes_BHMS 2, 2017

Fleurs animées & Flore médicale

Douze cartes A5 (150 x 210 mm), cartes_BHMS 1, 2012

À paraître

Une histoire de l'orthopédie. L'Hôpital orthopédique de la Suisse romande dans le contexte international (18^e–21^e siècles)

M. KABA

Série *Hors-série*

Recueil des vertus de la médecine ancienne

B. GRAZ, V. BARRAS, A.-M. MOULIN, C. FORTIER (éds)

Série *Sources en perspective*

Genèse de la gymnastique. Usages médicaux du mouvement (1817–1847)

G. QUIN

Série *Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé*

Entre neurosciences, médecine et culture: comment expliquer l'action humaine

R. SMITH

Série *Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé*

bhms@chuv.ch

www.chuv.ch/iuhmsp/ihm_bhms

Cercle des lecteurs et des lectrices des Editions BHMS:

http://files.chuv.ch/internet-docs/ihm/ihm_cerclebhms.pdf

Achévé d'imprimer en juin 2017

Dépôt légal : juillet 2017

