

DU VISAGE  
AU CINÉMA

**Dans la même collection**

James Agee : *Sur le cinéma*

André Bazin : *Le Cinéma français  
de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*

Pascal Bonitzer : *Décadrages*

Michel Chion : *La Voix au cinéma.  
Le Son au cinéma  
La Toile trouée : La parole au cinéma*

Fabrice Revault d'Allonnes : *La Lumière au cinéma*

Marc Vernet : *Figures de l'absence*

Dominique Villain : *Le Montage au cinéma  
Le Cadrage au cinéma, l'œil à la caméra*

Paul Virilio : *Guerre et cinéma 1 : Logistique de la perception*

En co-édition avec la Cinémathèque Française :  
Dudley Andrew : *André Bazin* (préface de François Truffaut,  
annexe de Jean-Charles Tacchella)

**Du même auteur**

*Montage Eisenstein* (Albatros, 1979)

*L'Œil interminable* (Librairie Séguier, 1989)

*L'Image* (Nathan, 1990)

en collaboration : *Esthétique du film* (Nathan, 1983)

*L'Analyse des films* (Nathan, 1988)

**Collection Essais**  
Sous la direction de Patrice Rollet



**Cahiers du cinéma**

BMW 88

L'auteur souhaite remercier tous ceux et celles qui l'ont aidé à écrire ce livre, et notamment Raymond Bellour, Nicole Brenez, Jean-François Catton, Marc Cerisuelo, Daniel Dobbels, Philippe Dubois, Jean-Pierre Esquenazi, Mojdeh Famili, Frank Kessler, Dominique Païni, Stojan Pelko, Kamel Regaya, Patrice Rollet.

JACQUES AUMONT

# DU VISAGE AU CINÉMA

Photo de couverture : Anna Magnani et Tina Apicella  
dans *Bellissima* de Luchino Visconti.

Toute reproduction ou représentation intégrale ou partielle, par quelque procédé que ce soit, des pages publiées dans la présente publication (ou le présent ouvrage), faite sans l'autorisation de l'éditeur est illicite et constitue une contrefaçon. Seules sont autorisées, d'une part, les reproductions strictement réservées à l'usage du copiste et non destinées à une utilisation collective, et, d'autre part, les analyses et courtes citations justifiées par le caractère scientifique ou d'information de l'œuvre dans laquelle elles sont incorporées (loi du 11 mars 1957- art 40 et 41 et Code pénal art. 425). Toutefois, des photocopies peuvent être réalisées avec l'autorisation de l'éditeur. Celle-ci pourra être obtenue auprès du Centre Français du Copyright, 6 bis, rue Gabriel-Laumain, 75010 Paris, auquel « Les Editions de l'Etoile » ont donné mandat pour les représenter auprès des utilisateurs.

© Editions de l'Etoile / *Cahiers du cinéma* 1992  
ISBN : 286642.124.8  
Diffusion Seuil - 27, rue Jacob - 75006 Paris

Cet ouvrage a été publié avec le concours  
du Centre National des Lettres

*Pour Anne-Marie Faux — de toutes façons*

## PROLOGUE

C'était il y a trente ans. Les ventres étaient pleins, on commençait à construire des autoroutes. La France de la croissance industrielle faisait son possible pour oublier. Oublier Montoire et Auschwitz, oublier Hiroshima, oublier Dien-Bien-Phu, l'Algérie. Le structuralisme commençait à disputer la vedette des magazines à la Nouvelle Vague. C'était en 1963, ou peut-être en 1962, et une jeune femme pleurait au cinéma.

Dans ce monde qui voulait oublier la défaite, toutes les défaites, qui s'étourdissait à neuf du progrès infini de la vie matérielle, qu'est-ce qui pouvait encore provoquer les larmes d'une jeune femme, un ruissellement de larmes irrépressibles, abandonnées, presque voluptueuses ? Évidemment la contemplation d'un visage, et rien d'autre. Un visage en très gros plan, monstrueusement coupé de son corps, terriblement souffrant, torturé, isolé sur un fond blanc qui en faisait ressortir la détresse. Les larmes étaient le signe visible que, de cette souffrance, quelque chose passait dans celle qui la regardait, la traversait : qu'elle s'était identifiée à cette souffrance, qu'elle l'était devenue.

Le visage de la jeune femme en pleurs était lui-même un gros plan de film : Anna Karina, la Nana de *Vivre sa vie*, en contrechamp de Falconetti, la Jeanne d'Arc de Dreyer. Par-delà trente et quelques années, qui avaient vu se jouer tant de choses dans l'histoire du cinéma et dans l'histoire du monde, une rencontre restait efficacement possible entre ces deux visages de femme, pourvu qu'une collure les réunît. *La Passion de Jeanne d'Arc*, qu'on présen-

tait alors dans une version dégradée, avec sonorisation sirupeuse, était déjà l'éternel monument qu'elle est devenue. Hymne à l'âme, à l'humanité de l'âme humaine — malgré le kitsch sulpicien des plans de vitraux ajoutés par Lo Duca — elle semblait faite pour rendre visible, une fois pour toutes, cette effrayante et essentielle nudité de l'âme, du visage de l'âme.

L'âme a-t-elle un visage ? Oui, répondent les mystiques, c'est celui de l'« homme interne », qui vit après la mort. Son visage, sa face, deviennent alors une image, semblable « à son affection dominante ou à son Amour régnant » dont elle n'est plus que la forme extérieure :

« Tous, quels qu'ils soient, sont réduits à cet état, de parler comme ils pensent, et montrer par leur visage et leurs gestes quelle est leur volonté. De là résulte donc que les faces de tous les Esprits deviennent les formes et les effigies de leurs affections. »

(Swedenborg, *Le Ciel et ses merveilles et l'enfer*)

C'est un tel visage voulu absolu, « avec toutes les pensées, les intentions, les plaisirs et les craintes qui l'avaient agité » qu'offrait Dreyer, réalisant au plus près cette utopique perfection du visage humain, la transparence.

C'est dans ce visage absolu que s'immergeait Nana, et Godard il y a trente ans croyait encore que l'âme pût parler à l'âme, jusqu'au point physique des larmes. À la fin du premier tableau de *Vivre sa vie*, Nana et Paul achèvent leur dispute sur une partie de flipper. Paul (André Labarthe) rapporte à Nana un mot d'enfant qu'il trouve amusant. Sa voix, soudain plus proche, quitte l'ambiance du café, et il récite : « *La poule est un animal qui se compose de l'extérieur et de l'intérieur. Si on enlève l'extérieur, il reste l'intérieur, et quand on enlève l'intérieur, alors on voit l'âme.* » Un an plus tôt, Bruno Forestier, le « petit soldat », annonçait à la même Anna Karina (elle déclarait alors s'appeler Veronika Dreyer), au moment de la photographier : « *Quand on photographie un visage, on photographie l'âme qu'il y a derrière.* »

Du temps a passé sur tout ceci, et non pas seulement comme un léger soupçon. L'âme peut-elle vraiment parler à l'âme, l'humanité d'un visage à celle d'un autre visage ? Le cinéma peut-il encore croire à cette rencontre effusive, la montrer simplement, comme allant de soi ? Rien n'est moins sûr : la charge d'humanité, d'âme ne sont plus, au cinéma, un donné, et pas seulement parce que l'âme est devenue une notion douteuse. Au vrai, c'est là même où elle avait été la valeur la plus éminente, dans le cinéma d'art européen, qu'elle avait été mise à mal le plus vite.

Quelques années à peine après les larmes de Nana, un autre film multipliait les gros plans sur un visage de femme au bord de la crise. Mais plus rien n'était simple, immédiat, plus rien ne coulait de source, pas même les larmes. Cette femme en crise n'avait plus en face d'elle l'image mythique, sacralisée d'une Ame absolue et sainte — mais une autre femme, fragile et retorse comme elle, qui tantôt lui tendait un miroir accusateur et sans pitié, tantôt menaçait son être même au point d'échanger avec elle noms et visages, et toujours, lui disputait l'espace du plan. D'ailleurs, ce n'était plus une petite prostituée naïve et idéaliste, fondant de sympathie pour une grande douleur, mais une actrice célèbre, que la douleur du monde avait frappée d'aphasie sans qu'elle pût s'y reconnaître, et encore moins, l'oublier.

Le titre même du film, *Persona*, le disait : c'était une histoire de masque, sans plus d'âme par-dessous où s'arrêterait la vérité. La « vérité » n'était qu'une moire insaisissable, passant de visage en visage sans jamais s'arrêter. Aux premiers plans, on voyait un enfant peut-être mort tenter vainement, en les touchant des doigts, de donner une âme à des visages géants ; aux derniers plans, l'enfant tâtonnant était encore là, les visages ne cessaient, définitivement, de lui échapper. Le film était l'explication de ces visages, mais il n'expliquait que ceci : un visage est un écran, une surface. Il n'y a rien derrière, et ce qui s'y inscrit lui reste étranger — peut aussi bien s'inscrire ailleurs, sur un autre visage (ou les visages peuvent s'ajouter, se superposer, s'accoler comme des surfaces in-différentes).

Dans ce peu de temps qui sépare deux films, serait-ce que quelque chose (quoi ?) a tout à coup basculé ? Et si *Vivre sa vie* est le révélateur qui ajoute la loupe de ses gros plans à ceux de Dreyer pour faire ressurgir une âme de ses bandelettes, quel film aujourd'hui permettrait d'éclairer les monstrueux agrandissements de Bergman ? Faudrait-il remonter jusqu'au cinéma primitif et à ses « grosses têtes » ? Ou au contraire, chercher près de nous, dans l'absence glaçante de profondeur sous les visages, qui parfois nous saisit au détour des films, les derniers signes, enfin révélés, d'un anti-humanisme que Bergman n'aurait fait que génialement pressentir ?

Ce livre n'est pas une histoire du visage, ni une histoire des représentations du visage. Prenant le cinéma à témoin, il vise seulement à s'interroger sur le rôle, suspect, qu'ont joué des arts éminemment humanistes de la représentation dans le sentiment tout actuel d'une déréliction du visage et de l'humain. Il tente, en somme, de se demander comment la représentation a affecté, au plus haut point, celui de tous ses objets qu'elle a le plus chéri. S'il avait une thèse, ce pourrait être qu'à trop se laisser dévisager, on perd la face. Les cinq

années qui séparent le film de Godard de celui de Bergman condensent cette perte, qu'il va falloir maintenant déplier, étaler, pour tenter de la comprendre un peu. Et pour cela d'abord, remonter bien avant Godard, bien avant Dreyer, à la question du visage, posée de toute éternité humaine...

## I. D'UN VISAGE...

*« À l'imitation de la forme de l'univers qui est ronde, les dieux enchaînèrent les révolutions divines, qui sont au nombre de deux, dans un corps sphérique, que nous appelons maintenant la tête, laquelle est la partie la plus divine de nous et commande toutes les autres. Puis, après avoir assemblé le corps, ils le mirent tout entier à son service, sachant qu'elle participerait à tous les mouvements qui pourraient exister. Enfin, craignant qu'en roulant sur la terre, qui est semée d'éminences et de cavités, elle ne fût embarrassée pour franchir les unes et se tirer des autres, ils lui donnèrent le corps comme véhicule pour faciliter sa marche. C'est pour cela que le corps a reçu une taille élevée et qu'il a poussé quatre membres extensibles et flexibles, que le dieu imagina pour qu'il pût avancer. Par la prise et l'appui que ces membres lui donnent, il est devenu capable de passer par des lieux de toute sorte, portant en haut de nous l'habitable de ce que nous avons de plus divin et de plus sacré. Voilà comment et pourquoi des jambes et des mains ont poussé à tous les hommes. Puis, jugeant que la partie antérieure est plus noble et plus propre à commander que la partie postérieure, les dieux nous ont donné la faculté de marcher en avant plutôt qu'en arrière. Il fallait donc que le devant du corps humain fût distinct et dissemblable de la partie postérieure. C'est pour cela que, sur le globe de la tête, ils placèrent d'abord le visage du côté de l'avant et qu'ils fixèrent sur le visage les organes utiles à toutes les prévisions de l'âme, et ils décidèrent que la partie qui se trouve naturellement en avant aurait part à la direction. »*

Platon (*Timée*)

*La question du visage*

La question du visage est tout sauf une question, puisque le visage est tout sauf un objet de question. D'où qu'on parte pour le définir, on retrouvera toujours ces traits-ci : le visage est humain, c'est seulement en référence à un sens profond de l'humanité qu'on parlera de visage pour un animal, une chose, un paysage ; le visage est au haut du corps, à l'avant, il est la partie noble de l'individu ; surtout, il est le lieu du regard. Lieu d'où l'on voit et d'où l'on est vu à la fois, et pour cette raison lieu privilégié de fonctions sociales — communicatives, intersubjectives, expressives, langagières — mais aussi, support visible de la fonction la plus ontologique, le visage est *de l'homme*. Pas étonnant que l'humanisme sous toutes ses formes l'ait toujours exalté, en faisant à la fois le plus vivant et le plus signifiant de ce que je donne à autrui, et paradoxalement le masque qui permet de ne rien donner à voir, de ne rien donner du tout. À la fois le lieu masqué de la vérité, arrière-visage dont le visage est le masque, et le lieu d'où je vois autrui s'offrant à moi.

Comment se définit l'homme ? Par le fait qu'il a conscience d'être homme. Où se manifeste cette conscience ? En cent endroits, mais qui tous ont rapport au visage. Le premier homme a su qu'il était homme, mais nous savons qu'il l'a su parce qu'il a enterré ses morts. Or, de ces morts, le premier homme n'enterrait, justement, que le crâne. Le rire définitif du crâne est la première éternité du visage — mais sur n'importe quel visage, je peux lire la mort qui le guette :

*« Elle reste dans l'ombre, dans l'ombre on ne voit pas les larmes. Mais lui est en pleine lumière et avec une douce mélancolie, elle voit la lune qui sculpte la mort sur son visage. Pendant un long moment, elle ne parvient pas à détacher son regard de cette vision. Avec une infinie patience, le plus grand des sculpteurs couvre nos visages de petits traits fins qui annoncent la mort. Nous posons tous pour un sculpteur de la mort. Mais un jour, le sculpteur perd patience, il laisse aller le ciseau comme un fou, le changement se voit d'une heure à l'autre. »*

(Stig Dagerman, *Ennuis de noce*)

Si le visage est homme, si l'homme est visage, que dire de l'image de l'homme ? Les images de l'homme — celles qu'il se fabrique, celles qui le représentent — sont des analogies, des ressemblances. Quel qu'en ait pu être

le degré de schématisation, l'homme n'a fait de lui que des images analogiques, au sens où ces images partagent avec ce qu'elles représentent quelque trait ou quelque caractère. Or, d'où vient l'analogie ? Bien sûr, le monde animal, voire végétal, n'est pas dépourvu d'exemples d'analogies fonctionnelles, leurres et camouflages en tous genres, insectes déguisés en brindilles ou en fientes d'oiseau, papillons arborant de fausses taches venimeuses, sans parler des mille ruses de la parade sexuelle.

Mais cette analogie est innocente, quand celle de l'homme est ruse ou inquiétude. L'analogie humaine vient d'une expérience primordiale, celle du double, dont les mythes (jusqu'au Romantisme qui les réactiva avec la délectation que l'on sait) sont tous fondés sur le miroir ou sur l'ombre. Or, ce qui fascine et séduit dans le double, c'est qu'il est de forme humaine, qu'il est cet autre que Je suis. C'est Narcisse amoureux de ses traits au miroir, dont tous les petits d'homme un jour récrivent l'histoire. C'est le sentiment qu'un personnage qui serait mon double ne peut qu'avoir mon visage, peut-être inversé ou subtilement transformé. Mais en un sens plus réel, aussi bien, le visage est toujours l'origine de l'analogie, toute représentation s'inaugure vraiment du désir de l'homme de se figurer soi-même comme un visage. Aussi le « ça ressemble » est-il l'expérience première de la représentation : le visage ressemble à soi-même — et, faut-il aussitôt ajouter, intérieur et extérieur. Le visage en effet est, du corps propre, la seule partie que je ne vois jamais, sinon au miroir ; or, celui-ci en donne une vision fautive, différente de celle des autres sur moi. Mais cette vision optiquement fautive est subjectivement vraie, puisque, retournant gauche et droite (et non le haut et le bas, communs à tous, objectifs) comme on retourne un gant, il projette ainsi sur l'espace extérieur la structure du regard de l'intérieur.

Ce que nous appelons représentation n'est rien d'autre que l'histoire plus ou moins compliquée de cette ressemblance, de son hésitation entre deux pôles, celui des apparences, du visible, du phénomène, de l'analogie représentative, et celui de l'intériorité, de l'invisible ou de l'outre-visible, de l'être, de l'analogie expressive. De toute cette histoire, le visage est le point de départ et le point d'ancrage. On n'a autant représenté que pour représenter le visage de l'homme.

C'est cette origine de la représentation dans le visage qui lui donne ses propriétés : la représentation est fonctionnelle et analytique, elle assure la reconnaissabilité de ce qu'elle représente, comme le visage doit être reconnu pour s'assigner identitairement à un individu ; elle est aussi synthétique et globale, elle vise l'émotion, et peut-être par là atteint à la remémoration,

comme un visage émeut en un coup d'œil et dès lors existe comme entité, inconfondable.

Ainsi nul lieu d'images, plus que le visage, n'a été sensible aux variations historiques des notions mêmes de représentation et d'image. Dans l'image médiévale, le visage s'écarte des valeurs de ressemblance analogique pour devenir un signe, un symbole. L'homme est à l'image de Dieu, d'ailleurs Dieu a pris apparence humaine. Par conséquent, tout visage vaut exclusivement par sa référence au divin, escamotant le référent humain, le visage de l'homme ici-bas, qui n'est que tromperie des apparences. C'est seulement lorsque émergeront tout ensemble la croyance en l'homme (élaborée, bien plus lentement qu'on ne l'a souvent dit, pour donner la catégorie de sujet), l'épiphanie du regard et le culte des apparences visibles, ouvrant la voie à la phase moderne de la notion de représentation, que le visage prend son rôle actuel.

Nous ne sommes nullement dépris de cette histoire. L'ère moderne a mis en avant, dans la représentation, deux exigences en partie contradictoires : le privilège du visuel, qui n'a fait que s'accroître, de l'invention de la *perspectiva artificialis* à celle de la photographie et du cinéma ; la position d'une norme idéale de la représentation, incarnée diversement mais également par le Beau, le Sublime, et leur bâtards. Donc, si le visuel est privilégié, c'est le visible qui devrait être la norme — mais il s'agira toujours d'une visualité idéale, ambitionnant de transformer le visible pour le plier à un modèle abstrait, toujours voulu universel. Or, ce qu'on a drôlement baptisé « postmoderne » n'est sans doute que la transformation radicale de ce double rapport au visuel et à l'idéal, sous l'effet d'une crise du visible et d'une crise de l'idéal. Simultanément, c'est le sens de l'historique qui a changé ; le postmoderne ne refait pas le passé, il le cite ou le détourne, l'inscrit comme historique et non universalisable.

Le visage, et ses représentations, y acquièrent un statut complexe ; si l'ère moderne a été celle de la constitution du visage, elle est aussi celle de sa défectivité, par bien des biais. Retour du type, du générique : l'individu n'intéresse qu'en tant qu'il appartient à une classe, à un groupe ; la représentation du visage exclut alors l'expression, ou ne l'inclut que si elle conforte le type, le transindividuel. Extension de la visagité : héritier du vieux fantasme que nous sommes regardés, en permanence et partout regardés, la visagité atteint tout, potentiellement — animaux, masques, paysages, parties du visage. Désagrégation du visage, refus de son unité : parties de visage découpées,

collées, ramenées à la surface de l'image. Magnification infinie, monstruosité de la taille, ou parfois au contraire, lilliputisation. Atteintes de toutes sortes, biffures, déchirures, on griffe, on lacère, on brûle, on jette.

Ce catalogue n'est pas seulement celui du musée d'art contemporain, on le retrouve partout, dans la presse, l'affiche, à la télévision, voyant symptôme de la dé-faite. Ce visage qu'on ne veut plus représenter comme un visage est-il encore humain ? Si le visage n'est plus visage, que dit cette perte ? Et d'où vient-elle ? Si le visage est origine de l'analogie, l'histoire des images y est sûrement pour quelque chose. Il faut donc encore une fois repartir des commencements.

### *Visage et représentation*

L'image serait apparue pour ce qui nous concerne en Grèce, en même temps que l'écriture, vers ~ 800. D'emblée, elle est liée au divin, qui lui reste cependant incommensurable : c'est ce que manifeste l'idole primitive. L'idole d'ailleurs est encore à peine une image (ou pas du tout une image si « image » doit impliquer « analogique »). Selon Jean-Pierre Vernant, elle s'en différencie sur presque tous les plans : son origine n'est pas humaine, sa forme n'est pas ce qui importe, mais sa matière ; sa vision n'est ni permanente ni publique, mais initiatique et rituelle. L'idole n'a pas du tout de visage figuré, ce qui ne veut pas dire qu'elle n'a pas de visage ; mais ce visage n'est pas de l'ordre du visible, il est celui, littéralement inimaginable, des forces naturelles en quoi l'on reconnaît les Dieux.

Le visage figuré apparaît avec le temple et la religion publique, où le corps humain et son visage sont expression visible des accidents de la substance divine, qu'ils reflètent pour les donner à voir. Le sourire remarquable des statues archaïques ne serait, ainsi, rien d'un sourire humain, mais une actualisation sensible de la grâce, la *charis*. À la même époque, les stèles funéraires commencent à incorporer la figure du mort ; celle-ci vaut, sans doute, pour la personne telle qu'elle avait, vivante, été définie — mais pour manifester une idée abstraite, le fait que cette personne est maintenant un mort, habitant l'au-delà et l'invisible.

La figuration du visage, dans cette civilisation, est apparue à mesure que ces objets particuliers qu'ont été les images (toutes religieuses) sont passés



de la visée purement magique à une visée plus largement spirituelle. Apparaissent en même temps, ainsi, la notion même de figuration, la notion de forme, avec ses valeurs propres, et d'abord sa valeur expressive, la notion de représentation enfin, l'idée qu'une figure, une image puisse tenir lieu de la divinité, ou de la personne du mort (à chaque fois, sous un aspect particulier, et pour un certain public). Mais comme tout moment de l'histoire humaine, celui-ci s'est joué en regardant en arrière, non en avant. Aussi l'imitation de l'apparence visible que suppose la figuration est-elle vécue comme une crise de l'image au sens essentiel, c'est-à-dire de l'image divine. Platon devait encore, bien plus tard, manifester clairement sa réticence envers l'idée même de figure de la divinité, et sa nostalgie de l'ancienne forme, plus pure parce que plus franchement invisible, des symboles divins. Mais la véritable nature de cette crise apparaît bien plus clairement, pour nous, dans sa réitération à l'intérieur du christianisme et de l'art chrétien.

Du point de vue intellectuel, le Moyen-Age commencerait avec Plotin, son retour aux essences platoniciennes et ses trois hypostases (l'Un, l'Intelligence, l'Âme) dont les philosophes chrétiens n'auront pas trop de peine à adapter le modèle. En matière d'image, cette rencontre se traduit par un retour marqué à la théorie de l'image comme expression d'une essence, et, seulement à titre accessoire, contingent, comme imitation de l'apparence. La représentation de l'homme chrétien est ainsi conçue comme expression de la profondeur de la vie intérieure. Elle met donc de côté la recherche d'une harmonie dans les proportions du corps, à laquelle en était parvenu l'art grec, et se concentre au contraire sur la partie la plus intérieure de l'apparence extérieure, sur le visage.

Simultanément, le concept d'image se voit redéfini quasi à neuf. Pour Boèce, au VI<sup>e</sup> siècle, l'image est une forme transposée dans la matière ; son apparence sensible est donc importante, elle fait partie de sa définition, mais l'image participe davantage de la forme que de la matière. Progressivement, on raffine cette définition, en élargissant et en précisant à la fois la conception que l'on se fait de la matière de l'image. La lumière en devient rapidement l'une des modalités privilégiées, qui sera glorifiée par l'art du vitrail, évidemment parce que la lumière, tout en étant matière, reste proche de la sphère des essences (comme le postulera plus systématiquement la « métaphysique de la lumière » des philosophes arabes). En même temps, le concept d'image est tiré hors de la sphère du perceptif, sans gagner pour autant, comme il le fera aux temps modernes, le psychologico-subjectif, mais plutôt pour acquérir un statut « logique » (Jean Wirth), philosophique.

La formule générale, articulée par Hugues de Saint-Victor, est celle de la « similitude dissemblable » : l'image est dissemblable du spirituel, pourtant elle en est une image légitime, par quelque trait formel elle lui ressemble. Le visible et l'invisible sont devenus définitivement assimilés au profane et au sacré, respectivement. Le vrai visage n'est pas celui que l'on voit, mais la forme spirituelle à laquelle ce visible fait allusion. Les théories médiévales de l'image prendront toutes en considération cette réalité fondamentale, pour donner autant de compromis entre la nature spirituelle de l'image et son apparence sensible.

Le plus célèbre, le plus important de ces compromis, c'est le système de l'icône. L'icône byzantine, et ses successeurs au fil des siècles, établissent un compromis entre une forme anthropomorphe et une codification symbolique forte, qui fait de l'icône un véritable substitut de langage immatériel. De ces codes, un élément constant est particulièrement remarquable : l'icône ne connaît que le visage de face, et pas le profil. Ce dernier, rare, signifie presque toujours l'importance ou le caractère négatif des personnages (dans une représentation de la Cène, le Christ et les onze apôtres auront une face, seul Judas, le traître, aura un profil).

Les figurations du Christ dans l'art byzantin sont le plus significatif de cet art. Le visage byzantin du Christ n'évoque que de très loin l'image pour nous accoutumée, celle du Sauveur bienveillant dont les traits et l'expression exsudent l'amour, la bonté et encore la souffrance. Le Christ byzantin a le regard terrifiant, la bouche serrée, les traits du front et des joues, burinés. Il est le Juge, juste mais sévère, que nous verrons au dernier jour, et en même temps le Jéhovah de l'Ancien Testament. Cette image destinée à inspirer admiration, respect et terreur est au premier chef celle des absides d'églises. Image géante sise au point crucial de l'architecture, pour que chacun la voie, elle nous impose sans jamais faiblir sa Face rigide, son regard térébrant, elle est la matérialisation de la stabilité divine, opposée à l'instabilité de toute chose humaine. Cette image est si peu une image du terrestre qu'on put sérieusement envisager de s'en passer, comme le prônèrent les iconoclastes.

Ce visage que nous ressentons surtout, aujourd'hui, comme expressif, était sans doute, dans le système logique qui lui donna naissance, destiné à être compris, non senti. La face christique géante ignore la représentation des accidents de la substance, elle ignore le temps et l'espace pour ne figurer que la mise en relation du monde terrestre avec le monde céleste par la génération du Verbe. Elle ignore la couleur même des choses terrestres, pour tra-

duire la couleur des choses spirituelles : plus de rose pour les chairs, mais de l'ocre, la chaleur de la chair devient chaleur de l'esprit. Quant aux icônes proprement dites, aux peintures sur panneau de bois, celles qui figurent le Christ se réfèrent, on le sait, à une origine mythique qui en fait toute la valeur. La Face du Christ qui y est peinte n'est pas une représentation, mais la reproduction à l'identique d'une image non faite de main d'homme, donnée directement, miraculeusement par Dieu (le mandilion du roi d'Édesse, le linge de Véronique).

La justification ultime de l'icône christique était sans doute politique et, en défendant l'image, l'Église se défendait elle-même (comment pourrait-elle passer pour image du Christ ici-bas s'il n'y a plus d'image ?), mais n'importe. Ce qui importe c'est que le visage figuré dans toutes les icônes et, par-delà l'icône, dans toutes les images de l'Occident médiéval, ait été un visage supra-humain, ait toujours été, en dernière instance, le visage de Dieu. Ce visage est moins un visage qu'une Face, il s'analyse en parties dont chacune observe des canons stricts, mais c'est comme entité inanalysable qu'il vaut pour l'idée de la part divine qu'il y a dans l'humain. Ce visage est l'au-delà du visage. (Un film, *Ivan le Terrible*, s'attachera à explorer cet au-delà, et les visages que, poussé par sa thématique oppressante du complot, on y a souvent pris pour des masques, y sont tout entiers contaminés par l'insistante présence, visuelle et spirituelle, c'est tout un, de la Face divine : aux murs et aux plafonds, dans les visages successifs d'Ivan, plus profondément dans le regard de face de la caméra).

A l'ère humaniste, le visage continuera parfois à être représenté de face. Ce seront des images assez rares, peut-être empreintes de surnaturel, d'un reste allusif de présence du divin. Mais bien vite, cette valeur résiduelle ne sera plus sensible, puisque la représentation du visage sera devenue une représentation individuelle ; tout au plus le portrait de face gardera-t-il une valeur un peu plus essentialiste, comme s'il voulait figer un peu, monumentaliser ou solenniser, faire échapper le sujet portrait<sup>1</sup> à sa contingence, au pitoyable d'un exil humain, seulement humain.

Quant au profil, qu'évitait l'icône, il deviendra une autre image privilégiée du visage, celle des médailles, des portraits emblématiques ou vexillaires :

1. Pour des raisons purement euphoniques, on a choisi, dans tout le livre, de préférer « portraire » (que le dictionnaire Robert donne comme « vieux ou littéraire ») à « portraiture » (qu'il donne comme « peu usité ») — donc « portrait, portraite », à « portraiture, portraiture ».

une image numismatique, faisant à son tour et dans un autre registre, terrestre celui-là, du visage une abstraction (fiduciaire). Plus tard, le profil sera celui des contours faits au physionotrace, celui des silhouettes ; les premiers timbres-poste reproduiront, des souverains, ce profil-là. Le profil est, aux Temps modernes, une monnaie d'échange, un symbole de richesse, de pouvoir, de statut social ou simplement d'assertion identitaire ; même le célèbre portrait, si humain, de Jean le Bon, n'y échappe pas tout à fait. Si le visage de face est un portrait voulu surhumain, le visage de profil est souvent autre chose qu'un portrait (encore que, comme l'a souligné Walter Friedlaender, il puisse y avoir une visée du portrait de profil : signifier que le sujet nous en échappe, *ne nous regarde pas*).

Le portrait comme image liée à la personne a existé très tôt. André Grabar a montré, par exemple, que l'époque paléochrétienne a connu diverses sortes de portraits — mais dans lesquels aucune ressemblance physique n'est recherchée, et qui ne sont portrait que parce que nommés. Pour qu'il y ait portrait au sens moderne, il faut autre chose. Il faut des usages du visage qui échappent en partie au symbolique, à la solennisation, à la monumentalisation comme à l'échange fiduciaire : il faut qu'il y ait une histoire du visage civil.

Cette histoire n'est pas facile à faire, et comme toute histoire qui touche à la quotidienneté, elle ne peut être entreprise que sur le mode indirect. Courtine et Haroche, qui en ont donné une ébauche, la font commencer à l'émergence de la notion d'expression, en tous les sens, puisqu'avec la nouvelle « civilité » qui caractérise la Renaissance apparaissent le souci de la communication, langagière et gestuelle-mimique à la fois, et aussi le souci d'observer le visage humain en tant que révélateur d'une intériorité, d'un caché, d'une profondeur : *in facie legitur homo* est la devise de ce visage.

L'homme Renaissant n'était pas le premier à communiquer, à converser avec ses semblables, ni à exprimer ses sentiments par les plis du visage, mais la société où il vivait fut la première à reconnaître l'importance sociale de ces fonctions, à les codifier, à en parler, à en donner des raisons et des modèles, bref à en commencer l'histoire, si l'histoire n'existe qu'à partir des documents.

L'histoire du visage à l'ère moderne est peut-être (c'est le partage choisi par Courtine et Haroche) celle à la fois de son expressivité, de la libre inscription des passions sur sa surface, et celle de sa civilité, de la réticence, du polissage et de la codification de cette inscription pour permettre la conver-

sation. Ce serait l'histoire des mouvements « sympathiques » et des mouvements « volontaires », pour reprendre l'opposition de Bichat (1800). C'est ainsi, en tout cas, que se définit le visage représenté par l'art, et l'accent y sera mis tantôt sur l'expression, le caractère, la personnalité, tantôt au contraire sur le masque social, le typage, la conformité au decorum, la bienséance. Dans toute son histoire picturale et théâtrale moderne, le visage suit deux chemins, l'extériorisation des profondeurs de l'intime, ou bien la manifestation de l'appartenance à une communauté policée. L'histoire du visage représenté n'est que celle des proportions relatives de l'un et de l'autre — une dialectique entre le permanent et le momentané que Gombrich a bien mise en évidence, en opposant le masque au visage (le masque, qui vise un typage construit, social, différenciable, communicant ou symbolique, vient compliquer la perception du visage individuel, inné, personnel, expressif, projectif, empathique).

Vers la fin de cette histoire picturale et théâtrale du visage, les tensions s'accroissent. À la fin de l'oppressant XIX<sup>e</sup> siècle bourgeois, le visage poli devient, pis encore qu'un masque, un couvercle, un étouffoir que parfois la pression contenue des bouillonnements intimes réussit à soulever, le temps que s'échappe une bouffée de vraie expression. On sait combien la peinture allemande du début du siècle, qu'on ne baptisa pas pour rien expressionniste, chérit ces bouffées, au point de les multiplier sans cesse, d'y voir le moment par excellence de la vérité donc de la beauté. Notre siècle a donc commencé par cet éclatement du visage en ses couches superposées, l'extérieure contenant, mais de plus en plus mal, les intérieures, comme dans cette page célèbre de Rilke :

*« Il y a beaucoup de gens, mais encore plus de visages, car chacun en a plusieurs. Voici des gens qui portent un visage pendant des années. Il s'use naturellement, se salit, éclate, se ride, s'élargit comme des gants qu'on a portés en voyage [...]. D'autres gens changent de visage avec une rapidité inquiétante. Ils essaient l'un après l'autre, et les usent. Il leur semble qu'ils doivent en avoir pour toujours, mais ils ont à peine atteint la quarantaine que voici déjà le dernier. [...] Ils ne sont pas habitués à ménager les visages ; le dernier est usé après huit jours, troué par endroits, mince comme du papier, et puis, peu à peu, apparaît alors la doublure, le non-visage, et ils sortent avec lui.*

*Mais la femme, la femme : elle était tout entière tombée en elle-même, en avant, dans ses mains. [...] Trop vite, trop violemment, de sorte que son visage resta dans ses deux mains. Je pouvais l'y voir, y voir sa forme creuse. Cela me coûta un effort inouï de rester à ces mains, de ne pas regarder ce qui s'en était dépouillé. Je frémisais de voir ainsi un visage*

*du dedans, mais j'avais encore bien plus peur de la tête nue, écorchée, sans visage. »*

*(Les Cahiers de Malte Laurids Brigge, trad. M. Betz).*

La définition du visage représenté à l'ère humaniste pourrait donc être qu'il s'agit d'un visage représenté pour lui-même, et non plus pour un au-delà, une transcendance. Mais si ce visage n'en finit pas de se cliver, que veut dire « pour lui-même » ?

Le portrait est la réponse à cette question, et, comme toute réponse à une question contradictoire, il est une somme de compromis. Qu'est-ce qu'un portrait ? La représentation, s'il s'agit de représenter, ou la description s'il s'agit de décrire, d'une personne. Représentation n'est pas description, et le portrait pictural n'est pas le portrait littéraire : l'un montre, l'autre évoque. Mais il y a aussi de l'évocation dans le portrait peint, et le portrait écrit ne renonce pas à faire voir. Barthes lisant comme autant de tableaux les portraits balzaciques de *Sarrasine*, Diderot posant comme condition du bon portrait un potentiel de description et de narration, ne disaient rien d'autre que ceci : le peint et l'écrit définissent ensemble, dans leur contamination réciproque, la norme du portrait. Que ni l'un ni l'autre ne soit essentiel à la définition du portrait vient de ce qu'il s'y agit toujours au fond de trouver, par un rapport intime avec la personne, une forme que l'on en puisse fixer et transmettre.

Le portrait est un genre expressif, et son histoire d'ailleurs a partie strictement liée avec celle de l'idée même d'expression. Pour entreprendre un portrait, il faut croire que quelque chose pourra être exprimé, qu'on pourra le faire sortir à force de son écorce sensible, le donner à voir ou à entendre, fût-ce difficilement. Le portrait a rapport à la vérité. Non qu'il promette forcément de dire celle du sujet portrait, mais toujours il dit qu'il y a une vérité. Le fait même de tenter un portrait veut dire que l'on croit à la possibilité d'une vérité. Aussi bien, portrait n'implique pas visage. Il est des portraits sans visage, et bien entendu, des visages sans portrait (entendons pour l'instant : des visages peints). Mais l'exigence de vérité, la nécessité fondamentale d'une supposition de vérité déposée dans la représentation, lie le portrait au visage, si le visage est lui-même lié à la vérité, s'il est la véritable fenêtre de l'âme. On voit que le portrait est l'acte le plus fort qui se puisse concevoir quant au visage, puisqu'il implique l'unité de ce visage dans sa vérité, ou au moins en vue de sa vérité, cette unité dût-elle être contradictoire et prendre en compte les clivages du visage.

« Bien que nous ne soyons pas en mesure de déchiffrer ces signes, tout portraitiste qui réfléchit sur son art peut confirmer cette assertion : on lit sur un portrait peint sur le vif et bien rendu qu'il est vrai, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'un produit de l'imagination. Mais en quoi consiste cette vérité ?

Sans aucun doute, dans une proportion définie de chacune des parties du visage avec toutes les autres, pour exprimer un caractère individuel qui contient une fin obscurément représentée [je souligne]. »

(Kant, *Philosophie de l'histoire*, trad. S. Biopetta)

Le portrait doit faire fi des masques, des visages successifs que Rilke voyait s'enlever comme pelures d'oignon, il a affaire au visage qui est sous les autres et les fonde en même temps qu'il fonde l'humain dans l'homme.

« Si le visage ne peut s'écrire, se dire ni se représenter, il est cependant ce qui fonde la locution, l'inscription et la représentation : il est l'avènement du sens. »

(Jacques Cohen)

Il n'y a donc de portrait que si l'on croit en l'homme exalté pour son unicité, son individualité même complexe. Cela est tellement vrai que ce n'est que par une métaphore parfois difficilement admise que l'on peut parler de portrait de groupe, de portrait collectif, de portrait de famille — comme si, d'être portrait, le groupe se soudait en une personne, prenait visage.

C'est la peinture, l'art de la peinture, qui a inventé et diffusé l'image-portrait, et il y a une saisissante concomitance entre l'histoire des concepts picturaux et celle des concepts du portrait. Dans celui-ci en effet, la peinture a déployé ses trois talents majeurs : la mise en scène, la mise en cadre, la fixation de l'accidentel.

Mise en scène : un décor, un moment, une gestuelle, une mimique, une mise en place. La mise en scène picturale n'est pas autre que celle du théâtre, qu'elle rencontre sans cesse, mais elle a son histoire propre. Dans le portrait, celle-ci serait au fond l'histoire d'un incessant recentrement. Le portrait commence dans les marges, comme un griffonnage au bord de la feuille, ou une signature après la copie, mais vite il pénètre dans le champ que définit la perspective. C'est l'époque du portrait d'*assistenza*, où le peintre, ou le donateur, sont portraits dans une zone excentrée de la scène (en 1568, Vasari recense quatre-vingt autoportraits de cette sorte). Et puis, il occupe toute la scène, ce centrement n'en finira pas, mais il deviendra si intense que vers la fin de l'histoire du portrait humaniste, la scène explosera, ou implosera, comme dans tels portraits cubistes ou futuristes.

Mise en cadre : plus encore que la mise en scène elle est ritualisée, réglée par des codes. Codes sociaux et affectifs de la distance, du décent et du licite, de l'étiquette ou de la politesse, qui feront représenter Louis XIV en pied, à distance respectueuse, par Hyacinthe Rigaud, mais Granet en plan moyen, à distance de tutoiement, par Ingres. Codages du point de vue et de l'angle de regard, étalant le registre des saisies : de face, de demi-profil, de trois-quarts, voire quasi de dos comme le fit Monet pour Madame Gaudibert (1868). Jeux du regard lui-même, selon ce qu'en fait le modèle, qui peut le retourner au peintre, l'éviter à peine, l'oublier franchement, l'ignorer délibérément, l'accepter ou le refuser. Bref, entre peintre et modèle, le portrait organise les mille ruses de la séduction ou de l'esquive, ouvrant sur autant de *situations* portraitiques.

