MONIQUE SICARD

Modelages du visage

L'impossible définition du visage fait sa force. Incernable, indescriptible, ineffable, face et surface, dedans-dehors, soi-même et l'autre, fixe et fugace, il appartient moins au monde des objets qu'à celui des métaphores vives. À peine prononcé, le mot fait jaillir des gerbes de beauté, des élans de douceur, des éclairs de jeunesse, des tornades de blancheurs, des ouragans de blondeurs, des ondes d'odeurs délicates, des avalanches de féminité. Des tombereaux de fantasmes et d'imaginaires s'y déversent. Un corps, une démarche, un déhanchement, se repèrent et se rêvent de loin. Le visage, lui, est de proximité.

El Lissitzky, Autoportrait, ou *Le constructeur*, 1924, Getty Research Institute, Los Angeles.

Proximités

« Sécurité pour moi-même et pour les autres : […] pas de bijoux, piercings protégés, lacets noués » (« Respect des règles de fonctionnement », extrait du *Règlement des cours d'Education physique*, Lycée A. Kastler, Cergy Pontoise, 2002-2003). Les arguments décisifs manqueraient. Pas d'interdiction formelle, donc, de faire traverser nez, lèvres ou langues de ces petits bijoux d'or, d'argent ou d'acier chirurgical qui font inéluctablement songer aux rituels de puberté des indiens Gayaki. On compatit aux stupéfactions de Cabeza de Vacca (Tête de vache), grand voyageur européen de la Renaissance, qui croisait sur ses effroyables chemins d'Amérique des indigènes aux lèvres et au nez percés de pierres. Les spikes contemporains, les Trojan, les Labrets plaqués argent, les Banana Bell nombrils en verre de Murano, empruntent volontiers aux épines de Papouasie Nouvelle Guinée, aux boucles narinaires précolombiennes. Le « naturel » est argument de vente quand il signe le refus des règles morales régissant les sociétés occidentales. Nos piercings ébranlent le tabou d'un visage intouchable endossé pour la vie, fondamentalement hérité de la Genèse. Ils apposent leur paraphe provocants à la réhabilitation du corps. Le règlement intérieur du lycée se borne à ridiculiser leur emploi en recommandant l'usage, pour les cours de gymnastique, de petits embouts de plastique disponibles sur le marché. Il faut avoir l'âme chevillée au corps pour affronter dès lors le regard des autres.

Le visage est le faible à protéger, la force à respecter, l'altérité à préserver. Il est un gage de sécurité. Le fond du gouffre est atteint lorsque ce symbole des symboles n'est plus respecté. Qu'une jeune femme, agent de police de surcroît, soit frappée au visage par un délinquant et l'ensemble des valeurs et des lois de la République vacillent. Conflits de représentations : plus les sacralités du visage sont ébranlées, plus il s'impose en valeur sûre. Il est celui qui mobilise les historiens, tient en joue les philosophes, campe dans les revues, approvisionne les colloques, pacifie les amphis. L'art contemporain entérine sa défaite ? Las ! Il resurgit, explose dans la photographie, le cinéma, la littérature, la vidéo, le théâtre et les kiosques à journaux. Le visage fait front.

Raul Hausmann, *L'Esprit de notre temps (tête mécanique)*, 1919, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou © RMN.

Animalité, machinité

Les machines n'ont pas de visage. Tout juste si Lison (« Il faut bien donner un nom à ce qu'on aime » dit Pecqueux), la bête humaine,

la locomotive, laisse échapper, au seuil de la mort, une petite plainte d'enfant.

Les animaux n'ont pas de visage. Au mieux, une tête, un crâne, une gueule. Même les singes de Mayombe, dont la face ressemble à une figure humaine, n'ont pas de visage. Mais il est vrai (Restif de la Bretonne) qu'ils tuent les hommes qui les regardent.

Un cheval hennit mais ne rit pas et la grimace du Macaque ne signe pas, pour nous, une bonté intérieure. « On ne trouve aucun animal ayant de face semblable à celle de l'homme. Il n'y en a aucun sur la face duquel on puisse observer de signes de pensées et de passions internes », rappelle Cicéron dans le *Traité des lois*.

Le visage serait cet écart dont nous exigeons le maintien entre la technique et la personne, le mécanisme et l'organisme. Il serait aussi « ce que nous refusons à l'animal » (Marie-José Mondzain). Entre ces sans-visages, des liens se tissent qui débordent amplement la métaphore de l'animal-machine. Exclus de l'humanité, la technique comme l'animal seraient sans regards, sans souffrances, sans compassion, relégués dans un impensé philosophique. Tautologie : ce qui possède un visage est un être humain, mais seuls les être humains ont droit au visage. Il les protège doublement : de la confusion biologique, de la contamination technique.

