JEAN CLAIR

L'autoportrait au miroir absent

On se souvient de l'étrange état psychologique que décrit Hofmannsthal dans La Lettre de Lord Chandos, quand le matin, la table, la cuvette, le broc, le porte- manteau lui apparaissent « irréels, fantômatiques, provisoires, comme en attente », au point qu'ils se substituent pour un instant « à la cruche réelle, à la cuvette réelle, emplie d'eau » [1]. Mais en attente de quoi ? Non pas d'être nommés, justement. C'est au contraire le fait de les nommer qui paraît les pétrifier, les rendre la proie d'une ankylose méduséenne, les jeter dans l'horreur de la pierre froide et grise, dans le néant du non être.

Francis Bacon, *Étude pour portrait III (d'après la vie de William Blake)*, 1955, © Francis Bacon, Galerie Marlborough.

1. Hofmannstahl, *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, trad. Kohn et J.C.Schneider, Gallimard, 1980, p. 193.

Ce n'est pas un nom qui va les ranimer, c'est un jaune, un vert, un rouge, comme une *couleur* qui se remet à *couler* dans les veines, l'incarnat en effet, l'incarnation qui ramène les êtres à la vie, les tire un à un du chaos : non pas un broc, une cuvette, une table, mais *le* broc, *la* cuvette, *la* table, ce broc, cette cuvette, cette table, cet être- là dans quoi se recompose un instant l'unité du moi. *La Lettre* de Lord Chandos est en fait l'écho du choc que le poète avait ressenti quand il avait découvert, dans leur première exposition à Vienne, des tableaux de Van Gogh en 1913. Le chromatisme, cette fois là, avait rejoué son rôle ancien et médicinal de *chrôma*. A la perdition du moi du peintre – et du poète – la couleur apportait son salut.

C'est en 1906 aussi qu'Aloïs Elzheimer jette sur le papier les premières idées sur la maladie qui portera son nom, et qu'on s'était contentée jusque là d'assimiler à une démence sénile. Aujourd'hui même, les étonnantes descriptions d'un Oliver Sacks de ces cas de déficits neurologiques que sont les aphasies et les agnosies, donnent aux imageries apparemment délirantes d'un Magritte ou d'un Max Ernst une validité qui interdit d'en seulement sourire. « Ce n'était pas simplement la capacité de reconnaitre, la « gnosie », qui était défaillante : il y avait quelque chose d'erroné dans toute sa façon de procéder. Car il abordait ces visages – mêmes ceux de ses proches ou d'êtres chers – comme s'il s'agissait de puzzles ou des tests abstraits. Ces visages ne lui disaient rien, il ne les voyait pas. Un visage n'était pour lui qu'un ensemble de traits, un « ça » ; aucun n'avait pour lui la familiarité d'un « tu » […] Pour nous, un visage est une personne sui regarde – nous voyons, pour ainsi dire, la personne à travers sa *persona*, son visage. Mais pour le docteur P., il n'y avait pas réalité de *persona* » [2].

Nous sommes tous devenus peu ou prou, à l'époque contemporaine, pareils au Dr.P., le malheureux patient d'Oliver Sacks : la reconnaissance d'autrui nous est désormais interdite. Nous ne croisons plus son regard. Nous n'y vérifions plus notre identité.

Car le moi ne va plus de soi. Le frôlement de l'« il y a », c'est l'horreur, écrivait justement Lévinas [3]. A certains moments d'incertitude, d'affaiblissement de la conscience, de fatigue, êtres et choses s'abiment dans une terrible matérialité. Or elle atteint surtout les êtres les plus proches, les choses les plus familières, dans les occasions les plus communes. Là où, l'instant d'avant, se déroulait un dialogue léger, inaudible, immatériel, cette conversation *entendue* entre moi et les choses, se dresse désormais le monde désert, pesant, opaque du *Cela* [4]. Monde saturnien en effet dans sa pesanteur

2. Oliver Sacks, *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, trad. fr. Le Seuil, 1988, p. 29.
3. E. Lévinas, *De l'Existence à l'existant*, Vrin, 1990, p. 98.
4. Un « ça », dit justement Sacks dans le texte cité, et non plus la familiarité du « tu ».

de plomb. L'humeur noire, c'est celle qui introduit la nuit en plein jour, qui infuse dans l'activité diurne le crépuscule de la pensée, la confusion des idées, la déroute du Moi. Martin Buber, en 1923 déjà, s'était attaché à décrire ces vacillements de la conscience, prise dans le dessaisissement du monde : « Voici cependant la haute mélancolie de notre destinée : dans le monde où nous vivons, le *Tu* devient immanquablement un *Cela* » [5].