L'accidentel : à la fois le circonstanciel, ce qui tient au lieu et à l'instant, et le fugitif, ce qui traverse le visage avec des airs de contingence, mais dont l'art du portrait consiste à saisir, à arrêter la nécessité. Le portrait est un art de l'indice, et les traits même du visage donnent l'exemple, qui sont autant de fixations du contingent devenu nécessaire (devenu âme, personne), dans toutes les conceptions dominantes de l'expression du visage, du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècles.

Le portrait, après des siècles d'existence, après surtout le culte que lui voua la bourgeoisie ascendante, est devenu pour nous un genre facile à accepter, évident, la manifestation suprême du visage dans l'image (il s'agit toujours, pour l'instant, de l'image fixe), même et peut-être surtout lorsqu'il ne se donne pas entièrement pour portrait, ou se donne aussi pour autre chose. Les portraits des Médicis dans l'*Adoration des Mages* de Botticelli ou dans celle de Benozzo Gozzoli (où Proust reconnaissait aussi le personnage de Swann) mettent à profit la roublardise un peu naïve de leur diégétisation, pour emphatiser, solenniser et, qui sait, éterniser un peu plus les traits des individus portraits. Plus pervers, le portrait déguisé de Marie d'Agoult, qui fut entre autres l'amie de Liszt, portraitée en Vierge au pied de la Croix (par Henri Lehmann, en 1847), y ajoute le paradoxal et le piquant d'une mondaine en vierge de douleur. Mais plus candides, les innombrables portraits de bourgeois hollandais dans leur intérieur n'éloignent qu'à peine le portrait de sa banalité, si ce n'est lorsque la théâtralisation y devient apparente, lorsque la rampe qui me sépare des figures est ostensiblement marquée par la mise en scène et la mise en regard.

Bref, le visage est devenu, dans et par le portrait, l'enjeu nettement désigné de l'art pictural, mais le portrait n'a fait qu'exacerber un statut que le visage

eût acquis de toute façon. Le jeu du portrait avec la mise en scène, le théâtre, la mise en regard, ne dit au fond que ceci : ce qui est peinture me regarde, pour avoir été déjà regardé. Si c'est au visage qu'il revient de le dire, c'est qu'il est le lieu où se fonde le sentiment même de l'autre et du semblable, de l'appartenance à une communauté de semblables, et de la difficulté du rapport à autrui (au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup>, « semblables » veut dire êtres humains, mais la communauté que signifie le portrait peut être bien plus réduite : à un groupe, un ordre, une classe, une religion, une famille).

### *Le visage saisi par la photographie*

La première tâche des photographes, au XIX<sup>e</sup> siècle, la plus urgente, fut d'acclimater le portrait. Acclimatation ambiguë, puisqu'elle voulut viser à la fois à en démocratiser la pratique, en permettant aux bourgeois et même au menu peuple de se faire « tirer le portrait », et à en préserver l'attrait, le prestige et comme la magie, en reproduisant aussi fidèlement que possible, dans le portrait photographié, les mises en scène et les mises en cadre de la peinture.

Bien entendu, une telle ambiguïté n'était guère tenable, non plus que l'assimilation du photographique au pictural, et la photo ne tarda pas à séparer pratiques et conceptions du portrait. Pratiques mineures, la « carte de visite photographique » de Disdéri, les portraits de mariés et de premiers communiant, le photomaton, toutes les pratiques identitaires ; pratiques majeures, définissant un art photographique du portrait en même temps que le visage en général se vit repensé par les photographes. Les premières figèrent de plus en plus, jusqu'à les réduire à leur plus simple expression — regard interminablement renvoyé dans l'objectif, pose rigide, imposition d'un sourire moyen — les propositions de la peinture en matière de mise en scène. Les secondes, elles, durent inventer de nouvelles apparences aux mêmes formes. Surtout, elles rencontrèrent à nouveau la question de toute représentation du visage, celle de la vérité. À date récente, le photographe François Soulages soulignait encore que la « grande photo » est « celle qui reconnaît son incapacité à saisir le visage, et oblige à le voir autrement ».

Représenter un visage, pour en donner le portrait (qu'il appartienne ou non au genre pictural reconnu comme « portrait »), c'est chercher deux choses,

en concurrence : la ressemblance, et encore la ressemblance. La ressemblance visuelle, empiriquement constatable par l'œil, ajustable par les artifices d'atelier, analysable en similitudes locales, en proportions, et la ressemblance spirituelle, ou simplement personnelle, qui ne se constate pas mais s'éprouve, qui ne s'analyse pas mais emporte la conviction. Parlant de l'image analogique, Gombrich y distingue deux rapports à la réalité visuelle, guidés par deux visées psychologiques, celle de la reconnaissance, qui amène à cultiver l'analogie la plus élaborée, et celle de la remémoration, qui amène à chercher sous le visible des structures simplifiées qui donnent lieu à des schémas. Voici par exemple ce qu'on a pu dire du peintre Thomas Couture (le professeur de Manet) :

*« Son dessin était sommaire, et ne relevait ni de l'observation exigeante d'Ingres ni des complexités de la méthode coloriste de Delacroix, de ce dessin "de l'intérieur", selon l'expression de Baudelaire. Il arrivait à rendre l'apparence des choses avec un certain succès en adaptant avec le moins de déformations possible un certain nombre de formules soigneusement mises au point. La méthode est particulièrement sensible dans ses portraits, où le schéma conventionnel reste apparent sous les détails plus minutieux qui assurent la ressemblance au modèle. Ce procédé est exactement à l'inverse de la progression laborieuse d'Ingres qui part d'une observation attentive du modèle pour aboutir à une forme abstraite, nouvelle et singulière. »*

(Charles Rosen et Henri Zerner)

Mais ce n'est pas de cette bipartition qu'il est question ici : les deux visées de Gombrich, dans l'art du portrait, font partie de la première ressemblance, qu'elles règlent et définissent. L'art du portrait va au-delà — mieux, il commence à cet au-delà. Un portrait ressemble, sans doute, si j'y reconnais la personne peinte, trait pour trait et schéma pour schéma, mais cette reconnaissance même, à la différence du jugement de ressemblance porté sur un paysage, une nature morte, même une scène d'ensemble, signifie que j'ai retrouvé dans l'image quelque chose de la personne : ce « je-ne-sais-quoi » dont Diderot fit l'essence de la peinture, et qui est un immatériel et un invisible.

L'analogie et la schématisation sont l'une et l'autre indispensables au portrait, puisqu'elles permettent, la première, de fonder l'impression de reconnaissance de la personne peinte, la seconde, d'échapper à l'individualité absolue, à la singularité irréductible, de le rapporter aux genres qui composent l'espèce. Mais en même temps, ces deux principes n'en finissent pas de

buter l'un sur l'autre. La schématisation se heurte aux exigences de la singularité, du je-ne-sais-quoi et de l'ineffable qui guident le reconnaître, tandis que la ressemblance trouve sa limite dans le schéma excessif, celui de la caricature, de la déformation (qui cherche, au fond, une essence de visage). Et toutes deux ensemble sont toujours soumises, à la fin des fins, à cette nécessité supérieure, de rendre compte, sur le mode de l'immédiateté, d'une intériorité.

Il faut donc compliquer la notion de portrait, au moins dans deux sens. D'abord, en y soulignant le travail de la fictionnalisation, qui est plus ou moins complexe, plus ou moins complet. L'absence de fiction, le documentaire pur, n'est guère pensable en peinture (encore que la problématique pratique de l'étude « sur le vif » ait été à l'honneur, on le sait, dès le début des Temps Modernes). Plus exactement, la peinture ne peut que déjà le mimer, en un redoublement de fiction dont la peinture française du XVIII<sup>e</sup> donna maints exemples. On se souvient des brillantes analyses, par Michael Fried, des figures de l'absorption et de l'oubli feint du spectateur, dans telles œuvres de Chardin, de Greuze ou de Fragonard, montrant ce qu'implique de littéralement retors une telle mise en scène, puisque, pour produire l'équivalent du documentaire, il faut avoir redoublé de mise en scène. Au reste, Diderot ne disait pas autre chose, commentant par exemple son propre portrait par Louis-Michel Van Loo :

*« On le voit de face. Il a la tête nue. [...] La fausseté du premier moment a influé sur tout le reste. C'est cette folle de Madame Van Loo qui venoit jaser avec lui, tandis qu'on le peignoit, qui lui a donné cet air-là et qui a tout gâté. Si elle s'était mise à son clavecin et qu'elle eût préludé ou chanté [...], le philosophe sensible eût pris un tout autre caractère, et le portrait s'en seroit senti. Ou mieux encore, il fallait le laisser seul et l'abandonner à sa rêverie. Alors sa bouche se seroit entrouverte, ses regards distraits se seroient portés au loin, le travail de sa tête fortement occupée se seroit peint sur son visage, et Michel eût fait une belle chose. »*  
(Salon de 1767)

Face à ce semblant de reportage, la peinture parfois avoue au contraire le théâtre, la fiction, comme dans la Vierge de Lehmann, ou comme dans ces immenses dramatisations portraitiques qu'affectionnèrent Goya ou Ingres. Bref, l'image picturale, déjà, joue avec sa fiction : elle l'assume ou au contraire la dénie, elle l'affiche ou au contraire la dissimule.

Mais cette première complication n'a de sens qu'à être rapportée à une autre qui l'accompagne. S'il est plus ou moins fictif, c'est que le portrait

feint plus ou moins, et que sa ruse ou au contraire sa candeur auront pour effet de séparer plus ou moins ce qui ressortit au modèle, et ce qui ressortit au sujet. Qui est le modèle du portrait ? Il n'y a qu'une façon de le concevoir : le modèle est ce corps qui s'est trouvé face à l'œil du peintre, il est un départ et une garantie, c'est-à-dire très exactement ce qu'on appelle un référent. Peindre le modèle, c'est peindre ce qui a été là, et donc supposer que quelqu'un a été là. Mais c'est aussi indiquer que l'enjeu de l'œuvre est ailleurs, car ce n'est pas du modèle que le portrait doit exprimer les qualités profondes, mais de celui que l'on doit appeler son sujet.

Tout portrait aurait donc à la fois un modèle (ce dont il part) et un sujet (ce qu'il vise), distinction esthétique fondamentale qui n'a rien à voir avec le fait empirique que sujet et modèle « sont » souvent la même personne. L'histoire du portrait peint, bien sûr, a tout fait pour que l'on confondît modèle et sujet, puisque le genre s'est soutenu, socialement et philosophiquement, de leur coalescence. Pour atteindre le sujet du portrait peint dans sa vérité (symbolique, comme dans le Louis XIV de Rigaud, psychologique, comme dans le Monsieur Bertin d'Ingres, phénoménologique, comme dans le portrait de Madame Cézanne, sociale et philosophique à la fois, comme dans l'autportrait de Poussin), même simplement pour pouvoir le viser, il faut disposer effectivement du modèle. Inversement, la présence du modèle devant le peintre n'a de sens qu'à viser un sujet, jusques et y compris dans les avatars défigurants de la peinture du XX<sup>e</sup> siècle : que le sujet du portrait cubiste ou d'un portrait de Bacon, par exemple, ne soit plus le sujet plein de l'humanisme ne l'annule pas en tant que sujet (on pourrait presque faire une histoire de la catégorie de sujet au XX<sup>e</sup> siècle à partir de son accompagnement par la peinture, par le portrait peint).

Le portrait est le genre pictural qui décline la notion même de sujet.

C'est dans ce champ d'opération sur la personne humaine, sur son visage, qu'a dû se situer la photographie, au moment où elle apprenait le portrait. La photographie connaît le modèle, il est, comme en peinture, le corps de rencontre qui s'est trouvé devant l'objectif. Le goût encore actuel de la pose dans le portrait photographique est une sorte de conjuration de l'aléatoire, du hasardeux de cette rencontre : figer le modèle c'est se rassurer sur sa présence effective, si importante dans un art des apparences et du visible.

Mais pour autant, la photographie de portrait, du moins dans ses modes artistiques majeurs, doit elle aussi avoir affaire au sujet, sous peine de n'être

qu'un semblant de portrait. Très vite, elle revendiqua donc les mêmes difficultés et aussi la même noblesse que son ancêtre :

*« Ce qui s'apprend encore beaucoup moins, c'est l'intelligence morale de votre sujet — c'est ce tact rapide qui vous met en communication avec le modèle, vous le fait juger et diriger vers ses habitudes, dans ses idées, selon son caractère, et vous permet de donner, non pas banalement et au hasard, une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière et la plus favorable, la ressemblance intime. »*

(Nadar)

Surtout, elle revendiqua les mêmes fins : représenter le sujet humain dans son humanité, représenter, du visage, la valeur la plus profonde.

Cela n'alla pas sans mal, et les contemporains n'eurent pas assez de sarcasmes pour le ridicule de tels portraits au daguerréotype, qui ne savaient que reproduire mécaniquement le visage, sans trouver rien d'humain à y lire :

*« Examinez les portraits faits au daguerréotype : sur cent, il n'y en a pas un de supportable. Pourquoi cela ? C'est que ce n'est pas la régularité des traits qui nous frappe et qui nous charme, mais la physionomie, l'expression du visage, parce que tout le monde a une physionomie qui nous saisit au premier aspect, et qu'une machine ne rendra jamais. De la personne ou de l'objet qu'on dessine, c'est donc surtout l'esprit qu'il faut comprendre et rendre. »*

(Eugène Delacroix, septembre 1850)

Mais dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le renversement était accompli, qui faisait au contraire de la photographie la technique miraculeuse capable d'atteindre la vérité par l'apparence, infailliblement. Fixant automatiquement et fidèlement ces apparences, étant en somme, comme on l'a beaucoup dit depuis André Bazin, une empreinte de la réalité, elle crut alors disposer des moyens les plus rapides, les plus forts, les plus immédiats pour rejoindre la vérité.

*« L'attrait que la photographie exerce sur nos émotions [...] est largement dû à ses qualités d'authenticité. Le spectateur en accepte l'autorité, et en la voyant, croit nécessairement qu'il aurait vu cette scène ou cet objet exactement de la même façon s'il avait été là. »*

(Edward Weston, 1945)

C'était oublier que, pour qu'une vérité s'inscrive dans une image, il faut bien que quelqu'un l'y inscrive. À mettre l'accent aussi fortement sur la vérité

photographique, on se condamnait donc à y chercher l'écriture de Quelqu'un : Dieu, le réel, le monde. La photo n'est véridique que pour autant qu'on veut y lire la parole écrite d'une transcendance, et cette « autorité » acceptée de la photographie n'est telle qu'à renvoyer, justement, à un « auteur ».

C'est cette difficulté que rencontra Barthes dans *La Chambre claire*, lorsqu'il lui fallut à la fois réaffirmer sa formule de jadis sur la *nature* de la photographie (le noème de la photographie est le « cela a été » : autorité de la photographie qui dit l'être, mieux, l'avoir-été du représenté), et faire place à son sentiment que ce qui fait la *valeur* de la photographie est tout autre chose, le désir obstiné d'y trouver une ressemblance absolue, absolument intime et personnelle, qui va au-delà de l'apparence physique et atteint la personne même. Encore Barthes ne va-t-il pas tout à fait assez loin, puisque la ressemblance absolue est pour lui celle que l'on perçoit si l'on ne connaît du modèle que sa *persona*, son mythe. Or, il faudrait plutôt parler d'absolu pour cette sensation de ressemblance éprouvée devant le portrait de quelqu'un dont on ne sait rien du tout, ou quasi rien, pas même le mythe. La ressemblance absolue est cet affect qui, devant certains portraits, vous saisit, emporte votre conviction sans que vous sachiez pourquoi. Elle n'est pas produite par votre intention, c'est elle qui vient vous chercher. Barthes aurait dû y reconnaître la forme la plus violente du *punctum*.

Ce n'est pas hasard si la photographie a connu tant d'épisodes picturalisants. Malgré sa belle assurance et son autorité de double automatique et parfait, elle ne pouvait pas ne pas être travaillée, souterrainement, par cette conscience que, dans le domaine de la ressemblance absolue, son indicialité même la mettait en position d'infériorité — puisqu'elle semble condamnée à n'être que l'empreinte, si parfaite soit-elle, du réel. Le picturalisme photographique est aujourd'hui à peu près discrédité, mais l'attitude picturale en photographie ne se limite pas à lui, elle a atteint, et touche encore, tout l'héritage de la mise en scène, de la mise en cadre, de la composition, et jusqu'à la question de l'instant et de sa vertu tranchante (prégnante, décisive).

*« ...c'est au photographe, nous le répétons, de voir la pose qui convient au modèle, de mesurer et disposer la lumière ; c'est en cela qu'il doit faire réellement preuve de sens artistique et de sa personnalité. [...] Évidemment, ce sont là des conditions difficiles à remplir, il faut avoir pour bien les comprendre et surtout pour les suivre, un sentiment profond de la beauté et de l'art, de l'imagination, du goût, du tour, un esprit ingénieux, l'œil prompt et sûr, en un mot, être artiste de naissance et de*

savoir ; mais nous ne parlons ici que du photographe artiste, et non du simple opérateur. »

(Alexandre Ken, 1864)

« Un événement est tellement riche qu'on tourne autour pendant qu'il se développe. On en cherche la solution. On la trouve parfois en quelques secondes, parfois elle demande des heures et des jours ; il n'y a pas de solution standard ; pas de recettes, il faut être prêt, comme au tennis. [...] Il est nécessaire d'arriver, tout en travaillant, à la conscience de ce qu'on fait. [...] On compose presque en même temps que l'on presse le déclic et en plaçant l'appareil plus ou moins loin du sujet, on dessine le détail, on le subordonne, ou bien on est tyrannisé par lui. [...] La composition doit être une de nos préoccupations constantes, mais au moment de photographier elle ne peut qu'être intuitive, car nous sommes aux prises avec des instants fugitifs où les rapports sont mouvants. Pour appliquer le rapport de la section d'or, le compas du photographe ne peut être que dans son œil. »

(Henri Cartier-Bresson, 1952)

Une boucle d'histoire est ainsi bouclée, peinture et photographie ne sont qu'un seul art du portrait, un art du concerté et du miraculeux à la fois, un art du figement du temps et à la fois de la saisie au vol. (« *Demeure donc, tu es si beau* »). Mais cette histoire bouclée est aussi bloquée, dans ce jeu trop parfait où l'art du portrait dit l'un par l'autre l'absolu de la vérité et la fugitivité de l'instant, avec le visage comme moteur et enjeu de cette tension.

### Cinéma : « *Mehr Gesicht* » ?

Lue rétrospectivement comme invention d'une « image-mouvement », l'invention du cinéma devrait sembler prendre place dans cette généalogie, rencontrer à la fois la peinture et la photographie et, sur le terrain du portrait, leur apporter cette supériorité, de fixer le mouvement avec l'instant, perfectionnant ainsi l'empreinte tout en la corrigeant de certains de ses défauts. Hélas, c'est là une vue de l'esprit. De tous les dispositifs pré-cinématographiques inventés vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, deux seulement se posèrent aussi la question du portrait — du moins, s'il faut en croire leur autodenomination comme « portrait vivant ». Mais ces deux tentatives, celle de l'Anglais William Friese Greene, celle du Français Georges Demeny, furent à tous

points de vue des échecs patents. Des deux, c'est Demeny qui approcha du plus près le portrait ; non que son dispositif fût meilleur que d'autres (il devait énormément à Marey), mais, seul de tous les explorateurs du mouvement de la figure humaine, il eut l'idée de réaliser une photographie-en-mouvement d'un visage. Toutes les histoires du cinéma reproduisent ce visage, ces dix-huit images d'un visage prononçant « *je vous aime* ». Étrange choix que celui de cette phrase. Pour éclairer correctement le sujet, on concentra sur lui la lumière solaire au moyen de deux miroirs, de sorte que, aveuglé, il dut fermer les yeux, et que sa position « *était un véritable martyr* ». Pas étonnant qu'il ne dît point cette phrase « *avec la figure de circonstance* ». Aussi l'erreur de Demeny fut-elle moins due à ses insuffisances techniques, à son inexpérience financière, qu'à cette faute : faire dire « *je vous aime* » à un homme dont le soleil brûle les yeux, et ne savoir qu'en tirer, se trouver content d'obtenir « *dix-huit images pendant la seconde qu'il mit à l'articuler* ».

Demeny avait baptisé son appareil le phonoscope, pour « *rappeler sa parenté avec le phonographe : l'un faisait entendre la voix, l'autre la faisait voir sur les lèvres* ». Photographie en mouvement d'une voix, le « portrait vivant » touchait au vif, il articulait l'un des implicites majeurs du portrait : cette haleine qui filtre des bouches ouvertes des portraits peints, elle pouvait soudain se lire comme parole, comme voix. Pour le savoir, pour savoir que le « portrait vivant » posait la question du portrait, il eût fallu moins s'aveugler. Mais le cinéma n'a pas été inventé par des voyants, plutôt par des myopes.

Aucune postérité pour l'éphémère « portrait vivant », vite submergé par le cinématographe, par Lumière-Méliès, le documentaire et la fantasmagorie : plus de portraits mais des paysages, de la vie-telle-qu'elle-est, et finalement de la fiction, plus rien que de la fiction. Dans une histoire du cinéma rapidement bloquée elle-même par les exigences lourdes de l'industrie, le portrait n'est jamais devenu un genre, et tout ce qui s'en approche est soigneusement maintenu aux marges de l'industrie, aux marches de l'Histoire. Le *Cinématon* de Gérard Courant, avec toute l'inventivité dont l'ont nourri plus de mille participants, est un incontestable perfectionnement de Demeny. Les sujets y sont consciemment produits comme sujets, ils se ressemblent, parfois plus que de raison. Pour autant, ce portrait le plus souvent se conforme au programme tracé par le titre, il est un portrait automate, ouvertement calqué sur le banal photomaton — et aussi sur ces autres portraits, tout aussi automates, que faisait Warhol dans sa *Factory* des années soixante, ou même les visages célèbres qu'on voit dans *Grimaces*, ou *Stars*, du peintre Erró, au milieu des années soixante, ne sont-ils portraits qu'en un sens fort parodique.



S'il est quelque part un épanouissement du portrait animé, ce serait bien plutôt, au fond, dans l'inépuisable trésor du cinéma privé qu'il faudrait le chercher — mais le film d'amateur, comme la photo d'amateur, est par définition hors de l'histoire de l'art. Parti du bricoleur Demeny, le portrait en mouvement a été approprié aux fins de l'interminable bricolage des amateurs, moi, vous, tout le monde. Millions de portraits dont il n'y a rien à dire hors du cercle de famille, si élargi soit-il.

Mais le cinéma, le cinéma reconnu comme art ? qu'a-t-il fait du visage ? À vrai dire, il a eu fort à faire pour savoir comment traiter le visage, parce qu'il s'est d'abord préoccupé de tout autre chose. C'est peut-être pour ne pas s'en être consciemment occupé dès ses débuts que le cinéma, multipliant les chemins de traverse, les impasses, les méandres dans son traitement du visage, a dû rencontrer à neuf, sans s'y être préparé, les problèmes picturaux (et photographiques) du visage, y compris celui du portrait — et que les réponses qu'il y a apportées n'ont pas été pour peu dans les avatars et mésaventures du visage représenté au XX<sup>e</sup> siècle.

Mais n'anticipons pas. Et reprenons les choses là où le cinéma lui-même les a reprises : juste un peu après le point apogée du visage humaniste, au moment où, régnant encore apparemment sans partage, celui-ci pourtant est prêt de laisser voir sa fissure. Pour mieux comprendre quel rôle le cinéma a joué dans le craquèlement, l'éclatement ou l'effacement de ce visage, voyons d'abord comment il l'a perpétué. Parlons d'abord du visage ordinaire du cinéma.



*Vivre sa vie*, de Jean-Luc Godard



*Old Wives For New*, de Cecil B. DeMille



*Le Jour se lève*, de Marcel Carné

*La circulation*

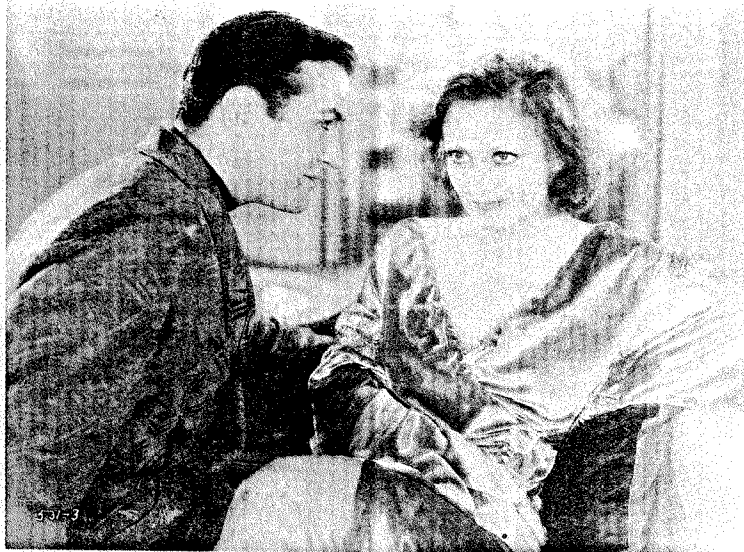


*Sally of the Sawdust*, de David W. Griffith



*The Docks of New York*, de Josef von Sternberg

*... de la parole et du regard*



Joan Crawford dans un film non identifié (vers 1926)



Blonde Venus, de Josef von Sternberg

*Le visage mis en lumière : du glamour hollywoodien*



Ordet, de Carl T. Dreyer



Persona, d'Ingmar Bergman

*... à la lumière de l'âme — ou de la névrose*



*The Lady and the Mouse*, de David W. Griffith

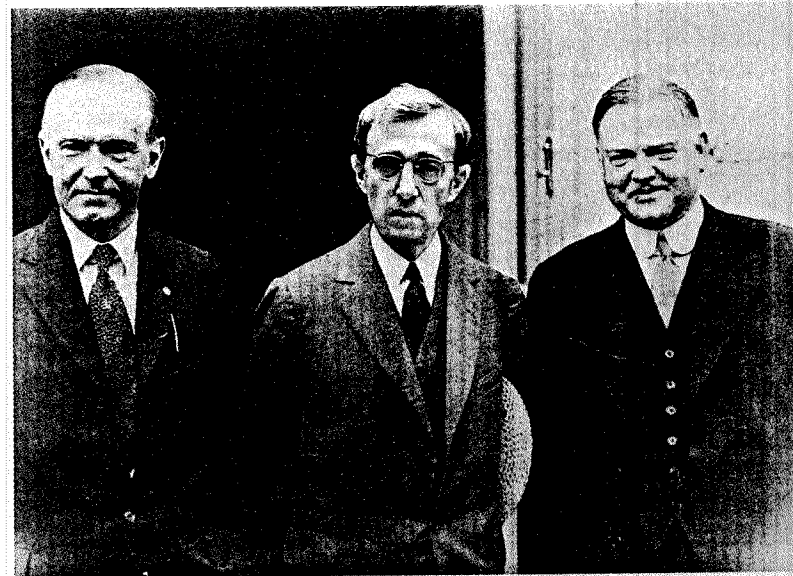


*Prunella*, de Maurice Tourneur

*Le jeu de l'acteur :*



*Histoires d'Amérique*, de Chantal Akerman

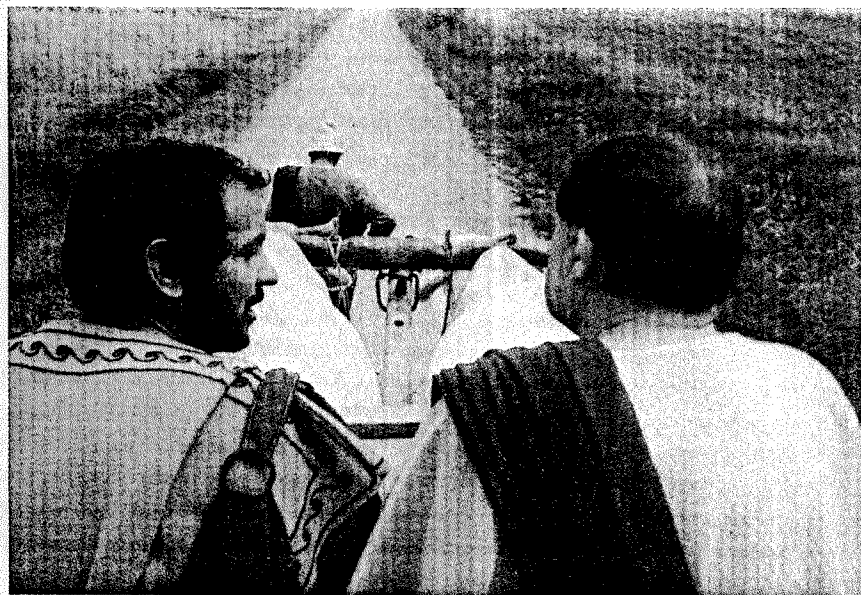


*Zelig*, de Woody Allen

*... de la pantomime au jeu « mimétique »*



*Au hasard Balthazar*, de Robert Bresson



*De la nuée à la résistance*, de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet

*Un visage de dos est-il encore un visage ?*

## II. LE VISAGE ORDINAIRE DU CINÉMA

*« Non pas que l'homme public seul possède une vie intérieure lourde de possibilités. L'affirmer serait caricatural. Combien d'hommes privés, entendant bien demeurer "privés", méritent-ils une plus fraternelle estime que d'autres ! Les prendre pour objets d'étude ne peut se faire, on en conviendra, que dans les cas fortuits où il est loisible d'entrer dans leur intimité. »*

*Mais ce que nous appelons, après les Anglais, "l'homme de la rue", se prête peu à de telles recherches. Il vit à l'état de combinaison, de compromis. Pour devenir l'homme-citoyen d'un pays ou d'une civilisation, l'individu usera la plupart de ses forces à étouffer en lui les manifestations gênantes de la personnalité. L'Homo-civis type est l'homme qui est parvenu, partie par atavisme, partie par frottement intérieur, à éliminer toute singularité. »*

Pierre Abraham, 1929

*« Oh ! je sais bien ce que prétendent les techniciens du cinéma. Ils prétendent que l'acteur doit vivre son personnage sans s'occuper du reste. Et, quant aux réactions du public, disent-ils, c'est au metteur en scène de les prévoir, de les provoquer et d'en "assurer le rendement" en imposant aux comédiens tel mouvement, telle intonation, tel geste — en un mot telles règles de jeu qui leur paraissent d'une infaillibilité absolue. »*

*Or, pourquoi leur paraissent-elles infaillibles ? Parce qu'elles sont éprouvées. Parce qu'ils les ont expérimentées mille fois, dix mille fois déjà. Intonations et mimiques sont étiquetées et classées par eux — et ils s'enorgueillissent de les avoir "standardisées" ! »*

Sacha Guitry, 1936

S'il y a un ordinaire du cinéma, on le cherchera d'abord dans ce qui a dominé si longtemps, dans ce qui aujourd'hui encore émerge du passé, dans le cinéma classique. Pas plus que la modernité, un classicisme du cinéma ne se laisse enfermer dans des dates, dans des définitions. On peut le définir par la fiction, par la mise en scène et la dramaturgie, par la transparence, par l'adéquation entre un mode de production et un mode de vision, par l'excellence dans le moyen, qu'importe : chacun en a sa définition, mais le cinéma classique existe, et il est américain.

### *Le cinéma parlant, ou le retour de l'acteur*

Le classicisme américain a connu au moins un événement majeur, une véritable révolution, celle du parlant. Or, cette révolution a beaucoup tranché, comme toute révolution, mais d'abord et paradoxalement, dans l'image cinématographique. L'image muette était souvent tentée par l'Image, la métaphore, le figuré sinon le figural. Le parlant est vu aujourd'hui, fréquemment, comme une sorte d'affranchissement de l'image, laissée libre de se réinventer, de représenter le monde sans en véhiculer la lourdeur signifiante, et répondant enfin à cette supplique muette des personnages de l'écran : qu'on les dote de la parole.

*« On ressent à la longue comme un agacement du mutisme obstiné de ces silhouettes gesticulantes. On a envie de leur crier : Mais dites donc quelque chose ! »*

(Adolphe Brisson, 1908)

*« C'est que la parole manquait cruellement à ce film prétendu muet. Les héros réclamaient le langage et ne se contentaient plus de l'apparence d'eux-mêmes ; ils exigeaient leur expression verbale. »*

(Alexandre Arnoux, 1944)

On connaît cette thèse, jadis proposée par André Bazin, récemment réactivée avec fougue par Alain Masson (qui n'a pas de mots assez durs pour l'onéreuse et obérante visualité de l'image muette). On se doute qu'un tel renversement n'a pu laisser tout à fait intacte la place de l'homme dans l'image, et ses modalités.

Le visage du parlant se distingue du visage du muet — tout visage parlant, de tout visage muet, à de minuscules exceptions près — en ce qu'il n'a plus la parole à charge. Celle-ci est donnée séparément, matériellement, et le visage n'a donc plus, ni à la traduire en signes articulés, comme avait dû s'y esprimer le cinéma primitif, ni à l'éviter pour rechercher des zones a-langagières, des zones de pure expression ou de pure contemplation. Le visage parlant est couplé à la parole, il fonctionne avec elle, et de cela on peut retenir d'abord qu'il fonctionne, qu'il joue. Ou, autrement dit, que la première problématique du visage parlant, du parlant tout court, c'est celle de l'acteur.

La problématique de l'acteur est elle-même chargée d'histoire, de traditions parfois insistantes et lourdes, mais que le cinéma n'avait jusqu'alors su qu'affronter, en ennemies. L'acteur de théâtre, la théâtralité, autant d'éponymes du mauvais cinéma, du cinéma dénaturé, pour tous les tenants de l'art muet. À qui l'aurait oublié, la querelle du théâtre filmé, qui fait rage au milieu des années trente en France, le rappellera encore, non sans d'innombrables résurgences plus récentes, dans les années cinquante à propos de Guitry ou Cocteau, plus tard, à propos de Rivette, de Rohmer, de Straub, Straub surtout.

Le théâtre était l'ennemi, il cesse de l'être pour devenir un modèle, ou plus exactement une source esthétique, à travers une notion, celle de scène. La question du théâtre, celle de l'acteur qui en est la première traduction pratique dans les tout débuts du cinéma parlant, se posent essentiellement autour des équivalents que le cinéma va s'inventer, de la scénicité et de la présence scénique. La notion de scène est, à tout le moins, biface ; elle touche à l'étendue, à l'aire de jeu, à l'espace, mais aussi à la durée, à l'unité dramatique, au temps. Le cinéma en inventera des équivalents selon ces deux dimensions, et se posera, dès le début des années trente, à la fois la question du rendu de l'espace en continu, c'est-à-dire du plan, et la question du rendu de la continuité, avec ou sans ellipses mais de façon articulée, c'est-à-dire la question de la séquence. Or, ces deux questions, riches de développements pour l'esthétique cinématographique en général, ont aussi dessiné le domaine des problèmes de l'acteur de cinéma parlant.

Il existe, à l'intérieur du plan, une façon de jouer qui est spécifiquement cinématographique, mais ce spécifique n'est pas original, n'est pas nouveau. Le jeu parlant est avant tout une façon de transformer le jeu théâtral pour le rendre cinématographique. Premier facteur de cette transformation : l'atté-

nuation. Une telle idée n'est pas née avec le parlant, et les acteurs des années dix et vingt savaient bien qu'on ne jouait pas devant la caméra autant que devant des rangées de fauteuils d'orchestre, mais beaucoup moins. On se l'expliquait simplement, par une constatation topographique : en moyenne, la caméra était bien plus près que le spectateur de théâtre. Il ne fallait donc pas grossir les effets pour qu'ils fussent perceptibles ; tout grossissement au contraire était forcément excessif, ridicule, nuisible. Le parlant ne fait que parachever cette idée, en la rendant vraie de *tout* l'art de l'acteur, diction comprise.

*« Sur scène, un comédien doit, d'après le sens de certain passage, murmurer certains mots. Il lui est pourtant impossible de murmurer pour de bon, puisqu'il lui faut se faire entendre de la personne qui est au dernier rang des places de galerie, qui a payé sa place comme les autres et a parfaitement le droit d'être servie. Il parlera donc sur un ton qui est la convention théâtrale du chuchotement. L'acteur de cinéma, lui, doit réellement murmurer ses répliques, car son public éventuel est placé tout entier à ce qui correspond au premier rang d'orchestre. »*

(Lionel Barrymore, 1939)

Le jeu de cinéma est atténué dans son émission vocale, dans ses mimiques. Mais rien n'en altère l'essence théâtrale, au sens où le jeu théâtral consiste à être vu par le spectateur, confortablement, aisément et pleinement. Le visage ordinaire du cinéma est d'abord ceci : un visage transitif, phatique, il doit tout faire pour être vu et entendu par son destinataire.

Mais ce premier principe se complique d'un second facteur, plus proprement filmique, la fragmentation. Le jeu de l'acteur de cinéma est fragmenté, en effet, en deux sens au moins. Il se répartit, d'abord et spectaculairement, entre plusieurs plans, dont l'ensemble fait la scène et doit garder quelque homogénéité. Mais en outre, il est fragmenté, de façon moins évidente mais tout aussi importante, par la répétition. Le plan, ou ce qu'on appelle plus précisément, *dans le film une fois fini*, un plan, est en fait presque toujours une partie seulement de l'une des multiples prises que l'on a dû tourner pour obtenir ce plan. L'acteur, obligé de produire chaque fragment de jeu à volonté, et donc d'inventer une technique pour cela, doit aussi être capable de le produire deux fois, dix fois, cinquante fois (et ce chiffre n'est pas là par métaphore, il s'est avéré, dans tels tournages « héroïques » de Renoir, de Bresson). Le métier d'acteur, celui aussi du « directeur d'acteurs » qu'est le réalisateur, est donc avant tout identifiable à l'art de la prise. Anecdote rapportée par Mary Pickford :

*« Je devais sangloter amèrement [...]. Les pleurs [...] doivent donner le sentiment de la réalité, être parlants en un mot [...]. Je commençai donc à pleurer quinze minutes avant la mise en marche du film et l'enregistrement de la sonorité de la scène. Je pleurai jusqu'à ce que mes joues fussent mouillées de larmes. J'étais bien préparée quand vint le moment de la scène où je devais être tuée. »*

Tout, pleurs, rires, colère, effroi, doit se produire à volonté. Mais le mime n'y suffit plus, il y faut une réalité sensible, presque tangible, que la prise puisse prendre, et donc, de nouvelles techniques d'acteur.

Qu'est-ce que la prise ? Le mot suggère la capture : il faut attraper quelque chose. Mais quoi ? Du naturel, de la réalité, indéniablement, et ce qui obsède tous les acteurs dans les débuts du parlant, c'est de réussir à être naturels.

*« Un comédien [...] peut être appelé à jouer une scène dans un décor où il n'y a rien d'autre qu'un arbre, mais c'est un arbre authentique qui joue comme un arbre avec un naturel parfait. Ce n'est pas un accessoire que le public va accepter comme un arbre. Aussi l'acteur est-il obligé de concurrencer cette réalité et d'avoir autant d'aisance dans le naturel que l'arbre. »*

(L. Barrymore)

L'idée a beaucoup circulé à Hollywood, elle a hanté les acteurs durant tout l'âge d'or. Spencer Tracy en donna un jour la formulation ironiquement laconique — *« la seule méthode : savoir son texte et éviter de se cogner dans les meubles et les autres acteurs »* — qui convient à tous les acteurs d'instinct. La formule fut citée par John Wayne, par Robert Mitchum, et prévalut jusqu'à l'invention de la Méthode et de l'Actors Studio. Dans un film qui est une sorte d'ode (funèbre plutôt que triomphale) au cinéma classique, *Le Mépris*, Jean-Luc Godard fait en 1963 jouer Brigitte Bardot ; il constate, comme un compliment perfide, qu'elle joue *« avec un naturel parfaitement végétal »*. De ce point final mis à la valorisation du naturel « semblable à l'arbre » date la fin du classicisme.