Le visage d'Emmanuel Levinas, celui d'Alain Finkielkraut sont ceux d'une altérité renvoyant à la responsabilité personnelle s'élevant contre les anéantissements individuels sous l'effet des homogénéisations, des mal-mesures, des biométries, des machinations et des machinités. Ce visage, non réductible à une biologie, se défend des emprises techniques. Lui porter atteinte, c'est toucher à l'humanité même – cette incernable spécificité qui fonde l'être humain.

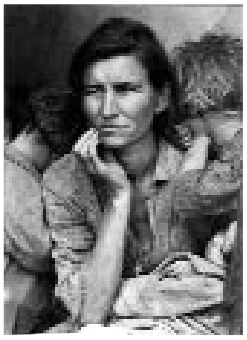
Les sans-nom seraient sans visage, tout juste abandonnés au faciès, cet aspect de surface qui « à coup sûr » fournit des renseignements sur leur présent, leur passé, leur devenir. À l'origine, terme savant pour désigner une face devenue support d'inscription sémiologique (« ça se lit sur son visage »), le faciès, ensemble des caractères de surface, œuvre souvent comme symptôme de dysfonctionnement. « C'est un mauvais signe, dit Hippocrate, lorsqu'au commencement d'une maladie, surtout d'une maladie aiguë, le visage est si différent de ce qu'il était dans l'état de santé ». Le faciès annonce un devenir. Parfois la mort proche, quand « les yeux (se font) concaves, les tempes affaissées, les oreilles froides et resserrées, la peau dure, les paupières livides, la pupille ridée, la couleur pâle ou noire » [1].

Sans nom donc sans visages. Sans visages, donc vulnérables. Le « Tu ne

1. Diderot, d'Alembert, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers.*

tueras pas » exige des papiers d'identité avec photographies. Admettre au sein des « nominés », faire surgir des visages, c'est protéger.

On n'attribue de nom qu'aux animaux non voués à l'abattage à court terme. Dans certains villages du Quercy, région au passé radical-socialiste, une malicieuse coutume voulait que l'on donnât aux animaux les plus proches de l'homme les noms de personnalités de la vie politique. Il y eut le cheval Pompidou, le chien Chirac. Le nom créait le visage. Dans les cours de ferme déambulaient d'étranges faciès qui ne devaient rien aux morphings numériques. Si cet exercice du regard invitait à faire surgir dans l'espace du visible l'humanité de l'animal, il jouait sur le hasard pour accorder des caractères « naturels » aux responsables de la nation. L'accroissement brutal et récent des contraintes productivistes a mis fin, par bagues et tatouages interposés, à ces passe-temps d'un autre âge. Le mulet ne s'appellera pas Nicolas, ni le bouc Raffarin. Les poètes regretteront les effets de la mondialisation dans ce retour brutal à l'animalité et à l'objet de série. Et l'on méditera sur les incertitudes des frontières isolant les « avec » des sans-visages, les humains des animaux.



Dorothea Lange, *Migrant mother,* 1936
Library of Congress, Washington.

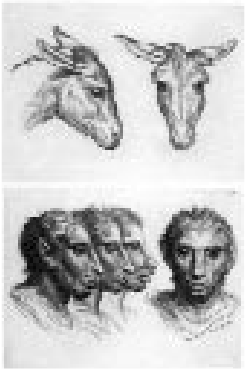
Humanité

La multiplication, à la fin du XIXe siècle, des petits appareils photographiques Kodak (« Appuyez sur le bouton, nous ferons le reste ! »), simples et peu coûteux, a contribué à la naissance d'une photographie depuis nommée « sociale ». À nouveau médium, objet neuf. Les visages des pauvres gens (migrants, habitants des bas-fonds de Londres ou de New York) s'ajoutent à ceux de la classe industrielle montante d'abord fascinée par la daguerréotypie, puis par les cartes de visite photographiques. La photographie de Dorothea Lange « Migrant mother », réalisée en 1936, est emblématique de ces visages de la misère. En arrachant l'objet à l'ethnographie, le cadre serré rend intemporel, universel, le regard perdu d'une pauvre femme au dos droit, portant deux enfants aux visages enfouis dans ses vêtements déchirés. L'image allait se décliner en d'innombrables versions de « La Madone », resurgissant désormais à chaque nouvelle guerre, chaque nouvelle catastrophe, chaque attentat. Nous prenons l'habitude de ces faces de douleur s'exposant comme autant d'aveux d'impuissance. Elles témoignent de l'emprise vive d'un certain humanisme. Celui qui, plaçant l'homme au centre du monde, se conten-

terait de la seule exposition de figures tristes pour tout jugement. Le face-à-face photographique est un « au nom de l'homme » qui ne se dit pas. On pourra reprocher à ce retour du visage sur la scène contemporaine de se nourrir des drames, de voler leur image aux pauvres gens, de faire éclore les jugements compassionnels, de fausser le jeu politique, de dévoyer l'analyse rationnelle, de mettre en œuvre une morale de bonne conscience.