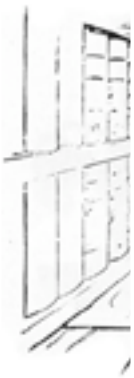
Mach justement, Mach qui devait en 1900, l'année même de la *Traumdeutung*, faire paraitre son *Essai d'Analyse des sensation*s [6], où il développe son discours sur le peu de réalité du Moi – guère plus saisissable que la flamme d'une chandelle, plus changeant que le caméléon, plus éphémère dans ses manifestations que l'insecte –, Mach donc n'avait-il pas été lui-même la proie d'un étrange incident, qui montrait d'autres abîmes sous la surface chatoyante du Moi ? « Il prend place dans un fiacre, sur la banquette avant, quelqu'un fait de même. Première impression : quel est donc cet instituteur de campagne décrépit en train de monter ? C'était Mach lui-même qui se voyait dans un miroir. Il était complètement myope face à sa propre apparence, même s'il n'avait pas exactement l'air d'un instituteur de campagne. Néanmoins le moi capitula devant le miroir… » C'est Ernst Bloch qui relate ainsi l'incident et le commente [7].

La mésaventure arrivée au philosophe, on le sait, devait d'autant captiver Freud, qui la rapporte dans *L'Inquiétante étrangeté*, qu'il avait lui-même été victime, raconte-t-il, d'une semblable méprise. Monté dans un wagon-lit, et se précipant vers les toilettes, il s'était heurté à un inconnu qui lui barrait le chemin, jusqu'au moment où il où il s'était aperçu, à sa confusion extrême, qu'il ne s'agissait que de son propre reflet, dans la glace du cabinet de toilette

Une troisième version de l'expérience, c'est Paul Valéry qui nous la fournit. Nulle fausse reconnaissance cette fois. Mais le véhicule, omnibus ou train, est toujours l'occasion de la méprise, dans la hâte et la distraction du départ, et le trouble est peut-être d'autant plus fort cette fois qu'il s'agit non de la confrontation entre moi et autrui, mais entre moi et moi au moment du réveil, entre le moi vigile et le moi crépusculaire : « MOI et NON-MOI. Le NON-MOI – comme une *étrange* ébauche – comme un inconnu entré dans le wagon. On se regarde. On ne cause pas encore. Pas d'*échange* » [8].

Un écho de cette réflexion de Paul Valéry, on la trouve dans le bel article « Visage » qu'il devait écrire pour le n° spécial de la revue *Verve* consacré à la figure humaine : « Observons que notre visage nous est aussi étranger qu'il l'est à autrui ; ses modifications et ses expressions conscientes et volontaires

5. Martin Buber, *Je et Tu*, trad. par G. Bianquis, Aubier, 1969, p. 37.
6. Ernst Mach, *L'analyse des sensations – Le rapport du physique au psychique*, trad. F. Eggers et J.M.Monnoyer, Jacqueline Chambon, 1996.
7. Ernst Bloch, *Verfremdungen I, Selsbstporträt ohne Spiegel*, Surhrkamp Verlag, 1964. Trad. française Yves Kobry.
8. Paul Valéry, *Carnets*, XVII, 491, (Pléiade, II, 160).



nous sont seules transmises. Le reste ne nous vient que des miroirs ; encore faut-il apprendre que cette image est notre image. Il y a quelquefois de la surprise dans la rencontre que l'on fait d'un personnage, au tournant d'un lieu assez sombre. On allait s'excuser d'avoir preque heurté cet inconnu, dont le geste et l'ébauche de salut sont curieusement symétriques de la forme du mouvement que l'on se sent faire » [9].