Mais la prise ne capture pas seulement du naturel, ou du moins elle ne le capture pas seul. Ce qu'elle prend, c'est aussi le naturel du temps qui passe, le passage du temps au naturel. Évidence ? Pas entièrement. Le cinéma a certes été inventé pour représenter avec le temps, mais le cinéma muet a souvent cherché plutôt des pointes de temps, des mouvements, des sautes, que le simple passage du temps, en particulier sur un visage. Et surtout, les usages poétiques du visage dans l'esthétique muette visaient, on le verra, à en faire du temps rendu visible, à visibiliser le temps et presque à l'arrêter.

Le visage parlant, à peine est-il mis en jeu dans le plan, est au contraire ce qui *laisse passer* le temps. Il enregistre le passage du temps pour le rendre au spectateur sous forme de temps passé, sans rien arrêter de lui-même. Mais ce caractère transmissif est encore plus nettement marqué dans le rapport entre plans successifs, dans le montage de la séquence. Le visage y devient un moyen de faire passer le sens, d'un plan au suivant, de l'ensemble des plans à la séquence, de la séquence au spectateur. Ce qui se voit sur le visage vient alors des nécessités du récit, de la contrainte de continuité sémantique et sémiotique d'un plan au suivant, mais aussi de l'exigence de clarté. Ce visage-là est utilisé pour être compris.

Cette dernière constatation aussi est banale, puisque la valeur que prend le visage dans cette conception du cinéma est encore l'état idéologique dominant du visage de cinéma. Un support narratif qui fait passer le sens comme le furet, une valeur d'échange destinée à circuler dans le marché de la représentation cinématographique, une figure toujours échangeable contre d'autres figures, tel est ce visage.

De cette valeur d'échange, de cette circulation du visage comme jeton du jeu sémiotique, il est un emblème, un éponyme même, l'effet-Kouléchov (appelons-le « effet-K », pour ne pas le confondre avec les mythiques expériences du professeur Kouléchov). L'effet-K est merveilleusement ambigu, puisqu'on peut le lire de deux façons bien différentes, soit comme un effet de contamination, soit comme un effet de globalisation diégétique<sup>1</sup>. Devant la fameuse succession des plans du visage de Mosjoukine et, disons, d'une assiette de soupe, d'un cadavre, d'une femme nue (c'est l'une des versions canoniques de l'expérience), on pourra lire par contamination sur ce visage, respectivement la faim, la peur, le désir. Ou bien, on pourra simplement y comprendre une logique du regard, et restituer une situation diégétique plus ou moins nourrie.

De façon un peu surprenante, c'est ce second aspect qui est observé, comme l'ont montré des dispositifs expérimentaux récents (celui de Martine Joly et Marc Nicolas, notamment). C'est aussi celui qui est privilégié dans les gloses théoriques de l'effet-K, même celles qui, avec André Bazin, détestent le plus l'idée que l'on puisse, par une suite artificielle de plans comme

1. « Diégétique » est pris au sens que lui a conféré l'Institut de Filmologie, c'est-à-dire : « tout ce qui, dans l'intelligibilité, appartient au monde supposé ou proposé par la fiction du film ».

celle-là, obtenir grâce à la magie du montage une unité imaginaire. Ce qui est indéniable, c'est la construction d'un sens global de la scène via la *transmission* de quelque chose par le visage — alors même que dans le mythe, disons, poudovkinien, de l'effet-K, c'est le premier aspect qui est donné comme central, le fait que le visage, affecté par son voisinage, acquiert de l'expression.

Cette ambiguïté est précieuse. Elle dessine très exactement, bien que très schématiquement, le partage entre deux valeurs du visage, entre lesquelles le cinéma de l'époque muette a constamment hésité. On pourrait, si l'on ne craignait le côté simpliste d'une telle dichotomie, étiqueter ces deux valeurs comme une valeur d'usage et une valeur d'échange : une valeur d'usage qui fait du visage un objet exceptionnel, un lieu d'expressivité tendanciellement immobile (ce n'est pas le visage qui bouge, puisqu'il n'est qu'une surface destinée à recueillir, pour l'inscrire, ce qui en lui diffusera du monde — diégétique — environnant) ; une valeur d'échange qui en fait au contraire un pur opérateur de sens, de récit et de mouvement, la plaque tournante de la narrativité et le lien de la diégèse. Dans un cas comme dans l'autre, ce qui est oublié c'est l'acteur, son corps et même son visage, au profit d'une abstraction. Gérard Legrand n'avait peut-être pas tort de dire de l'expérience de Kouléchov :

« Elle dépréciait a priori l'acteur, et n'avait d'autre prétention, semble-t-il, que de mettre en valeur un système "impérialiste" à l'égard des comédiens, système qui a été, depuis, celui de Hitchcock. »

(Le finale de *Frenzy*, avec ce plan où le faux coupable, manivelle meurtrière en main, et le commissaire de police échangent un regard lourd de dix significations en une, sous le regard écarquillé et grotesque d'un cadavre de femme nue, est une sorte d'apogée comique de l'effet-K).

Cette distinction entre « échange » et « usage » caricature, c'est entendu. Surtout, comme l'a fait observer Jean Baudrillard, qui s'en est jadis servi à propos des objets dans la société, elle est biaisée, puisqu'elle ne peut s'établir que du point de vue idéologique dominant, toujours celui de la valeur d'échange. Aussi, du point de vue du parlant, du point de vue de l'ordinaire cinématographique qui est forcément plus proche du nôtre, une supposée valeur d'usage du visage (muet) ne pourra-t-elle être qu'une anomalie esthétique, une monstruosité, comme dans le burlesque ou l'expressionnisme, au mieux une valeur incernable et d'emploi incertain, comme la photogénie, ou alors, un supplément parfaitement inoffensif, tel le glamour.



*La bouche parle...*

Qu'est-ce qu'un acteur ? Un corps qui se déplace, qui mime, qui vaut pour un personnage. Éventuellement, dans certaines variantes comme la méthode-Stanislavski ou celle de l'Actors Studio, un être souffrant, exprimant, tâchant par tous les moyens de signifier qu'il vit, qu'il est en proie à des émotions. Un corps, dans toute sa complexité. Hors du cinéma, l'art de l'acteur prendra parfois, pour avoir prêté excessivement attention à ce corps, des allures de rituel, d'ascèse, de chamanisme, comme dans le théâtre européen de la fin des années soixante, Grotowski, le Living Theatre.

Le cinéma parlant a sans doute affaire à tous ces aspects-là de l'acteur. On se souvient que, dans le cinéma américain des années cinquante-cinq-soixante, la Méthode (celle de l'Actors Studio de Lee Strasberg) était devenue un mot de passe, un dogme ou un miracle ; mais souvent, aussi, ses efforts contorsionnés ont été compris comme la preuve de son impuissance à produire réellement du corps. Aussi bien, aucune esthétique pratique du cinéma n'a-t-elle jamais été fondée sur une réelle considération du corps des acteurs. Ce qui caractérise tous les acteurs d'Hollywood — et même ses actrices — c'est que leur corps, souple, bien dressé, bien entretenu, bien vêtu aussi, reste le plus souvent inaperçu, dans un aimable *no man's land* de la corporéité où il se glisse savamment en essayant de ne pas trop attirer l'attention.

*« Créature éminemment singularisée, même si c'est pour travailler sur sa tendance à l'anonymat, ainsi que l'atteste si fortement Jane Wyman dans All That Heaven Allows (Douglas Sirk, 1955), dont la face lisse et blanchie, les expressions en demi-teintes et le discret hiératisme transforment l'aspect en un écran sur lequel peut venir s'imprimer celui de n'importe quelle femme américaine de quarante ans ; corps comme tout corps traversé par le collectif et en cela, excédant l'œuvre à laquelle il participe ; l'acteur [...] enfin en appelle à l'universel. »*

(Nicole Brenez)

Le corps de l'acteur classique est là pour tout autre corps que le spectateur voudra lui superposer ou lui substituer (le sien, celui de sa « race », de sa classe, de son type). Ce valoir-pour n'est ni innocent ni spontané, il s'obtient au contraire par un labeur considérable, que la formule de l'acteur-arbre, au fond, désigne bien. Mais l'essentiel du travail de l'acteur, l'essentiel du travail ordinaire de l'acteur de cinéma n'est pas là, ou pas seulement là, mais dans le visage.

Le visage ordinaire du cinéma est ce lieu d'images où le sens s'inscrit fugitivement et superficiellement pour pouvoir circuler. Ce visage ne doit surtout pas trop se creuser, sans quoi le sens s'y imprime profondément, le burine, le marque de grimaces durables. Le visage ordinaire est idéalement lisse, les signes codés d'une émotion doivent plutôt y passer, comme des rides discrètes sur l'onde (et le jeu de Paul Newman dans *Cat on a Hot Tin Roof*, de Warren Beatty dans *Splendor in the Grass*, de Marlon Brando dans *A Streetcar Named Desire*, sont aujourd'hui vus comme des témoignages d'une époque révolue). Ce visage est fait pour faire passer, pour émettre et, corrélativement, pour recevoir. Seuls doivent y fonctionner, mais sans cesse, la parole (la bouche) et le regard (l'œil).

La bouche parle. Cela semble un peu bête dans son évidence. Mais, en vérité, une bouche ne parle pas : c'est la voix qui véhicule la parole, non la bouche, cette dernière peut tout au plus émettre du son. Le propre du visage parlant, c'est justement que la bouche y devienne fantasmée comme le lieu d'émission d'une parole, comme le siège visible d'un invisible, lié à l'âme — la voix. La question de la voix n'est certes pas propre au cinéma, et c'est plutôt la psychanalyse qui, à date récente, s'y est le plus sérieusement attaquée. Mais cette question a souvent surgi, comme l'une des questions esthétiques fondamentales du cinéma, parce qu'elle est le lieu d'un nœud de problèmes manifestant à la fois la difficulté de penser la présence corporelle dans l'image filmique, la difficulté de penser la voix comme émanation du corps en général, et la primauté accordée à la parole par le cinéma parlant. Autrement dit, ce visage parlant que nous appelons visage ordinaire du cinéma est, de ce point de vue, le moment de l'unité supposée parfaite entre bouche, parole et voix, mais *sous la férule de la parole*.

Premier aspect de cette soumission : l'oubli, ou le dédain, dans lequel on maintient l'image vocale. Toute voix se reconnaît à une image, qui n'est pas limitée à son timbre mais dont le timbre fait partie. Jusqu'à un certain point, une voix est, comme un visage, un « objet » avec lequel la communication, d'emblée, est située au niveau le plus intimement humain. Je connais quelqu'un quand je connais son visage, mais je peux aussi bien connaître quelqu'un par sa voix, quitte à ce que les deux ne « collent » pas très bien. Chacun ici trouvera ses propres exemples, mais on peut génériquement citer celui de la grande rivale du cinéma parlant, la radio. L'être-de-radio ne m'est connu que par sa voix, et de cette voix je peux inférer beaucoup, mais certes pas une image exacte du visage. La question est donc la suivante : le visage

d'une part, la voix de l'autre, sont les deux voies royales qui me permettent d'accéder à l'humanité de l'autre homme. Or, quel rapport peut-il y avoir entre un visage et la voix de ce visage (si on pose la question du point de vue du cinéma, de l'image), entre une voix et le visage de cette voix (si on la pose du point de vue de la radio, du sonore) ?

Ce problème sera très largement celui du cinéma de l'après-guerre. Même dans les films finalement très artificieux de la Nouvelle Vague, qui n'héritent que lointainement du néo-réalisme, ce rapport est sensiblement au centre de la conception du jeu d'acteur. La voix de Belmondo dans *À bout de souffle*, voix de petit garçon assez légère, gouailleuse mais incertaine, tempère le visage de boxeur abîmé, quand la voix de Jeanne Moreau dans *Jules et Jim*, à l'inverse, confirme et accroît la charge sexuelle du visage. Plus récemment, on verra ce souci se systématiser, chez un Straub par exemple, où le rapport visage-voix s'inclut dans une dialectique généralisée de l'acteur et du personnage.

Mais le visage ordinaire, lui, est celui qui escamote ce problème. Non que les acteurs n'aient pas de voix. Les prescriptions relatives à cette voix, pour implicites et ineffables qu'elles soient toujours restées à Hollywood, ont même été exceptionnellement vigoureuses, ainsi que l'apprirent à leurs dépens telles stars du muet, que les tests de voix renvoyèrent du jour au lendemain à leur origine théâtrale (comme Jannings), à l'anonymat (comme Pola Negri), à la déchéance (comme John Gilbert). La voix du visage ordinaire doit à la fois être marquée et non marquée : avoir un timbre reconnaissable, éventuellement un léger accent, mais ne pas être trop caractéristique. Elle doit donc se tenir sagement dans une gamme réduite de timbres, d'accents, de tessitures. Mais en outre, elle doit ne pas contredire le visage, ne pas en compromettre la fonctionnalité (Gilbert paya moins une voix de fausset, comme on l'a dit, qu'une voix inadaptée à son regard de séducteur).

Les démonstrations ici sont presque trop simples, à commencer par cette remarque, banale mais essentielle, que c'est le cinéma du visage ordinaire qui a inventé le doublage et la postsynchronisation. L'invention fut motivée, sans doute, par des raisons économiques et techniques, puisque la diffusion de films en version originale faisait intolérablement Tour de Babel, que le système des versions multiples était dispendieux et compliqué, et que dès lors la logique capitaliste devait imposer le doublage. Mais cette solution, techniquement et économiquement élégante, est esthétiquement criminelle, et si la pratique du son direct ne suffit pas, à elle seule, à garantir qu'une voix appartiendra bien à un visage, celle du doublage, à coup sûr, l'empêche.

Le doublage, en effet, confirme l'absolue soumission, sinon de la voix au visage, du moins de l'image vocale à l'image tout court. La voix de l'acteur qui double un corps, un visage, doit obligatoirement se situer dans un registre imaginaire qui est celui que définit, toujours en référence aux idéaux régnants de la personne et des types, l'image de ce visage. Le plus souvent, on proposera comme voix doubleuses des voix trop neutres, imitant parfois la tessiture, voire le timbre de l'acteur doublé, mais se gardant de produire le moindre effet de personne, se cantonnant au degré zéro de la voix. Gary Cooper, John Wayne et Robert Mitchum auront, doublés et français et absurdement, à peu près la même voix.

On le sent mieux encore dans la simple postsynchronisation, où l'acteur « se double lui-même » : en effet, il se double, se dédouble, donnant tantôt sa voix, tantôt son visage, mais ne pouvant donner les deux ensemble et donc, créant de l'un à l'autre une faille, une déhiscence dont c'est toujours la voix qui souffre. Parfois (rarement) des cinéastes ont cherché à en jouer : dans *Le Grand Jeu*, de Jacques Feyder, Marie Bell joue deux rôles, et dans l'un, elle est doublée par une voix « grave et rauque [...] de sorte que le malaise qui saisit le héros à entendre une voix qui ne va pas tout à fait avec le visage dont elle émane, était traduit par notre malaise à nous devant le procédé » (Bardèche et Brasillach). Mais il est clair que c'est alors l'écart de la voix au visage, et non leur accord, qui est positivement utilisé pour produire un effet.

Le doublage implique une technique, celle du lipping (comment traduire ? lèvrage ?), soit une coïncidence aussi parfaite que possible entre mouvement des lèvres et phonation, qui signifie à son tour que la voix n'est pas première, mais la parole. Si le désaccord d'une voix et d'un visage, profondément pervers, peut parfois être supporté, au désynchronisme des mouvements des lèvres on ne s'habitue jamais. La bouche parle : cela veut dire que nous voulons qu'elle parle *visiblement*, que les yeux soient juges de ce qu'entendent les oreilles. Le lipping a été inventé comme technique du réalisme, mais il est l'instrument de la plus grande irréalité, puisqu'il permet de recoudre une voix à un corps.

Le visage parlant est donc celui qui a maîtrisé et comme résorbé tous ces problèmes. Sa voix est soumise, canalisée ; la parole est première, et la bouche doit s'y conformer, en se faisant elle-même discrète. Au reste, les exceptions à cette discrétion existent, mais elles sont juste tolérées, comme excès, typage, excentricité. Les bouches lippues, charnues sont bannies, sauf dans quelques cas, rares. Elles deviennent alors d'autant plus obscènes : voir Al Jolson (encore que sa bouche trop grande fasse stylisée, souvenir du

Minstrel show), voir Maurice Chevalier (mais son obscénité crûment sexuelle est comme déplacée, acceptable à cause de son typage, par ailleurs un peu ridicule, de *french lover*). Plus encore que les bouches, les voix doivent rester dans une gamme restreinte, qui ne se fasse pas trop remarquer — avec les exceptions évidentes de l'exotisme (Dietrich, Garbo), du burlesque (Fields, Lewis), du « second couteau » un peu caricatural (Walter Brennan).

### ...et l'œil regarde

Plus banal encore : l'œil naturel est fait pour regarder, mais aussi pour voir. Qui dit regard peut donc aussi penser au sujet qui regarde, et à ce que lui apporte son regard. Ce n'est pas en ce sens que le visage parlant utilise ses yeux. Au contraire, l'œil doit sans cesse y jouer, comme la bouche, le rôle d'un émetteur/récepteur : il émet et reçoit de la communication. Tout *Quai des brumes* est fait pour amener un échange de regards, les yeux dans les yeux (« *Tu as de beaux yeux, tu sais — Embrassez-moi...* ») ; tout le début des *Visiteurs du soir* est fait pour opposer le regard fasciné de Marie Déa sur Alain Cuny à son incapacité à regarder les nains difformes présentés par le jongleur.

La valeur d'échange attachée au visage ordinaire se manifeste donc aussi par ceci : l'œil n'y est pas un lieu d'intériorité, mais le support et l'origine visible d'une vectorisation, celle du regard conçu comme pure fonctionnalité. En cela, plus encore qu'en raison de sa mobilité, le visage ordinaire du cinéma se différencie du visage peint. La bouche en effet, mobile et parlante ici, immobile et muette là, n'est pas la même, de la peinture au cinéma. Lieu de passage de la parole dans ce dernier, elle est un élément expressif important dans la première, et seul le dessin animé aurait été capable de réconcilier ces deux valeurs, surtout chez les personnages caricaturaux, animaux anthropomorphes à la Disney, personnages grotesques à la Betty Boop ou Popeye. En revanche, l'œil joue dans l'un et dans l'autre un rôle comparable, celui de support et de vecteur du jeu, de la stratégie des regards.

Or, que regarde le regard représenté ? Dans la peinture et le cinéma classiques, potentiellement deux objets : soit un autre personnage, un autre regard, soit le spectateur — un autre regard aussi, mais incommensurable. C'est affaire de direction et de distance mutuelles du regard représenté avec

un autre regard : celui du peintre, ou de la caméra. Dans ce *nexus* de regards décalés dans le temps et l'espace, on reconnaît ce qui noue la situation représentative en général, si celle-ci est définie comme institution et mise en relation d'espaces.

On retrouvera donc les problèmes de mise en scène et de mise en cadre, à peu près identiques, du cinéma à la peinture. La peinture a mis en scène ses figures, y compris celles des portraits. Elle a créé des fictions de toutes pièces, des figures déguisées, ou bien elle a transformé le modèle en symbole. Dans tous les cas, elle a dû décider de certaines réponses aux mêmes questions. Le modèle doit-il regarder vers le peintre — et le personnage vers nous — ou bien éviter de regarder ? doit-il renvoyer le regard ou bien le mettre en jeu à l'intérieur d'un champ diégétique ? sera-t-il pris de loin, de près, de face, de trois-quarts, de profil, voire de dos ?

Les années vingt et trente furent une période d'exploration systématique des angles et des distances de caméra par rapport au visage parlant et regardant, l'intérêt pour les angles et les distances y effaçant le plus souvent tout intérêt possible pour les yeux, la bouche même, puisque ces variations et ces explorations sont déterminées par cette obligation à quoi rien n'échappe : faire circuler. Le regard du visage ordinaire est pris dans un jeu interminable, comparable seulement à la circulation des paroles. L'un des genres-roi des années trente sera la *screwball comedy*, cette partie logorrhéique du cinéma américain qu'illustrèrent Capra et Hawks, et où le problème serait, pour la parole, d'aller assez vite pour rattraper la fuite entrelacée des regards. Mais la circulation est la règle absolue, rien, aucun genre ne lui échappe :

« [...] un metteur en scène est un monsieur qui raconte une histoire avec des images comme un romancier écrit avec des mots. Voyez par exemple dans Falbalas comment Becker raconte une scène de rupture entre deux amants. La caméra passe d'un personnage à un autre, s'arrête, repart, souligne un dialogue, met en évidence un sentiment. Un regard, une bouche qui se crispe, un battement de paupière, un front tendu. C'est un langage, une grammaire, une mathématique merveilleusement suggestive. »

(Alexandre Astruc, 1945)

Grammaire, mathématique : la mise en scène du visage ordinaire est affaire de règles et de calcul. Ici, comme sur bien d'autres points, le dessin animé réaliste a dit crûment la vérité du système qu'il doit consciemment reproduire. Parlant de l'« animation » des expressions et du dialogue, deux collaborateurs de Walt Disney résumèrent sa doctrine : il ne faut pas trop en dire en un

dessin (il faut laisser le sens se constituer dans la circulation et l'échange) ; il ne faut pas laisser l'expression contredire le dialogue (celui-ci est premier, fondateur et directeur) ; l'expression doit être saisie dans tout le corps en même temps que dans le visage (ce dernier n'est que la cristallisation d'un échange où est engagé le corps entier). Des remarques plus spécifiques insistent sur le rôle des yeux, de la bouche :

*« Comme chaque fois que nous étions confrontés à un nouveau problème, nous allions droit à l'essentiel : le visage, les yeux, les sourcils. [...] »*

*Un intercalaire mal placé ou mal dessiné peut passer sur un bras ou une jambe, mais jamais sur un œil. Comme l'a dit Walt, le public regarde les yeux, et c'est là qu'il faut dépenser du temps et de l'argent si l'on veut que le personnage joue de façon convaincante. »*

(Frank Thomas & Ollie Johnston)

On ne saurait mieux dire (y compris le lien expressément établi entre norme stylistique et norme économique, et aussi entre travail des yeux et pouvoir de conviction).

Ce qui distingue le rôle du regard dans ce visage, c'est aussi l'affaiblissement, ou l'effacement, de son rapport à l'avant-champ. L'histoire du portrait fourmille de visages qui flirtent plus ou moins naïvement, plus ou moins audacieusement avec l'axe de l'avant-champ. Presque tous les Ingres nous regardent, comme la plupart des Bronzino. Plus généralement, il y aurait presque un dispositif canonique, impliquant une distance moyenne, une position légèrement oblique du torse, un regard qui frôle celui du peintre : ce que l'on voit encore dans le portrait photographique jusqu'à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle (après quoi, la photo de portrait tendra à se rapprocher, obligeant à un jeu encore plus serré avec l'axe de regard).

Le visage de cinéma est pris dans un autre dispositif scénique, dont la figure privilégiée serait le champ-contrechamp, où la visée est de biais, et le regard, figuré dans le croisement d'un autre regard figuré. L'avant-champ cinématographique n'appartient pas au visage ordinaire. C'est le tabou bien connu qui frappe le regard à la caméra, que toutes les exceptions recensées confirment et renforcent. Relevant, ainsi, dans son étude de *Marnie*, un regard de l'héroïne vers l'avant-champ, Raymond Bellour lui consacre un long commentaire, comme à un fait remarquable : or ce regard, qui « dure » deux ou trois photogrammes, est à peine visible sur l'écran. En relevant à son tour d'autres exemples, Marc Vernet (qui proposa le terme d'« en-deçà » pour remplacer une expression « mal fagotée ») note que, la plupart du

temps, ce regard s'adresse en fait à un autre personnage, que l'on découvre grâce à un mouvement d'appareil ou au montage, ou que l'on suppose grâce au dialogue.

Mais à l'autre extrême, le portrait peint a beaucoup joué avec la disparition, ou l'évitement absolu, du regard du modèle. Modèle ignorant ou feignant d'ignorer le peintre, comme dans les figures « absorbées » de Chardin ou de Fragonard ; évitement, à valeur symbolique, du regard, dans le portrait de profil ; jeu avec l'absence de figuration de ce regard, dans tels portraits — plus récents, en général postérieurs à la photographie — où le modèle est pris « de nuque », sinon carrément de dos, comme Bonnard dans son atelier du Cannel, perdu dans la contemplation de sa toile et ignorant l'objectif de Gisèle Freund.

Tout cela est permis au film, en théorie du moins, mais le cinéma classique a extraordinairement peu joué sur ces registres. Le profil est, dans le film de fiction ordinaire, une pose rare, jamais tenue (dans *Vertigo*, la scène où Scottie reconnaît Madeleine dans Judy à son profil silhouetté devant la fenêtre est produite justement comme une exception à cette règle). Le cadrage de trois-quarts arrière est pratiquement réservé aux personnages en amorce, tandis qu'un second visage, dans le même cadre, sera vu de trois-quarts face. Ces angles, en fait, ne sont pas fonctionnels, car le visage qui communique doit offrir, bien visibles, les deux sites de la communication, l'œil et la bouche. (Leur non-utilisation est souvent ressentie comme aussi transgressive que leur occultation. Voir, par exemple, le puissant malaise que produisent, dans la scène de l'autopsie de *L'Homme au crâne rasé*, les plans sur Miereveld, de face, ne pouvant dérober son visage à ce qu'il ne veut ni voir ni, encore moins, parler).

Ce jeu des angles, des distances, des cadrages, finalement plus restreint dans le film que dans le tableau, y a pourtant été cent fois plus souvent commenté, et bien plus fortement théorisé. C'est évidemment que le film, davantage que le tableau, repose sur l'exactitude de ces effets. La réussite du film, non pas en tant qu'œuvre d'art, mais simplement en tant que représentation narrative efficace, passe par la considération des rapports de regard et de parole, et il n'est pas surprenant que l'on ait si souvent cherché, aussi, à lire ces rapports selon leurs conséquences spectatoriennes<sup>2</sup>. Les termes naguère privilégiés de cette lecture, ceux de l'identification, ne sont pas les seuls pos-

2. Ici, et ailleurs dans ce livre, on utilise les mots « spectatorial » et « créatorial », au sens qu'a donné à ces néologismes l'Institut de Filmologie d'Étienne Souriau : respectivement, « qui rési-

sibles, et le parallèle souvent esquissé, entre le changement permanent de point de vue et de cadrage, la variation continue des phénomènes de focalisation, enfin les microvariations de l'identification « secondaire », sont l'une seulement des façons de dire que ce qui importe dans le cadrage cinématographique, c'est qu'il incarne la possibilité d'un œil mobile, ou mieux, variable.

Le visage ordinaire du cinéma est donc ce visage parlant et regardant, lui-même sans cesse regardé par un œil aérien, et qui renvoie à un sujet fictionnel, pris dans un réseau communicationnel et social. Il est le support de tous les jeux avec l'énonciation et la narration, mais aussi celui de l'identification, de l'expérience filmique. C'est un visage qui travaille sans cesse, de plan à plan et dans le plan, en vue d'un échange de visage à visage.

Cette définition est un peu décevante, puisqu'elle semble ne caractériser aucune période en particulier de l'histoire du cinéma. Elle offre le caractère d'évidence des phénomènes idéologiques prégnants, comme si le visage parlant était ce qui va de soi, ce qui se satisfait d'un rendu naturaliste du visage naturel. Tout au plus semble-t-elle suggérer un contraste entre les débuts du parlant, ou l'apogée du muet, où le visage s'épuiserait sans reste dans l'échange, et toutes les conceptions du visage de cinéma qui en ont marqué davantage la valeur d'expression ou de contemplation. Cette définition a tous les défauts des définitions de l'ordinaire.

### *Ordinarité de l'ordinaire*

Parler d'ordinaire est donc une facilité, mais « ordinaire » est de ces mots que l'histoire du langage a chargés, au point de les faire se contredire. Ce mot ne désigne plus, dans l'usage courant, que le non-extraordinaire, le quelconque. Il ne résonne plus que faiblement, en français (un peu plus fort dans d'autres langues) de ce qu'il contient d'ordre, d'ordonnement, c'est-à-dire du moyen même de faire échapper le banal au banal. Il faudrait pouvoir garder cette légère résonance, ne serait-ce que pour ne pas confondre le visage ordinaire avec, par exemple, un visage moyen.

---

de subjectivement dans l'esprit du spectateur », et « situé essentiellement dans la pensée, soit individuelle, soit collective, des créateurs du film ».

Il y eut un moment de l'histoire du cinéma qui, plus que d'autres, manifesta un désir d'ordre, de régularité. Les années trente et quarante, surtout les années trente, en particulier dans le cinéma américain, furent dans le langage cinématographique celles de la communication, de l'échange de plan à plan et de visage à visage. La rapidité de ces échanges augmente peu après le milieu de la décennie trente ; surtout, la fréquence des raccords fondés sur un croisement de regards, croît régulièrement (de vingt pour cent en 1920 jusque vers quarante pour cent au début des années quarante). Ces données chiffrées signifient sans doute bien moins que ne l'espèrent des statisticiens myopes, mais elles peuvent pourtant confirmer un peu ce que l'analyse stylistique indique : le film des années trente est fait de plans relativement courts, qui communiquent entre eux abondamment, par le jeu des regards croisés.

Tout cela ne suffit pas, ou vaguement, à désigner une période, un système. On pourrait même être tenté de dire que la décennie trente n'est pas différente de l'ensemble de l'âge classique du cinéma américain, qu'elle ne fait qu'en pousser un peu plus certaines tendances, déjà présentes dans le cinéma muet, perdurant encore après la guerre. On peut trouver abusive la thèse de David Bordwell, selon qui, de 1917 à 1960, il n'y aurait eu aucune modification majeure dans les principes essentiels du style classique. Mais, sans doute, certains de ces principes se sont maintenus, et en tout cas, ceux qui touchent à la scénicité (équilibre, centrement, frontalité, absence de très gros plan autonomisant le visage) et à la continuité spatio-temporelle (maintien du centrement dans le temps, système d'entrées et sorties, « règle des 180 degrés », etc.). Ce que le livre de Bordwell, Staiger et Thompson aide à comprendre, c'est pourquoi les années trente ont ce statut privilégié. Le marxisme de Staiger ici trouve son compte, qui fait coïncider bonheur du *studio system* et bonheur de la régularité stylistique : il y eut règle, et stricte, parce qu'il y eut division sociale-technique du travail ; cette règle favorisa le style continu et scénique parce qu'il était celui qui permettait une telle division.

Hollywood a bel et bien été l'épitomé du cinéma, son parangon aussi, pour le meilleur et le pire. Mais cela peut se lire de deux façons : Hollywood, « la Mecque du cinéma » (Cendrars) vers qui se tournaient tous les cinéastes mondiaux, a été un modèle par la vertu du modèle capitaliste ; mais ce modèle n'est pas tombé du ciel, pas plus qu'il n'a été répandu par la seule force des dollars, il s'est lui-même constitué comme un héritage, une règle traditionnelle. Le cinéma ordinaire d'Hollywood et d'ailleurs a traité le visage comme

il ne pouvait que le traiter, en attribut d'un sujet libre et égal en droit à tous les autres, mais qui doit sans cesse remettre en jeu sa liberté et son égalité en la confrontant à celle d'autres sujets libres et égaux. Le visage ordinaire du cinéma est aussi celui de la démocratie occidentale, c'est-à-dire américaine et capitaliste. Il est l'un des traits de l'impérialisme, son ordinarité est un ordre.

Etat idéologique de la représentation du visage, le visage ordinaire ne peut que mentir sur lui-même, au moins en ceci qu'il se donne pour neutre, transparent, qu'il fait tout pour ne pas être remarqué. Les critiques américains d'avant-guerre, ceux des années trente en particulier, ont été singulièrement aveugles, comme l'a relevé Bordwell, à tous les traits définitoires du style classique. On pourrait ajouter qu'ils ont été aveugles à la transitivity des visages, et surtout au fait que cette transitivity n'est pas *de nature*.

De fait, il n'y eut de théorie susceptible d'en rendre compte que générale, débordant le cinéma, partant de problématiques bien plus larges, d'ordre philosophique ou littéraire par exemple. Il n'y a guère de mérite aujourd'hui à distinguer ceci : le visage ordinaire du cinéma, forgé entre 1920 et 1940, et qui se survit ensuite avec plus ou moins de bonheur (jusque dans le marais des téléfilms et autres feuilletons mélodramatiques), n'est devenu pensable qu'après 1940, et plutôt dans l'après-guerre. Puisque nous en sommes aux chiffres ronds, on pourrait donner comme origine au cadre conceptuel qui sera celui du visage communicant, le livre de Sartre, *L'Imaginaire* (1940).

La notion sartrienne d'imaginaire n'est pas neuve, et d'ailleurs, on pourrait appliquer bien des remarques de Sartre, indifféremment, au cinéma parlant et au plus symboliste des films muets. Pourtant, si le cinéma muet relevait d'une recherche d'images, le parlant a quitté pour l'essentiel ce monde du symbole et de l'image, pour se situer dans le monde de l'imaginaire. La question centrale pour Sartre est de savoir s'il y a conscience d'une présence réelle (comme dans l'acte perceptif) ou croyance en une présence imaginaire. Mais ces deux états sont des états de conscience parmi d'autres, et la réflexion de Sartre récuse par avance toutes les considérations sur une « présence magique » de l'univers filmique, si forte qu'elle « annihilerait le jugement ». La croyance est un état de conscience, lié à la conscience imaginaire (dont la « conscience filmique » de J.-P. Meunier n'est qu'une variante).

*« Il n'y a pas de monde imaginaire. En effet, il s'agit seulement d'un phénomène de croyance. [...] Il n'en demeure pas moins que chaque image se donne comme entourée d'une masse indifférenciée qui se pose comme monde imaginaire. »*

On connaît la suite : les tentatives de rationalisation, en ordre plus ou moins dispersé, de l'Institut de Filmologie d'Étienne Souriau ; la reprise et l'amplification, par Bazin, du thème de la croyance ; le succès enfin de ce même thème sous un autre éclairage, psychanalytique, qui dura bien quinze ans. C'est sous ce dernier aspect que la descendance théorique, lointaine et le plus souvent involontaire, de Sartre toucha du plus près à une théorie du visage ordinaire, essentiellement autour de la question cruciale du regard, ou, plus largement, autour du nœud imaginaire (tressé dans le symbolique, en langage lacanien) entre les trois regards de la caméra, du spectateur et du personnage. Il y eut même — si décalée dans le temps qu'elle passa inaperçue — la tentative authentiquement sartrienne de Jean-Pierre Meunier, élaborant en 1969, une théorie du spectatorial où l'identification a deux fonctions psychologiques essentielles : *comprendre* les conduites perçues, ou du moins comprendre le sens qu'elles ont à l'intérieur de l'histoire en cours — et *participer* (« être-avec » ou « être-comme », selon les cas).

Une telle approche semble d'autant plus datée que, en 1969, le cinéma soucieux d'artisticité cherchait précisément à échapper à la notion de personnage. Mais c'est toute la théorie du cinéma qui a eu du mal à sortir de la référence au cinéma de l'« ordinaire », quand elle n'a pas renforcé, implicitement, les présupposés de ce cinéma. Les études du récit cinématographique, par exemple, se distinguent-elles de l'étude du récit littéraire par autre chose que la référence au regard comme vecteur de la narration ou au jeu d'une parole filmique ?

Ce n'est pas à dire que rien n'a changé dans les théories du cinéma. Mais, dans la mesure où l'ordinaire participe de l'ordre des choses, il n'a pas été lui-même l'objet de la théorie, mais son présupposé. L'absence d'une théorie de l'ordinaire comme tel, en même temps, sa présence infuse au cœur même des approches le plus soucieuses de s'appuyer sur un autre corpus que le classicisme hollywoodien, sont les plus évidents symptômes de son statut même d'ordinaire. Comme le regard et la voix font marcher le visage, l'imaginaire fait marcher le cinéma, et tout est dit, ou presque.

### *Un anodin supplément : le glamour*

Ou presque : si le visage ordinaire ne servait vraiment à rien d'autre qu'à communiquer de l'écran à l'écran, son fonctionnement serait insupportablement abstrait. Il a donc fallu inventer quelque chose qui le rendît plus concret, plus charnel. Ce quelque chose fut le *glamour*.

Le glamour est né de la nature de média du cinéma, donc du besoin qu'il a eu de faire la publicité de ses films. Le cinéma primitif faisait cette publicité avec des agrandissements de photogrammes, reproduisant des scènes intrigantes ou spectaculaires des films. C'est à cause de l'invention de la star qu'a dû apparaître un nouveau type de photographie publicitaire, reproduisant, lui, un visage. En fait, les choses ont pris, on le sait, un peu plus de temps à se dessiner. La première star fut anonyme, connue seulement en 1910 comme « The Biograph Girl » (son nom, Florence Lawrence, intéressa les historiens, plus tard). Mais ce n'est que vers 1920 que l'on fit les premiers portraits de stars. Or, c'est avec la photo de star qu'apparaît, ou plutôt que se diffuse à échelle de masse, cet effet particulier qu'est le glamour.

Glamour veut dire « enchantement », en tous les sens y compris le plus littéral, et charme (ensorceleur) en serait l'équivalent assez exact (il est vrai que glamour est un joli mot, qui rime avec amour). Toujours est-il que, à partir de 1920 et dans la photographie, il devint une valeur inévitable, qui eut ses rites, ses procédés, ses périodes. À un glamour « doux », donnant aux visages un aspect rêveur, et prédominant dans les années vingt, succéda un style plus direct, plus dur, plus dramatisé, qu'on ne manqua pas de dire plus expressionniste. C'est cette seconde période qui correspond au règne du visage ordinaire dans le cinéma. Le visage y perd ses caractères rêveurs, il y acquiert, même en photographie, une valeur déjà dramatique, communicationnelle.

Le glamour est d'abord répandu aux environs du film, sur la photographie, dans la publicité. Il y conforte le mythe naissant de la star, et David Bordwell a remarqué que souvent, la photo glamour produit des masques, non des visages — c'est-à-dire des types sociaux et des expressions standardisées —, et que, pour reconnaître le visage sous le masque, il faut connaître l'identité de la star. Mais le glamour est surtout une sensualité déposée sur la photo, sur la matière photographique elle-même comme lumière, comme scintillement (*glamour/glimmer*), redoublant et mettant en valeur la sensualité des matières photographiées, soie et satin, chairs, yeux langoureux, bouches

grassement fardées. Cette sensualité n'est d'ailleurs que celle d'une certaine photographie, forcément en noir-et-blanc : comme l'a encore remarqué récemment Claude Chabrol, il est impossible de « glamouriser » un gros plan en couleurs, par exemple.

Mais qu'en est-il d'un glamour filmique ? Il n'est pas usuel, encore que pas vraiment rare, qu'un film se donne le temps de multiplier au fil des scènes des effets de glamour-photo. Ce sont des moments d'accentuation des expressions, et il est frappant d'y voir alors le visage rejoindre le catalogue des expressions standardisées que l'iconographie de la star lui a rendu comme consubstantielles. Plus fréquemment, le film disséminera, en les autonomisant, les moyens matériels du glamour, indépendamment de leur usage. Avant 1930, c'est le règne d'un effet à bon marché, le « soft focus » généralisé, proche du flou artistique où le cinéma européen noyait, lui aussi, les visages. On utilisera encore le détournement des profils (et surtout, des chevelures) par un pinceau lumineux frisant, et plus généralement, tous les effets de dramatisation lumineuse. Aussi bien, des éléments glamour, des effets glamour, se retrouveront dans le vêtement, le maquillage, les poses. Touchant à tous les aspects de la mise en scène, le glamour devient une caractéristique générale de tout le style hollywoodien.

Un film comme *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (la version de 1941, avec Spencer Tracy et Ingrid Bergman), par exemple, est un mixte typique de visage communiquant et de visage glamourisé. L'opérateur de cette hybridation est la lumière, ou plus précisément, l'éclairage, et il est intéressant que son utilisation semble inéluctablement mener trop loin. Une facile symbolique semble d'abord régner, qui nimbe de lumière, au début du film, le bon visage de Jekyll. Le visage de Tracy, détendu, sans rides, y est exactement conforme à son image habituelle de mâle américain, gentil, débonnaire, plein d'humour, à l'image glamour de ses portraits en studio. Lors de sa première rencontre avec Ivy, la chair de la jeune prostituée est comme marbrée par l'éclairage, mitigée de Bien et de Mal, tandis que son propre visage, toujours lisse, devient déjà un peu plus sombre. Le film laisse ainsi deviner très vite quel sera son mouvement : un assombrissement généralisé et accéléré, doublé d'un creusement — creusement et assombrissement qui, emportés par la logique de leur mouvement, excéderont tout glamour, pour atteindre à une sorte de projection du visage mauvais de Hyde (de plus en plus ridé, couvert, à la fin, d'une sorte de lèpre), sur Jekyll, sur la malheureuse Ivy, contaminée visiblement par sa bestialité, sur l'espace enfin, celui de la chambre meublée où est retenue Ivy, celui du laboratoire, véritables *carceri d'invenzione* striés

d'ombres, troués de maigres lumières. Le risque du glamour, c'est l'expressionnisme.