Cependant, si l'existence d'un regard est la condition nécessaire de l'émergence du visage, alors l'image fixe, qui force à scruter lentement, constitue l'un de ses puissants supports. Elle s'empare des souffrances silencieuses, forge en retour les visages (les vies sages), abandonnant à l'art vidéo les auto-analyses et les introspections, et aux figures nées des contingences du numérique, les commentaires conceptuels.

Physionomies



Charles Le Brun, *Deux têtes d'âne et quatre têtes d'hommes en relation avec l'âne,* dessin gravé pour la Chalcographie du musée Napoléon en 1806.

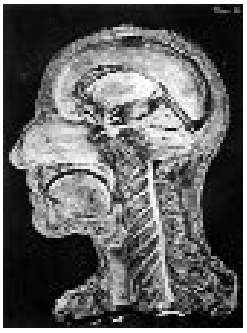
De l'analyse de surface jusqu'à l'écoute des profondeurs, le concept de visage fut soumis, depuis l'antiquité, à d'importantes fluctuations. L'histoire nous en apprend moins sur le visage que le visage, remarquable marqueur temporel, ne nous en apprend sur elle. Entre les anciennes physionomies qui le transformaient en un ensemble de signes renvoyant à des caractères naturels cachés et le visage éthique d'Emmanuel Lévinas – face-à-face mettant en jeu la personne de l'observateur, son propre regard –, un ensemble de figures prennent naissance. Elles possèdent toutes des survivances dans nos usages contemporains du visage.

« Le lion est robuste et nerveux. Le Léopard est souple et délicat, il est fin et trompeur » affirme Charles Lebrun. Héritier comme Descartes, son contemporain, d'une culture industrielle marquée par ses instruments d'optiques, ses montres et ses automates, le peintre accorde une attention singulière à la vue et au regard. Mais pour lui, contrairement au philosophe, l'homme est l'égal des animaux dont il reconnaît les qualités. Ses dessins comparatistes, véritables dessins techniques, font de ces derniers des systèmes aux éléments interchangeables. S'il transfert des pièces animales à l'homme, en retour, il substitue des yeux humains aux yeux des animaux. Certaines tapisseries des Gobelins portent la trace de ces visages-optiques mi-humains, mi-animaux, aux longs cils et au regard étrange.

Les Lumières et le XVIIIe siècle ont fait du visage un objet connaissable,

accessible « objectivement », c'est-à-dire descriptible et, surtout, mesurable. Posant des têtes de cadavres coupées longitudinalement sur une plaque de verre, le médecin Petrus Camper en dessine le tracé à l'aide d'une plume et d'une encre épaisse, calque les profils obtenus sur papier vernis. Sa théorie des angles faciaux le conduit à hiérarchiser les visages ; à soumettre la beauté du corps, l'intelligence de l'âme à la géométrie de la face. Au sommet : Méduse, Laocoon, Apollon, l'Européen. En-dessous, le nègre, puis le singe, le chien, la bécasse.

À la même époque, Lavater, tiraillé entre l'Aufklärung et la théologie, élabore une théorie, qu'il souhaite – enfin – scientifique : la physiognomonie. Mais cette fois, le regard de l'autre, autant que le compas, est instrument de mesure : « Examinez-vous vous-même, mesurez-vous vous-même, d'abord, mesurez-vous seul, puis en présence d'un ami intelligent et d'un regard vif et sévère. Ensuite, faites vérifier le résultat ». La morale se déploie dans les traits d'un visage « créé à l'image de Dieu, semblable à lui », le plus parfait des produits de la terre.



Alec Fraser, *Tête de cadavre : coupe verticale*, vers 1890, autotype Bibliothèque Charcot, La Salpêtrière.