Ainsi la pure réflexivité de la jeune Parque qui croit « se voir se voir » n'est- elle qu'une leurre, comme serait la pure réflexivité du *cogito* cartésien. Que serait à vrai dire la pure réflexivité d'un visage qui se verrait se voir, sinon celui d'un corps sans affect, sans désir, sans passion, sans peur et sans reproche, c'est à dire, dans cette trop pure transparence à soi, comme dans un milieu parfaitement transparent, d'un corps sans réflexivité ?

Quelques lignes plus bas, dans le même article, Valéry a cette remarque, en passant pour ainsi dire, en frôlant sa profondeur, comme il advient souvent chez lui : « Je pense qu'il y a plus de chiromanciens que de physionomistes professionnels. C'est, peut-être, que les visages sont apparents et que les paumes ne le sont pas ».

Imaginons donc un monde sans réflexivité, c'est à dire un monde sans miroir, c'est à dire encore où de nous- même nous ne percevrions que les paumes de nos mains, et non pas notre visage. C'est ce monde, justement, que Mach a imaginé lorsqu'il a illustré son *Analyse des Sensations* d'un dessin qu'il a intitulé : « Autoportrait sans miroir » publié à Vienne l'année même où Freud publiait son livre sur l'interprétation des rêves.

Qu'y voit-on ? Mach lui-même, allongé sur un divan, l'oeil droit fermé, l'oeil gauche appréhendant en une sorte de raccourci grotesque le corps, les jambes, les pieds. Un coup d'oeil en contre-plongée, non pas *da sotto in su*, comme dans les tableaux baroques, mais plutôt, à vrai dire, *da sopra in giu*, comme on voit, par exemple, dans les merveilleuses illustrations de Grandville pour le chapitre *La Terre en plan* de son *Autre Monde*, première représentation en art peut-être de ce à quoi ressemble le monde vu d'une montgolfière.

En louchant un peu, on peut encore distinguer la main droite qui tient un cigare, l'arête du nez, les sourcils et la moustache. Dans le fond, la perspective de la pièce se prolonge par une fenêtre close sur un paysage qui rappelle les vues d'intérieur de Caspar David Friedrich ou d'Adalbert Stifter.

Cet autoportrait sans tête, ce portrait acéphale, c'est l'expérience de soi immédiate la plus commune que nous pouvons imaginer, puisque que c'est l'image que nous avons à chaque instant de nous, au moment même où, par exemple, j'écris ce texte et que je vois mes mains courir sur le clavier.

9. Paul Valéry, « Visage » in *Verve*, n° spécial, « La Figure humaine », vol. II, n° 5-6, p. 13.

Ernst Mach, *Autoportrait du moi*, in *Essai d'analyse des Sensations*, 1900.

Qui niera cependant le caractère fantastique, dès l'instant où on (se) la représente, de cette projection si banale et si quotidienne qu'elle en est devenue inconsciente ? Mach, dans cet étrange portrait, tient son corps au bout de son regard, comme dans le Jugement dernier de Michel Ange, Barthélémy tient à bout de bras la dépouille de son corps. Nous sommes là projetés devant nous, expulsés de notre être, éloignés, mis de côté, *purloined* dit Edgar Poe dans *La Lettre volée*, qui traite d'un sujet assez voisin, avec cet objet qu'on a sous son nez mais qu'on ne voit pas, en souffrance de quelque matrice où récoler nos membres dispersés, et en ne nous rassurant de notre identité que pour autant qu'un schème corporel, réassumé à chaque instant par la motricité, par l'obéissance de nos muscles à notre volonté, nous confirme dans le sentiment d'une permanence, d'une fidélité de notre être à soi.