Le glamour est un supplément, une valeur ajoutée au visage filmique. Il a peut-être visé, inconsciemment, à corriger ce que pouvait avoir de dangereux l'enfermement du visage dans le seul souci de la communication. Mais il est resté un effet ajouté, manipulateur, extrinsèque, insistant sur une matérialité — y compris lumineuse — de l'image. Le glamour n'appartient donc pas au visage de film, mais au visage de cinéma, c'est-à-dire à l'industrie cinématographique (cela n'avait pas échappé à Vladimir Nilsen, l'opérateur soviétique, qui lui consacre — sous le nom trompeur de « photogénie » — un chapitre acerbe de son livre de 1937). Opération sans révélation, ce qu'il produit est, au mieux, une beauté extérieure au film, et aussi au visage : une beauté de star, promouvable, vendable, consommable, bref, une marchandise. La valeur d'usage du visage ordinaire est, en dernière instance, une valeur marchande.

### *Visage primitif*

Il fallait commencer, pour définir le visage ordinaire du cinéma, par le cerner là où il règne, dans l'âge d'or classique. Il faut finir par dire, au moins dans les grandes lignes, d'où il provient, ou plutôt, à quoi il succède.

Imaginez donc ce qu'on appelle le cinéma primitif. Fermant les yeux pour mieux le revoir, mille images lèvent en vous, qui n'en font qu'une seule, celle d'un mouvement. Mille petites saccades (qui ne sont quelquefois que celles de mauvaises projections, de l'ombre pâle du cinéma des premiers temps), un grouillement, une gesticulation. Images de mouvements, accélérés, brusques, images de corps-mouvements devrait-on dire. Ces corps bougent vite, mais avec une infinie précision, parce que ni le mouvement ni son sens ne doivent jamais s'arrêter. Le cinéma primitif est un *perpetuum mobile*. Le mouvement y alimente la signification, en même temps qu'il se nourrit d'elle.

Ce cinéma-là emporte tout dans sa sarabande, les objets, les véhicules, les costumes, les pieds et les mains, et bien sûr les visages. Parce qu'il n'a pas le temps de s'arrêter, sa tentation permanente, comme le note encore Hugo Münsterberg, est l'exagération, favorisée par la vitesse et aussi par le montage, du geste signifiant, du geste-signe — et de la mimique-signe. Ce visage

n'est rien que signes. Tantôt, saisi au vol par une caméra documentaire, il fera signe tout entier, d'un bloc, sur le mode du typage par exemple. Tantôt, au contraire, laborieusement fabriqué trait par trait, il se donnera comme un assemblage, une construction, déjà lui-même un montage de signes. Dans tous les cas, il ne vaut que par ce qu'il permet d'isoler d'expression, de sens, dans un signifiant global ou un réseau de signifiants. Il est toujours lisible.

Cette lisibilité affecte d'un bloc le corps et le visage, qui doivent signifier ensemble. Aussi le visage primitif a-t-il un statut légitime et un seul, qui est d'être soudé au corps, et montré en même temps que lui. Tout le reste est illégitime.

C'est le cas, en particulier, du gros plan. Des plans rapprochés sur des visages ont été produits dès les tout premiers temps, et il en est des exemples célèbres, comme tel monstrueux baiser ou tel candide éternuement. Malgré d'insistantes légendes, il ne semble pas que ces plans aient jamais provoqué, sauf peut-être chez des spectateurs exceptionnellement frustes, de réactions d'incompréhension. Jamais personne n'a sérieusement pensé que l'on voulait ainsi représenter des personnages décapités ou coupés par le milieu du corps. À tout le moins, la longue tradition du portrait, même en milieu populaire, l'aurait empêché.

En revanche, de nombreuses réactions témoignent de ce que, jusqu'au début des années dix au moins, ces plans furent reçus comme laids, inesthétiques, de mauvais goût, obscènes, répugnants ou stupides. Dans des contextes aussi différents que pouvaient l'être ceux du cinéma américain et du cinéma russe, on a pu ainsi relever des interdictions très comparables formulées à l'encontre du plan rapproché ou du gros plan, de la part de critiques soucieux de ne pas laisser le cinéma violer un certain bon goût traditionnel et moyen. Formules typiques, voulues réprobatrices : « *le visage est présenté à part* », « *le visage est extrait de la scène* » (critiques russes, cités par Ioury Tsyviane).

Or, il est probable que la raison de cette interdiction n'est pas uniquement esthétique, et que c'est la cohérence et l'unité d'un système de signification et de lisibilité qui sont en cause. Ce qui est jugé illégitime, inadmissible ou malsain dans le gros plan de visage, c'est précisément cette « extraction de la scène », cette « présentation à part » qui lui permettent d'échapper à sa fonction de communication et de signification et de prétendre à exister pour lui-même, hors du mouvement et du sens. Hors du mouvement : c'est un repos, une stase injustifiés, immérités dirait-on, et dangereux en ce qu'ils favorisent l'apparition d'autres valeurs dont on ne sait que faire. Hors du sens : plus



grave encore, c'est le risque d'affaiblir la cohérence d'ensemble de ce sens, en démontrant que l'échange permanent n'est peut-être pas si indispensable.

Le gros plan, la « grosse tête », en général, ne joue pas. En cela, il ne fait pas partie du visage primitif. (Quant aux valeurs du cinéma muet, la photogénie notamment, il est également loin de les laisser augurer : il est trop immobile, et manque par trop de subtilité). Un autre visage encore, dans le cinéma primitif, ne joue pas : c'est le type. Ce visage ne joue pas parce qu'il n'en a nul besoin, mais il n'est pas exactement un visage dans la même acception du terme. Le typage est un emblème, il ne renvoie pas à un individu mais à une catégorie, morale, psychologique ou plus souvent sociale.

Le visage primitif à sa pleine valeur est donc avant tout un visage qui joue, il est articulé comme un système expressif, mais pris à l'intérieur d'un système plus vaste qui est celui de l'ensemble corps-visage. Or, l'époque où se constitue ce type de jeu est aussi celle qui voit la fin d'un règne séculaire, celui de la physiognomonie, la vieille « science » des passions, réactualisée et remise en faveur une ultime fois par Lavater et Gall à la fin du XVIII<sup>e</sup>, pulvérisée en théorie par Hegel (on le redira au dernier chapitre), mais hantant — voir Balzac — tout le XIX<sup>e</sup> siècle.

Les physiognomonies, quelle que soit leur visée, reposent toutes sur la notion d'une représentabilité analytique du corps. Il s'y agit toujours de dégager, du corps et indifféremment du visage, des éléments signifiants. Leur histoire est longue, elle commence dès l'Antiquité, pour se poursuivre et s'achever, au XX<sup>e</sup> siècle, dans la « science » de ladite communication non verbale — qui ne vise plus une lecture du caractère dans les signes corporels et faciaux, mais une interprétation plus prudente des mimiques en termes de sentiments ou d'humeurs. Pour les spécialistes de la communication non verbale, on peut, sur un visage, lire beaucoup de choses. Paul Ekman, l'une des autorités en la matière, y lit au moins l'identité personnelle, le sexe, l'appartenance familiale et raciale, le tempérament et la personnalité, la beauté, le *sex appeal*, l'intelligence, la maladie, et bien sûr les émotions. Mais, plus importante et plus impressionnante encore que cette liste est l'affirmation selon laquelle il existe un lien naturel entre le signe et le signifié (par exemple, entre un mouvement facial et une émotion).

C'est cette « naturalité » qui est le fondement de toute physiognomonie, pure ou appliquée, renvoyant au mythe immémorial de l'empathie, de la contamination émotionnelle par l'émotion visible, ou même d'une atteinte plus élémentaire encore :

*« Plus ancienne que le langage est l'imitation des gestes, qui se fait involontairement et qui, en dépit du recul généralement imposé à la mimique et de l'acquisition de la maîtrise musculaire, est encore si forte de nos jours que nous ne pouvons regarder les mouvements d'un visage sans subir une innervation du nôtre. »*

(Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*)

Le plus souvent, le système physiognomonique se complète et se parfait d'une référence à la vieille théorie des passions, et se fonde alors sur un catalogue simple de sentiments de base, dont tous les autres sont dérivés — résumant ainsi une vieille croyance innéiste.

C'est le même héritage, en tout cas, que l'on retrouve dans toute une tradition de l'art du jeu et de la mimique, dont la manifestation pour nous la plus intéressante est l'enseignement de François Delsarte. Chanteur et acteur, celui-ci avait ouvert, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, un cours de déclamation vite devenu célèbre, et qui eut une influence importante sur les acteurs de théâtre. Delsarte ne laissa aucun écrit, et sa doctrine fut répandue par des disciples, tel Alfred Giraudet qui, en 1895 (1895 !) publia une méthode delsartienne « pour servir à l'expression des sentiments ». Or, si l'influence de ce courant reste incertaine en Europe, elle est attestée aux États-Unis, où Delsarte devint un personnage plus ou moins mythique, dont les principes furent appliqués, au tournant du siècle, dans la formation des orateurs, dans la danse (par Isadora Duncan par exemple), dans le théâtre — et dans le cinéma.

Le jeu de l'acteur, dans le cinéma primitif, notamment américain, fut donc idéalement, à travers Delsarte, le dernier rejeton des physiognomonistes. Les premières dix ou quinze années de cinéma américain virent ainsi la domination d'un style de jeu « sémaphorique », caractérisé par des gestes à la fois amples (pour être bien perceptibles en plan général) et très codés : double caractéristique issue de la pantomime delsartienne, avec les mêmes exigences de perceptibilité et de non-ambiguïté. Les deux mains portées sur le front signifient le désespoir, aussi univoquement que la main tenue à l'horizontale à une certaine hauteur au-dessus du sol signifie un enfant (en général, « j'ai un enfant »).

Kristin Thompson, qui a consacré quelques pages à l'évolution du jeu de l'acteur muet, voit se constituer dès 1909 un style de transition, dans lequel la pantomime se modifie, devient plus naturaliste, avec certains gestes non conventionnels, mais aussi une exagération, sans doute motivée précisément par ce caractère non conventionnel (ce qui n'est pas codé doit être forcé pour être compris). Simultanément, le caméra se rapproche, on filme davantage en plan américain. Puis, vers 1913-14 — cela va très vite — un style encore

renouvelé juxtapose des plans généraux ou plans américains, avec utilisation d'une pantomime rendue plus discrète (par les progrès de l'éclairage notamment), et des plans rapprochés où c'est l'expression naturelle du visage qui est, telle quelle, le véhicule du sens.

Tout cela est bel et bon, mais laisse évidemment sur sa faim. Comme toujours lorsqu'il s'agit de rendre compte de l'évolution stylistique, la référence aux facteurs techniques, sans doute justifiée en partie, reste insuffisante. Plus convaincante — malgré les inconvénients bien connus, eux aussi, de la théorie des grands hommes — est l'attribution de la paternité de ce nouveau style à Griffith, ou plutôt à son système. De meilleurs acteurs, grâce à de meilleurs salaires, une compagnie stable, sans doute cela a-t-il favorisé l'attention portée au jeu en général, à l'expression du visage en particulier. Mais Thompson elle-même remarque que Griffith « *expérimenta une méthode de jeu centrée sur le visage, le plan étant tenu tandis qu'une série d'expressions vont et viennent* ». Une telle description ne tire certes pas uniment du côté de ce visage ordinaire qu'allait promouvoir obstinément Hollywood.

Art du jeu. Si le cinéma voulait effectivement illustrer un « art du jeu », il devait quitter la pantomime :

« [...] rien de la Pantomime qui de la Rome d'Auguste jusqu'à nous ne tend qu'à la représentation de quelques états d'âme élémentaires de convoitise et de satisfaction ou de dépit. »

(Ricciotto Canudo, *L'Usine aux images*, 1926)

— mais en revanche et quoi qu'en dît le même Canudo, il ne pouvait pas si aisément quitter le théâtre. Esthétiquement parlant, le phénomène majeur de cette transition à un style nouveau, c'est bel et bien le retour ou l'arrivée du théâtre comme référence et comme modèle. Griffith avait somme toute proposé un système plus complexe, plus ambigu que la seule adaptation du jeu scénique théâtral, puisque, à côté de ce jeu théâtral, il comportait les fameux plans de visage « où une série d'expressions vont et viennent ». Ces expressions qui vont et viennent, le jeu scénique les minore, ou les réintègre dans un ensemble qui inclut le corps entier. C'est ce refoulé qui fera retour, au cœur même du visage ordinaire, sous forme d'effet-glamour. C'est lui surtout qui fera qu'une partie du cinéma muet cultivera de tout autres valeurs, un tout autre concept de visage.



*Six et demi onze*, de Jean Epstein

*Les ravages de la lumière*



*Un condamné à mort s'est échappé*, de Robert Bresson



*Les Rapaces*, d'Eric von Stroheim — scène coupée



*Liberté la nuit*, de Philippe Garrel



William S. Hart dans *Le Patriote*



Mary Pickford, film non identifié (vers 1920)

*Photogénie*



Asta Nielsen dans *La Tragédie de la rue*, de Bruno Rahn



Marie Valera dans *Grandeur et décadence d'un petit commerce*, de Jean-Luc Godard

*... et visagété*



*France Tour Détour Deux Enfants*, de Jean-Luc Godard



*Journal d'un curé de campagne*, de Robert Bresson

*Visages d'enfants,*

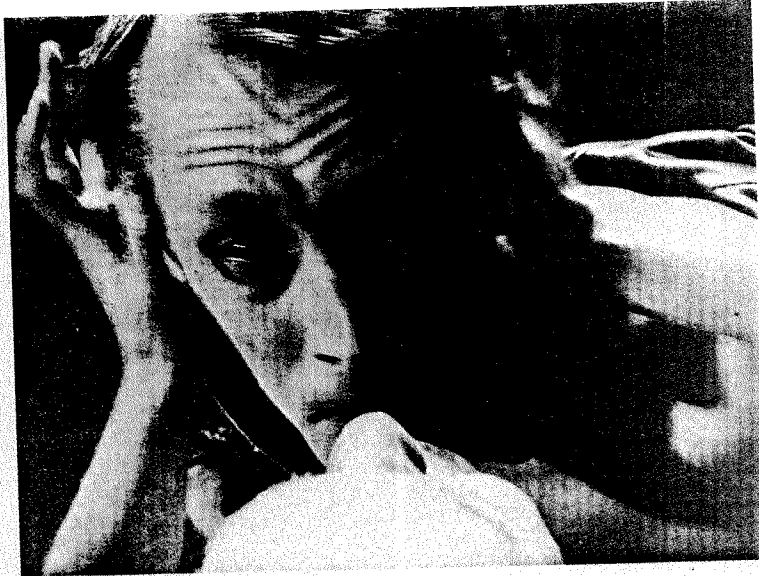


*L'Enfance nue*, de Maurice Pialat

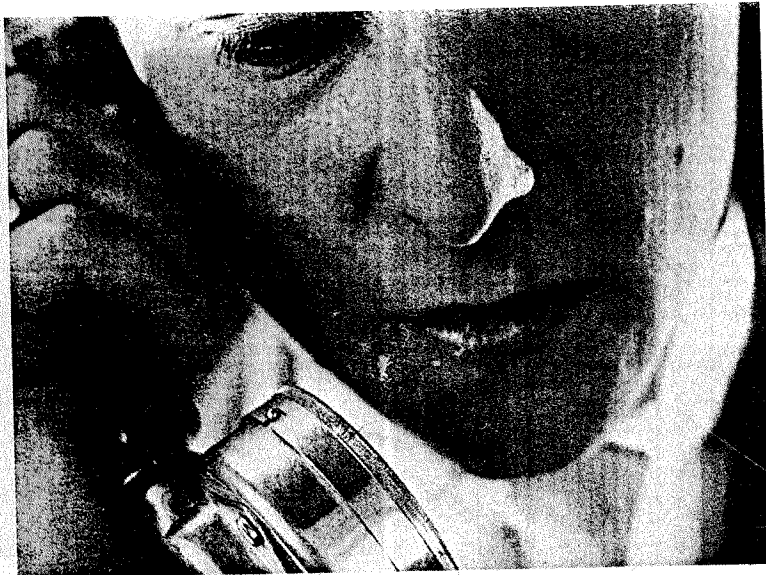


*Bellissima*, de Luchino Visconti

*... ou l'innocence impossible*



*L'Heure du loup, d'Ingmar Bergman*



*La Glace à trois faces, de Jean Epstein*

*Un visage en gros plan est-il encore un visage ?*

### III. LE VISAGE EN GROS PLAN

*« C'est effectivement le visage qui résout le plus parfaitement cette tâche de produire, avec un minimum de modification de détail, un maximum de modification dans l'impression d'ensemble. Pour résoudre le problème essentiel de toute activité artistique : rendre intelligibles les uns par les autres les éléments formels des objets, interpréter le visible par ses corrélations avec le visible, c'est le visage qui semble le mieux prédestiné, puisqu'en lui chaque trait est, dans sa destination, solidaire de celle de chacun des autres, c'est-à-dire du tout. La raison de cela — et c'en est en même temps la conséquence — c'est la formidable mobilité du visage : dans l'absolu, cette dernière ne dispose, certes, que de très minimes déplacements, mais, par l'influence de chacun d'eux sur l'habitus général du visage, elle suscite en quelque sorte l'impression de modifications à forte puissance. On pourrait même dire qu'il y a aussi une quantité maximum de mouvements investis dans son état de repos, ou encore que le repos n'est que cet instant, dépourvu de durée, dans lequel ont convergé d'innombrables mouvements, duquel d'innombrables mouvements vont partir. »*

Georg Simmel

*« What 'ave you ever seen in 'im to love ?  
— It may be that I sees the soul in 'im... that 'e don't know 'e's got 'imself. »*

Intertitre de *The Blackbird*  
(à propos du visage de Lon Chaney)

*Visage lisible, visage visible*

Le visage ordinaire du cinéma n'avait donc pas été inventé d'un coup, il y avait fallu au moins les années de mise au point du cinéma primitif. Mais, au cœur de ce passage d'une lisibilité à une autre, plus discrète, s'était produite, dans la partie du cinéma muet qui s'est le plus sciemment cherchée comme art, une réaction d'autant plus violente qu'elle ne fut que temporaire, et toujours minoritaire. Réaction essentielle cependant, parce qu'elle a moins inventé un usage qu'un concept du visage, et qu'elle est restée la source de toutes les exaltations, de tous les enthousiasmes, de toutes les erreurs et de toutes les nostalgies. Or, en quoi ce traitement s'opposait-il à la fois au visage primitif et au visage classique ? En refusant de se donner à lire pour mieux se donner à voir.

Revendiquer le statut d'objet seulement visible est une revendication ambiguë. Le visible serait ce royaume inerte, encore instrué, où règnent les apparences pures, antérieures à l'intelligence que leur impose l'acte perceptif. Mais cet en-deçà de l'intellection, de la conscience, est aussi un au-delà du sens. C'est ce dont l'art occidental a eu la révélation avec l'aventure cézannienne ; c'est ce dont, dans les années vingt, des artistes d'avant-garde comme Laszlo Moholy-Nagy se font les prophètes. Montrer le monde et sa réalité tels qu'ils sont avant notre regard, et pour ainsi dire hors de lui, c'est désirer avec le visuel un autre rapport que celui qui vise à le comprendre. Dans ce moment de l'histoire des arts de l'image, vouloir voir sans lire n'est pas une régression vers l'absence de signification, mais au contraire une avancée vers le cœur même des choses, et souvent une mise à l'écart du sujet et de sa conscience, devenus encombrants.

Le cinéma de 1920 n'a certes pas été partie prenante d'une telle entreprise philosophique. Il fut, sans doute, aux mains d'opérateurs de toute sorte et de tout calibre, dont peut-être aucun n'a su après ou pendant quelle révolution du voir il opérât. Aussi les coïncidences de dates doivent-elles être prises d'abord pour telles. Qu'a pu vouloir dire, ainsi, l'opposition du lisible au visible, appliquée au visage de cinéma ? D'abord, sans doute, une opposition entre l'immédiat et le médiat. Le visible va de soi, il n'a pas besoin de parler pour exister ni pour s'imposer, telle est du moins son idéologie. Il fait signe sans être tissé de signes, il se fonde sur l'immédiateté de l'apparaître. Le visage muet est un visage immédiat, dans l'un ou l'autre sens. Il se donne entier et d'un coup, il s'offre à l'intuition, non au déchiffrement. Ce n'est pas

un montage, un composite concerté comme le visage primitif, mais quelque chose d'organique, de vivant. Immédiat, organique, il est donc forcément véritable, non en ce qu'il serait plus vrai qu'un autre, mais en ce qu'il propose un rapport à la vérité.

Ce visage muet a été l'une des vedettes des années vingt. Il s'est produit partout, jusque dans le cinéma hollywoodien, qui n'a eu de cesse de le refouler comme un indésirable parasite de la fluidité narrative — après en avoir peut-être été l'inventeur, si *Forfaiture* et le jeu alors jugé transparent de Sessue Hayakawa furent bien les moteurs premiers du cinéma d'art européen. Les formes qu'il a revêtues sont peut-être nombreuses, et il est sans doute difficile de l'isoler à l'état pur, en dehors de moments particuliers, forcément fugitifs. Mais cet état de pureté, sans cesse fuyant dans les films, se trouve presque idéalement dans la réflexion que suscita alors le cinéma, et qui, bien souvent, se confond avec une réflexion sur le visage de cinéma.

Il y a des concepts du visage muet : la chose est d'autant plus remarquable que ce sont pratiquement les seuls concepts du visage de cinéma. Paradoxe d'un mode de représentation minoritaire, qui donne lieu à la pensée la plus articulée, la plus sérieuse, la plus profonde. Au reste, dans ce paradoxe on peut voir une logique : si le visage muet est resté une pratique rare, n'est-ce pas parce qu'il a trop été pensé ? Ou, plus positivement : si l'on a pu si longuement le penser, n'est-ce pas qu'il n'y avait pas de pratique réelle, solide, qui vînt faire obstacle aux extravagances, aux divagations, qui empêchèt la pensée critique de devenir théorique ?

Les concepts du visage muet sont, pour l'essentiel, nés en Europe. Dire qu'ils ont accompagné la floraison du cinéma européen muet serait beaucoup dire. Il y a souvent eu assez peu de proportion entre ces concepts et ce qu'ils glosent. Parfois, même, on a le sentiment qu'ils ne s'appliquent à aucun film, ne sont pas faits pour être appliqués à quoi que ce soit ; il y aurait seulement une sorte d'adéquation vague, générique des uns à l'autre. Inversement, ces concepts auront du mal à rendre compte du cinéma majoritaire, qu'il vienne de Hollywood ou de Neubabelsberg. Parfois, les tentatives de la critique pour adapter les uns aux autres donnent des résultats étranges, comme lorsqu'Epstein érige Chaplin en paradigme de la photogénie, ou lorsque Balázs cherche des physionomies dans les films d'Asta Nielsen. Mais n'anticipons pas.

L'hypothèse du visible pourrait venir, au moins en partie, d'un titre, celui, célèbre, du premier livre de Béla Balázs. Quand paraît, en 1924, *Der sichtba-*

*re Mensch (L'Homme visible)*, Balázs est déjà critique de cinéma depuis un certain temps. Aussi bien ce livre en est-il à peine un. Rédigé par fragments assez courts (pas plus de quelques paragraphes), il reprend pour beaucoup, parfois à la virgule près, des critiques publiées au fil des années 1922 à 1924 dans le journal *Der Tag*. Pas un livre de théorie, donc : pas de thèse en forme, pas de raisonnement articulé, parfois des contradictions. C'est dans ce patchwork esthétique-critique, pourtant, que l'on trouve l'exposition la plus nette d'un premier thème du visage, d'une première constellation thématique, reprise et solidifiée au fil des pages.

Le visage de cinéma est double, parce que l'acteur de cinéma représente à la fois lui-même et un autre : premier thème, donnant lieu lui-même à un étoilement secondaire. Le dédoublement du visage a d'abord un aspect pragmatique, répondant à des nécessités créatorielles, à des préoccupations de cinéaste. Pour représenter et l'acteur et le personnage, le visage n'a qu'une apparence. Il faut donc le soulager d'une partie de la tâche, en le choisissant *ad hoc*.

Cette idée est dans l'air, elle s'exprime souvent, à l'époque, sous la forme d'une opposition entre l'acteur de théâtre et l'acteur de cinéma. Georg-Otto Stindt (*Das Lichtspiel als Kunstform*, 1924) est plus concrètement explicite que Balázs, lorsqu'il constate que, si le visage de l'acteur de théâtre, support virtuel de masques innombrables, n'a au fond pas de traits particuliers, l'acteur de cinéma exprime (*ausprägt*) un masque et un seul, et que donc son visage doit avoir des traits saillants, marqués. L'acteur de film, dit-il, doit tout posséder de façon innée :

« La beauté, le courage ou la concupiscence doivent être à voir dans le film, ne peuvent être remplacés grâce à des adjuvants. »

En outre, le maquillage ne doit pas détruire ce visage inné ; quant au réalisateur, sa tâche est de faire jouer l'acteur « à l'intérieur de ses limites », de façon univoque (*eindeutig*).

Balázs, lui, évoque plus globalement le jeu du *typage* : un visage n'est jamais tout entier un visage propre, et ce qui vient de l'individu doit toujours se marier avec ce qui vient du type. Le type peut être un emploi, un caractère, un signe de classe, et tout cela, à peine plus tard, se retrouvera quasi tel quel dans la pratique des cinéastes soviétiques. Balázs y ajoute, de façon aujourd'hui étrangement exotique, la race (*die Rasse*) : la race est à la personnalité ce que le type est à l'individu.

Plus loin, ce dédoublement aura d'autres noms. Il semblera opposer, toujours en les conjoignant, tantôt le *Es* et le *Ich*, tantôt l'inné et l'acquis, tantôt le *fatum* et la volonté propre, tantôt le destin et l'âme. Balázs tourne longuement autour de son idée, l'habille de cent façons, grappillant tous les modèles possibles, de Freud à la *Gestalttheorie*, de Hebbel au fonds traditionnel des religions occidentales. Ailleurs encore, la métaphore sera enfin crûment proposée : le visage est double parce qu'il superpose une sorte de masque transparent à un autre visage plus profond, « donc » plus vrai. Cette référence implicite et peut-être inconsciente à l'arrière-visage rilkeén dit ceci : ce que laisse voir et cache en même temps le visage, c'est ce qu'il y a sous lui, l'invisible qu'il rend visible. Le visage provoque la vision, il est vision.

Si le visage vaut pour deux visages, superposés ou fondus l'un dans l'autre, il est également multiple en un tout autre sens, parce qu'il est capable d'exprimer plusieurs sentiments à la fois. Il y a, dit Balázs, une polyphonie du visage, parce que celui-ci exprime des « accords » de sentiments, au sens musical du mot. De même qu'une musique polyphonique poursuit plusieurs discours, plusieurs lignes concurrentes, le visage de cinéma peut dire plusieurs choses à la fois, parce que, jouant dans l'espace et dans le temps, il n'est pas condamné à la linéarité d'une écriture. Plusieurs lignes simultanées : à tout le moins, la possibilité du double jeu, comme dans ce film où Jannings, devant incarner un bandit sympathique, en joue à la fois les deux termes, *bandit* et *sympathique*. (Ou plus exactement, bandit *mais* sympathique, puisque dans le film pris en exemple par Balázs, le bandit se révèle finalement être bon).

Ce jeu est alors celui de tout film un peu ambitieux, même américain, et bien des films raconteront des histoires de personnages doubles, pour permettre à leurs acteurs d'éployer un visage sous un autre, de passer de l'un à l'autre, incessamment. Un acteur comme Lon Chaney (« The Man With A Thousand Faces ») s'en fit, dans sa brève carrière, une spécialité, et la plupart de ses films le voient, au moins, se dédoubler. Dans *The Blackbird*, il incarne deux frères, le « Blackbird », l'oiseau noir, bandit au grand cœur, et le « Bishop », l'évêque, bigot hypocrite et méchant. Au cours du film, on apprendra que les deux personnages n'en faisaient qu'un, ramenant ainsi à l'intérieur de la diégèse, mais sans l'amoindrir pour autant, la performance de transformation à vue du corps et du visage de l'acteur (une transformation d'autant plus visible que le visage de Chaney, rêveur, rond, onctueux et bon à l'état naturel, est aussi d'une étonnante élasticité, qui lui permet de pro-



duire instantanément n'importe quel masque). Le cinéma parlant se souviendra encore assez longtemps de ce thème, mais le dédoublement du visage y deviendra plus souvent un art mineur, celui du maquilleur, comme en témoigne caricaturalement le finale du *Dr. Jekyll et Mr Hyde* de Fleming, avec ses gros plans de face, enchaînés en légers fondus pour montrer les étapes de la dernière transformation, d'un masque à l'autre (Jerry Lewis, dans son *Nutty Professor*, en donnera l'ultime version, avouée comme masque et maquillage).

Dédoublement interminable du visage : il conjoint l'individuel et le « divi-duel », mais ce premier double est encore clivé, dans le visage muet, par le jeu polyphonique des expressions. Tout cela, donné à voir, maintenu visible et strictement visible, aussi immédiat et véridique que possible, aussi organique.

La polyphonie d'expressions qui joue sur le visage est donc tout sauf un montage. Pas de partage des tâches expressives entre les parties du visage, un sourcil chargé de signifier la colère tandis que la commissure des lèvres donnera une nuance d'ironie : ce bricolage, ce mecano du sens est bon pour le théâtre oriental, pour Eisenstein, ou pour le visage primitif du cinéma. La polyphonie balázienne est à la fois plus subtile et moins analysable, puisque chacune des lignes musicales affecte, ou peut affecter, la surface entière du visage. C'est tout le visage de Jannings (ou du Blackbird) qui est bandit, et tout son visage qui est sympathie, même si, sans doute, le bandit se voit davantage en certains endroits, la sympathie en d'autres.

Comment cela est-il théoriquement possible ? Balázs n'explique pas ce miracle, si l'on ne tient pas pour explication la référence au phlogistique de la pensée cinématographique des années vingt, la mobilité. Le film est doté de mobilité, ou plutôt, de variabilité dans le temps. Il est apte, par conséquent, à fixer ce qui est essentiellement mobile, essentiellement variable. En particulier, il peut seul rendre en temps réel la labilité de certains sentiments. Or, ceux-ci se définissent précisément, dit Balázs, par leur caractère fugitif, glissant, et aussi par leur rythme, leur vitesse. Par conséquent, pour représenter la polyphonie de ces sentiments-là, le film est supérieurement armé. Le raisonnement est bouclé, mais au prix de la circularité.

L'apologie du cinéma comme image mobile, comme image aussi du temps (en un sens, faut-il le souligner, tout différent de celui de l'« image-temps » deleuzienne) est le pont-aux-ânes de la critique des années vingt. Le médiocre libelle d'un certain Hermann Vieth (*Der Film : Ein Versuch*, 1926),

veut par exemple que, la photographie rendant la réalité telle quelle (au point que, pour lui, la photo artistique ne saurait être que la photographie d'objets artistiques), le matériau du film soit le mouvement déjà expressif, auquel le film n'ajoutera rien de lui-même, mais qu'il reproduira fidèlement. Cette idée, rebattue, devient pourtant intéressante dans le quasi-système balázien, à raison même de son insistance sur l'immédiateté et sur la vérité. Ce qui se reproduit en temps réel sans qu'on ait à l'analyser pour le reconstruire sera véridique, l'accès n'en sera pas médiatisé. Le mobile n'est plus essence ni fin en soi, mais moyen d'une cause, celle du vrai.

L'acteur est lui-même et un autre, le cinéma est l'art du mobile : deux thèmes dont chacun, pris isolément, est simpliste ou peu original. C'est pourtant sur ce fondement, et en l'étayant d'une multitude d'exemples rapides, que Balázs énonce sa thèse principale, celle qui lui valut la célébrité et qui concerne le concept de physiognomie.

« Concept » n'est d'ailleurs pas excessif. Pour Balázs lui-même, la physiognomie est « une catégorie nécessaire de notre perception », attachée à tout spectacle et la qualifiant. Elle est la qualité, la valeur de l'objet vu. Cet énoncé est faussement simple, et suppose en fait beaucoup, puisque, à le prendre au sérieux, tout objet du monde vu comme spectacle (c'est-à-dire représenté) prend une qualité, laquelle en outre est d'ordre physiognomique — ce qui signifie qu'elle se perçoit comme se perçoit à travers la configuration de ses traits la qualité d'un visage. La physiognomie est donc, entre autres, une morale. Elle donne d'emblée la vérité sur son porteur, puisque, pour cet héritier des derniers « physiognomistes » ou physiognomonistes, la possibilité de toutes les modifications de l'âme est inscrite dès le début dans un visage. (Balázs reprend à son compte cette formule de Hebbel : « *Was aus einem werden kann, das ist er schon* » — ce qu'il peut advenir de quelqu'un, il l'est déjà).

Balázs va loin, trop loin dans la confiance qu'il met en cette catégorie magique. L'histoire du mot, celle des croyances qu'il recouvre, eût pu l'inciter à la prudence s'il y avait pris garde. Certains, d'ailleurs, ne se privèrent pas de moquer sa tendance à tout physiognomiser, à tout visagéfier. « *Tout a un visage !* », s'écrie ironiquement Rudolf Harms en 1926 (ce qui ne l'empêche pas de reprendre à son compte certaines conséquences des thèses de Balázs sur l'individuel et le typique, ou encore, cette remarque qu'un geste ou une mimique inconscients peuvent révéler bien davantage que des mots).

La visagification à outrance est sans doute moquable, à moins qu'on choisisse de la trouver inquiétante. Pourtant, c'est son excès même qui permet à Balázs de dépasser le simple catalogue de constatations de bon sens, auquel se limite l'esthétique offerte par la plupart de ses contemporains. Si tout a une physionomie, par exemple (important) le décor, il faudra veiller à ce que les physionomies partielles d'une scène de film ne se contredisent pas :

*« La physionomie générale d'un visage est variable à tout moment par un jeu mimique, qui fait du type général un caractère particulier. La physionomie du vêtement et de l'environnement immédiat n'est pas si mobile. Il faut donc une prudence toute particulière, un tact tout particulier [...] pour ne donner à cet arrière-plan stable que des traits qui ne contredisent pas les gestes animés et vivants. »*

Avec cette exigence d'unité expressive du film dans ses composantes, Balázs se situe bien au-delà des apories auxquelles aboutit, par exemple chez Harms, l'opposition vieillie entre le beau et le caractéristique, compris comme manifestations respectives de l'unité organique, progressive et harmonieuse, et de l'empêchement de cette unité, par l'interruption et l'irrégularité. L'unité expressive (organique si l'on y tient) inclut chez Balázs, qui en cela du moins a digéré la leçon de la peinture, et le beau et le « caractéristique », en les dépassant.

(Très instructive, sur ce point, la façon dont il règle la question de la beauté des acteurs. Si les stars de cinéma doivent être belles — il s'occupe peu des stars masculines — c'est que, au cinéma, l'apparence n'est pas une pure décorativité, mais déjà une intériorité. La beauté des stars, c'est au cinéma déjà la beauté tout court, ce symbole du bien espéré par Kant — parce que c'est une expression physionomique).

La physionomie est donc à la fois l'apparence, le visage des choses, des êtres, des lieux, et la fenêtre de leur âme. De ces physionomies proliférantes, l'une est absolument privilégiée : le visage humain. Filmer un visage, c'est se poser tous les problèmes du film, tous ses problèmes esthétiques donc tous ses problèmes éthiques. C'est cette place privilégiée donnée au visage humain qui justifie, dans le système de Balázs, la place également centrale accordée à une forme, le gros plan. Définition : le gros plan est « la condition technique de l'art du film ». Chaque mot serait à souligner, car si l'art commence avec le gros plan, a besoin du gros plan, cette condition, qualifiée de « technique », n'est sans doute pas suffisante. Mais la justification proposée par Balázs déçoit un peu, puisqu'il ne trouve à étayer cette équation forte que de la plate opposition

entre film et théâtre. Au théâtre, les mots me distraient des visages ; d'ailleurs, ils distraient également l'acteur, qui doit dire, donc ne peut se concentrer sur l'expression de son visage ; et puis, nous sommes placés trop loin. Au cinéma, c'est le contraire : pas de discours verbal parasite, le spectateur comme l'acteur sont libres de penser aux visages, de ne penser qu'aux visages, à leurs expressions, à leurs physionomies. Et puis, nous pouvons, puisque le cinéma nous dote d'une ubiquité virtuelle et magique, être aussi près qu'il le faudra. La proximité (psychique ou perceptive, c'est apparemment tout un) est essentielle :

*« Il faut qu'un visage soit pressé (gerückt) aussi près de nous, aussi isolé de tout environnement qui pût nous en détourner [...], il faut que nous puissions demeurer aussi longtemps dans sa contemplation (Anblick) pour pouvoir effectivement y lire [quelque chose]. »*

Distance matérielle, distance psychique : nous nous engloutissons dans ce visage sans que rien nous en détourne. Et aussi, proximité temporelle : il faut pouvoir maintenir, ou soutenir, la contemplation, suspendre le temps (de l'action) pour mieux épouser le temps (du visage), sans distance.

C'est alors que le visage dira tout, c'est-à-dire bien davantage qu'un simple visage. Quand le gros plan étale un visage sur toute la surface de l'image, ce visage deviendra le tout dans lequel le drame est contenu. Simplement, ce que ne voit pas Balázs, ce que personne ne voit à cette époque sauf peut-être Eisenstein, c'est la prémisse, et en même temps la conséquence, de cette équation. Un visage filmé intensivement est toujours en gros plan, même s'il est très loin. Un gros plan montre toujours un visage, une physionomie. « Gros plan » et « visage » sont donc interchangeables, et ce qui est à leur commune racine, c'est l'opération qui produit une surface sensible et lisible à la fois, qui produit, comme dit Deleuze, une Entité.

Balázs évite cette idée, dont pourtant il a, mieux que personne, dessiné les effets. Le visage est tellement le lieu de l'opération esthétique propre au film que ce lieu est magique, qu'il suscite le miracle permanent. Miracle de la physionomie : elle n'a pas besoin de se matérialiser en une mimique concrète pour exister, pour être visible. C'est ce jeu étonnant sur l'invisible visage (*Antlitz* : le mot allemand contient une intraduisible nuance de noblesse), dont Balázs affirme qu'elle produit l'apparition même de l'âme :

*« Ainsi la mimique du visage a aussi la possibilité d'exprimer le non-montré et, également, entre ses traits, de manifester l'invisible. La phy-*

*sionomie, elle aussi, a ses pauses et ses tirets significatifs. Et plus distinct parce que plus signifiant que tout autre, est le visage invisible.* »

(« Das unsichtbare Antlitz », 1926)

D'ailleurs cela n'est que normal, puisque, à la différence de l'acteur de théâtre derrière lequel il y a le poète et sa parole, l'acteur de cinéma

*« est lui-même la substance la plus intérieure du film, son être en est le contenu humain, ses gestes en sont le style. [...] L'acteur de film est le seul créateur de ses figures (Gestalten), et c'est pourquoi sa personnalité, comme chez les poètes, signifie style et Weltanschauung. On voit à l'aspect de l'être humain comment il considère le monde. »*

(1924)

De cette intensité, de cette immédiateté, un exemple revient comme le paradigme majeur : le visage d'Asta Nielsen. De ce visage « rayonne une intensité "en soi", sans objet », qui nous saisit dès son apparition en gros plan, avant même que nous soyons entrés dans l'histoire que raconte le film, avant même que nous sachions quel personnage incarne l'actrice. D'autres actrices, peu à peu, viendront rejoindre le panthéon critique de Balázs : Pola Negri, Lillian Gish, Gloria Swanson même. Mais aucune ne s'égalera à Asta Nielsen, parce que, comme il le dit à propos de Pola Negri :

*« Elle le fait de façon excellente, mais elle fait ce qu'Asta Nielsen est, tout simplement. »*

(1923)

L'art de Nielsen est d'abord admirable quantitativement, par la variété impressionnante, « étourdissante » des expressions qu'elle sait produire. Mais surtout, ce qui en elle est exceptionnel, c'est son naturel : un naturel d'enfant, qui la rend mille fois plus érotique que telle danseuse du ventre alors célèbre, un naturel de plante, qui la fait innocente dans les rôles les plus sombres.