Têtes coupées

L'arrivée de la guillotine, machine à tuer propre et rapide, a conduit à interroger de manière radicalement nouvelle un visage dont la relation au corps avait, jusque-là, été sous-estimée. Les moulages des faces « criminelles » relancent les études physionomiques et les préoccupations relatives à l'inconscient. Et l'on s'interroge sur la capacité de ces têtes et de ces corps à souffrir après la mort : « La douleur survit-elle à la décollation ? » Autrement dit, les morts possèdent-ils un visage ? Car la douleur est bien ce lien tissé entre le corps et l'âme. Les physiologistes Sammering et Delsner soutiennent que la tête d'un guillotiné souffre de tourments horribles. Les récentes connaissances obtenues sur le cerveau (celui-ci peut fonctionner seul, sans circulation sanguine) sont à l'origine de telles conclusions.

L'invention par Luigi Galvani de l'électricité animale – cette électricité intrinsèque capable de faire fonctionner les muscles d'un animal mort comme si ce dernier était vivant – incitent Bichat à tenter la réanimation du corps des guillotinés. Le fantasme naît d'un visage rendu à la vie. Le médecin Hallé affirme avoir soigné une paralysie faciale par l'électricité. Plus tard, Duchenne de Boulogne, médecin et photographe, travaillera lui aussi

sur le visage des morts, avant que la photographie ne lui permette, enfin, de « fuir le cadavre » [2].

Lavater, *Physiognomonie de folle* 1775-1778, in *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* (Éd. Moreau Depélafol, 1835).

Phrénologies

L'intérêt porté au cerveau, au début du XIXe siècle, conduit Franz Joseph Gall à élaborer ses théories phrénologiques (il existe une correspondance entre la forme du crâne et celle du cerveau, donc entre la forme du crâne et le caractère). Trop matérialiste, trop enracinée dans la matière, dit de la phrénologie Rodolphe Töpffer. L'inventeur de la littérature en estampes, ancêtre de la BD contemporaine, l'oppose à la physiognomonie de Lavater où « l'on ne localise rien », où l'on ne touche pas à l'indépendante unité de l'âme, à son immatérialité. Or l'âme, dit-il, est bien ce qui détermine, règle et mesure l'expression. En réalité, les critiques sont vives tant envers la physiognomonie qu'envers la phrénologie : toutes deux, en prolongement de la chiromancie, ont donné lieu à des pratiques populaires de divination.

L'action de Napoléon sera déterminante. Dans les *Mémoires de Saint Hélène* [3], l'Empereur reconnaît « avoir beaucoup contribué à perdre Gall » dont Corvisart, médecin personnel de l'Empereur était le grand sectateur. Pour le pragmatiste Napoléon, dont la préoccupation première est de s'entourer de collaborateurs efficaces, le meilleur moyen de connaître ses semblables est de les voir, de les soumettre à des épreuves, de les fréquenter : « Il faut les étudier longuement si l'on ne veut pas se méprendre ». L'Empereur avoue son manque de sympathie pour Gall, Lavater, Cagliostro et Mesmer, qui « donnent l'apparence du vrai aux théories les plus fausses. […] Et voyez l'imbécillité de Gall ; il attribue à certaines bosses des penchants et des crimes qui ne sont pas dans la nature, qui ne viennent que de la société et de la convention des hommes ; que deviendrait la bosse du vol s'il n'y avait pas de propriété ? La bosse de l'ivrognerie s'il n'existait pas de société ? La nature n'est pas si pauvre que l'estiment Gall et Corvisart. Si elle était si grossière que de s'annoncer par des formes extérieures, nous irions plus vite en besogne et nous serions plus savants. Ses secrets sont plus fins, plus fugitifs ».

2. M. Sicard, « Quand se croisent le visage, la photographie, la médecine et l'électricité », *in Duchenne de Boulogne, La mécanique des passions*, ENSBA, Ministère de la Culture et de la communication, Délégation aux arts plastiques, 1999, pp. 67-78.
3. Cité dans *Précis du système phrénologique du Docteur Gall ou L'art de connaître les hommes par l'inspection du crâne et de se prémunir contre toute espèce de séduction et de danger*, traduit de l'anglais, Garnier Frères, 1838.