« La meilleure part de notre mémoire est hors de moi » disait en ces années- là Marcel Proust. Il aurait aussi bien pu écrire : « la meilleure part de notre moi est hors de moi » Ce moi « insauvable », éparpillé, volatilisé, ce moi simple effet d'irisation sur la surface tendue du monde – *homo bulla* – qu'en puis-je appréhender ? On ne s'entend pas parler. On ne se voit pas marcher. Peut- on se voir se voir ? Pas même : l'image en miroir est une image inverse. L'effet d'écho brouille la réception. Les images de soi que le monde nous renvoie, raboutées une à une, ne recomposent pas une identité qui serait ressentie mienne. Notre voix au magnétophone, notre allure sur la vidéo, nous renvoient à un être étranger, que nous n'avons jamais entendu, jamais croisé ni vu. Cette voix, c'est moi ? Ce pas déhanché, c'est moi ? Je sursaute à me découvrir dans un instant d'inattention – et je repousse l'intrus, cet intrus qui serait « l'autre » de l'autrui, et qui n'était jamais que ce qui m'est le plus proche, un moi enfin frôlé.

Ernst Bloch, analysant l'autoportrait de Mach, dira encore de lui : « Comme sa propre voix qu'on remettrait au bureau des objets trouvés, Mach désavoue et insulte sa propre image. Elle est ressemblante mais à un autre : elle vient à temps mais comme un idiot, au mauvais endroit » [10]. Et Sartre lui-même, à propos d'idiotisme, est bien près de traduire le même

sentiment lorsque, toujours dans le numéro de *Verve* que nous avons cité, il dit : « Le malheur, c'est que je ne vois pas mon visage – ou, du moins, pas d'abord. Je le porte en avant de moi comme une confidence que j'ignore et ce sont, au contraire, les autres visages qui m'apprennent le mien » [11]. Le moi est hors de moi : il est dans autrui. Et autrui, c'est l'Enfer. Je le porte devant moi comme une proue, un rostre, un bec, une étrave, qui s'avance vers les autres, qui fend, comme on dit, la foule [12], mais aussi comme un orifice, cet *os* latin qui désigne la face, une cavité, une absence, un trou par lequel s'engouffrent violemment les apparences, une oralité criante, hurlante, dont on trouvera en peinture les représentations les plus saisissantes dans les visages peints par Edvard Munch et par Francis Bacon. Ce n'est plus un visage humain doté d'un regard, de ce vis à vis qui le constitue comme visage tourné vers autrui, mais un visage non seulement aveugle, sans yeux et sans traits, comme les visages des mannequins peints par De Chirico ou par Malévitch dans les années 20, ces formes lisses d'oeufs de couturière, mais plus encore un visage réduit à la bouche primitive du saurien, à la fonction archaïque de l'ingestion, à la *gola*, la gueule, la goule, dont les figures du *Cri* chez l'un ou des ménades du *Triptyque pour une Crucifixion* de l'autre, sont dans l'art d'aujourd'hui des représentation inoubliables.

L'expérience du *nômos* concentrationnaire, à Dachau, à Buchenwald, au début des années 40, telle que la rapportent les peintres qui le subirent, Arikha, Miklos Bokor, Zoran Music, Boris Taslitzky [13], permettra de vérifier ces épouvantes : le camp est le lieu où l'on peut, par diverses procédures, déposséder un homme de ses traits, lui faire perdre la face, lui arracher la contenance de son visage comme on dépouille un lapin de sa peau, parvenir enfin à l'humiliation totale de ces êtres tous pareillement écorchés de leur visage qu'étaient les « musulmans » ou les « *Figuren* » qui peuplaient les baraques.

En fait, tel que Mach le représente, l'autoportrait au miroir absent, c'est une sorte de matrice en creux, un moule en négatif, que je porte devant moi, à bout de bras, comme le *sudarium* qu'on présente étendu pour éponger un visage et sur lequel, à l'occasion, viendra s'imprimer l'image miraculeuse de la Sainte Face.