L'enfance, une fois encore, est l'image et comme la clef de l'expression photogénique. Celle-ci, en effet — c'est le miracle redoublé — est non seulement apte à rendre l'âme visible sous le visage, ou mieux, sur lui, mais aussi, à vicarier le grand manque du cinéma muet, l'absence de communication verbale.

*« La mimique d'Asta Nielsen, comme celle des petits enfants, imite durant la conversation les mines de l'autre. Son visage n'est pas seulement porteur de sa propre expression, mais, à peine décelable (quoique toujours sensible), l'expression de l'autre s'y reflète comme dans un miroir. »*

(*L'Homme visible*)

Par ce dernier trait, l'esthétique de la physionomie échappe à se perdre dans la contemplation, au solipsisme du visage, elle devient le miracle accompli du visage.

Au même moment, sur le même terrain, mais ailleurs — tellement ailleurs que Balázs n'en parle jamais — se développe une autre réflexion sur le visage de film, autour d'un terme déjà assez galvaudé pour être problématique : photogénie.

Au moment où l'on se préoccupe d'en définir la photogénie, le cinéma doit apprendre à gérer son héritage photographique. Depuis les *photogenic drawings* de Fox Talbot, simples empreintes, en réserve blanc sur noir, d'une situation lumineuse, le mot en effet avait eu toute une histoire. Aux premiers temps de la photographie, la photogénie est seulement le pouvoir qu'ont certains objets de donner une image nette, contrastée (Litré : « *Une robe blanche n'est pas photogénique* »). Mais, à l'époque du cinéma, elle avait déjà été, tantôt le pouvoir plus ou moins inexplicable qu'à la photographie de révéler la réalité, d'« *ajouter de la vérité aux faits nus* » (Henry Peach Robinson, 1896), tantôt une propriété de certains objets, et surtout de certains êtres, qui, par une sorte de pouvoir magique, acquièrent une fois photographiés des qualités inouïes, un charme, tantôt enfin cette

*« qualité complexe et unique d'ombre, de reflet et de double qui permet aux puissances affectives propres à l'image mentale de se fixer sur l'image issue de la reproduction photographique. »*

(Edgar Morin, 1956)

Notion complexe, confuse, tirant peut-être abusivement la photographie vers une magie, un miracle, un ineffable, on peut tout juste apercevoir qu'elle voisine avec une conception du cinéma comme révélation, mais aussi comme majoration (la photo, le cinéma en tant qu'image photographique, ajoutent [des qualités] à ce qui est).

On conçoit que sa reprise à propos du cinéma ne soit pas allée de soi. Louis Delluc, dont le nom s'impose ici puisqu'il titra *Photogénie* un de ses ouvrages (1920), ne sut jamais la définir, sinon en tournant autour :

*« Nos meilleurs films sont parfois très laids, pour être dus à trop de conscience laborieuse et factice. Que de fois [...] le meilleur d'une soirée devant l'écran est dans les actualités, où quelques secondes nous donnent une si forte impression que nous les traitons d'artistiques. On n'en dit pas autant du film dramatique qui vient après. Peu de gens ont compris l'inté-*

*rêt de la photogénie. Au reste, ils ne savent même pas ce que c'est. Je serais enchanté qu'on supposât un accord mystérieux de la photo et du génie. Hélas ! le public n'est pas assez bête pour croire à cela. Personne ne le persuadera qu'une photo puisse avoir jamais l'imprévu du génie, car personne, que je sache, n'en est persuadé. »*

(Cinéma et cie, 1919)

Voilà qui est sibyllin à souhait, et nous laisse de plain-pied avec ce tout-venant du public qui « ne sait même pas ce que c'est » que la photogénie. Tout au plus en retiendra-t-on deux choses : d'abord, la photogénie se définit mieux par la négative, puisqu'elle réside dans le non-voulu, le non-factice, le non-fabriqué, le non-conscient et le non-laborieux. Ensuite, elle est, plus positivement, associée à l'imprévu et au fugitif, comme dans ces cas où elle surgit, au détour d'une bande documentaire (en 1925, Jean Epstein montre au Vieux-Colombier, sous le titre *Photogénies*, un film de montage composé de chutes et de bouts d'actualités).

Ce n'est donc pas chez Delluc, mais chez son ami Epstein, que l'on trouvera peut-être la clef de la « photogénie ». Non que les conceptions d'Epstein soient toujours beaucoup plus fermes ; en peu d'années, il en change notablement (parfois avec raison : en 1928, il constate que, les spectateurs ayant progressé dans leur compréhension des films, il faut mener ceux-ci plus rapidement, sous peine de les faire paraître lents). Mais, sous son style lyrique et ses hésitations apparentes, il a des thèses, auxquelles il tient assez pour les répéter, parfois à plus de vingt ans de distance.

Première de ces thèses : la photogénie n'existe que dans le mouvement (variante : dans le temps). Elle ne peut concerner que les aspects mobiles du monde. Elle loge dans l'inachevé, l'instable, dans ce qui tend vers un état, sans l'atteindre. Elle est essentiellement labile, fugitive, discontinue. Un plan de visage, ainsi, ne saurait être photogénique que par éclairs, à l'occasion de tel mouvement, de telle expression qui le zèbre comme un éclair zèbre le ciel. Aussi bien, dit Epstein, les visages photogéniques (comprendre : aisément photogéniques) sont-ils souvent des visages nerveux, « nervosistes », tel celui de Charlot.

Corollaire : ce ne sont pas les objets, les visages eux-mêmes, qui sont photogéniques, mais leurs avatars ou leurs variations. « *Un visage n'est jamais photogénique, mais son émotion, quelquefois* ». Autre corollaire : les plans photogéniques ne le sont pas tout le temps. En particulier, un gros plan peut, et même doit être bref, puisqu'il ne contient qu'un instant, ou au mieux des instants, de photogénie, au-delà desquels il est inutile de poursuivre.

Thèse banale et capitale, comme toutes celles qui lui ressemblent dans la littérature de l'époque, elle relève d'une fascination partagée pour la nouveauté qui est encore celle du cinéma. Il fixe le mouvement, le mobile, l'instant, la durée — le temps. Ce qui distingue Epstein, c'est l'ampleur qu'il confère à ce thème. Dans tous ses derniers écrits, surtout *L'Intelligence d'une machine*, de 1946, il fait du cinéma, bien plus et bien mieux qu'une simple machine a représenté le temps, une « *machine à penser le temps* », l'outil et le lieu d'une philosophie *sui generis*. Le cinéma a affaire au temps absolu et sur tous les plans, ontologique, phénoménologique, mais aussi esthétique et même éthique. C'est l'objet de la deuxième thèse epsteinienne.

L'image filmique est un révélateur psychique. Thèse potentiellement banale elle aussi, mais qui gagne en acuité et en originalité, d'être prise tout à fait au sérieux. Il ne s'agit plus du vague pouvoir révélateur que supposait en ses origines le mot usé de photogénie, mais d'une révélation forte, précise, utilisable et même socialisable. Deux anecdotes, récurrentes à dix et vingt ans d'intervalle, balisent cette croyance : l'anecdote des jeunes filles que l'on filme pour la première fois et qui, se voyant sur l'écran, ne se reconnaissent pas ; l'anecdote du juge américain qui, nouveau Salomon, doit reconnaître entre deux femmes la vraie mère d'un enfant, et parvient à l'identifier en filmant les réactions de l'enfant devant chacune des deux mères putatives.

Cette double illustration de la thèse semble paradoxale. La seconde anecdote ne contredit-elle pas la première ? Ne prend-on pas le cinéma pour l'instrument tantôt d'une reconnaissance, tantôt d'une méconnaissance ? En réalité, ce paradoxe est celui même de la photogénie, et plus largement, de tout le cinéma. La photogénie lit le visage à neuf, tel que jamais il n'avait été lisible — d'où la méconnaissance, et surtout l'automéconnaissance — mais ce faisant, elle en délivre une vérité, ou, peut-être, la vérité.

L'image est révélateur psychique, elle est aussi révélateur moral. C'est la fameuse définition de 1923 :

*« Qu'est-ce que la photogénie ? J'appellerai photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique. »*

(« De quelques conditions de la photogénie »)

Et, comme cette définition menace de rester flottante, elle est aussitôt conjuguée à la première thèse, celle de la mobilité :

« Je dis maintenant : seuls les aspects mobiles du monde, des choses et des âmes, peuvent voir leur valeur morale accrue par la reproduction cinématographique. »

Conséquence immédiate : le travail du cinéaste, son travail d'obtention d'une photogénie, n'est pas un travail formel, ni même seulement esthétique, c'est un travail psychologique et moral. Dans *La Chute de la maison Usher*, par le jeu des ralentis, « une nouvelle perspective, purement psychologique [je souligne] est obtenue ». Le mobile et le moral sont ainsi respectivement désignés comme le domaine et la visée de la photogénie, c'est-à-dire du cinéma. Reste à en définir les moyens : ce sera l'objet d'une troisième thèse.

Le cinéma est une machine, « un œil en dehors de l'œil », dont le pouvoir de vision dépasse le mien et s'y ajoute.

« Ce qu'aucun œil humain n'est capable d'attraper, aucun crayon, pinceau, plume de fixer, la caméra l'attrape sans savoir ce que c'est et le fixe avec l'indifférence scrupuleuse d'une machine. »

(R. Bresson)

Dans ses moments le plus emportés, Epstein n'assigne plus de limites à ce pouvoir : le cinéma a rapport, directement, à l'esprit :

« Il se pourrait qu'il ne soit pas un art, mais autre chose, mais mieux. Cela le distingue qu'à travers les corps il enregistre la pensée. Il l'amplifie et même parfois la crée où elle n'était pas. »

— ou bien il a rapport à l'âme, enfin parfois à l'Être même, à la vie. « Animiste », il « abolit les barrières entre mort et vivant », il « fait d'une nature morte une nature vivante », il est « mystique », il a sa philosophie.

Que dit, au fond, cette conception du cinéma ? Avant tout, que la photogénie est une valeur, qui concerne le psychisme, versant psychologique ou versant moral. Ensuite, que cette valeur est le résultat d'une production, d'un ajout qu'opère la représentation cinématographique, la cinématographisation : le cinéma ajoute à ce qu'il filme comme la pensée ajoute à ce sur quoi elle réfléchit. Tel est le sens de l'« intelligence » attribuée à la machine, et produite, elle aussi, par un instrument privilégié, le grossissement. Grossissement, agrandissement spatial du gros plan, aussi bien, grossissement, agrandissement temporel de la *Zeitlupe*, du ralenti. Comme chez Balázs, et plus nettement encore grâce à la métaphore de la machine, c'est l'opération d'amplification qui est vue par Epstein comme essentiel-

le au gros plan, donc comme moteur même de la machine-cinéma. Le cinéma est une machine à grossir, à amplifier, mais comme la pensée grossit, amplifie.

Ce thème de l'amplification est si fort qu'il en vient même, souvent, à se dissocier de tout ancrage de la photogénie dans un visage. Les films d'Epstein — qu'il ne faut pas confondre avec ses écrits, mais qui tout de même les accompagnent — parlent volontiers d'une photogénie animale, végétale, d'une photogénie de la terre, de l'eau, surtout de l'eau, son thème favori. Dans *La Chute de la Maison Usher*, le monde animal, et plus encore, le monde végétal et l'élément aqueux, sont l'objet de séquences entières, organisées autour de motifs : l'entrelacs végétal inextricable, l'eau stagnante parcourue d'un léger clapotis, le paysage embrumé — plus tard, le couple de crapauds et le mystérieux hibou luminescent. Cette organisation en motifs l'emporte sur tout souci de vraisemblable, et il est plus simple d'établir des rapports entre l'eau, les branches emmêlées, la boue des premiers plans (arrivée de l'ami à l'auberge), et les plans de nature qui scandent l'enterrement, par exemple, que de reconstituer mentalement une vue cohérente des abords du château. Plus visiblement encore, le héros de *La Belle Nivernaise* est l'eau scintillante du canal — et non les fades jeunes gens dont le film raconte l'histoire.

À côté de ces effets, où la photogénie rejoint confusément la musique, l'effort du cinéaste Epstein pour filmer des visages semble plus contraint. L'effet sur un visage de la pensée-cinéma, du cinéma comme pensée, devrait être la révélation d'aspects inconnus, inédits, invisibles de ce visage, c'est-à-dire la vision d'affects, de l'esprit, de l'âme, mais ce n'est guère ce qui paraît dans ses films. Le cinéma est « une psycho-analyse photo-électrique », c'est entendu, mais pour que cette formule de 1946 ne soit pas la simple accumulation gongorique des mots du siècle, il faudrait savoir ce qu'on désire analyser. Le discours de la photogénie, qui parle tant de psychologie, ne remplace pas, pour autant, une pensée plausible de l'acteur. Ce n'est pas hasard si c'est tout à fait ailleurs, chez un cinéaste fort peu préoccupé de théorie, obstiné au contraire à faire circuler, vite, incessamment, de l'affect dans les films, que l'on trouvera, avec *Faces* (John Cassavetes), des visages en gros plans qui conjuguent le mouvement et la révélation, sans jamais les reverser au crédit d'une « intelligence » machinique (mais au contraire, toujours, au crédit de l'émotionnalité du cinéaste et de ses acteurs).

### *Les concepts du visage muet*

D'autres sans doute, en même temps que Balázs et Epstein, ont frôlé cette définition du visage muet — encore que les seuls « autres » auxquels on puisse immédiatement songer, les Soviétiques, l'aient fait sur un terrain différent. Poudovkine, Koulechov, en proie à l'« américanite », cherchaient déjà le visage ordinaire ; Vertov, quasi seul de son espèce, voulait un visage anonyme ; Eisenstein, peut-être... (mais nous le retrouverons).

D'ailleurs, photogénie et physionomie sont difficiles à localiser dans les films, hasardeuses, souvent décevantes (quoi, ce n'était que cela ?). Les jeunes cinéastes de la Première vague française qui, Epstein, Gance et L'Herbier en tête, traqueront l'effet-photogénie dans ses retranchements, useront et abuseront des flous, des mouvements d'appareil voyants, des ralentis. Ils n'obtiendront qu'une photogénie construite, volontariste, loin de l'idéal (sauf en ce qu'elle témoigne que la photogénie est aussi affaire de technique, de machine, de savoir-faire). La physionomie, qu'aucun cinéaste, semble-t-il, n'a consciemment voulu produire, est largement affaire de sensibilité critique. Sa présence est encore plus aléatoire, fragile.

Dans leurs croisements et leurs résonances, ces deux concepts dessinent pourtant le contour d'une esthétique du visage de cinéma. Esthétique idéaliste s'il en est, elle se fonde sur l'espoir d'une révélation, qu'elle croit possible parce qu'elle croit foncièrement au visage comme unité organique, infrangible, totale. La forme de cette révélation, c'est avant tout cet outil magique que nous avons déjà rencontré, le gros plan.

Le gros plan est donc cette condition « technique » de l'art dont l'usage, au service de la physionomie, de la photogénie, du visage a fait une condition artistique, mieux, un mode de vision. Il s'agit moins en effet de fabriquer des plans gros que de voir en gros plan, ce qui signifie d'abord une vision totale de la surface de l'écran, et même une vision totalitaire. Dans le gros plan, on l'a dit, l'écran est tout entier investi, envahi, il n'est plus un assemblage d'éléments de représentation à l'intérieur d'une scène, mais un tout, une entité. Si ce gros plan est un gros plan de visage, l'écran devient tout visage.

Cet envahissement, cet investissement ne nécessitent pas toujours le recours technique à un gros plan, à un cadrage très serré. Un plan moyen, même parfois un plan assez large, peuvent produire le même effet, pourvu

qu'ils comportent un objet qui, par une vertu particulière, diffuse dans toute l'image et l'investit toute entière de sa physionomie. Bien qu'aucun des deux ne l'ait désigné ni dénommé (c'est leur contemporain Eisenstein qui s'en chargera), Balázs comme Epstein ont reconnu cet effet gros-plan. Inutile de dire qu'il se localise souvent sur un visage, isolé et souligné par un jeu de lumière, une position remarquable dans le décor, mais il peut aussi provenir d'un autre objet, d'un fragment de décor, pourvu que celui-ci rayonne, qu'il en émane un charme — pourvu qu'il se comporte comme un visage, qu'il ait une physionomie.

(Le visage ordinaire communique, il peut éventuellement séduire mais son rôle est de faire circuler des mots — des mots d'ordre. Le visage en gros plan impressionne, fascine, il est toujours un peu Mabuse, il impose son monde).

L'aspect totalitaire de la vision en gros plan a cette autre conséquence : elle ne s'attache à voir qu'une chose à la fois, dans l'oubli de tout le reste. Voir une chose et une seule, même si, souvent, cela veut dire voir un visage, une physionomie, donc le jeu d'une polyphonie expressive. L'essentiel est que l'on ne voit rien d'autre que ce petit monde clos.

Un objet de vision est l'exemple idéal de cette vision exclusive : les enfants et les animaux, qu'associent tout les auteurs allemands, comme un paradigme parfait. Enfants et animaux font des gros plans idéaux, parce qu'ils sont toujours *eindeutig*, univoques (Stindt), parce qu'ils jouent toujours « à l'intérieur de leurs limites », sans vouloir ajouter rien à ce qui leur est inné. Ils sont des « *représentants non-spirituels* » (Harms), des sortes de choses qui ne veulent qu'être là et se comportent « *sur la base d'une naïveté simple, qui ne connaît pas la pensée mais seulement le prendre et le vivre* ». Pour Balázs lui-même, « *leur attrait tout particulier réside en ce qu'ils montrent une nature absolument non influencée par l'homme, des plus originelle* », une nature d'autant plus naturelle qu'elle n'est pas celle que nous voyons dans notre vie normale (et on se souvient qu'Astá Nielsen est louée, singulièrement, pour sa vertu d'enfance qui l'innocente et la justifie, la rend juste).

Bref, ce rôle d'*exemplum* qui leur est dévolu signifierait ceci : la vision en gros plan, vision grossie, est aussi une vision de ce qui est « gros », évident, simple, « univoque ». L'effet gros-plan est contradictoire : il épingle, sur les visages, le compliqué, le maléfique, pour mieux rêver du simple, de l'idyllique, du bon sauvage.

C'est peut-être que l'essence même de cet effet ne réside ni dans l'un, ni dans l'autre, ni dans le rapport totalitaire et parfois un peu terroriste avec le

spectateur, ni dans la tentation de voir le monde comme collection de choses univoques. Peut-être l'essentiel de l'effet gros-plan est-il le plus indéfinissable, ce qui tient à la production d'un charme — avec toute la précieuse ambiguïté du mot.

Le germanophone Balázs a eu, sur le français, l'avantage de disposer d'un mot pour dire ce charme. *Stimmung* est un mot magique, encore plus magique que physionomie. L'expérience physionomique appartient, plus ou moins lointainement, à toute la culture occidentale, quand la *Stimmung* est réputée n'être saisissable qu'en terrain allemand. D'ailleurs, le mot est intraduisible, et ni « humeur », ni « atmosphère », ni « harmonie » n'en rendent tout le parfum. Il n'importe, la *Stimmung* existe, au moins depuis le Romantisme qui en popularisa et peut-être en inventa la notion. Elle est d'abord ce qui diffuse, à partir d'une source, une sorte de rayonnement invisible, auratique, éthéré. Si ce rayonnement est fort, il gagnera facilement, il contaminera les objets voisins, et s'établira de proche en proche sur tout l'espace. La *Stimmung* est contagieuse, mais le mot vient aussi de *stimmen*, être en accord. Le gros plan, saturé par la *Stimmung*, amplifie sa résonance et vibre d'une qualité unique, intense.

Dans un chapitre de *L'Image-mouvement*, Gilles Deleuze désigne deux pôles de la présence du visage dans le cinéma muet, qu'il dénomme respectivement « visage réflexif » et « visage intensif ». Il serait grossier de voir dans ce partage un décalque de l'opposition entre un visage-primitif (en voie de normalisation, d'ordinarisation) fondé sur le sens et l'échange, et un visage-muet fondé sur la présence et la contemplation. (Deleuze lui-même ne fonde nullement ainsi sa distinction, puisqu'il met dans un même sac tous les visages antérieurs au parlant, griffithiens, primitifs, théâtraux, photogéniques). Le partage entre réflexif et intensif tranche selon d'autres lignes de force.

Mais sans doute, le visage muet défini par la conjonction physionomie-photogénie, serait du côté de l'*intensif* : un visage dont les traits ne sont pas « groupés sous la domination d'une pensée fixe », mais plus libres, en proie à ce jeu qui sans cesse « fait passer d'une qualité à une autre ». Le visage intensif est celui qui, en termes de technique portraitique, échappe au contour visagéifiant pour laisser affleurer et régner librement des « traits de visagéité », il est du côté de la « puissance », non de la « qualité ». Le visage en gros plan serait donc une présence du visage dans le film qui resterait indéfiniment dans l'émotif, dans l'affectif, sans jamais verser dans le sémiotique. C'est pourquoi, si rare soit-il à l'état pur, il est le modèle, le type du visage muet.

« [...] 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 désirs.

Le gros plan, c'est aussi la note impressionniste, l'influence passagère des choses qui nous entourent [...]. »

Germaine Dulac (1924)

Le gros plan a été par ailleurs, on le sait, le levier théorique générique de toute une filiation, d'une famille de théoriciens, pour laquelle il fut l'outil, et en même temps l'emblème, d'une conception « hétérologique » (P. Bonitzer) du cinéma. Entre Balázs et cette conception, il y a des parallèles, quelques passerelles. Pour l'un et les autres, le gros plan est un facteur de proximité perceptive et psychique, il mérite pleinement son vieux nom de « premier plan » (Eisenstein : « *ma première impression consciente fut un gros plan* »). Il est aussi, tel qu'on vient de le décrire, opérateur de totalisation, glissant volontiers vers le totalitarisme (Eisenstein encore : « *un cafard filmé en gros plan paraît plus redoutable qu'un troupeau d'éléphants en plan d'ensemble* »).

Mais une pierre de touche, énorme, les sépare : ceux-là ne recherchent jamais, bien au contraire, l'unité physionomique qui fonde la sensibilité balázsiennne. Pour eux, le gros plan est un instrument de dislocation, comme dans cette rêverie lourde d'après-boire que raconte Eisenstein :

« ...il y a longtemps, après cet abondant repas chez la famille Poudov, dans un soleil couchant froid et humide au-dessus d'une petite rivière sans nom, j'ai eu cette impression étrange de voir apparaître sous mes yeux, tangibles, dans une farandole bizarre, ici un gigantesque nez existant en soi, là une casquette animée d'une vie propre, là, toute une guirlande de danseurs, là une paire de moustaches outrancières, ou juste les petites croix brodées sur le col d'une chemise russe, ou la vision lointaine du village englouti peu à peu par l'obscurité, puis à nouveau, démesurément grossi, le gland bleu d'une cordejière de soie serrant une taille, ou un pendentif pris dans une boucle de cheveux, ou une joue vermeille... »

Le gros plan fracture le discours filmique, et sert ainsi à éviter ce dont Eisenstein a horreur, le monologisme. D'ailleurs, un gros plan ne vient jamais seul, il n'est pas produit ni contemplé pour lui-même, comme un moment de stase et d'exception, ainsi que le voulait Balázs. Pour Eisenstein, au contraire, qui reprocha à Balázs, en 1926, d'« oublier les ciseaux », il entre dans une logique, dans une combinatoire, comme dans son récit de rêve (et aussi, comme dans telles séquences de montage de *La Ligne générale* et

d'*Octobre*), ou alors il survient comme acmé, moment d'extase, ponctuation mais dynamique (tels ceux du *Cuirassé « Potemkine »*).

Pourquoi cette différence entre deux contemporains, tous deux allemands de culture, tous deux marxistes ? Eh bien, à cause du visage, justement. Le gros plan baláz sien ne vaut que parce qu'il est un synonyme de « Physionomie » et de « Stimmung », il se ferme sur lui-même comme un visage peut se fermer, se suffire. Le fondement esthétique et idéologique en est donc, Eisenstein a beau jeu de le souligner, d'un encombrant idéalisme, et tout cela fait un peu trop confiance à l'ineffable. Pourtant, jouant la carte du visage et de son unité comme humanité par excellence, cet idéalisme même fait la plus cohérente des esthétiques du muet, malgré ses limites ou à cause d'elles.

Une influence, ici, est lisible en filigrane : celle de Georg Simmel, le sociologue qui, au tournant du siècle, avait marqué la vie intellectuelle européenne. Simmel a été redécouvert il y a une décennie, et justement pour son travail, à l'époque considéré comme mineur, sur la sociologie du quotidien. Relire aujourd'hui son article de 1901, « La signification esthétique du visage » nous ramène inmanquablement à Balázs :

*« Il y a [...] une quantité maximum de mouvements investis dans son état de repos, ou encore, le repos n'est que cet instant, dépourvu de durée, dans lequel ont convergé d'innombrables mouvements, duquel d'innombrables mouvements vont partir. »*

et si les expressions fugitives du visage se sédimentent en expression permanente (ce qui n'est une banalité que depuis l'avènement de la psychologie), celle-ci à son tour n'existe que comme réservoir d'expressions fugitives, celles-là même que traquera Balázs. Plus essentiellement, l'article de Simmel articule avec force le thème de l'unité du visage. Celui-ci est « la partie du corps qui possède le plus la propriété d'unification », au point qu'« une modification de détail minimale y produit la modification maximale de l'impression d'ensemble », que « la modification d'une partie atteint toutes les autres », ou mieux, que « chaque trait est, dans sa destination, solidaire [...] du tout ». Le visage exprime ainsi « une spiritualité individualisée », rendant impossible la « centrifugalité » et la « déspiritualisation ».

On voit aussitôt les conséquences (et on en reconnaît les traces chez Balázs) : le visage humain ne saurait être traité comme un puzzle, puisque ses parties sont interdépendantes, et sans cesse dans la dépendance du Tout. Unité éminemment organique, qui garantit spiritualité et authenticité, il ne peut se

construire selon un vocabulaire. En même temps, cette unité est dynamique, puisque non seulement il est en mouvement permanent — au moins virtuel —, mais, même à l'arrêt, ses deux moitiés jouent l'une par rapport à l'autre, dans une relation de ressemblance dissemblable qu'accuse encore (à la différence de la sculpture) la représentation picturale, obligée qu'elle est de rendre de façon différenciée ces deux moitiés. L'expression du visage est donc tout sauf un parcours de pose en pose, elle est la mobilité même.

Que, en 1901, Simmel soit aisément tenté de se référer à la distinction sculpture/peinture n'est guère surprenant. Après tout, la fameuse thèse d'Adolf Hildebrand (*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1893) n'est pas très loin. Mais on a envie d'ajouter aussitôt que, pour Balázs, le cinéma est alors à la photo ce que la sculpture est à la peinture, la possibilité d'un point de vue variable, tournant, multiple, qui intégrerait en outre la mobilité intrinsèque de l'expression du visage, ses variations dans le temps, ou, tout simplement, sa façon d'être dans le temps. On comprend qu'il ne soit pas question de réduire ce dynamisme, en ne gardant du visage que son immobilité pour l'inclure dans un montage.

On comprend aussi que, si la notion de photogénie est plus universelle que les catégories — physionomie, Stimmung — qu'utilise Balázs, c'est pourtant son approche, si germaniquement européenne, qui eut le plus grand retentissement dans l'art du film muet. Si le visage de Lon Chaney dans *He Who Gets Slapped* devient, battu, cette chose pitoyable qui élimine toute psychologie, tout jeu d'acteur au profit d'harmoniques « physiologiques », c'est peut-être tout bonnement que la physionomie a traversé l'océan avec Sjöström. Si les arbres « physionomisés », si tout le paysage maléfique et éminemment personnifié regarde Blanche-Neige pendant sa fuite dans la forêt (dans la version du studio Disney), c'est peut-être à cause des frères Grimm, c'est à coup sûr une réminiscence, encore à la mode dans le Hollywood de 1937, du *démoniaque* allemand.

Il y a, de la photogénie à la physionomie, bien des nuances. Leur conception du dynamisme en particulier, du mouvement et de son rôle dans l'apparition des valeurs proprement cinématographiques, est assez différente. Tantôt il s'agit de chercher, plus ou moins à tâtons, une coïncidence, un éclair de vérité, tantôt il s'agit de construire une polyphonie, un réseau de lignes temporelles. Mais la visée commune est bien d'enregistrer une réalité dont on suppose qu'elle a quelque chose à révéler ; le cinéma est alors un opérateur systématique de vérité, n'ajoutant rien de lui-même sinon son pouvoir



magique, ineffable de révélation. Si la photogénie est l'autre nom de ce pouvoir magique, la physionomie est une incarnation sensible, sensorielle de la vérité mise au jour, sa visagification.

Cette position est remarquable, à bien des égards. On ne saurait trop dire, entre autres, à quel point elle éloigne de tout expressionnisme, comme de tout symbolisme. Le cinéma est particulièrement apte à laisser advenir l'expression du monde (ou de « la nature » ?) : l'expressionnisme ne saurait donc en être qu'une déviation plus ou moins perverse, où l'on n'enregistre qu'une expression fabriquée, l'expression de l'expressionnisme. (Ni Balázs ni Epstein n'ont été très tendres envers ledit cinéma expressionniste). Quant au symbolisme, il trouble Balázs, parfois tenté de reconnaître et d'entériner l'esthétique du tableau ou de la métaphore visuelle. Mais ce ne sera jamais pour lui l'essentiel du cinéma, comme le montrent encore ses deux essais ultérieurs, à l'arrivée du parlant (1930), puis juste après la guerre (1945), dont la thèse et le ton diffèrent si peu de ceux de *L'Homme visible*.

Révélation : ce mot lourd de connotations tire Balázs, Epstein, et le concept de visage-muet, dans un sens bien particulier, celui qu'illustra le Kracauer de *Theory of Film* (1960), pour qui

*« le cinéma est essentiellement une extension de la photo, et par conséquent partage avec elle une affinité marquée pour le monde visible autour de nous. Les films sont dans leur rôle lorsqu'ils enregistrent et révèlent la réalité physique. »*

La différence, c'est que le muet vise moins la réalité physique qu'une réalité humaine, jusques et y compris le métaphysique. (Epstein peut faire illusion, avec ses pages sur la « machine », le cinéma comme outil « intelligent » — mais on verra qu'en fin de compte il est encore plus radicalement idéaliste, irréaliste aussi).

C'est que, une fois de plus, il s'agit avant tout du visage. L'effet-gros plan, dit encore Deleuze, fait perdre au visage ses aspects individualisant, socialisant, communiquant, pour lui conférer l'impersonnalité de l'affect. Mais la métaphore de l'affect suggère par trop la fermeture d'un visage qui, devenu Entité par la vertu du gros plan, se fermerait totalement sur lui-même. Le visage-muet, au contraire, ouvre à une circulation potentiellement infinie, puisqu'il vaut potentiellement pour le monde, puisqu'il est visage-paysage, visage-monde, reflet et en même temps somme du monde.

Le gros plan de visage est donc le lieu d'un rapport privilégié, en même temps un peu décalé, à ce qui est représenté. Si, comme l'assurait Epstein, le

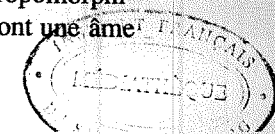
cinéaste regardant en gros plan échappe à la vue comme maîtrise et perspective pour pratiquer, œil machinique aidant, un mode nouveau du voir et du sentir, le spectateur alors se voit à son tour entraîné dans cette communion de l'œil avec les choses. Happé par l'image à l'instar du cinéaste happé par le monde, il se retrouve dans une « intimité » absolue avec elle, il la « flaire », la « mange », en fait l'objet d'une transsubstantiation sacramentelle (Epstein), ou la ressent comme musique, comme « polyphonie » (Balázs). Mais de toute façon, s'immergeant dans l'image, il plonge du même coup, directement, au cœur du monde représenté, dans sa vibration même.

(Un pas seulement à franchir, et cette vue deviendrait actualisation d'une réserve, d'un virtuel qui est dans les choses, dans le monde, la « *photographie qui est déjà dans les choses* » dont parle Bergson revu par Deleuze. Mais ce pas n'est pas franchi, on en reste à une idée diffuse du « monde ». Surtout, si la vue nous transporte, avec la caméra, dans le monde visagéifié des choses, c'est nous, toujours nous qu'elle transporte).

Le gros plan nous projette dans un monde qui est un visage, réversiblement. Ce qu'il révèle est donc un psychisme — une âme. Ce thème, lui aussi, excède largement les seules années vingt. On le trouvait, erratiquement, dès le petit livre de Münsterberg (1916), brochant sur le thème de l'empathie. Reconnaisant qu'il existe, pour le cinéma, une autre possibilité, plus « distanciante » (mais très peu utilisée dans le cinéma qu'il connaît), Münsterberg pose que l'émotion du spectateur de film reflète celle du personnage ; bien plus, « nous avons l'impression de voir directement l'émotion elle-même ». Nous vibrons avec les visages représentés, au cœur même de ces visages, le cinéma est cette vibration.

Plus évidemment, on retrouve le même thème, après la guerre, chez Edgar Morin, qui fera du cinéma le lieu de l'homme imaginaire : l'homme visible de Balázs, revu et « imaginarisé » par la phénoménologie et la filmologie. Morin est sensible au pouvoir « psycho-analytique » du cinéma, il fait sienne volontiers cette idée d'Epstein, que le cinéma fait de ce qu'il représente à la fois le même et un autre (c'est pourquoi l'on n'aime pas l'autoscopie, ou bien, filmé, on pose). Pour lui encore, le cinéma, via le gros plan, est ce qui fait découvrir le visage et permet de lire en lui. Or, impeccable syllogisme, le visage est le miroir de l'âme, qui est le miroir du monde : ce que voit le gros plan est donc plus encore que l'âme, c'est le monde à la racine de l'âme.

Il y a, dit Morin conciliant ainsi Epstein et Balázs, des transferts incessants entre microcosme et macrocosme, visage et paysage, objets anthropomorphisés et visages cosmomorphisés. Le visage a une âme, les objets ont une âme.



(comme le prouvent à l'envi les films d'objets des années vingt), le cinéma enfin a une âme. Mais cet excès d'âme ne plaît guère à Morin, qui reprend Epstein pour inverser son axiologie : si le monde vu au cinéma est/a de l'âme, il est faux, comme l'âme. « *Qu'est-ce que l'âme : les processus psychiques dans leur matérialité naissante ou leur résidualité décadente.* » Le cinéma ne nous montre donc finalement que nous-mêmes, et encore, dans nos régions les plus incertaines. Ce que nous projetons sur l'écran, ou, c'est tout un, ce qu'on nous projette sur l'écran, c'est de l'âme, encore et toujours, et en fin de compte, toute cette âme dont le cinéma et notre époque en général sont « barbouillés » nous empêche de voir...

Le même pouvoir exactement concédé au film, au gros plan — mais pour des conclusions opposées. Sans doute, venant après le néo-réalisme, après la guerre, venant en même temps que Bazin, Morin ne peut plus voir comme une valeur positive l'« irréalisme » prôné par Epstein, pas plus qu'il ne peut se contenter d'accepter telle quelle une « révélation » (« révélation » se dit aussi, surtout en 1950, « apocalypse »). Précieux par son décalage même, le livre de Morin confirme ce paradoxe du gros plan, du visage-muet : désir du réalisme et de l'irréalisme à la fois, désir de voir l'homme et désir d'image à la fois, désir de contempler l'incontemplable mobilité, désir d'arrêter le temps et de le laisser couler à la fois.

### *Le visage muet : un visage-temps*

La forme du visage-muet, son règne, est le gros plan. Mais cette forme en cache une autre, ou peut-être la laisse apercevoir, si l'on songe une nouvelle fois que le gros plan n'est pas une question de distance, mais d'agrandissement. Dans l'obsessionnelle élégie que compose Epstein au ralenti se lit, crûment, cette intuition centrale, que le gros plan est le grossissement de notre expérience sensible, de toute notre expérience, y compris le temps. *Zeitlupe*, gros plan temporel. Le visage-muet est un visage agrandi, mais aussi, plus profondément et plus immédiatement, un visage du temps, un visage-temps. Il ne s'agit pas, en effet, de voir le visage comme un livre, sur lequel s'écriraient les traces du passage du temps (comme dans la série des autoportraits de Rembrandt). Il s'agit bien de faire voir le temps lui-même. C'est le sens de la fameuse remarque de Balázs, d'Epstein, de tous leurs contemporains,

que la photogénie, ou l'art du film en général, concerne le mobile et le labile, que le cinéma est consubstantiel à certains sentiments dont il représente la fugitivité, la mobilité. S'il incarne ce cinéma-là, le visage-muet se définit par ce qui passe sur lui sans s'arrêter, par le temps.

Un film, ici, devrait être longuement commenté. *La Chute de la Maison Usher*, on le sait, est à la fois une illustration pratique du ralenti élégiaque et révélateur, et une mise en jeu du visage, à travers le thème du portrait. Par une transposition du motif célèbre du *Portrait ovale*, le héros du film, Roderick Usher, peint un portrait de sa femme, Madeline, sans s'apercevoir que le tableau, magiquement, se nourrit de la substance vitale même de la jeune femme. Lorsqu'enfin il achève la toile, en s'exclamant « *c'est la vie même !* », elle tombe, morte (et peu importe si un finale assez arbitraire la fait revenir parmi les vivants).

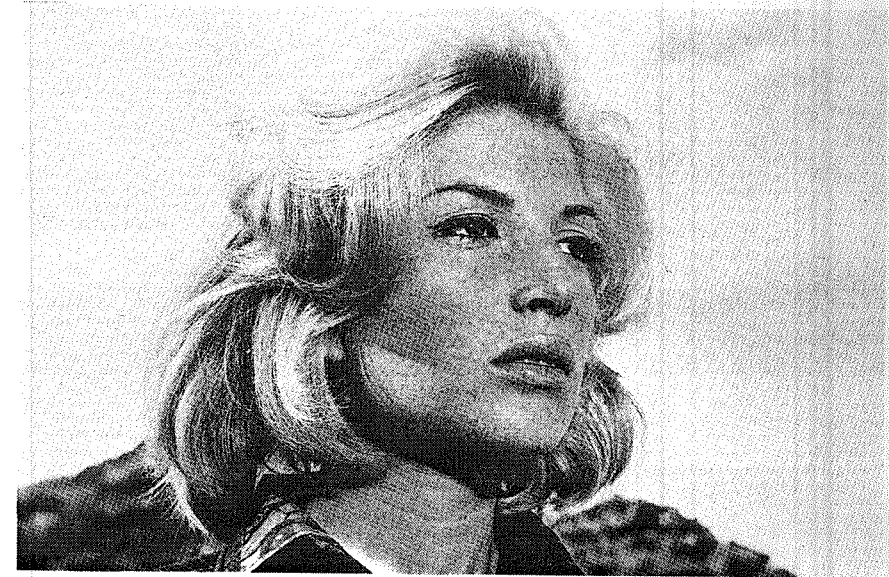
Or, consciemment ou non, le traitement du portrait de la jeune femme dans ce film est très singulier. Le tableau est richement encadré, d'un cadre doré et très orné, mais tantôt, dans ce cadre, on voit l'actrice qui joue le rôle de Madeline, tantôt une esquisse grossièrement peinte, tantôt même, rien du tout. Le film, en fait, réfléchit bel et bien sur l'acte du portrait, mais en le déplaçant : ce n'est pas du portrait du modèle qu'il y est question en vérité, mais de celui du peintre, que trace le film.

Peindre en général a rapport au temps, puisque le geste du peintre s'y inscrit, puisque, plus fondamentalement, la peinture est éternisation de ce qui est peint, suspens du vol du temps, transformation d'un temps matériel en un temps transcendantal. Mais ce dont parle Epstein excède ce rapport générique de la peinture au temps : il ne s'agit plus seulement de peindre dans le temps, avec lui ou contre lui, mais de peindre le temps, de devenir temps, d'être temps avec le temps. Le peintre Roderick Usher cherche moins à capturer la vie, la ressemblance vitale et absolue (comme dans les « motifs » de Poe dont part Epstein), qu'il ne vise à s'égaliser au temps même, à s'identifier à lui, à s'immiscer en lui.