Visages-corps

La négation ou, à l'inverse, la reconnaissance de la part du corps dans le visage fut corollaire de l'établissement de fossés ou de passerelles entre l'homme et l'animal. A la fin du XIXe siècle, les mammifères, proches de l'homme, acquièrent un visage en s'affranchissant de l'animalité. En arrachant l'animal à son statut de bête de somme, en lui substituant les machines à vapeur, la révolution industrielle l'a rendu capable de souffrance, objet de compassion. Darwin défend la thèse d'une expression des émotions qui ne serait pas propre à l'homme mais concernerait toute la lignée biologique. Son visage-animal exprime la terreur, la tristesse. Il est apte au sourire. « Quand l'homme respire facilement un air pur et que n'altère aucune souillure, la bouche se dilate légèrement, la lèvre supérieure découvre plus ou moins les incisives supérieures et les coins de la bouche se relèvent alors avec grâce : les muscles qui déterminent ce mouvement agissent en même temps sur les pommettes et, les relevant, soulèvent légèrement l'angle externe des yeux qui deviennent un peu obliques. […]. Aucun mammifère n'a le sourire de la bouche mais le sourire des yeux existe chez les animaux carnassiers et, ne pouvant dépendre du sourire buccal, il a pour cause déterminante un petit muscle qui agit sur l'angle externe de l'œil. Les chiens, on le sait, ont ce sourire des yeux au suprême degré » [4].

4. Charles Darwin, *L'expression des émotions chez l'homme et chez les animaux*, 1872.
5. Charlie Van Damme, *Cette lumière qui occulte*, in « Lux, des Lumières aux lumières », *Cahiers de médiologie* n° 10, Gallimard, deuxième semestre 2000.

Rebecca Allen, *Modélisation d'un visage*, 1986, image de synthèse extraite d'un clip vidéo réalisé en collaboration avec le groupe Kraftwerk, D.R.

Visages-surfaces

Les exercices physionomiques collectifs cessent avec le siècle, au moment où naît le cinéma, sans que les relations entre la fin des premiers et la naissance du second soient clairement établies. Certes les gros plans sur visage tardent à apparaître, mais l'écran – notamment celui du cinéma muet – se constitue rapidement en vaste entreprise de signification par l'expression. La mécanique cinématographique mime celle des muscles du visage qu'avait tant étudiée, par la photographie, le médecin Guillaume Duchenne de Boulogne. La naissance simultanée de la psychanalyse conduit, plus sûrement, à ne plus considérer les analyses de surface comme passage obligé vers les profondeurs de l'être.

Les techniques numériques du dernier tiers du XXe siècle donnent naissance à des images-visages non produites sur les lieux d'un tournage ou d'une prise de vue mais dans l'antre solitaire de l'informatique. Ces visages-

concepts ne résultent plus de l'intensité d'une relation entre deux ou plusieurs personnes. Ils ont encore allure de figure humaine, mais toute altérité en est abolie[5].

Si l'on apprend avec étonnement que *Migrant mother* de Dorothea Lange résulte d'une attentive sélection de cadrages et d'une véritable mise en scène, que le nom et l'âge de cette femme à la douleur universelle sont connus (Florence Thomson, 32 ans), c'est que nous n'imaginions pas que la souffrance pût, déjà en 1936, faire l'objet d'une production intentionnelle d'icônes. Nous ne soupçonnions ni l'importance du projet, ni celui de la fabrication photographique. L'abolition des frontières entre document et fiction n'ôte, certes, rien à la réalité de la misère dans l'Amérique rurale des années trente ni même, hélas, à celle de Florence Thomson. Mais elle arrache le visage photographié à une simple nature.

Au-delà, à l'extrême, et dans cette même Amérique : les cheveux décolorés, les lèvres rougies, les cils noircis d'une Marilyn, la femme joyeuse qui aurait rendu fous des millions d'hommes. Entreprise de distribution de rêves par *sex appeal* interposé, objet de consommation sexuelle dont la richesse tient tout entière dans la seule apparence. Objet de consommation tout court, visage et femme totalement rendus à une visibilité de surface, inévitablement voués à une dramatique disparition.

Les évolutions techniques, les connaissances scientifiques, les révolutions et les guerres, l'industrialisation, la disparition de la campagne, mais encore le cinéma, la télévision, la photographie, les grands médias écrits contemporains, les industries du corps, celles du loisir, la grande distribution… ont tous façonné le concept de visage. Le tirant vers ses surfaces, le ramenant vers ses profondeurs, l'instituant en relation à l'autre, l'érigeant en monotype. Rendant à la fabrication ce que l'on attribuait à la naturalité ; au façonnement, ce que l'on valorisait comme innéité.

Nos visages seraient des modelages techniques. Rendus typiquement humains moins par leurs caractères génétiques ou esthétiques, que par l'ampleur de leurs fabrications. Entre les représentations matérielles (gravure, dessin, photographie, sculpture…), produits d'une *technê*, et les représentations mentales collectives, la matérialité du visage même, la frontière n'est pas étanche. Certes on ne saurait confondre le portrait et le visage, mais le premier œuvre moins comme double que comme traceur des attentions singulières portées à la figure humaine au fil des technosphères.