Le moi est hors de moi. Etendu à bout d'oeil comme, dans les planches d'anatomie, la dépouille que tient à bout de bras l'écorché, il m'est étranger. Inquiétant en effet. Sous la surface, le gouffre s'est creusé. Mobile sans doute, obéissant à ma volonté, mais si peu moi pourtant que je m'y perds. Je m'habite ? C'est un fait. Mes mains, sous mes yeux, courent sur un cla-

10. *Op. cit.*
11. Jean-Paul Sartre, « Visages », *op. cit.*, p. 43.
12. Cf. Jean Clair, *Le Nez de Giacometti*, Gallimard,
13. Je me permets de renvoyer ici à mon livre *La Barbarie ordinaire : Music à Dachau*, Gallimard, 2000.

vier Mais nul doute non plus que de passer de la sensation passive de mes deux mains à la conscience de mon être entier, je refermerais, tel Ixion, mes bras sur la nuée, pour embrasser un corps sanglant encore d'avoir été écorché, mais sans appartenance, sans propriété, sans identité.

Identité. Qui a jamais osé remarquer que le canapé sur lequel est allongé le personnage de Mach, dessine la forme d'un phallus ? Il n'y a pas à s'y tromper : la forme est là, évidente, à crever les yeux comme la lettre de Poe qu'on voit et qu'on ne voit pas, à demi flaccide, à demi érigée, avec ce léger bourrelet au niveau du gland. Cet homme décapité est décidément pourvu d'un membre gigantesque. Cet être acéphale est un priape…

Pourquoi ce lapsus chez un philosophe si sévère, si peu prompt au scabreux ? De cet être manquant du sujet, de cet *ego* qui cherche à se saisir dans son ipséité – comme disait en son temps, impavide, la phénoménologie –, l'assise, le support, le divan sur lequel le « moi » s'est « autoreprésenté », ce lit qui rassemble sur lui les morceaux découpés que le miroir ne recolle pas- les moustaches, les sourcils, l'arête du nez, la main là-bas qui dessine ce qu'elle voit, – expérience d'une autoconscience de soi qui, sans user d'un miroir, est si étrangement inverse et complémentaire, dans les distorsions et les anamorphoses des aspects qu'elle provoque, de l'*Autoportrait au miroir bombé* du Parmesan qu'on voit à Vienne – l'assomption enfin de tous ces *disjecta membra*, c'est un membre glorieux qui en ferait l'office ? Ce centre du moi comme l'omphalos de Delphes est le centre du monde, ce à quoi je me rattache quand je me perds, ce que je serre la nuit dans mes insomnies comme l'enfant replie sa main sur son chiffon, cet ombilic boursouflé auquel je me raccroche quand je m'évade, ce moi si peu moi, si présent et qui pourtant m'obéit si peu et n'en fait qu'à sa tête, qui se dérobe quand je le veux, et qui se manifeste quand il n'est pas désiré, cet étranger au foyer, ce petit, cet appendice que Moravia, dans une nouvelle avait si justement appelé Lui [14], et que bien avant lui, Montaigne avait salué : « Monsieur ma partie », cet organe enfin dont Platon, le premier, avait noté le caractère « mutin et autoritaire, comme un animal sourd à la voix de la raison et qui, emporté par de furieux appétits, veut commander partout » [15], cet autre de moi qui ressaisit pourtant, toujours, mon moi insaissable, ce miroir aux eaux remuantes et turbides, ce serait donc, hypert rophiée, une simple queue ?

Aut vultus, aut phallus ? Un autre récit s'inscrit, non par hasard, dans la lignée du fantastique d'Edgar Poë et plus lointainement du romantisme noir

14. Alberto Moravia, *Io e lui*, Fabbri, 1971.
15. Platon, *Timée*, 91b

des héros de Sheridan Le Fanu et de Bram Stoker. C'est bien sûr *Le Portrait de Dorian Gray* de Wilde. De sorte que, dans la dernière minute de son procès d'élaboration, de sa facture, de ce portrait qui n'est plus échange symbolique d'un trait pour un autre, mais au contraire portrait vivant, portrait vampire, qui croît, qui gonfle, qui se nourrit de son montant exact de sang, de crime et d'exaction qu'il prélève sur sa victime, le modèle, le sujet de cette prise de vue qui est aussi une prise de vie, à la dernière page du roman, comme épuisé, vidé de son être, se résigne à tuer littéralement l'effigie où il se trouve portraituré au vif. Il transperce la toile du tableau d'un trait de poignard et, comme on le sait, est retrouvé, le lendemain matin, gisant, un stylet fiché dans le coeur.