Une suite d'images ici est singulièrement signifiante. Elle commence après un carton, qui indique que « *depuis l'enterrement de Madeline, les heures, les jours, s'écoulaient dans une effrayante monotonie, dans un silence accablant* », et reprend les paysages « musicaux » qui, un peu plus tôt accompagnaient la scène de mélancolie de Roderick. Mais cette reprise est suivie d'une très longue séquence où s'introduit une série nouvelle, sur les instruments du temps, sous forme de très gros plans de parties de l'horloge : balancier (filmé très obliquement et en fort ralenti), haut du cadran, timbre et marteau de la sonnerie, engrenages du mouvement d'horlogerie.

Cette constellation est essentielle, qui associe la mélancolie et la musique au temps, en donnant de celui-ci trois images. Les instruments mécaniques qui en mesurent le passage, filmés de tout près, donnent l'idée qu'on pénètre à l'intérieur du temps ; le ralenti, qui « *dépersonnalise le mouvement* » (Deleuze), et rapporte donc celui-ci au Temps, à son intime pulsation que figure l'énorme et angoissant balancier (ressouvenance lointaine, qui sait, du *Puits et le pendule*) ; enfin un dédoublement, une vibration qui se propage dans l'air et atteint les choses et les lieux, la guitare, la galerie. Cette dernière image du temps est la plus singulière : le temps y est donné comme en proie à un écho dont il résonne et qui ponctue l'étirement du ralenti. L'image deleuzienne du cristal, de son pouvoir de double réfraction, s'impose sans doute à l'esprit, mais le film sur ce point se révèle également cohérent en un autre sens, et cet admirable tremblement du temps doit y apparaître comme l'actualisation enfin avérée de ce dont la première série, le paysage intemporel et « musical », était la métaphore, et seulement la métaphore.

Ainsi — ainsi seulement, si l'on ne veut y lire une simple grimace — se comprennent les plans, eux aussi réalisés au ralenti, répétitifs, ressassants, sur le visage de Roderick en train de peindre, ces célèbres gros plans du visage de l'acteur Jean Debucourt, où s'inscrit l'image d'une extase déjà dépassée (comme on parle de coma dépassé). Roderick, et à travers lui peut-être la maison Usher, est le véritable sujet du portrait. Les motifs du film, ses séries (la musique, le paysage, le temps dédoublé et résonant) sont le moyen de ce portrait, dont la logique epsteinienne, on l'a dit, fait un seul moyen, le temps, autrement dit le cinéma, l'image-temps. Il est des portraits peints à l'huile, mais ce que donne à voir Epstein c'est, en acte, un portrait peint « au cinéma ».



*L'Avventura*, de Michelangelo Antonioni



*Vaghe stelle dell'orsa (Sandra), de Luchino Visconti*

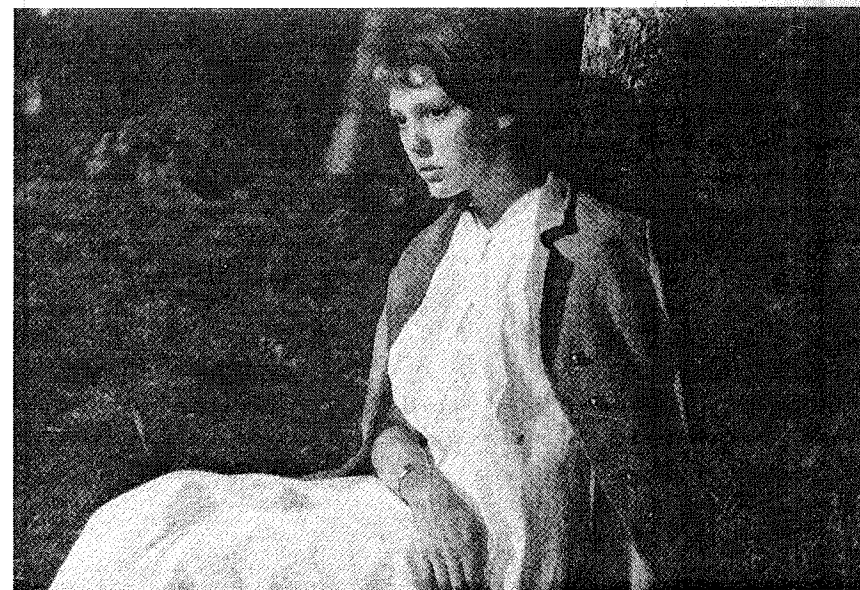


*La Religieuse, de Jacques Rivette*

*Portraits : la beauté au service*



*Rue Fontaine, de Philippe Garrel*



*Au hasard Balthazar, de Robert Bresson*

*... de la vérité, ou l'inverse*

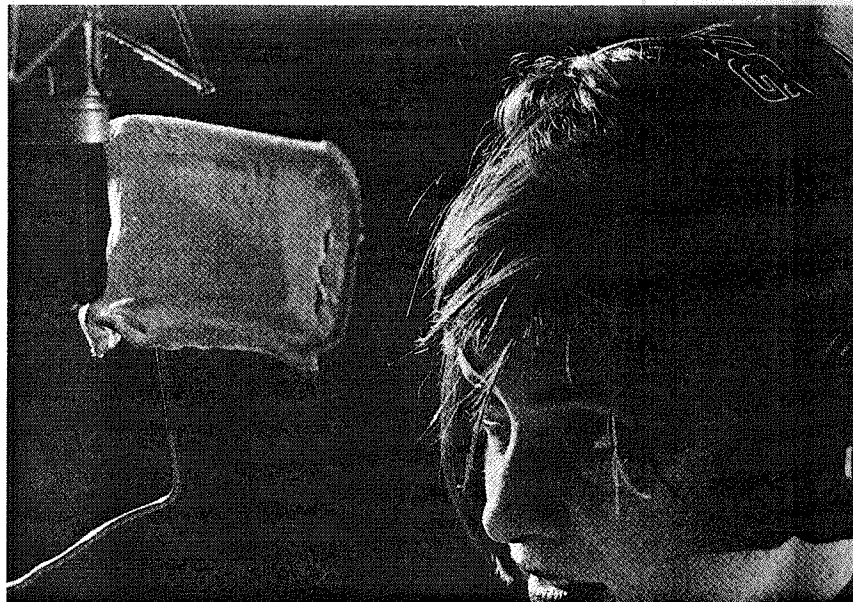
*Extrêmes de la voix :  
le cri, le chant*



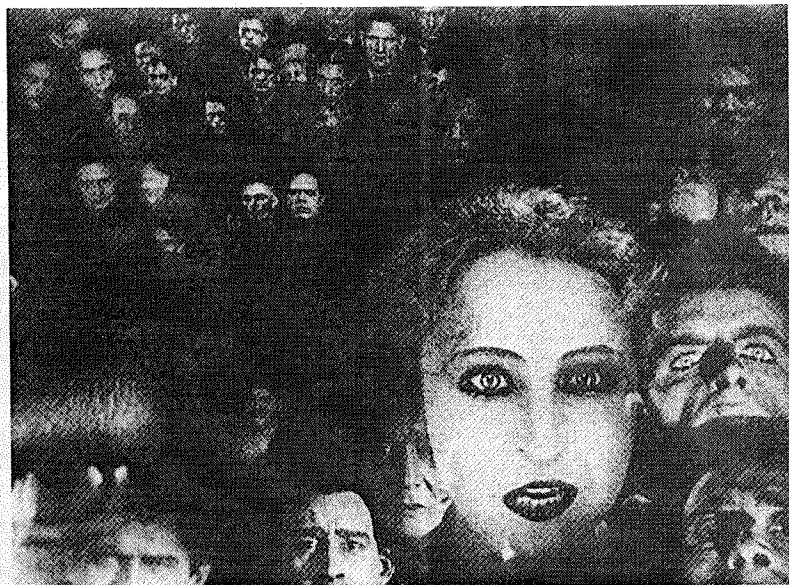
*L'Heure du loup, d'Ingmar Bergman*



*Mon cher sujet, d'Anne-Marie Miéville*



*Soigne ta droite, de Jean-Luc Godard*



*Metropolis*, de Fritz Lang



*Bellissima*, de Luchino Visconti

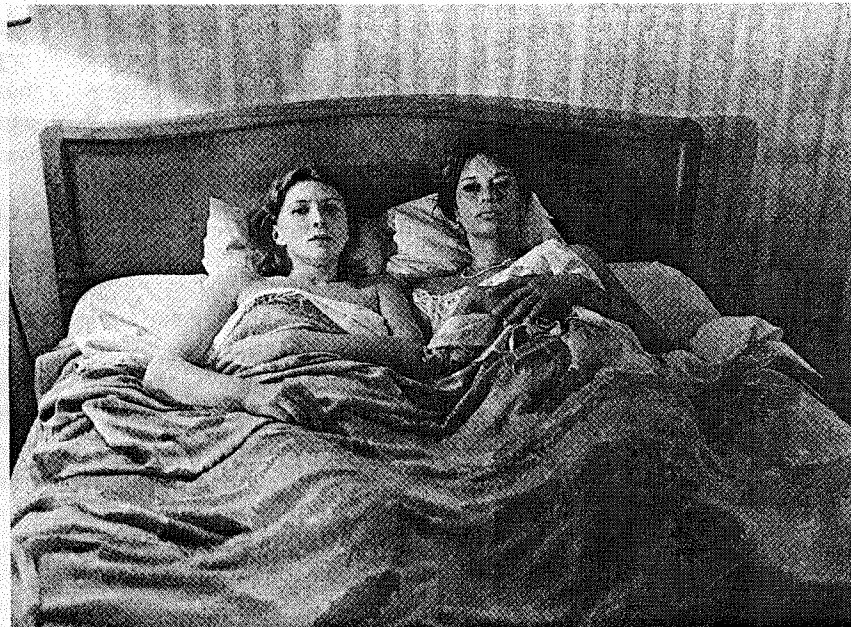
*Visages de foule*



*Exodus*, d'Otto Preminger



Les Baisers de secours, de Philippe Garrel



Les Rendez-vous d'Anna, de Chantal Akerman

#### IV. L'HOMME PORTRAIT

« En outre, s'il est impossible de trouver en chaque homme une essence universelle qui serait la nature humaine, il existe pourtant une universalité humaine de condition. Ce n'est pas par hasard que les penseurs d'aujourd'hui parlent plus volontiers de la condition de l'homme que de sa nature. Par condition ils entendent avec plus ou moins de clarté l'ensemble des limites a priori qui esquissent sa situation fondamentale dans l'univers. Les situations historiques varient : l'homme peut naître esclave dans une société païenne ou seigneur féodal ou propriétaire. Ce qui ne varie pas, c'est la nécessité pour lui d'être dans le monde, d'y être au travail, d'y être au milieu d'autres et d'y être mortel. Les limites ne sont ni subjectives ni objectives ou plutôt elles ont une face objective et une face subjective. Objectives parce qu'elles se rencontrent partout et sont partout reconnaissables, elles sont subjectives parce qu'elles sont vécues et ne sont rien si l'homme ne les vit, c'est-à-dire ne se détermine librement dans son existence par rapport à elles. Et bien que les projets puissent être divers, au moins aucun ne me reste-t-il tout à fait étranger parce qu'ils se présentent tous comme un essai pour franchir ces limites ou pour les reculer ou pour les nier ou pour s'en accommoder. En conséquence, tout projet, quelque individuel qu'il soit, a une valeur universelle. »

Jean-Paul Sartre

Lorsque se produisit la deuxième (ou troisième) grande révolution de l'histoire du cinéma, celle de l'après-guerre, elle atteignit le visage, forcément. Mais loin d'opérer un retour impossible au cinéma muet, elle transforma le visage ordinaire imposé par le parlant. Aussi bien cette révolution, purement située en terrain esthétique et idéologique, purement européenne, n'eut-elle guère d'incidence immédiate sur l'industrie hollywoodienne. En Europe même, elle ne fut pas d'emblée aperçue clairement par une critique tiraillée entre le sentiment de l'urgence et celui de l'historicité. Jacques Rivette, qui fut sans doute le premier à parler de « modernité » à propos de Rossellini, ébauchait dans le même temps les contours d'un classicisme cinématographique, idéalement incarné par Howard Hawks.

Il est devenu facile aujourd'hui, après *L'Image-temps*, après les *Histoire(s) du cinéma*, de cerner une définition un peu passe-partout de la modernité cinématographique. Celle-ci viendrait de la guerre, du sens nouveau que son horreur a suscité, amenant le cinéma, via le documentaire, à un réalisme nouveau. Le mythe néo-réaliste du non-acteur prend ici tout son sens : il s'agirait d'un cinéma du corps humain habité réellement, sans la médiation de l'acteur et presque sans celle du personnage, d'un cinéma du visage innocent et entier. Ce visage serait, au fond, le premier visage proprement humain du cinéma, échappant à la mécanique du sens comme à l'immersion dans l'ineffable. Mais que peut vouloir dire « humain » (le visage n'était-il pas, de toute façon, humain) ?

### *Le désir de durer*

Les révolutions ne tombent pas du ciel, pas plus celle du néo-réalisme que celle du parlant. Celui-ci avait été préparé de longue date par un usage bavard du visage et de ses attributs ; celui-là arrive après un certain nombre de transformations stylistiques internes au classicisme, qui lui ont préparé la voie. Il s'agit pour l'essentiel de l'apparition d'un nouveau registre de jeu, de nouvelles relations dramatico-spatiales, donc de nouvelles modalités potentielles du visage de cinéma, découlant entre autres de cette figure dont Bazin a donné la défense, l'illustration, et une clef idéologique, avec l'apologie du couple plan séquence + profondeur de champ.

La tendance à l'allongement des plans est sensible dès 1939 dans le seul cinéma étudié statistiquement, celui de Hollywood. Des films comme *His*

*Girl Friday* (Hawks) ou *The Letter* (Wyler) sont d'autant plus significatifs à cet égard que, par ailleurs, ils n'engagent aucune disposition nouvelle des acteurs, ne mettent en œuvre aucune nouveauté technique. Cet allongement deviendra plus spectaculaire, et sera davantage commenté, lorsque, à partir de 1940, il se conjoiendra à des modifications de la mise en scène elle-même, avec l'utilisation de courtes focales (*Citizen Kane*, *The Magnificent Ambersons*, *Little Foxes*), et surtout de caméras mobiles, qui seront la grande affaire de la décennie. En 1945, Minnelli utilise « pour la première fois » une grue dans un film qui n'est pas une comédie musicale, *The Clock* (où les plans sont longs). Entre 1946 et 1948 sont inventés plusieurs modèles de *crab dolly*, ce petit chariot très souple et peu encombrant dont la marche « sur le côté » lui permet de franchir les portes ou de se glisser dans les recoins (Hitchcock en fera grand usage dans *Rope* et *Under Capricorn*).

Mais hormis ces cas spéciaux et célèbres, la mobilité de la caméra est une tendance avérée dans beaucoup de films de ces années, qui culminera et s'achèvera avec la généralisation du zoom, après 1960. Le zoom apparaît en 1949, mais n'est vraiment employé que cinq ans plus tard (par Aldrich). Le premier objectif variable de bonne qualité, le Pan-cinor de SOM-Berthiot, sera abondamment utilisé par l'infatigable Rossellini (pour *Era notte a Roma* et *Viva l'Italia*, en 1960). Ensuite, ce sera le règne de l'Angénieux, qui culminera avec le Lelouch zoomomaniaque de *Un homme et une femme*, amenant à Hollywood une mode vite épuisée.

Toutes ces modifications, si étalées dans le temps qu'elles fussent, n'en ont pourtant fait qu'une : il s'agit toujours d'ajouter du temps et de la mobilité à l'espace, de saisir celui-ci avec une durée, de ne plus s'en remettre à l'exploration analytique passe-partout de l'âge d'or classique. Avec cette durée accordée à l'espace, le visage change un peu de statut, même dans le cinéma narratif conventionnel. L'échange, tenu dans la durée du plan, est marqué différemment, et moins, puisque le jeu du regard n'est plus systématiquement redoublé par le système hors-champ + coupe. Le recadrage — avec le zoom ou la dolly, c'est tout un — permet de suivre un visage pour lui-même, de le focaliser pour en extraire brusquement quelque chose. La durée des plans permet de garder des temps morts, de ne plus soumettre à chaque seconde le visage à la loi d'airain de la communication.

Ce changement pourra être léger. Dans *Under Capricorn*, la grande scène centrale de la confession de Lady Harrietta est filmée en un plan unique d'une dizaine de minutes, avec recadrage permanent sur Ingrid Bergman, au prix de minimes déplacements de la caméra, montée sur une dolly. Le résul-



tat est essentiellement une poursuite de la logique scénique du visage classique, Hitchcock n'autorisant guère de respirations ni dans le texte du monologue, ni dans les mimiques de l'actrice (les plans-séquences de *Citizen Kane*, de ce point de vue, allaient plus loin, en mettant en relation des visages avec des espaces plus vastes, qui leur ajoutaient de l'incertitude).

Mais ailleurs, on aboutira carrément à une autre logique, comme dans *Vaghe stelle dell'orsa* (*Sandra*, 1965), où les brusques coups de zoom viennent trouer le plan-séquence, sans le déchirer. Ces gestes de caméra (presque tous des rapprochements rapides, à deux exceptions près) ont été qualifiés, par Visconti lui-même, de pseudo-raccords : remplaçant le vrai raccord, le changement de plan, moins par économie que pour garantir que, de part et d'autre de cette césure, le visage se retrouverait identique à soi-même, donc pour renforcer son expressivité.

### *La revanche du réel*

Tout cela ne suffit pourtant pas à faire échapper le visage à son statut classique. Si l'on peut parler d'un rôle nouveau, d'une valeur nouvelle pour le visage de l'après-guerre, ce sera moins à cause de ces changements stylistiques que de l'apparition d'une nouvelle poétique du cinéma. Cela se joue en Europe, donc, sous les espèces d'un violent retour du réel. Le cinéma des années vingt et trente n'avait pas manqué de réalistes — mais aucun n'avait échappé à la tentation de confondre le réel et l'image poétique du réel. Le cinéma français avait connu les brumes et la noirceur du réalisme « poétique ». La vague réaliste allemande qu'on appelle par approximation Nouvelle objectivité (*Abschied, Menschen am Sonntag*), fut plus proche du documentaire, mais le genre international du documentaire, en 1928, ne se distinguait guère de la reconstruction poétique, impressionniste ici, voulue futuriste là (voir l'opus de Joris Ivens). Quant à Hollywood, le réalisme ne s'y concevait que spectacularisé (voir *The Crowd*). Bref, il y avait place pour une esthétique réaliste différente, qui suprimât quelques intermédiaires entre le réel et son image.

Il est devenu banal de dire que les réalistes des années quarante ont été plus prosaïques parce qu'ils visaient un réel trop noir pour qu'il fallût le noir-

cir encore. Mais la différence la plus notable est que ces réalistes-là ne se produisent pas dans le vide, comme de lointaines imitations de mouvements extra-cinématographiques. Le mouvement réaliste, dans le cinéma de l'après-guerre, est critique autant et davantage que filmique, il amène avec lui ses répondants intellectuels, idéologiques, philosophiques.

La plus puissante des idéologies réalistes, née avant-guerre, aux forceps, et demeurée jusque-là discrète en Europe de l'Ouest, semble encore promise en 1950 à une belle carrière. Vérité pour les uns, le réalisme socialiste sera combattu par d'autres, qui n'y voient que régression contentutiste. En France, peinture et poésie, où se comptent maints compagnons de route du PCF, débattront âprement, durant plusieurs saisons, de ses vérités et de ses mensonges. Mais ce débat touchera peu le cinéma. Le modèle soviétique de réalisme socialiste, le seul qui existât en cinéma, restait peu diffusé. Le cinéma en outre n'avait aucune « abstraction », aucun « formalisme » à quoi on pût efficacement l'opposer. Les querelles se virent donc déplacées sur le terrain, miné, du « contenu de classe » des films, et la guerre froide sonna le glas de toute discussion sérieuse.

Surtout, le terrain fut vite investi par un autre réalisme, plus séduisant. Umberto Barbaro, le critique marxiste italien défenseur du réalisme socialiste, l'abandonne dès qu'il parle de cinéma. Inconditionnel du réalisme, il pose ce syllogisme (en 1951) : le cinéma est un art, or « art = réalisme », donc le réalisme n'est pas une tendance, mais l'esthétique même du cinéma, une esthétique d'ailleurs assez idéaliste :

« Et puisqu'on ne peut pénétrer et connaître la réalité par fragments (ce qui tomberait dans le naturalisme — la tranche de vie ! [en français dans le texte]) on fera de l'art seulement en partant d'une idée, et ce sera la présence de cette idée, de cette conception du monde, qui qualifiera les fruits de la fantaisie humaine comme artistiques ou moins artistiques. »

Peu de films réalisés selon ce canon (*Le Pôint du jour*, peut-être, *Vivre en paix*, et encore). Les films dont Barbaro rend compte avec faveur appartiennent en fait presque tous à cette tendance qu'on appellera bientôt, grâce à lui, le néo-réalisme, et qui ne consiste plus à illustrer semi-didactiquement un idéal de société, mais à mettre en évidence les mécanismes de la société réelle :

« Comme si ce n'était pas un effort moral très élevé que de vouloir rendre entièrement adéquat, entièrement actuel et vivant un monde représenté, sans forcer, sans falsifier, dans son apparence extérieure et

*dans ses ressorts souterrains, qui le tournent tantôt vers le bien tantôt vers le mal. »*

Moins optimiste que Barbaro sur la possibilité d'un rendu exact des « ressorts souterrains », André Bazin parla d'un « réalisme phénoménologique, où la réalité n'est pas corrigée en fonction de la psychologie et des exigences du drame », c'est-à-dire comme un réalisme des apparences, mais justifié en profondeur :

*« Le rapport se trouv[e] en quelque sorte inversé entre le sens et l'apparence : celle-ci nous est toujours proposée comme une découverte singulière, une révélation quasi documentaire conservant son poids de pittoresque et de détails. L'art du metteur en scène consiste alors dans son adresse à faire surgir le sens de cet événement, du moins celui qu'il lui prête, sans pour autant effacer ses ambiguïtés. Le néo-réalisme ainsi défini n'est donc nullement la propriété de telle idéologie, ni même de tel idéal, non plus qu'il n'exclut tel autre, pas plus justement que la réalité n'est exclusive de quoi que ce soit. »*

L'essentiel, pour lui, n'est donc pas dans l'œuvre, encore moins dans son contenu, mais dans sa genèse, dans les moyens de la prise de vues. C'est ce déplacement de la condition du réalisme photo-cinématographique qui lui permet de dépasser les apories auxquelles semblaient le condamner ses maîtres à penser, de Sartre à Malraux, pour qui photo et cinéma ne peuvent devenir des arts qu'à se modeler sur la peinture. Pour Bazin, l'essence de la photo est sa nature de trace, d'empreinte lumineuse qui « emporte plus que la ressemblance, une identité », donc la croyance du spectateur ; d'autre part, si la photo, le cinéma sont des arts, ce n'est pas en visant une beauté qui serait un attribut de l'imaginaire (comme le veut Sartre), mais en visant une beauté du monde, latente, que notre intervention sert à exprimer. Dans l'art photo-cinématographique, l'homme ne « dépasse » pas (Sartre) la nature, mais « part à la recherche de son histoire et de son destin en affrontant les apparences sur leur propre terrain » (Dudley Andrew).

Le réalisme est donc un « art du réel », de la « mise en forme du réel », comme le dira la formule provocatrice de Michel Mourlet. On sait la fortune ultérieure de cette idée, sous les avatars de la notion-fétiche de mise en scène. En 1978, Gérard Legrand distingue de cette dernière deux composantes visibles, la direction des acteurs et la « mise en ordre de l'espace et du temps où ils jouent », mais entre Bazin et lui, des critiques comme Éric Rohmer, Jean Douchet, Serge Daney, auront varié la même idée, autour de la

thèse d'un documentarisme fondamental du cinéma. On se souvient moins aujourd'hui qu'elle avait déjà été proposée, littéralement, dans un petit essai de 1944, dû à René Barjavel, où on lit ceci : « *Un film dramatique [...] est toujours un documentaire* ».

L'essai de Barjavel n'était pas inconnu de Bazin, et au *Cinéma total* du premier, le second ferait écho deux ans plus tard (1946), avec son article de la revue *Critique*, « Le mythe du cinéma total ». Ce « cinéma total » est un « futurible », dont la plupart des éléments furent réalisés vers 1970 — couleur, relief, diffusion hertzienne, esthésies diverses. Sans reprendre les détails concrets (et souvent étonnants de précision anticipatrice) de son devancier, sans d'ailleurs jamais le nommer (il était suspect pour son attitude durant l'Occupation), Bazin s'accorde avec lui pour penser que ce « cinéma total » sera l'actualisation d'un rêve immémorial, le rêve de la réduplication parfaite du monde (des apparences), et que s'il est art, il sera art de la mise en forme du réel — ce que, notent-ils, le progrès technique seul sera bien incapable d'assurer.

Ce réalisme-là est absolu. Il dépasse de beaucoup les oppositions momentanées entre des réalismes locaux, tous lointainement issus des idéologies esthétiques, littéraires et picturales de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais si le cinéma devient fantasmé comme une magie qui redouble les apparences *ad libitum*, qu'advient-il de l'homme du cinéma, qu'advient-il de son visage ? Comment cette magie s'accommode-t-elle de la dictature de l'humain ?

### *Le visage humain*

Eh bien, tout simplement, en s'abandonnant à cette dictature du concept d'humain. L'idée de cinéma qui naît après guerre est tout entière centrée sur la personne humaine, sur l'humain représenté comme humain :

*« Le Charlot de Une vie de chien, le Monsieur Lange de Renoir, l'épisodesoldat nègre de Paisa de Rossellini, me hantent par leur présence d'êtres humains. »*

(Raymond Barkan, 1950)

*« Et ce qu'on lui demande [à l'acteur], ce n'est pas de jouer, mais de vivre. La caméra est une impitoyable fouilleuse. Elle ne s'arrête pas à la grimace, elle va profondément chercher l'humain. »*

[...] *Son talent [l'acteur, toujours], c'est la qualité de sa substance humaine.* »  
(R. Barjavel, 1944)

De ces dernières phrases, celles de Barjavel, les deux premières sont du Epstein tout craché, et encore l'idée d'une caméra « briseuse de masques » ; mais l'exigence d'une « substance humaine » est nouvelle, elle vient se substituer aux mécanismes « psycho-analytiques » chers à Epstein. L'humain est à l'ordre du jour, il est ce qu'il faut « profondément chercher », débusquer, et au besoin susciter. Quel plus beau rôle pour le visage de cinéma que celui du visage humain : chargé d'humanité, propre à satisfaire l'humanisme ressuscité de l'après-guerre. (Le cinéma américain lui-même n'y échappa pas tout à fait : voir l'écho, aujourd'hui surprenant, que suscita un film comme *The Little Fugitive* [1953]).

Visage humain, il est visage de l'homme en général avant d'être le visage de quelqu'un. Quelque typé qu'il soit (et le plus souvent, il l'est), il reste toujours un peu un visage anonyme. Si le nom attaché à un visage est ce qui permet d'entrer en relation symbolique avec d'autres visages, le cinéma de 1950 commence par vouloir oublier ce nom. L'individu humain y est, idéalement (et dans quelques cas-limites, d'ailleurs célèbres, réellement) présenté comme être humain, volontairement non doté de la qualité artificielle de personnage. On reconnaît, dans l'opposition individu/personnage, encore une facette de la pensée de Bazin, là même où elle excède celle de Sartre : pour Bazin, le personnage de film n'est intéressant qu'à être un individu, dussent les apparences, le vraisemblable en pâtir :

« *Quant aux interprètes, pas un d'entre eux n'avait la moindre expérience du cinéma. L'ouvrier sort de chez Breda, le gosse a été découvert dans la rue parmi les badauds, la femme est une journaliste.* »  
(à propos de *Voleur de bicyclette*)

Les héros du *Voleur de bicyclette*, ainsi, sont peut-être des types, mais à coup sûr des individus, et en aucun cas des acteurs/personnages. Bien sûr, ces individus sont des individus de film, et la généralité voulue de leur statut n'est pas contradictoire avec leurs particularités (lointain écho de ce curieux statut dans *Soigne ta droite*, où l'Individu est soigneusement distingué de l'Homme). Particularités physiques, que le film exploitera pour créer ses images — mais des images créées dans le réel, avec lui et à partir de lui, comme celle-ci :

« *De Sica, avant de se décider pour cet enfant, ne lui a pas fait faire des essais de jeu, mais uniquement de marche. Il voulait, à côté de la démarche de loup de l'homme, le trotinement du gamin, l'harmonie de ce désaccord étant à [elle seule] d'une importance capitale pour l'intelligence de toute la mise en scène. [...] Il ne serait pas exagéré de dire que Voleur de bicyclette est l'histoire de la marche dans les rues de Rome d'un père et de son fils.* »

Cette dernière phrase, à elle seule, condense toute l'idéologie du néo-réalisme à la Bazin : anonymat des figurants, importance de leur être physique en ce qu'il révèle quelque chose de leur être profond, prégnance des grands thèmes humanistes. (Pour Emmanuel Lévinas, la relation père-fils est exemplaire de la relation à autrui en général, comme relation de responsabilité, seule susceptible de dépasser la relation d'objet).

Le visage humain, humaniste, lui non plus ne joue pas, il est. Il ne signifie pas, si « signifier » veut dire être pris comme une pièce changeante dans le jeu de la communication, c'est-à-dire, au cinéma, être un visage pour d'autres visages de film. Le visage humaniste tel que le définit le néo-réalisme bazinien n'est pas pour un autre visage de film, puisqu'il est *pour moi*. Aussi bien le radical changement de statut qui a produit ce visage est-il aussi, et d'abord, un changement de spectateur, et Bazin n'avait pas tort de tant insister sur la croyance qu'engendre le film néo-réaliste : il ne s'agit plus de comprendre un dialogue, une communication, mais de croire, de comprendre ce qui est dit muettement, d'entrer en communication directe avec le monde du film.

Investi d'une nouvelle fonction, ce visage aura donc de nouvelles valeurs. La beauté n'y sera plus celle, abstraite et froide, de la photogénie, encore moins celle, fabriquée et menteuse, du glamour, mais une beauté personnelle, intérieure, véritable reflet de l'âme. C'est tout l'enjeu d'un film dont le titre est un programme, *Bellissima*. Le personnage éponyme de la petite fille y devient très beau (*bellissima*) à nos yeux en même temps que s'ouvrent les yeux de sa mère : elle n'a pas une beauté de future star, une beauté de cinéma, mais la simple beauté d'une enfant, sous un visage plutôt ingrat de petite fille pleureuse. La mère, elle, cette Magnani déjà monstre sacré, doit dénuder son visage, le dépouiller des fards de l'actrice pour en donner la vérité, comme dans la scène où, rentrant chez elle après la séance éprouvante au cours de danse, elle enlève son chemisier, se retrouve dans une combinaison noire qui accuse sa chair, mais avec chasteté — et qui fait soudain son visage paraître nu, désarmé, simplement un visage de femme.

Ce sera aussi, pour beaucoup, l'enjeu des Rossellini-Bergman, de l'étonnant finale d'*Europe 51*, où Ingrid Bergman elle aussi dépouille l'actrice pour laisser affleurer une émotion plus véritable, de *La Peur*, où un scénario pervers opère sur elle le même travail. Un enjeu encore plus risqué, demandant encore davantage de travail, pour creuser encore plus profond, non seulement sous le maquillage mais sous l'expressivité naturelle d'un visage qui en possède beaucoup, celui d'Ingrid Bergman. Ou encore, ailleurs, l'enjeu inversé, celui de la laideur, d'une vérité de la laideur qui pourra être soit la bonté ou la noblesse, soit l'ignominie, la déchéance (le vieil acteur homosexuel dans *I vitelloni*, ce plan sublime où il se retourne, masque de plâtre au sourire d'abîme, sans dents : « *Forse ti faccio paura ?* », masque de la peur en effet, de l'indicible angoisse, Méduse qu'il faut vite laisser dans le noir).

Ce sera, plus que tout, l'enjeu des films sur les enfants, victimes ou assassins (ou victimes et assassins, comme les héros de fait-divers qui inspirèrent Antonioni après Cayatte – *I Vinti* après *Nous sommes tous des assassins*), et dont la beauté sera d'autant plus touchante qu'ils sont plus criminels. Enfants-et-animaux étaient photogéniques par innocence dans l'Allemagne muette, mais dans *Allemagne année zéro*, l'innocence elle-même est devenue criminelle. Le jeune Edmund a de la grâce physique, malgré les jambes trop longues, la bouche trop petite (la mèche blonde, les yeux gris emportent tout). Mais cette grâce même rend plus lisible, sinon plus violente, son exclusion : il est banni du travail même le plus minuscule, mis hors la loi des hors-la-loi, tenu à distance par les autres enfants, chassé de sa famille par l'incompréhension mate, irrémédiable, de ce qui le brûle. Cette grâce est celle d'un assassin, d'un suicidé, double péché mortel que le film déguise sous un troisième, filmant Edmund comme s'il se prostituait. Avilissement de la beauté, à laquelle la beauté résiste, immarcescible (l'enfant blond qui va se jeter dans le vide : un instant, on croit qu'il va déployer ses ailes).

Beauté, laideur : il ne s'agit plus guère, dans ce cinéma, ni de les opposer, ni même de jouer une quelconque beauté de la laideur, selon la vieille indistinction romantique. Il s'agit de désigner comme valeur de la représentation du visage dans des fictions de cinéma, l'excellence de son être de visage comme lieu même de l'humanité. La beauté, la laideur, sont secondaires, toujours moins essentielles que l'humanité de l'humain. C'est pourquoi elles sont toujours *moyennes* : trop beau, trop laid, l'individu échapperait à cette essentialité.

L'individu en outre est anonyme, il n'est que parce qu'il est humain. Aussi l'anonymat de son visage se distingue-t-il mal d'un autre anonymat, celui de

la foule — laquelle, comme lui, a un visage. Pas de typage, à la cinématographique, dans les foules néo-réalistes. Le typage disperse, il constitue une collection, un assemblage de visages petitement différents dans la grande ressemblance. Le visage de foule est plutôt un « visage » unique, dont les éléments sont partout, même ailleurs que dans les visages : dans les gestes, les vêtements, les rythmes. C'est, dans *Bellissima*, le chœur toujours bourdonnant des mères des fillettes, au « visage » un peu schématique, parfois réduit au sec agitement d'éventails improvisés — chœur qui rime avec celui de la RAI en fond de générique, filmé comme une personne, en contrechamp de la chanteuse soliste. Dans le même film, c'est surtout le groupe des fameuses *donnone*, les « grosses dames », les voisines qui hantent l'escalier de l'immeuble et envahissent incessamment de leur caquetage le petit appartement. Mais c'est aussi le collectif des pêcheurs dans *La terra trema* ou dans *Stromboli*, celui des repiqueuses de riz dans *Riz amer*. Le visage de la foule est un visage sans nom, moins composite que symbiotique. Il n'existe que par ce qu'il charrie d'humanité.

C'est ce mixte d'anonymat et d'humanité essentielle qui distingue tous ces visages, individuels ou collectifs, de toutes les autres valeurs du visage de cinéma. Ils sont faits pour être pris dans des réseaux de visagité : la nudité et la mise à nu, mais aussi le rire et le désir, les pleurs et l'angoisse, et par-dessus tout, comme le découvrirait alors l'existentialisme, l'être-pour-la-mort. Le néo-réalisme ni l'après-guerre, bien sûr, n'en ont eu l'exclusivité. C'est l'humanité d'une expression de visage que cherche le Renoir de *La Chienne* ou de *Partie de campagne* ; c'est au nom du même idéal de vérité humaine (entendue un peu différemment) que Bresson refusera l'acteur au profit du modèle (« *Modèle qui, en dépit de lui-même et de toi, dégage l'homme véritable de l'homme fictif que tu avais imaginé* »).

Ce qui fait la force de cette conception du visage de cinéma dans l'après-guerre, c'est qu'elle n'appartient pas seulement à la pointe la plus avancée de l'art cinématographique, mais au tout du cinéma. L'identification entre visage de cinéma et visage humain est alors si intense qu'elle restera, comme une sorte d'évidence, l'héritage de ce moment de l'histoire. (Ce que l'on appelle bizarrement « cinéma moderne » n'en est que la poursuite, par d'autres moyens).

*Visage, voix, personne*

Reste un aspect, inévitable, de cet héritage : le visage humain doit forcément avoir rapport, aussi à la voix. Le cinéma de la période classique, on l'a dit, est fondé sur une double prééminence, passée à l'état d'évidence : du visage sur les autres objets visuels, de la parole sur les autres objets sonores.

*« La première chose que je dessine, quel que soit le cadrage, c'est la première chose qu'on regarde, ce sont les visages. La position du visage détermine le cadrage. »*

(Hitchcock)

Michel Chion, qui cite ces phrases de Hitchcock, parle à ce propos de « vococentrisme » :

*« Dans le cinéma "tel qu'il est", pour les spectateurs "tels qu'ils sont", il n'y a pas des sons parmi lesquels, entre autres, la voix humaine. Il y a les voix et tout le reste. Autrement dit, dans n'importe quel magma sonore, la présence d'une voix humaine hiérarchise la perception autour d'elle. »*

Mais ce vococentrisme n'est vraiment fort que si la voix — non la parole — est privilégiée. Le cinéma ordinaire, on l'a vu, coupe l'image du corps (et du visage) de celle de la voix, pour les recoller ensuite de manière plus ou moins artificieuse, plus ou moins monstrueuse. Il n'atteint donc jamais « *le tout de la personne* » (Chion), ce tout que la radio obtenait avec la voix seule, le cinéma muet avec le corps seul.

Les thèses de Michel Chion ont posé avec beaucoup de vivacité la question, longtemps évitée, toujours difficile, du rapport du son à l'image. Pour autant, elles mettent en jeu des présupposés qui ne sont pas innocents esthétiquement. Chion oppose deux grandes conceptions du cinéma parlant : un cinéma du dialogue, où le corps représenté est investi par une parole qui organise le découpage et fait progresser l'action (ce qu'on a désigné ici comme « valeur d'échange »), et un cinéma de la présence, de l'« émanation » (« *quand le dialogue est une sorte de sécrétion des personnages* »), de la personne, qui n'a sans doute jamais été réalisé mais dont l'utopie est à l'horizon du « cinéma total » de l'après-guerre.

Émanation : en un sens un peu différent, sans doute, le mot serait bien ce qui caractérise le cinéma d'après-guerre, en ce qu'il cherche à s'assurer que

celui qui parle et celui qui est vu sont bien une seule et même personne humaine. C'est donc à partir de ce mode d'être voulu proprement humain du visage, qu'il faut se reposer la double question de la voix : question interne, question externe : question de l'image vocale, question du synchronisme.

Ce qu'on appelle synchronisme est saisissable sous deux biais, l'un plus théorique, l'autre plus historique. Question théorique : quand y a-t-il synchronisme ? est-il constatable par le spectateur ? n'est-il, au contraire, assurable que par un coup de force, dans la sphère « créatorielle » ? Ou bien encore, est-ce l'un parce que l'autre ? Cette dernière position semble forcément la plus raisonnable : le synchronisme ne peut être garanti que par certaines conditions de la prise de vues, mais il n'existe pour moi, spectateur, que si le film pragmatiquement me communique le savoir nécessaire pour recevoir ce film comme synchrone, tant il est vrai que le spectateur même averti peut sur ce point se tromper.

En effet, il n'existe pas de critère absolu qui permette de constater sensoriellement la synchronie entre l'image d'un son et l'image de... de quoi, d'ailleurs ? d'une bouche ? (mais le son, on l'a déjà dit, ne sort pas de la bouche, il vient de plus profond). Le synchronisme ne saurait donc être que l'attribution fantasmagorique, à la voix, d'un lieu d'émission qui est une bouche — tout en sachant éventuellement par ailleurs que la bouche n'est que l'orifice de passage du son qui matérialise la voix. Toutes les réflexions théoriques récentes qui ont cherché à dépasser le stade de l'invention d'un vocabulaire et d'une typologie se sont heurtées à cette butée : la voix est fantasmée appartenir à la bouche.