L'effroi singulier qui se dégage du conte de Wilde vient sans doute qu'il réveille en nous une peur très archaïque qui est celle du temps où les images, et plus particulièrement les portraits, avaient le pouvoir d'agir, trait pour trait, sur ceux qui avaient maille à partir avec eux [16]. C'est ce qu'on appelle un envoûtement. Le vieux mot français de *voult* pour désigner le visage, dont ne subsiste que le verbe envoûter, vient du latin *vultus*. Il demeure en italien sous le nom de *volto*, qui s'oppose au *viso* : *viso*, c'est le visage à découvert, le visage qui s'offre à la vision, la partie visible, émergée, du visage. Le *Volto* renvoie en revanche au secret du visage, à ce qu'on tient au secret, et qui détient pour cette raison des pouvoirs occultes. Il renvoie à ce qui se trouve pris dans une expression, figé dans une mimique, une contracture des traits dont on retrouve quelque chose dans le français « convulser ». C'est quelque chose d'assez voisin du masque, de l'*apotropeion*, un artifice à la fois protecteur et guerrier.

On retrouve aussi le terme particulier de *vultus*, plutôt que *visus*, dans l'expression latine *aut vultus aut vulva* qui renvoie à l'impossibilité de figurer de manière simultanée et ce qui représente en l'homme sa part spirituelle, c'est- à- dire son visage, et sa part animale, c'est- à- dire son sexe [17]. Il n'existe pas d'exemple en art, des statuettes féminines du paléolithique jusqu'aux oeuvres les plus récentes de notre culture, de représentation humaine qui associe et la figuration d'un visage et la figuration des « parties ». L'exhibition de la vulve, l'*anasurma*, ce phénomène qui réjouit tant Déméter et va jusqu'à la distraire de son deuil quand Baubô s'exhibe devant elle, se fait au prix de la dissimulation du visage de celle qui s'exhibe. Car en se troussant, Baubô, du même coup, cache ses traits avec sa jupe. L'un des tableaux que possède Orsay, au titre apocryphe d'*Origine du Monde*, confirme la règle : l'exhibition de ces chairs n'est possible qu'au prix de

16. « Maille à partir » c'est à dire, on le rappelle, médaille à partager, comme gage de la fidélité et de l'identité.

17. Cf. Ch. Picard, « L'épisode de Baubô dans les mystères d'Eleusis » in *Revue de l'Histoire des religions*, n° 95,1927, G. Devereux, *Baubô, la vulve mythique*, Godefroy, 1983, Alain Roger, « *Vulva, vultus, phallus* », in, *Communications* n° 46, « Parure, pudeur, étiquette », Le Seuil, 1987, pp.181 sq., ainsi que les diverses études de Maurice Olender sur Priape et Baubô.

l'occultation du visage de la belle étendue. Nombre d'artistes contemporaions, tel Lucian Freud, ont obéi à cet interdit.

Élargissons le propos pour conclure. Le grand débat de l'art de notre temps n'aura pas été le débat de la figuration et de l'abstraction, il aura été le débat de la représentation du visage et de son impossibilité. Tout comme le XVIIIe siècle avait été le siècle d'or du portrait individuel, dans cette admirable galerie de visages saisis dans leur singularité et leur individualité, de Liotard à Houdon, de La Tour à Chardin, captant cette contracture ou ce galvanisme des expressions dont un Duchenne de Boulogne, un siècle plus tard, tentera de fixer l'énigme avec ses petites machines électriques [18], notre siècle aura été été habité par son impuissance à ressaisir l'identité du moi dans le portrait. J'ai ici tenté brièvement de décrire quelques- unes des apories qui semblent en interdire désormais la pratique en donnant quelques indices des raisons historiques, philosophiques, religieuses ou même cliniques de ces difficultés.

18. Cf. Duchenne de Boulogne, cat. d'exp., École Nationale Supérieure des Beaux Arts, Paris, 1999.