Serge Daney, posant (en 1977) une distinction entre les voix « extérieures à ce qui est vu » et les voix « émises dans l'image », a longuement parlé de cette figure : la voix sortant du corps sans que la bouche soit donnée à voir :

*« son statut est énigmatique, son double visuel est le corps dans son opacité, dans son expressivité, entier où en morceaux. »*

Cette formule dit l'essentiel : au cinéma, hormis un acte de foi, rien ne rattacherait jamais l'image de la voix à l'image du corps. Voici le premier plan de *Moïse et Aaron*, de Straub-Huillet : Moïse (le chanteur d'opéra Günther Reich), en gros plan, invoque Dieu tout-puissant et irréprésentable. Double scandale de ce plan : on entend la voix, diaphane, diffuse par toute la nature terrestre, de ce Dieu invisible, et la voix du chanteur doit, pour nous parvenir, littéralement traverser sa nuque, ou rebondir, qui sait, sur la voix de Dieu

(des anges ?) — tout cela, chez un cinéaste dont on connaît le culte du synchronisme. Voici, dans *Vivre sa vie*, la scène du café entre Paul et Nana, filmée de dos. Là encore, les voix nous parviennent de l'épaisseur des corps, même si le grand miroir qui nous fait face aide à les réfléchir. Entre les gestes, les petits tressaillements, et les paroles, il semble bien parfois y avoir comme des coïncidences — mais c'est toujours la même obtusité des nuques, et là encore, il faut croire sans voir (les bruits d'ambiance, qui connotent agressivement la prise de son en direct, induisent cette croyance). Voici inversement, dans *Don Giovanni* de Losey, la scène du récit de Donna Anna à Ottavio, à la fin de l'acte I. Commencé en asynchronisme sensible, le chant se poursuit tandis que les acteurs se tournent, et que nous les suivons marchant vers le fond d'une pièce. Nous ne pouvons plus imaginer alors que la voix vient des bouches ; son origine d'abord incertaine finit par diffuser, comme si elle émanait, non des corps mais du lieu, de l'architecture. (C'est exactement le contraire du parti choisi dans *Othon*, où l'on voit Lacus et Martian longuement parler de face avant de les suivre, long travelling de dos dès lors accepté comme synchrone).

Question de croyance, la question du synchronisme est donc grandement dépendante des esthétiques qui l'ont régie. Le son synchrone n'est pas l'apanage de la période « réaliste » du cinéma, surtout dans sa variante néo-réaliste, qui pratiqua au contraire une allègre postsynchronisation. On en trouverait une première esthétique chez Renoir, chez qui il répond au souci de respecter l'acteur comme personne humaine (on l'a bien vu lorsqu'une restauration imbécile du *Crime de Monsieur Lange*, au nom soi-disant de la compréhensibilité des dialogues, a oublié ce respect des voix). On en trouvera une seconde dans le direct, dans ce cinéma qui incarne, vers la fin des années soixante, une sorte de mariage idéal de la vertu documentaire et de la vertu manipulatoire (esthétique lue, par Jean-Louis Comolli en 1969, comme position politique, marginale mais d'autant plus active). Ou encore dans la pratique, chez Rivette, chez Rohmer, chez Straub, du son direct comme garant de vérité sur le corps filmé et son rapport à l'espace :

*« En tournant en son direct, on ne peut pas tromper sur l'espace : on doit le respecter, et en le respectant on offre au spectateur la possibilité de le reconstruire. »*

(J.-M. Straub)

Le synchronisme comme impossible accord, pourtant désiré, de la voix et du corps. Bresson :

*« Barbarie naïve du doublage. Voix sans réalité, non conformes au mouvement des lèvres. À contre-rythme des poumons et du cœur. Qui "se sont trompées de bouche" . »*

La bouche, les lèvres, oui : mais comme indices d'une corporéité profonde, les poumons, le cœur (le cœur-rythme, mais aussi bien, comment en douter, le cœur siège des passions, de l'âme).

Cet accord est aussi, plus brutalement, le problème de l'image vocale. Comment donner l'image d'une voix ? Il y a comme une contradiction dans les termes, entre ce qui est du corps et de la présence — la voix — et ce qui est de la vue et du paraître — l'image. L'image vocale est spontanément comprise comme ressortissant au mystère de la présence humaine, d'une incarnation. Bresson encore :

*« Du choix des modèles. Sa voix me dessine sa bouche, ses yeux, sa figure, me fait son portrait entier, extérieur et intérieur, mieux que s'il était devant moi. »*

La voix est décidément du corps, Merleau-Ponty n'en avait pas douté, qui fustigeait ces doublages où des gros étaient doublés par des voix de maigres et vice versa. À l'autre bout, celui de l'image, on pose le plus souvent la reproduction sonore comme non-représentation, comme simple trace. Presque toujours, le pouvoir de présence en est naïvement surestimé, comme s'il n'y avait pas reproduction, représentation, image. Or, pourquoi n'y aurait-il pas, comme pour toute image, un processus analogique, avec ses conventions et ses seuils d'acceptabilité, avec son pouvoir expressif propre ?

Il est vrai que cette image joue sur un registre peu étendu, qu'elle est peu modulable. Un paramètre comme la bande passante est peu puissant, moins important que la sensibilité de la pellicule pour l'image visible, puisque même l'écoute téléphonique laisse à la voix sa reconnaissabilité, sa présence. Plus efficace serait la maîtrise de la prise de son, choix du micro, de la distance à laquelle le situer, de la réverbération produite par le lieu. Mais les effets de l'imagerie sonore, tant qu'elle reste en deçà de l'irréalisme pur et simple, seront toujours moindres que ceux de l'imagerie visuelle. C'est toujours la voix elle-même, l'« objet » représenté, qui apportera la présence, l'expression — et non sa reproduction.

L'image vocale au cinéma, lorsqu'il y en a une, est le plus souvent voulue aussi neutre que possible. Si la photogénie a pu être rêvée comme ce qui discrètement ajoutait au visage en le révélant à lui-même, alors, il n'y a nulle

photogénie de la voix, nulle « phonogénie » : pas d'intermédiaire entre la prise de son toute plate, monotone, et la déformation expressive. Dans la plupart des films, les paroles sont prises en plan rapproché, voire en gros plan pour en favoriser la compréhension. Cela est encore plus vrai des films doublés, où tout ce qui peut encore subsister d'une couleur de la prise de son est aplati, uniformisé.

« Nous connaissons le caractère de nos proches autant par leur façon de parler que par leurs gestes et leur visage. Sur l'écran banal, tout cela s'unifie. Les divers personnages parlent de la même façon. Ils se sont partagé le dialogue en tranches. Chacun doit mastiquer sa part. »

(Barjavel)

Comment jouer de l'image vocale ? Le cinéma, depuis cinquante ans, l'a tenté dans trois sens essentiellement :

— en valorisant le timbre des voix. Il y faut quelque audace, et ne pas craindre les pièges de l'emphase. Filmant Maria Casarès dans *Orphée* (1950), Jean Cocteau ne voulut pas brider le tremblement de sa voix, sans cesse brisée, un peu trop grave — qui remue ou, si l'on y soupçonne de la complaisance, agace. Résultat : Casarès aura le seul visage intéressant du film, visage très immobile, blanc, maquillé comme un masque et plus qu'un masque, et pourtant atteint de ce tremblement, visage comme tremblant sans cesse de se défaire ; se défaisant d'ailleurs à la fin du film. Peu sauront aimer les voix ainsi, sans doute parce qu'il y a beaucoup d'indiscrétion à surprendre le secret d'une voix, d'une personne. (Ou alors, ce seront des films « en première personne », et si les essais filmés de Godard émeuvent, c'est bien aussi par l'inconfondable grain de sa voix, triste et douce et parfois un peu mièvre, comme du Verlaine) ;

— en recourant encore à l'esthétique du direct. Dans le cinéma direct, l'image vocale inclut une définition de la voix comme émise en un lieu, et affectée par ses qualités matérielles, acoustiques, par l'atmosphère, l'« ambiance » qu'il apporte. On a souvent commenté le parti adopté par Straub dans *Othon*, de faire dire le texte de Corneille par des acteurs ayant tous un accent prononcé. L'accent est une composante simple, « grosse » de l'image vocale. Mais en outre ces accents, dans *Othon*, sont comme modelés, modulés, différemment à chaque plan, par la façon dont le corps et sa voix sont installés dans le lieu. Distances, du semi-lointain au très proche, espaces ouverts, emplis de la rumeur cacophonique de la ville, ou espaces semi-fer-

més : chaque lieu infléchit les voix, en change l'image tout en préservant, grâce aux accents, leur immédiateté. Les fameuses scènes de bistrot dans les films de Godard ne fonctionnent pas autrement, ni, sur un mode plus effacé, les scènes de conversation de Rohmer ou de Rouch ;

— en poussant à l'extrême limite le jeu de la parole. Ou, chez un cinéaste comme Bergman, encore plus loin que toute limite, comme dans ces scènes de confession impudique dont il s'est fait une spécialité. Dans *À travers le miroir*, à la fin de la cruelle et sinistre soirée de retrouvailles familiales qui ouvre le récit, deux conversations-confessions se tiennent entre le mari et la femme. Dans la première, Max von Sydow et Harriet Andersson, en plan moyen, se parlent longuement, mais à contre-jour. Leurs visages sont à peine distincts, toute la gravité de la scène passe dans les inflexions de la parole. Puis, on retrouve le couple au lit, dans un long plan rapproché sur leurs visages, tournés vers nous, à l'horizontale, donc l'un au-dessus de l'autre dans l'espace du cadre. Cadrage étouffant, dont Bergman est familier, où se sent le souci, non de déréaliser, de déshumaniser (comme ce sera le cas dans des films récents), mais au contraire de filmer en continuité le rapport complexe, excessivement humain, de deux êtres qui se parlent sans s'atteindre. (La même idée est reprise dans la scène suivante, le réveil du couple le lendemain matin ; simplement, la caméra est passée de l'autre côté du lit).

Dans tous les cas, il est toujours question d'accorder une voix à un corps, l'image d'une voix à l'image d'un visage, de centrer la représentation à la fois sur l'un et l'autre. Le « vococentrisme » répond au centrément sur les visages, parce que l'un comme l'autre ne sont que des guises du « centrisme » généralisé qui caractérise l'ère du sujet moderne. Ère du déclin du Texte, elle est, ainsi que l'a montré Michel Foucault, celle de l'avènement de la parole qui vient de chacun, de l'individu, du sujet, comme glorification de ce sujet contre l'évidence même de son assujettissement. Par ce biais la « modernité » cinématographique issue du néo-réalisme rencontre la modernité tout court. (Le cinéma, ou le vieil art moderne).

### *Du portrait enfin possible*

Visage-humain, visage-voix : dans le cinéma depuis l'après-guerre, le visage est recherché comme lieu d'accès à une « vérité » profonde de la personne.

Pour ce traitement du visage, il n'est pas de meilleur mot que *portrait*. Or, parler de portrait dans le film ne va pas de soi, malgré l'abondance des films dont la critique a eu l'impression qu'ils étaient des portraits (de la star, du metteur en scène, de l'époque).

Pour cerner, au cinéma, ce que pourrait être le portrait autrement que dans le flou de l'approximation métaphorique, le plus expédient serait d'examiner un à un les traits définitoires du genre portrait là où il est né et où nous l'avons rencontré, dans la peinture. Rapport à l'individu, description mêlée de monstration, expressivité sous-tendue par un désir de véridicité, conditions liées au dispositif portraitique (diégétisation, regard, singularisation) : cette simple liste fait déjà apparaître un partage entre des critères plus extérieurs, quelle que soit leur importance — les conditions de la mise en scène — et une visée essentielle qui serait au contraire le plus définitoire des traits définitoires.

Considérer des critères formels est intéressant, mais n'ira peut-être pas très loin. Comment, sous quel angle, à quelle distance, dans quel rapport au lieu environnant, avec quelles contraintes ou quelles libertés dans le jeu des regards réciproques, le visage humain est-il filmé ? Telle serait à peu près la question infiniment subdivisée que suggérerait le parallèle avec le portrait peint. Or, la variété des solutions cinématographiques à ces questions est si grande, ces questions elles-mêmes sont si proches de celles qui définissent la mise en scène de cinéma en général, qu'il est bien douteux qu'on arrive ainsi à délimiter, dans les films, des moments de portrait — *a fortiori*, qu'on arrive à déterminer quels films contiennent du portrait.

Le plan de *Bellissima* qui montre Anna Magnani et la petite fille regardant ensemble le bout d'essai que celle-ci a effectué pourrait, prélevé sur le ruban filmique, être avantageusement encadré, et faire portrait. Son éclairage contrasté, répartissant significativement l'ombre entre les deux visages accolés, l'intensité du regard vers l'avant, en même temps l'air préoccupé et désolé de l'adulte, l'air étrangement absent et désengagé de l'enfant, en feraient un de ces portraits où le sujet dit à la fois un peu de sa persona sociale et beaucoup de sa vérité subjective (dans des proportions inverses à celles de la photo Harcourt analysée par Barthes). Pour autant, ce plan n'apparaît pas ainsi dans le film, du moins pas uniquement ainsi. Désolation et désengagement, par exemple, y jouent l'un par rapport à l'autre (ce plan ponctue décisivement le rapport de folie qui s'est institué entre les deux personnages : l'air de retrait de la petite fille est la réponse, négative, enfin donnée

aux manigances de la mère), mais aussi par rapport à ce qui se joue entre l'écran du bout d'essai et ce « plan-portrait » (la salle de projection où fusent les rires gras de l'équipe).

C'est ce genre de difficulté qui a, très logiquement, amené à chercher, du portrait de film, du moment portraitique dans le film, une définition plus stricte. Dans son étude de l'« homme du cinéma », Nicole Brenez propose ainsi de définir plusieurs figures du portrait, comme autant de modes de représentation de l'homme au cinéma. Or, constate-t-elle justement, si l'on ne veut pas s'engager dans la voie dangereuse (parce que formaliste) d'une définition du portrait cinématographique comme morceau détachable, il faut renoncer à l'apparente simplicité de l'équivalence avec le portrait peint. Il faut renoncer à chercher uniquement le portrait dans la stase, dans la séquence sans action. Non qu'il n'existe des films où une telle définition soit la meilleure, parce qu'ils ont été voulu tels, comme *Le Silence de la mer*, dans lequel les gros et très gros plans de Howard Vernon, très immobiles, dans des poses extrêmement peu naturelles, font point d'orgue, mélange de photogénie (d'une photogénie de photographe et d'éclairagiste) et de portrait. Mais ces portraits s'offrent trop uniment comme tels pour qu'on leur accorde créance autre que, justement, formelle.

De plus, l'origine picturale de ce principe n'est pas absolument avérée, parce qu'il oublie que le portrait peint, lui aussi, avait affaire au temps, sous les espèces de la capture du moment favorable. Un grand portraitiste du XVII<sup>e</sup>, disons Van Dyck, commençait par arranger son modèle, par l'ajuster dans un décor : premier montage, au terme duquel on obtenait l'attitude expressive souhaitée. Van Dyck était fameux pour sa vitesse d'exécution, en quelques heures de pose l'essentiel du portrait était fait : le visage était peint. Après, une armée d'aides s'emparait, qui du vêtement, qui des mains (les fameuses mains qui firent la gloire du peintre et qui n'étaient pas souvent celles du modèle). Seconde série d'opérations, second montage. Tout est monté, fabriqué — mais pour le visage on joue la carte de la dextérité, le peintre n'est excellent que s'il prend le temps de vitesse, avant que la pose et l'expression suggestives qu'il a modelées ne commencent à s'effacer.

Deux siècles plus tard, Ingres, qui se rêva le continuateur des classiques, poussait le système à son paroxysme :

« Ayez tout entière dans les yeux, dans l'esprit, la figure que vous voulez représenter, et que l'exécution ne soit que l'accomplissement de cette image possédée déjà et préconçue. »



Ce qui est « dans les yeux » est ce qui vient de l'esprit, et d'ailleurs on connaît les crises de pleurs et de rage qui venaient à Ingres devant ses modèles, tant qu'il n'arrivait pas à faire correspondre l'un à l'autre. Mais la coïncidence se produisait-elle, ne fût-ce que le temps d'un éclair, aussitôt le portrait était comme fait (c'est la fameuse anecdote rapportée par Monsieur Bertin, devant qui Ingres avait beaucoup pleuré et ragé, et qui un jour, ayant pris par hasard l'attitude qui serait celle de son portrait, vit le peintre bondir, et lui dire : « Venez demain, votre portrait est fait »).

Le portrait de M. Bertin est de 1832, et déjà la photographie est dans l'air.

*« Tel un chasseur, le photographe [...] ne dispose que d'un instant. Il lui faut guetter sa proie pour saisir d'un coup l'expression révélatrice. La photo prise, il s'efface. [...] Le rôle d'un bon portraitiste est d'être l'instrument sensible grâce auquel une personnalité se révèle. »*

Ces lignes de Gisèle Freund auraient presque pu être écrites pour le peintre qui sut saisir d'un coup la personnalité de Monsieur Bertin, à l'instant décisif. Photo et peinture, le portrait est affaire de saisie. Mais le cinéma ne saisit pas des instants, seulement des durées (c'est une des apories de la photogénie que d'avoir voulu capter un instant décisif). Il ne faut donc pas calquer de trop près, sur le portrait photo-pictural, l'idée d'un portrait cinématographique.

De façon un peu idéaliste, on partira donc, plutôt que de similitudes formelles, de la valeur du portrait, insistant sur le rapport de vérité qu'il est censé produire. Le portrait cinématographique adviendrait ainsi à sa plénitude dans les occasions filmiques où se profile une expressivité, mais individualisée et visant une véridicité. C'est en ce sens, sans doute trop général, que le cinéma de l'après-guerre semble mieux que d'autres chercher le portrait, puisque, davantage que les autres idéaux du visage cinématographique, il a affaire à un idéal de vérité.

Il faut, surtout, ne pas banaliser cette thèse. Il peut sembler évident en effet qu'un cinéma dont le souci esthétique-éthique va au profond du réel vise aussi le réel de l'homme, c'est-à-dire, si l'on tient au mot, sa vérité. Or, l'important serait surtout de poser, négativement, qu'il n'y a pas de portrait cinématographique — à toutes exceptions près que l'on voudra — hors ce traitement du visage humain qu'a promu le réalisme de l'après-guerre, et qui en fait un visage-portrait. Critère essentiel, il n'est pas coupé du corps, comme l'est souvent le visage photogénique ou glamour, mais exprime à lui seul

l'ensemble de la personne, visage-expression qui résume et rend visibles, pour qui veut voir, les qualités profondes du modèle. Ou, mieux que du modèle, du sujet.

La première et plus manifeste différence entre portrait pictural et portrait cinématographique serait en effet que ce dernier ne saurait confondre modèle et sujet. Le modèle est du côté du profilmique, au sens plein de ce terme de la filmologie (« ce qui est disposé devant la caméra en vue du filmage »), tandis que le sujet est visé dans le filmique ou dans ses entours (la diégèse par exemple, toujours au sens exact de la filmologie, c'est-à-dire « dans l'intellection »).

Or, qu'est-ce qui définit le sujet du portrait ? La singularité, peut-être ? C'était indéniablement le cas en peinture :

*« Si la Peinture est une imitation de la nature, elle l'est doublement à l'égard du portrait qui ne représente pas seulement un homme en général, mais un tel homme en particulier qui soit distingué de tous les autres. »*

(Roger de Piles)

Mais quelle est la singularité portraite dans le portrait cinématographique ? La réponse à cette simple question n'est pas simple, et l'on ne s'en sortira pas en identifiant, comme cela est tentant, le modèle à l'acteur, le sujet au personnage.

Le propos même du cinéma où se produit le portrait est de brouiller cette séparation entre acteur et personnage. Les films de Rossellini se voient au moins autant comme une dépeinture d'Ingrid Bergman que d'Irène Wagner, de Karin, de Katherine Joyce. Ou, si l'on trouve la conjonction Rossellini-Bergman peu probante parce que trop proche de l'aveu indécent, on ne peut faire autrement que sentir la même Anna Magnani, avec son visage, son corps, ses gestes, ses manières même, visé dans *Bellissima*, dans *Amore*, dans *Mamma Roma*. Cette participation de l'acteur au sujet du portrait est flagrante, si l'on préfère encore, chez Renoir, qui, selon ses propres dires, n'a entrepris *Nana*, *Le Carrosse d'or*, *Elena et les hommes* que pour pouvoir tourner avec Catherine Hessling, Anna Magnani, Ingrid Bergman, et faire leur portrait.

La conjonction Rossellini-Renoir évoque aussitôt d'autres noms de cinéastes, toute une filiation, incarnée surtout dans deux générations de cinéastes français : celle de Rivette, de Pialat, celle, plus jeune, qui se récla-

me à son tour de ces deux maîtres. Jacques Rivette serait le passeur. Après avoir, jeune critique, admiré l'un et l'autre, il a, mariant l'improvisation rossellinienne avec la passion de Renoir pour la direction d'acteurs, systématisé cette forme de vampirisme qui consiste à nourrir les personnages de la substance vivante des acteurs. Ceux-ci sont alors contraints à inventer sans cesse, à puiser dans leur savoir et, dirait-on, dans leur vie même.

On voit mal quelle autre méthode de mise en scène aurait, par exemple, obtenu la scène épouvantablement malaisante au cours de laquelle Sébastien lacère ses vêtements en pleurant dans *L'Amour fou*, long plan fixe où il faut que les larmes coulent encore et encore. Confronter avec n'importe quelle scène de violence fictionnelle égale, disons, avec Paul Newman jouant du Tennessee Williams ; on verra alors que la Méthode, au contraire, parce qu'elle vise une expressivité acméique et instantanée, n'aurait rien su produire de tel, qui dure, qui s'éternise. La méthode rivettienne est d'ailleurs retorse, puisqu'elle laisse croire à l'acteur vampirisé que tout vient de lui. Dans *L'Amour fou*, Rivette avait permis à Jean-Pierre Kalfon de vraiment mettre en scène Racine devant la caméra — pour mieux lui faire oublier qui était le vrai metteur en scène. (Dans *La Belle Noiseuse*, le personnage de Frenhofer est aussi un metteur en scène, un maître-en-scène même, qui n'hésite pas à brusquer le corps de son modèle pour lui faire rendre sa vérité. Métaphore à peine déguisée, presque didactique, un peu ironique, de la figure du cinéaste, que Michel Piccoli a jouée en connaissance de cause).

La captation opérée par Pialat est, en un sens, plus innocente, plus avouée — mais sa nature n'est guère différente. Un film comme *À nos amours* multiplie les moments de vérité et les « scènes-piège » (A. Philippon), dans lesquelles, à l'improviste, l'acteur est sommé par la mise en scène de se substituer au personnage (piège redoutable lorsque l'acteur est un non-professionnel qui joue très près de son propre personnage, comme c'est par exemple le cas de Jacques Fieschi lors de la scène du repas de mariage). Quant au portrait de Sandrine Bonnaire, dans le même film, il est à peu près impossible de dire ce qui vise l'actrice, ce qui vise le personnage de la fille. On passera, démonstrativement, d'épisodes qui sont des portraits de personnage (les trois fragments d'*On ne badine pas avec l'amour*, au début du film, destinés visiblement à montrer le progrès de la jeune fille — y compris dans son visage) à d'autres épisodes qui porteraient une jeune fille de seize ans dans son premier film (le célèbre plan-séquence entre père et fille, conclu sur un moment d'ineffable connivence à propos d'une fossette disparue). Le portrait est ambigu, reflétant exactement l'ambiguïté du rôle du père, qui est aussi le metteur en scène.

Mise en scène retorse chez Rivette, perverse chez Pialat : le portrait du sujet-acteur est difficile à accoucher, comme le prouve à l'envi le cinéma de tels autres de leurs contemporains. Éric Rohmer, dont les films ont absorbé la substance vivante de plusieurs jeunes actrices, a mis au point pour y parvenir un piège d'autre sorte encore. À partir d'un canevas narratif, il discute avec elles, puis intègre leurs idées dans un texte qui jouera dès lors le rôle de carcan, mais un carcan accepté, voulu. Ainsi le portrait est-il double, indissociablement. *L'Ami de mon amie* par exemple nous fait le portrait, non pas d'Emmanuelle Chaulet ni de Sophie Renoir, mais d'Emmanuelle Chaulet en Blanche, de Sophie Renoir en Léa : ni l'actrice, ni le personnage, mais l'actrice dans le personnage (l'actrice, spécifiquement, les acteurs n'intéressent pas Rohmer au même titre).

Jean-Marie Straub ne prétend pas à proprement parler faire des portraits, mais le vampirisme est encore partout à l'œuvre chez lui, depuis qu'il le revendiqua à propos de l'incarnation de Jean-Sébastien Bach par Gustav Leonhardt dans la *Chronique d'Anna-Magdalena Bach*. Le cinéma de Straub-Huillet, de façon générale, est fondé sur le rapport étroit entre un texte et un lieu, mais un rapport qui n'est pas donné d'avance, que le texte permet mais n'oblige pas, et que l'acteur aura à charge de rendre effectif. Pour cela, cet acteur devra inmanquablement payer de sa personne, et les films enregistrent aussi des corps — non pas torturés, le mot serait excessif, mais brimés. Adriano Aprà dans le rôle d'Othon offre un corps maintenu rigide, jamais reposé, tendu tout entier peut-être par la difficulté de la performance de diction et de mémoire, certainement par la dureté physique du tournage, la chaleur, le soleil. *Moïse et Aaron*, *La Mort d'Empédocle*, *Noir Pêché*, sont aussi peuplés d'images de peaux trop exposées au soleil, et le dernier nommé fait proférer de longues tirades à un acteur asthmatique allongé sur un sol de cailloux.

Nous avons trouvé plus haut une définition de la mise en scène comme art de la direction d'acteurs et de la mise en ordre de l'espace et du temps de leur jeu (G. Legrand). Le cinéma de Straub-Huillet, si proche de ceux de Rivette, Pialat, Rohmer par leur souci commun de profiter de l'acteur (autant et plus que de le diriger), marque plus nettement peut-être le lien entre l'acteur et sa « scène », la scène où il est mis par la mise en scène, le lien entre croyance à une vérité délivrée par l'acteur et croyance à la mise en scène comme moteur esthétique (éthique, aussi bien) du cinéma. En ce qui concerne l'acteur, ce cinéma reprend exactement, on l'a vu, une conception répandue dans l'après-guerre.

« Le rôle de l'acteur est de prendre connaissance du dialogue et des descriptions pour en faire une reconstitution totale en chair et en os ; mais une reconstitution possible parmi une infinité d'autres. C'est là le rôle merveilleux de l'acteur : il donne une âme au personnage, et l'auteur du film n'est pas sans ressentir une angoissante appréhension lors de sa rencontre, devant l'écran de première projection, avec son personnage dont il ne connaissait jusque-là que des manifestations à vrai dire sans lien auquel on puisse croire ; désormais une énigme est résolue : c'est cet homme là qui est le personnage. [...] »

La direction d'un acteur par le metteur en scène consiste donc à donner à l'acteur des "souvenirs" d'un être qui n'est pas le sien, certes, mais d'un être qui n'est un être que s'il lui donne le sien propre. »

(Pierre Bailly, 1950)

Quant à la mise en scène, elle a été, mieux et plus qu'un concept, un mot d'ordre, un cri de guerre, celui des jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* dans les années cinquante. Que le premier mot du premier article paru dans les *Cahiers du cinéma* sous la signature de Jacques Rivette ait été « évidence » rappelle suffisamment ce qu'était l'idéal défendu par ce mot d'ordre. L'article, intitulé « Génie de Howard Hawks », touchait, bien sûr, à l'aspect spatio-temporel de la mise en scène, mais la fameuse formule sur « la caméra à hauteur d'homme » parlait moins de la maîtrise de l'espace que du regard du cinéaste sur ses acteurs. (Aujourd'hui encore, Jacques Rivette résiste à filmer un visage en gros plan, par peur, avoue-t-il lui-même, du morcellement du corps, par non-goût du cinéma de montage, bref, par respect de la globalité du mouvement du corps.) Durant les dix années suivantes, le cinéma américain sera systématiquement défendu par cette école critique, préféré au cinéma français notamment, parce qu'il est plus proche de l'idéal de la mise en scène : savoir regarder un acteur en train de jouer — donc, mais comme corollairement, savoir le « faire » jouer, le diriger.

Aussi le style de mise en scène pratiqué dans ses propres films par Rivette n'est-il qu'un forçage du côté documentaire qu'impliquait, à le suivre jusqu'au bout, le mot d'ordre de la mise en scène. Ainsi s'expliquerait ce paradoxe, d'une Nouvelle Vague plus européenne que nature, alors que ses auteurs n'avaient juré que par Hollywood : c'est que la mise en scène, dans la lecture de Rivette, de Mourlet, de Legrand, est l'application consciemment ou inconsciemment déplacée, au cinéma américain, d'un idéal né en Europe, né de la guerre européenne. (Resterait à dire pourquoi l'idéal de la mise en scène n'a pas pu développer, en terrain hollywoodien, ce côté documentaire, et pourquoi, par conséquent, la question du portrait ne s'y est pas posée : à cause évidemment de l'économie — et de l'économie symbolique — de

l'acteur, qui y est voué à rester modèle, toujours modèle. *La Femme modèle*, comme dit le titre d'un Minnelli).

Ainsi, il existe un cinéma où l'acteur est autant sujet que modèle, où il est visé par le portrait que dessine le film. À l'inverse, le personnage peut excéder le sujet pour faire partie du modèle. Un type de films ici s'impose, traversant les genres, celui de la biographie, du « portrait de grand homme » (N. Brenez). *L'Évangile selon Saint-Matthieu* de Pasolini vise le Christ à travers l'acteur Enrique Irazoqui. Mais ne peut-on pas dire plus aisément que le film portrait cet acteur (un amateur, un étudiant sans expérience) visant à incarner un modèle qui est le Christ ? Le Christ est un modèle d'emblée complexe puisqu'il ne peut qu'inclure les innombrables figures du Christ forgées par l'iconographie ou par la patristique, et l'on peut juger que la visée est alors particulièrement indirecte. Mais le principe resterait le même dans tout portrait cinématographique de grand homme, qui n'a pas rapport à cet homme même, mais à l'infinie nébuleuse de ses images déjà constituées.

Les exemples sont nombreux, puisque le cinéma a toujours tenté de faire revivre les grandes figures du passé historique dans des corps d'acteurs. Mais il est des biographies filmées où l'acteur doit compter pour rien, comme la célèbre série produite à la fin des années trente par la Warner Bros, qui fit passer indistinctement Paul Muni de Pasteur à Émile Zola à Juárez. Au contraire, ce qui intéresse le cinéma moderne, c'est la persistance de l'acteur comme corps, comme personne entière, sous l'image du grand homme visé.

« Tout se tient au cinéma. Que l'acteur chargé d'incarner un personnage historique [...] ne s'en remette jamais au maquillage. [...] L'âme d'un héros ou d'un monstre ne peut se maquiller et c'est elle qu'il faut capter. Ambition démesurée, disproportion entre la réalité du grand Homme et le mensonge du comédien. Que ce dernier ne précise pas trop les contours des personnages historiques qui lui sont confiés, mais qu'il se cache discrètement derrière l'illusion qu'il nous en veut donner. »

(Fernand Ledoux, 1949)

D'ailleurs la modernité, ici, n'a que des frontières indécises, car les incroyables performances plastiques de Nikolai Tcherkassov, incarnant à peu d'années de distance non seulement Nevski et le Terrible, mais aussi le tsarévitch Alexéï (dans *Pierre le grand*), Ivan Pavlov, Moussorgsky, Don Quichotte, font du corps de cet acteur un intermédiaire remarquable dans le rendu de ces modèles illustres.

Il n'y a donc pas équation simple, du couple acteur-personnage au couple modèle-sujet. Le cinéma issu du néo-réalisme est par excellence celui qui, dans le domaine de la portraitisation du visage humain, cultive les ambiguïtés et les formations intermédiaires. Dans les *Onze Fioretti de Saint François d'Assise*, la représentation de Saint François et de ses compagnons par de simples moines déjoue toute certitude. Ce n'est pas des moines comme individus que Rossellini fait le portrait, mais non plus des personnages de l'histoire. Le film portrait, en fait, quelqu'un qui n'est ni Saint François, ni l'acteur anonyme qui lui prête son corps, ou plutôt, qui est l'un et l'autre, à travers leur commune condition de moine franciscain.

Ce qui n'est pas ambigu, c'est la visée, idéaliste, essentialiste, extrêmement humaine, au point d'être parfois vue comme, finalement, ultra-humaine. Ceci, par exemple et à peine excessif, à propos du *Journal d'un curé de campagne* :

« Et ce que Dieu voit, dans le film de Bresson, ce que voit le prêtre chez ses paroissiens, ce n'est pas leur visage de circonstance, celui qu'ils font à leur entourage, ou plutôt celui que leur font, quand ils se croient sincères, leurs sentiments, quand ils dissimulent, leurs intérêts : les personnages portent ici leur vrai et profond visage, celui qui apparaît au prêtre, celui qu'ils portent devant Dieu, cette image d'eux-mêmes qu'ils damneront ou sauveront, mais ne sauraient quitter. [...] »

Et on leur reproche de n'être pas naturels, de ne pas trouver à chaque instant l'expression qui habille aussi serré que possible la présente configuration de leur pensée, comme si, dans le surnaturel, on avait le temps de se faire naturel, comme si, devant Dieu, on composait son visage, comme si, en cette instance suprême, on avait le loisir de préparer ce plus raffiné des mensonges, la nature. »

(Oswald Ducrot, 1951)

Le visage et l'éternité, enfin retrouvée.

### Postlude

L'éternité n'a qu'un temps, et le cinéma n'aurait pu éviter d'être rattrapé par la contingence, par son époque, par la petite apocalypse que connurent à la fin des années soixante les pays riches.

Cela fut, une fois de plus, avant tout l'affaire de l'Europe, du cinéma d'art, sans doute. Mais pas seulement, puisque l'époque était aussi celle des exils,

des voyages. Renoir et Rossellini avaient fait le pèlerinage de l'Inde dix ans avant, mais à présent c'étaient l'Amérique, l'Afrique qui venaient constituer leurs réseaux d'affinités secrètes dans la vieille Europe. (Le cinéma novo brésilien, un moment, n'exista nulle part autant que dans le triangle Paris-Venise-Karlovy Vary ; c'est aussi le moment où Jean Rouch réalise un film intitulé *Afrique sur Seine*).

De tout cela, l'apocalypse et les trafics, le visage ne pouvait que porter la trace. Deux films, l'un peu avant, l'autre juste après le changement de décennie, seraient ensemble un emblème commode, manifestant par leurs titres, leurs projets, leur insistance sur le visage, l'essentiel de ce qui s'est alors joué pour le visage de film. Le premier est l'œuvre d'un Américain au nom grec (mais il fut surtout reçu en France, d'emblée sur le mode quasi clandestin du « culte »). *Faces*, visages, le titre est un programme, que le film tient. De longues scènes de conversation, prolixes, jouées dans un état second d'empathie, emplissent les visages d'émotions, les font déborder, toujours à la limite de se défaire pour aussitôt se reprendre. La caméra torrentueuse de Cassavetes va les chercher, les capte, les extrait en de longs gros plans, encore magnifiés par la texture du seize gonflé. Ils sont alors montrés, en proie consentante à tout ce qui les traverse, à tout ce qui coule et s'épanche, les larmes, la parole, l'émotion.

Rien de tel dans *Les Hautes Solitudes*. Les gros plans de Jean Seberg n'y sont pas les houleuses palpitations d'un visage en mouvement incessant, emporté dans les flux de l'amour (« lovestreams »). Au contraire les plans sont immobiles ; le visage lui-même semble plutôt chercher à contenir, à retenir les émotions qui l'agitent ; la matière n'est plus une danse de grains lumineux mais évoque la pierre poreuse dont sont faits les rêves. Hauteur et solitude : le visage est exalté mais esseulé, c'est une jeune femme qui souffre et à laquelle, pour cela, Philippe Garrel érige un monument.

L'écart entre ces deux films est grand. Or, c'est dans cet écart que se produisent plusieurs films significatifs, qui, ensemble, font passer le visage filmé de l'exaltation à la solitude, sans quitter le registre commun, celui de l'angoisse. Le trait le plus visible, le plus impressionnant dans tous ces films, c'est la cruauté. Le filmage devient un piège, la caméra, une machine infernale. La caméra de Cassavetes allait encore à la rencontre des visages, allait chercher sur eux les affleurements de l'émotion, de l'expression. Mais la caméra est encore bien plus redoutable si elle ne bouge pas, si elle fixe, si elle regarde frontalement, sans dévier.

Bergman et Godard, les premiers, s'y étaient risqués. L'une des dernières scènes de *Persona* est le face-à-face entre les deux jeunes femmes, au cours

duquel l'infirmière explique, en un long monologue assertif, ce qui cause la folie de l'autre. Toute la scène est faite sur une double figure du dédoublement. Le monologue, d'abord, est dit deux fois, identiquement, une première fois en voix off, tandis qu'on voit le visage de Liv Ullmann (elle cherche à fuir cette frontalité, tente parfois d'échapper en offrant son profil), puis une seconde fois, symétriquement, sur le visage de Bibi Andersson. Les deux fois, le cadrage se resserre, aboutissant au très gros plan. À la fin de la scène, la symétrie et le redoublement sont tels qu'il peuvent s'inscrire dans l'espace d'un cadre unique : visage partagé, collage de deux moitiés des visages de l'une et de l'autre (Alma tente, en vain, d'exorciser cette identification absolue : « *Non, je ne suis pas toi !* »).

Godard reprendra souvent cette idée de l'épinglage et de l'identité : le discours, simplement, ne sera plus celui de la psychologie, de l'empathie entre personnages, mais le discours glacé de la politique, la mauvaise conscience, le repentir, la honte. La caméra s'y fera encore plus rigide, encore plus frontale, comme dans ces effets de photomaton que l'on voit dans *La Chinoise* (Jean-Pierre Léaud et Juliet Berto récitant un passage de Mao), dans *Week-end* (le discours « croisé » des deux prolétaires du tiers-monde), dans *Tout va bien* (les clichés identitaires d'Yves Montand et Jane Fonda, au début du film).

Un peu plus tard, la *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman sera, elle aussi, enfermée dans le carcan de plans longs, au décor propre, à peine chargé de sens (le kitsch petit-bourgeois). Ses gestes monotones seront soumis à la loi de fer des perpendiculaires : lignes droites des embrasures de portes, du sol, frontalité absolue de la caméra, rigidité du cadre. L'impression est encore plus étouffante, puisque ce n'est même plus la caméra qui travaille à cadrer le personnage, mais celui-ci qui incessamment se recentre de lui-même (sans autre choix : le cadre ne bougera jamais, et le grand angulaire qu'a nécessité l'exiguïté du petit deux-pièces bruxellois n'hésitera pas à couper les têtes des acteurs qui voudraient fuir ce centre). Pas étonnant que la diction, le discours, soient eux aussi si monotones, longue litanie de la vie grise, qu'égrèneront aussi, toujours sous le signe du rigide, du perpendiculaire, *News from Home*, *Letters Home*.

Même Maurice Pialat, à cette époque, n'échappe pas tout à fait à produire des visages comme piégés. Il est vrai que *L'Enfance nue* montrait déjà, comme jamais, l'obtusité d'un visage d'enfant, sa solitude, sa prison. Mais *Nous ne vieillirons pas ensemble* revient aux histoires d'adulte, à la plus banale : un couple se sépare. La rupture, avec ses atermoiements, ses inter-

mittences du cœur, est scandée de scènes de discussion ou de dispute : scènes de lit, scènes de voiture, de voiture surtout. Personnages enfermés dans ce lieu privilégié de l'individualisme, la banquette avant d'une voiture. Dans le carcan de verre, de métal, de moleskine, la violence des scènes (qui ailleurs éclate, dans les gestes d'impuissance nerveuse de Jean Yanne) doit rester contenue. Elle frappe alors les corps, et encore davantage les visages, maintenus rigides ; l'inexpressivité de Marlène Jobert soudain fait sens : son visage n'est plus rien, plus rien d'expressif, qu'une surface où vient au contraire s'imprimer quelque chose — la parole de l'autre, la parole anonyme, pauvre, prévisible qui les mène tous deux.

L'épinglage du visage, le gros plan, la perpendicularité, ont donc finalement ce sens : ôter au visage la possibilité d'être l'extérieur visible d'un intérieur invisible, faire de lui une surface d'inscription matérielle, sensible pour quelque chose qui va le frapper comme du dehors, pour un texte. Dans *La Maman et la putain*, les trois protagonistes — surtout Jean-Pierre Léaud et Françoise Lebrun — discutent de leurs passions, mais comme si elles leur étaient étrangères, comme s'ils les observaient, les citaient. Le monologue final de Veronika (par hasard, le prénom de Karina dans *Le Petit Soldat*) dure très longtemps ; le texte, savamment truffé des idiotismes de l'air du temps, est à dire à la virgule près, mais sans en oublier la charge tragique. Le visage de l'actrice (c'était, pour elle aussi, son premier film) doit laisser passer le texte, se soumettre à lui, être la page où il se lit — mais il ne peut éviter d'en être ravagé. Personnage, actrice, modèle, sujet : toutes pleurent, mais aucun geste de caméra ne vient, comme chez Cassavetes, recueillir ces larmes.

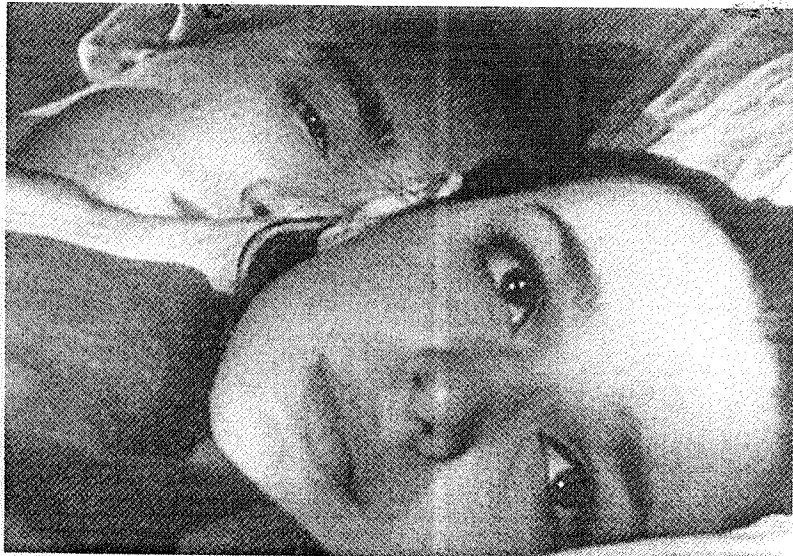
Le texte, dans sa rigueur, est au fondement de plusieurs films de ces années-là. Dans *Othon*, de Straub-Huillet, la pièce de Corneille impose d'emblée sa présence. Au deuxième plan, Othon parle, très vite ; rien ne permet d'oublier qu'il récite, mais on ne le voit pas, on voit seulement la circulation des voitures en contrebas du Palatin. Au troisième plan, il est présent à l'image, avec son confident, mais de dos, éclairé par des réflecteurs, les voix portent le texte à travers les corps. Au cinquième plan, le visage est de profil, très serré par le cadre, qui le suit tandis que l'acteur marche. Etc. : c'est toujours le texte qui prime, et lorsque les visages sont montrés, ils n'expriment pas : ils exhibent le texte. Ce principe rigide n'empêche d'ailleurs pas la variété, comme on le voit dans *Othon* même, où les visages sont autant de tablettes faites de cires différentes. De même, ce principe à l'œuvre ailleurs opérera selon d'autres formes, comme dans *Jaune le soleil* de Marguerite

Duras, où la diction est au contraire uniformément lente, ressassante, mais où les visages aussi sont fixés, laissés en proie à l'effort de dire le texte (chacun de ces visages de comédiens de théâtre devient alors un masque).

Dans cet abandon progressif de l'humanité manifeste du visage, le bon vieux temps du cinéma classique est perdu, à jamais. Quel mauvais nouveau temps le visage de film, alors, doit-il affronter...



*L'Amour fou*, de Jacques Rivette



*Shadows*, de John Cassavetes

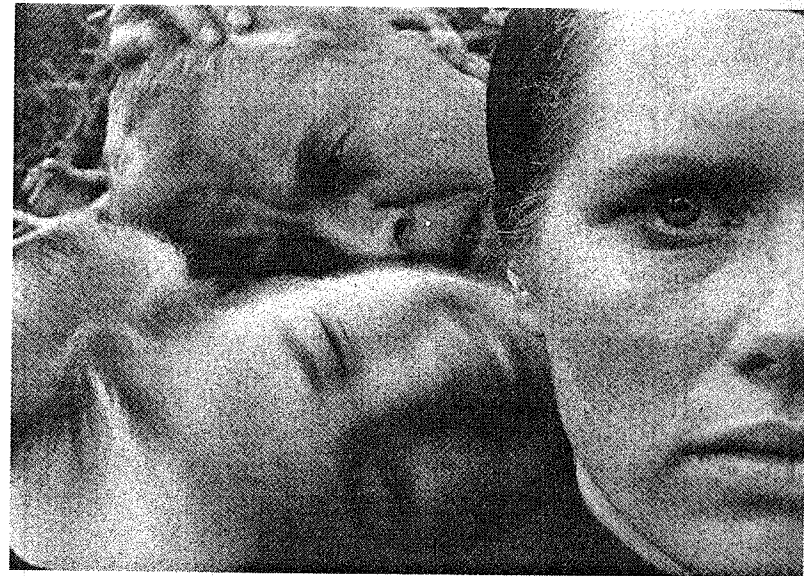


*La Maman et la Putain*, de Jean Eustache

*Le visage exalté*



*Les Hautes Solitudes*, de Philippe Garrel



*Persona*, d'Ingmar Bergman

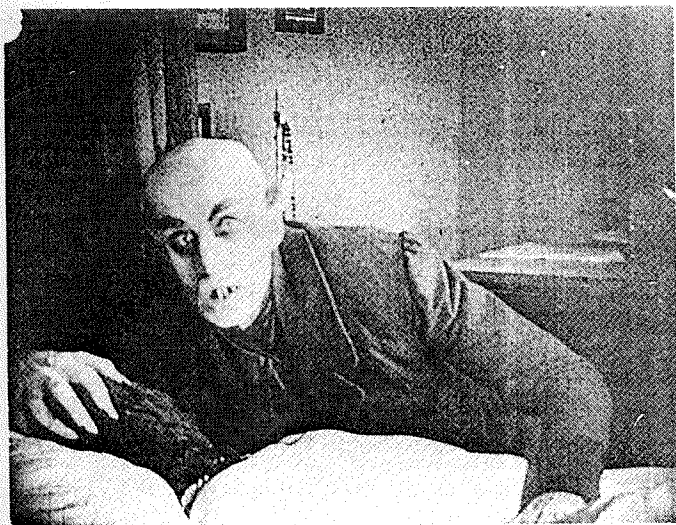
*... et vidé*



*Le Rite, d'Ingmar Bergman*

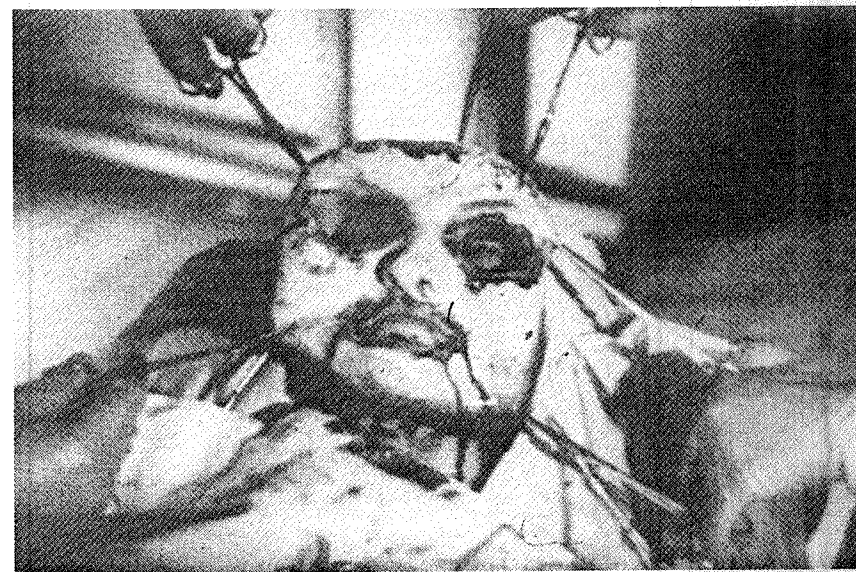


*Le Satyricon, de Federico Fellini*



*Nosferatu, de F.W. Murnau*

*Le masque :  
la mort,  
la terreur*



*Les Yeux sans visage, de Georges Franju*





*Mort à Venise*, de Luchino Visconti



*Nouvelle Vague*, de Jean-Luc Godard

*Le visage défait :*



*La Religieuse*, de Jacques Rivette



*Van Gogh*, de Maurice Pialat

*... l'épuisement*



*Nuit et brouillard du Japon, de Nagisa Oshima*



*2001, de Stanley Kubrick*

*Le visage défait : la violence*

## V. LE VISAGE DÉFAIT

*« Le public fut choqué parce que Manet peignait un visage exactement de la même manière qu'un chapeau. »*

Charles Rosen et Henri Zerner

*« Quiconque a suivi les aventures de l'image a, depuis dix, vingt ou trente ans, assisté à l'étrange "effacement" du visage humain. Les films qui "cassent la baraque" sont décoratifs, mythologiques, écologiques. Les stars s'étiolent, la chirurgie esthétique (c'est-à-dire la publicité) gagne, le corps flotte dans un marché dérégulé de prothèses et de signes. La guerre n'est plus celle où, dans une tranchée, un soldat découvre sur le visage de l'autre qu'il ne peut pas le tuer (je pense à un vieux film de Lubitsch, L'Homme que j'ai tué) : la guerre devient le triomphe du visuel sur fond d'un visage deux fois perdu. »*

Serge Daney

### *La réification*

Dans une partie, peut-être marginale mais à coup sûr significative, de la production cinématographique récente, le visage est traité de façon appuyée comme ce que la tradition interdisait qu'il fût : un objet. Sa beauté propre, sa

signification, son expression même sont évacuées. Dénué de sens, dénué de valeur, ce visage-là n'entre qu'à peine dans un échange quelconque, et interdit la contemplation. Plus encore que ceux des années vingt et des années cinquante, ce visage de cinéma est rare à l'état pur. Il insiste, erratique, partiel, sous forme d'effets têtus qui ont tous en commun de ressembler à une perte, à un abandon, une défaite. Une certaine pente du cinéma, disons, des années soixante-dix et quatre-vingt, aurait dé-visagéifié le visage.

Un film s'est récemment offert comme une sorte d'échantillonnage de ces effets. *Mauvais Sang*, second film du plus ambitieusement artiste des jeunes cinéastes français, n'est dénué ni de complaisance ni d'afféterie. Mais, à mesure même du désir de maîtrise qui s'y fait jour sans ambages, il témoigne d'un travail plus conscient que d'autres sur la matière filmique — et aussi sur la matière du visage. Décrire les aspects les plus frappants de ce travail fera un premier catalogue du « dé-visage ».

À certain moment, dans une scène de bagarre, deux visages (ceux de Michel Piccoli et de Denis Lavant) s'écrasent côte à côte contre une vitre, juste devant la caméra. Les nez et les bouches s'étalent, les yeux se ferment, les chairs s'aplatissent. (Il n'est pas indifférent que cet écrasement évoque une correspondance extra-cinématographique, celle de l'art xérogaphique de l'autoportrait, assez en vogue en 1985).

Mais, si les visages s'écrasent sur une vitre, cela figure aussi, presque trop littéralement, un écrasement généralisé sur la vitre du cadre. Plus de profondeur sensible comme troisième dimension spatiale imaginaire, mais seulement comme une possibilité plastique de plus, celle du jeu sur la profondeur de champ (et certes pas « profondeur du champ », car il ne s'agit en aucune façon d'une utilisation dramatique de la profondeur). Les flous multipliés au long du film, par exemple, n'ont rien à voir avec le flou artistique des années trente. Ainsi, à deux reprises au moins, une scène de poursuite est filmée avec travelling arrière dans l'axe, de telle manière que l'un des acteurs soit net, l'autre flou. Le procédé, bien sûr, n'est pas sans signification (une focalisation, au moins grossière, de la narration et de l'attention). Mais l'effet plastique, presque physique, sensoriel, est prédominant : aplatissement, écrasement de l'espace, qui comprime les visages.

Les bords du cadre changent alors de valeur, non plus limites d'un cadrage mais d'une surface. Le film n'est plus soumis à la loi de la pesanteur que suit le regard ordinairement humanisé de la caméra. Les objets posés dans le cadre — parmi eux, les visages — pourront donc contredire à la verticalité,

tel le visage de Juliette Binoche, émergeant tout à coup à l'horizontale de l'un des bords latéraux. De même, la grosseur du cadre n'est plus du tout assignable à un point de vue. Les très gros plans, multipliés, ne sont plus rapprochement mais agrandissement, retrouvant ainsi l'un des sentiments le plus fréquemment évoqués devant les films primitifs, comme encore Arnheim en témoignait en 1931. Si l'image est une surface, elle ne hiérarchise plus ses parties comme si elle était une fenêtre. Toutes les zones se valent, ou du moins, valent ce que vaut leur situation plastique. Les visages sont traités à égalité, ni plus ni moins, avec les autres parties de l'image.

Le même jeu, la même saisissante plasticité de la surface, se retrouvent dans d'autres films, par exemple dans ces deux-ci (que tout, par ailleurs, sépare) :

— *Puissance de la parole* (Godard, 1988), où sont posés côte à côte, puis l'un sur l'autre, le crâne du jeune homme et l'image de la terre vue d'un satellite. Superposition métaphorique (le cerveau créateur de mondes, la parole qui sort du cerveau pour faire le tour de la terre), mais incarnée avec la force de l'immédiateté visible par la superposition plastique, comme si la terre était le cerveau sortant de sa paroi d'os, extranéation sublime et morbide à la fois ;

— *Nikita* (Luc Besson, 1990), dont l'avant-dernière scène, une scène de lit, offre une série de champs-contrechamps sur les visages d'Anne Parillaud et Jean-Hugues Anglade, en très gros plans, horizontaux. Ici, le sentiment aberrant et effrayant de tête-bêche, de perte contre nature de la spatialité humaine, est amplifié, techniquement, par la projection sur écran large, qui gigantise à l'extrême ces visages, et surtout, rhétoriquement, par le maintien, lui aussi « contre nature », de la figure de l'alternance. Le champ-contrechamp, l'alternance, figure de la communication, du regard échangé, devenu pure mécanique logique, juxtaposition, soulignée par l'horizontalité. (L'horizontalité, à elle seule, ne détermine pas une perte des repères spatiaux ni dramatiques, comme l'a montré l'exemple d'*À travers le miroir* cité plus haut : c'est que Bergman croit à l'espace comme profondeur).

Le montage à son tour n'est plus fondé sur le respect obligatoire du visage comme unité (l'unité du visage est brisée, et aussi, le visage n'est plus l'« unité » de montage). Cela se traduit par une compréhension nouvelle de la fragmentation, du morcellement, de la déliaison. *Mauvais Sang* cultive à plaisir la césure franche, arbitraire, en plein visage, gardant ici une oreille et un peu de joue, là, du front et de l'arcade sourcilière, etc. Cela aussi tire du côté des arts plastiques, plutôt, en l'occurrence, la photographie, celle des

années vingt ou trente notamment, récemment retrouvée. Mais chez un Lerski, champion de ces découpages, chaque fragment est scrupuleusement automatisé, rendu expressif, bichonné, cultivé pour sa matière, qui compense la frustration née de l'arrachement au Tout visagier. Chez Carax, au contraire, le fragment est gardé comme fragment, il n'y a plus de tout à quoi le rapporter, c'est la coupe qui est soulignée, sans pour autant devenir expressive. (Prémices de cette dislocation, par exemple, dans la scène du coiffeur de *L'Homme au crâne rasé*. Très gros plans taillant dans le visage neutre, blanc de Senne Rouffaer, ici un œil et une oreille, là le sommet du crâne, les yeux. Mais chez Delvaux, ce découpage restait unifié, lourdement, par le symbole : le rasoir qui scalpe, le visage de mort de l'inquiétant coiffeur).

Même vu tout entier, dans *Mauvais Sang*, le visage n'arrive jamais à fonctionner sur le mode classique de l'embrayeur, du support au jeu narratif des regards. La scène du coup de foudre lors de la rencontre dans l'autobus est exemplaire. Le visage de Denis Lavant y est sans cesse submergé d'un bruit visuel glauque — *glaukos* : blanc, verdâtre, laiteux — tandis que celui de Juliette Binoche est gommé, barré, dérobé, empêché par cent artifices renouvelés (reflets, accessoires interposés, points de vue incomplets, déviés, impossibles). Pas question qu'il y ait, entre ces deux parodies de visages (parodie d'expression pour l'un, parodie de scénicité pour l'autre) le moindre échange dramatique. Ici encore, la charge métaphorique potentielle est patente, et, dans son principe, banale (l'objet d'amour vu à une distance énorme, merveilleuse, fabuleuse), mais c'est la construction originale du métaphorique qui fait tout le soin du cinéaste, au détriment de la visagité.

Avec ses moyens, peut-être plus perfectionnés, en tout cas plus automatiques, la vidéo a beaucoup joué sur un effet apparenté, en ce qu'il revient aussi à nier le visage comme unité : une image sur l'autre, dans l'autre, dévorant et transformant l'autre. On sait combien Godard affectionne le procédé du mixage d'images, qui lui permet de produire un montage-collage évolutif. Mais on trouverait bien d'autres exemples, et d'autres procédés, dans l'art vidéo, sous forme parfois plus brutale. L'incrustation serait le plus épuré de tous ces procédés, comme dans la deuxième des *Three Transitions* de Peter Campus (1973), où un visage apparaît sous un visage — le même — comme si on feuilletait l'image, comme si le premier visage était une peau, une pellicule qu'il faudrait décoller. (Mais ce qu'il y a sous le visage-pellicule n'est pas davantage un visage, on sent bien qu'on pourra à son tour l'incruster, le décoller, le mixer).

La déformation est, dans *Mauvais Sang* et en général, l'effet le plus ludique, le plus enfantin, ressortissant parfois aux concours de grimaces de l'école primaire, comme dans le plan déjà cité, des visages plaisamment écrabouillés contre la vitre. Il en est aussi quelques exemples plus subtils, comme cette figure, plusieurs fois reprise, du visage secoué par le mouvement : un personnage court, la caméra le filme en gros plan et l'accompagne en travelling dans l'axe. La course secoue le visage, le convulse, le ballote en tous sens, tel le visage de l'astronaute aux commandes de son appareil emballé, à la fin de *2001*.

La déformation est la menue monnaie de la perte du visage, et l'on n'en finirait pas de citer mille exemples, certains grossiers. Des cinéastes s'en sont fait une spécialité, facile, et elle reste la tentation permanente, à portée de main, que l'on aurait tort de confondre avec n'importe quelle laideur, même morale. Bazin rappelait, à propos des affreux visages des *Olvidados*, des mauvais garçons « oubliés » de Buñuel, que « *les visages les plus hideux ne cessent pas d'être à l'image de l'homme* ». La déformation au contraire vise le monstre, le non-humain, quitte à devoir parfois, pour le trouver, se réfugier dans un fantastique de pacotille.

La lumière, la couleur de *Mauvais Sang* participent du même projet de désagrégation des visages. Le cinéma classique hollywoodien avait mis au point un schéma d'éclairage devenu rapidement normalisé. Ce schéma fameux était fondé sur la coprésence de trois types de lumière, l'une pour le décor, la deuxième pour les personnages, la dernière destinée à fournir un effet de détournement et de soulignement des silhouettes. C'était dire, on ne peut plus clairement, qu'il s'agissait d'éclairer des visages sur des fonds ou dans des ambiances, et cela était parfaitement cohérent avec le rôle central dévolu au visage dans l'économie narrative et représentative de ce cinéma.

Plus grand-chose ne reste de ce schéma dans *Mauvais Sang*. Tantôt la lumière envahit tout, décor et visages à égalité, sans aucun effet de contour, avec même parfois un aplatissement recherché des volumes. Tantôt au contraire il n'y a que de rares zones lumineuses dans un volume de pénombre ou d'ombre, et les visages sont alors striés, coupés sans merci par l'ombre, ou zébrés par la lumière, sans égards particuliers. Ces lumières sont irréalistes, dans leur violence comme dans leur assourdissement, mais leur irréalisme est encore accentué par l'utilisation de décors excessivement naturalistes (rien à voir avec l'irréalisme de certains films du classicisme tardif, disons, pour rester dans une atmosphère proche de celle de Leos Carax, *Les Cinq Mille Doigts du Docteur T*, dans lesquels l'irréalisme des lumières est justifié par celui du décor, des personnages, de l'histoire).

Tout se passe donc comme si lumières et couleurs préexistaient aux visages qu'elles prennent dans des réseaux, dans des rets, ou comme si elles vivaient une vie propre et autonome, plus vivante que celle des visages. Cet effet-là est sans doute le plus répandu, le plus banalisé aujourd'hui, et le cinéma international a souvent cultivé ce surgissement permanent des visages à partir d'un clair-obscur plus ou moins structuré. On pourrait presque parler d'un dé-visage ordinaire du cinéma, celui de *Blade Runner*, de *Nikita*, de *Body Double*, de tant de films dont la commune référence, cette fois, n'est plus dans l'espace de l'art mais dans celui de la publicité, de la « communication ».

Enfin, le film où se défait le visage est souvent un film au format gigantesque, hors-norme. Le très grand écran, type Imax ou analogues, vise à renouveler dans sa force première le sentiment de présence magique et excessive, mais une présence qui est aussi, et surtout, celle de l'image elle-même dans sa matérialité un peu monstrueuse. Le grand écran du Rex, à Paris (baptisé Grand Large), suspendu à dix mètres de haut et vu depuis le balcon, offre une image d'emblée écrasante, violente dans son mode d'apparition même, par la perte provoquée des repères spatiaux, le sentiment d'être dangereusement en suspens au bord d'un abîme, le vertige si l'on veut. Il faut encore y ajouter les distorsions optico-géométriques importantes, et rarement compensées : on est toujours trop près, trop de biais, comme devant une anamorphose disproportionnée et flottante.

Par ailleurs et plus discrètement, la vidéo, qui est l'un des lieux où se poursuit cette fabrication du dé-visage, est aussi une étrange machinerie. L'image vidéo est un centaure, un hybride d'image-lumière et d'image opaque ; plus diaphane que l'image de film, elle est moins assertive, plus fuyante. Bien que, phénoménologiquement parlant, elle ne se distingue de l'image de film que par son scintillement, il reste qu'elle est produite ailleurs, vue ailleurs, que le contrat passé avec son spectateur est différent. Le mode singulier de présence-absence qu'elle produit hante parfois le cinéma, sans qu'il l'avoue.

Dans toutes ces manifestations, c'est toujours la machine même du cinéma qui s'exhibe, toujours le même principe à l'œuvre, d'outrer, de forcer la représentation au-delà d'elle-même. Toujours, un élément du langage cinématographique est rendu excessif, produisant ainsi un excès de présence de l'image comme telle. Trop de lumière ou trop d'ombre, trop de couleur ou trop de fausse couleur, trop de formes inquiétantes ou trop de montage, trop de surface et trop de grain. (Rien dans tout cela, on le voit, d'un nouvel expressionnisme, si l'expressionnisme est bien l'accentuation, non du maté-

riau ni de la forme, mais du décor, du maquillage, de l'extra-cinématographique dans le film. Un certain retour de l'expressionnisme a bel et bien eu lieu, mais ailleurs, comme l'aura perçu quiconque a vu *Le Déjeuner du matin*, *La Femme qui se poudre* ou *L'Homme qui tousse*. Mais ces films ne défont aucun visage, puisqu'ils produisent des masques). La défaite du visage irait de pair — est-ce si surprenant ? — avec la perte de toute transparence de la représentation.

### *Le dé-visage sous le visage*

Un dernier trait, parachevant cette première esquisse, serait donc que ce retour de la machinerie dans la représentation termine une boucle d'histoire du cinéma. Le film de Leos Carax est aussi, la critique l'a souvent remarqué, le fruit un peu pervers d'une cinéphilie obsessionnelle. Autrement dit, si tant d'effets peuvent se produire dans un seul film, si ce film peut faire catalogue, c'est qu'il est lui-même hanté par le Catalogue par excellence, celui de l'histoire du cinéma — plus précisément, de l'histoire cinéphilique et française du cinéma. De façon plus générale, la défaite du visage ne tombe pas du ciel ; elle est le résultat des histoire(s) du cinéma.

Premier fragment : l'écran large. L'histoire de l'écran large, plus généralement du grand écran, de l'écran vaste, est une histoire à retardement, comme aurait pu dire Jean-Louis Comolli. Les inventions techniques qui y sont utilisées datent des années vingt et trente : caméras type VistaVision, objectifs anamorphotiques, et jusqu'à ces techniques annexes, le son stéréophonique, le tournage à plusieurs caméras couplées. Comme toujours, le « retard » à l'invention est explicable économiquement, et l'on s'est intéressé à ces inventions plus ou moins extravagantes lorsqu'elles ont eu chance de contribuer à relancer une industrie essoufflée. Première vague dans les années vingt, vite épuisée (le Magnascope, un écran seulement plus grand que les autres, mais aux mêmes proportions : peu de gain spectaculaire, et même une déperdition, de netteté). Deuxième vague, plus nourrie et plus décisive, entre 1950 et 1960, celle du CinemaScope et de ses variantes. Quatre-vingts pour cent des salles américaines sont équipées pour projeter en Scope dès 1957 : les écrans larges, les pellicules larges, sont entrés dans les mœurs, pour n'en jamais vraiment sortir.

Esthétiquement, le destin de l'écran large fut plus curieux. La cause parut d'abord entendue : il entraînerait le développement d'un style sans montage (les expériences de Hitchcock dans *Rope* et *Under Capricorn* étaient encore dans les mémoires), et en même temps d'un style fondé sur la largeur, non plus la profondeur :

« L'histoire de la mise en scène se confond, semble-t-il, avec l'exploration forcée de cet étroit couloir d'espace qui se refermait jusqu'alors sur l'œil du cinéaste dès qu'il se penchait sur l'œilleton [...] mais aussi avec l'obsession, qui parcourt secrètement l'œuvre des plus grands, d'un étalement, d'un éploiement de cette mise en scène, le désir d'une perpendiculaire parfaite au regard du spectateur.

[...] L'utilisation de la profondeur, où un regard déformant impose aux protagonistes un plus et un moins souvent arbitraires, que dominent la disproportion, les démesures, la dérision, n'est-elle pas liée au sentiment de l'absurde — mais celle de la largeur à l'intelligence, à l'équilibre, à la lucidité et, par la franchise des rapports, à la morale ? »

(Jacques Rivette, 1954)

De fait, les plans commencèrent par s'allonger, les statisticiens nous le confirment. Mais le style classique hollywoodien allait, en peu de temps, s'imposer à nouveau, et dès 1955, le montage de ces films redevint quasi classique ; corrélativement, l'image en Scope continua d'être fondée sur ces mêmes effets de profondeur, de raccords de profondeur, que dénonce Rivette. C'est ailleurs, et plus tard, que le Scope est devenu l'instrument d'un style non classique, d'un style cette fois de disruption, d'attaque, de déchirure du classicisme — chez Kurosawa, Godard, Oshima ou Jancsó.

Dans tous ces usages qu'en inventa le cinéma d'art européen (Japon compris), une constante, non prévue par Rivette : l'ironie. Le cadrage en Scope rend impossible, sauf naïveté extrême ou grande ruse — que surent avoir, imperturbables, les Américains —, l'identification du cadre à quelque fenêtre ou point de vue. Le Scope est fait « pour les serpents et les enterrements » (Fritz Lang, dans *Le Mépris*), et d'ailleurs le premier théoricien à l'avoir envisagé favorablement fut un amateur d'écriture, l'Eisenstein du « Carré dynamique » (1930). Bref, ce format aux proportions plastiquement improbables est propice au jeu.

Un maître avéré, dans les années soixante, en fut Sergio Leone, qui outra systématiquement toutes les formes pensables à partir de son usage, en particulier les cadrages, en particulier les très gros plans, qu'il fit excessivement gros. Il n'est pas indifférent que cela visât à affecter les visages des héros :

dévisagés de tout près, par une caméra fouilleuse de rides, de plissements d'yeux, de barbes bleues, de sueur jaillissant des pores : déjà dé-visagés, transformés en choses sales, monstrueuses, aussi dégoûtantes référentiellement que plaisantes rhétoriquement. On sait que le plaisir rhétorique des spectateurs de Leone fut, aussi, invariablement sadique, et que la blessure, la torture procustienne infligée au visage humain n'est que le premier stade d'une violence qui, si distancée l'ait-il voulue, diffuse également dans les fictions et la mise en scène de ses films.

À la même époque, quelques cinéastes japonais tiraient eux aussi parti de l'extrême pouvoir de déréalisation de ce cadre. Leurs films nous parvinrent bien plus tard, mais il suffit aujourd'hui d'évoquer ensemble *Contes cruels de la jeunesse* (Oshima, 1960) et *Désir meurtrier* (Imamura, 1964) pour comprendre que ce qui les rapproche est une même fascination, mi-joueuse, mi-perverse, pour ce pouvoir. Des mouvements d'appareil, par exemple, y brisent d'autant plus aisément l'assimilation classique de la caméra à un œil, qu'ils engendrent un malaise physique (comme certains mouvements tournants autour d'un axe vertical dont use Imamura). Malgré quelques cadrages spectaculairement grossis, le visage ici est peut-être moins immédiatement, moins visiblement mis à mal que chez Leone. Mais si c'est plutôt la représentation même qui est atteinte dans son principe, si le visage est touché plus indirectement, les effets n'en seront peut-être que plus dévastateurs.

Les très gros plans du *Bon, la brute et le truand* ressemblent extérieurement à ceux d'Epstein, ou plus encore à ceux d'Eisenstein (dans *La Ligne générale*). Mais cette ressemblance n'est que celle du grossissement, et encore. La géométrie du cadre les enserme différemment, les tranche différemment ici et là. Les visages eux-mêmes n'ont pas la même valeur, et même le koulak difforme et grotesque d'Eisenstein garde un visage de type humain, quand les protagonistes de Leone ne sont que des paysages abstraits, creusés de canyons et plantés de barbe sale. L'ironie, qui atteignait la persona, atteint maintenant le visage lui-même, en tant qu'objet représenté. L'écran large n'a pas toujours cet extrême pouvoir de déréalisation — mais il y prête.

Second fragment : le montage. Deux traits formels majeurs, apparus juste avant et juste après la fin de la guerre, ont joué un rôle essentiel dans l'évolution du style cinématographique : le plan long, le coup de zoom. Issus l'un et l'autre des studios hollywoodiens, mais glosés dans la critique européenne, ces traits sont abondamment cultivés par le cinéma d'art européen des années cinquante et soixante. En quoi affectent-ils les visages ? Essentiellement en

ceci, qu'ils défont, ou au moins enrayent, la belle mécanique du raccord classique. À la scène traditionnelle, fondée sur un « master shot » et son découpage ultérieur, se substitue une scène en apparence plus continue grâce au plan-séquence. Mais en apparence seulement, car si le master shot est ce qui rend toutes les coutures scéniques toujours possibles, et même implicitement déjà-là, le plan-séquence, lui, accentue la complexité et l'arbitraire du cadrage ; conjugué au zoom, il devient carrément une forme perverse, conjoignant un réalisme de principe (pas de coupe dans le voile de la réalité) à un irréalisme de fait (tout plan long devient un labyrinthe).

Déjà, les grands virtuoses du mouvement enveloppant, disons, le Max Ophuls de *Lola Montès*, avaient su exploiter ce paradoxe dans le sens de la perversité, et les plans longs en mouvement, dans ce film, bien loin de faciliter analytiquement la vision, l'empêchent ou la déroutent. D'ailleurs les exemples seraient nombreux, de films où le montage, grâce à la complicité du plan long et du coup de zoom, raidit l'espace-temps représenté, l'articule excessivement, tue la fluidité, l'incessant pouvoir de communication qui fonde le cinéma classique. Mais c'est à Visconti qu'ici la référence s'impose.

Dans *Vaghe stelle dell'orsa*, le plan long fait échapper les visages à toute photogénie, à toute beauté, du moins à toute beauté classique (Visconti parla, à propos de ce film, de l'« animalité » de Claudia Cardinale, de son visage « étrusque »). Pour cela, il les oblige simplement à exister dans la durée, mais sans le soutien d'une conversation permanente, comme cela avait été le cas dans *les Ambersons*, ou a fortiori dans *Rope*. Les visages filmés sont alors en proie à un perpétuel retournement sur soi, en même temps d'ailleurs que la matière de l'image, très présente, les dévore de grains lumineux, et finalement les ruine. Quant aux coups de zoom dont, à partir de ce film, Visconti fera un usage fréquent, ils sont, plus brutalement encore, autant de coups portés à l'intégrité du visage :

« On retrouve tout au long du film ces travellings avant [sic] sur le visage de Claudia Cardinale. Nous croyons nous approcher d'un être, mais c'est justement pour découvrir qu'il n'est pas là, que son corps est une enveloppe vide. Peut-être faut-il voir ici le secret de la superbe sensualité que Visconti a su communiquer à son interprète. La chair est présente, mille fois plus présente quand l'esprit est ailleurs, quand les paupières pèsent sur un regard perdu. »

(Jean Collet, à la sortie du film)

Que les personnages soient névrosés et même fous, incestueux, hantés par un passé trop lourd, n'est donc pas tant ce qui donne au film son pouvoir de

malaise, que l'opacité lourde, toujours en deçà ou au-delà de la signification, des visages de Claudia Cardinale et de Jean Sorel, corroborée et renforcée par d'autres opacités, surtout celle des peaux (peau blanche et poreuse de Michael Craig, peau lisse et mate de Claudia Cardinale, dans la scène de lit entre les époux), et aussi, dans le même sens, par la gêne subtile que causent le désynchronisme et le détimbrage dus au doublage.

Visconti n'avait jamais adhéré à l'idéal néo-réaliste, qu'il ne parut rencontrer dans ses premiers films que par hasard, ou presque. Pour autant, son parcours est exemplaire de cette défaite du visage qui lui vient d'une sorte de trop-plein. En centrant fortement, visiblement, avec insistance la représentation sur les visages, en faisant de ces visages supposés chargés (d'intériorité, d'expressivité) le centre ou la charnière des plans longs, il part bel et bien de l'idéal de vérité du cinéma « moderne », mais pour l'amplifier excessivement, le caricaturer, le transformer en charge.

Cinq ans plus tard, dans *Mort à Venise*, le phénomène sera encore plus central, plus dense et plus ample à la fois. Ce film commence par de sinueux panoramiques-zoom, explorant la jungle bariolée du salon de l'Hôtel des Bains. Pas de coups de zoom, un travail tout en douceur au contraire, insidieux, perdant le spectateur dans la profusion du détail encore plus sûrement qu'Ophuls. Ou plutôt, ne le perdant si bien que pour mieux le faire se retrouver sur le visage, déjà malade sous le lisse de la vêtue, d'Aschenbach. Le film s'achève par des plans fixes sur un visage totalement décomposé, caricaturalement défait, à la fois surmaquillé (le plan chez le coiffeur où Aschenbach, tout à coup, cheveux plaqués et noircis, visage plâtré, est entre le masque de nô et le lutteur de sumo) et dégoulinant (la scène finale, le déluge, la peste). Par la suite, Visconti répétera, sans arriver à le renforcer mais en le rendant de plus en plus épais, de plus en plus obscène, le même effet de mortification de la chair du visage (mortifier, rendre mort, est aussi le terme culinaire qui désigne le supplice de la venaison que l'on fait mariner, longuement, dans l'alcool et les aromates, pour que sa chair se défasse). Tout *Les Damnés*, tout *Ludwig*, découlent d'un même goût du mortuaire, encore accru par davantage de désynchronisation, davantage de détimbrage, davantage de doublage.

Les itinéraires parallèles d'un Fellini, d'un Bergman (lequel ne provient certes pas du néo-réalisme mais d'un naturalisme teinté de *Kammerspiel*) seraient aussi symptomatiques de cette tendance à une défaite de l'intérieur du visage, comme s'il ne pouvait plus supporter de tant contenir, comme si son être le rongait (et ici, bien sûr, la littérature aurait son mot à dire, de

Kafka à Sartre). Bergman, surtout, est un quasi-spécialiste de ce rongement. Plus systématique que d'autres, plus obsessionnel aussi, il en a donné de véritables figures, et au moins ces quatre-ci (dont on trouvera les exemples récurrents dans *La Honte*, dans *À travers le miroir*, dans *Les Communiantes*, dans *Persona*) :

— le visage *pressé*, au sens de Balázs, mais plus excessivement encore — pressé par le cadre, de préférence avec l'aide d'un autre visage qui accentue la compression, la sur-occupation de l'espace (voire deux autres visages, comme dans la scène Björnstrand-Andersson-Ullmann de *Persona*) ;

— la conjonction/opposition d'un visage de face et d'un visage de profil (ou, variante, d'un visage au premier plan et d'un visage au second plan) ; dans certains cas, l'un seulement de ces visages est net, l'autre est flou ;

— le visage de face, en plan rapproché ou très rapproché — visage qui juge ou se confesse : toujours un rapport à la Loi, spécifié par le regard, tantôt levé, tantôt baissé (variante, le visage en train de fauter, tel celui de Karin, dans *À travers le miroir*, lorsqu'elle lit le journal intime de son père, et qu'un travelling avant souligne son péché) ;

— le visage rongé, diversement partagé entre lumière et ombre, mais toujours au profit de cette dernière.

Figure la plus simple, cette dernière est aussi la plus emblématique. Ce qui advient au visage dans cette fin du classicisme qui le marie à l'héritage « moderne », est une dévoration par l'intérieur, un abandon aussi à une part d'ombre et de mal, à une part de mort sans grand espoir d'éternité. Kubrick, encore, a donné de cette dévoration une image saisissante, avec ces scènes finales de *2001*, faisant vieillir, se rider, « mourir » sous nos yeux l'astronaute qui représente l'humanité tout entière. Le dé-visage advient sous le visage, le nécrose, le gangrène, le ruine.

### *Le dé-visage comme « fin » du visage*

*Le Fantôme qui ne revient pas* : ce vieux titre de film muet (Abram Room, 1930), à quoi mieux l'appliquer qu'à *Nouvelle Vague* (Jean-Luc Godard, 1990), où ce qui revient et ne revient pas à la fois est le spectre d'un visage, celui du personnage de Roger à travers Richard Lennox, et celui d'Alain Delon, ex-jeune premier viscontien, à travers ces deux rôles ? De même, il y

a une filiation directe, du visage humaniste de l'après-guerre, à ce dé-visage dont le spectre hante le cinéma depuis vingt ans — comme si le trop humain portrait néo-réaliste revenait, ou sous-venait dans la caricature du visage et sa réification. Aussi bien l'accumulation d'humanité sur un visage devait-elle finir par une implosion. Mais le moment néo-réaliste n'est pas seul en cause, les choses doivent venir de bien plus loin.

Ici, il faudrait rapidement reprendre du recul, redire ce qu'a été le cinéma : l'art d'une époque qui hérite à la fois du romantisme et des réalismes, l'apogée d'un moment de l'histoire de l'art et de la représentation qui se caractérise par le souci accordé à de nouvelles valeurs (mobile vs. immobile, laid vs. beau idéal, historique vs. éternitaire), bref, le moment de la prise en considération effective (et non plus théorique), actuelle (et non plus virtuelle) du temps dans la représentation, à la fois par ses effets et, plus directement, en tant que durée ou en tant qu'instant. Que le traitement du temps dans la représentation cinématographique ait profondément changé, ainsi que le propose Deleuze, veut dire que ce nouveau moment de rupture, l'après-guerre, a séparé le temps de son événement pour en faire un temps pur, modelable et modulable. Mais dans tout le cinéma, et non pas seulement dans cette « image-temps » que cultiva le cinéma d'art européen, le visage est en proie au temps.

Effets du temps : un vieillissement des visages, entraînant dans certains cas leur hideur ? Sans doute. Mais il s'agit aussi et surtout d'une soumission plus constante, plus subtile et plus profonde du visage au temps, de la production d'un visage dans le temps, mieux, du passage d'un visage-dans-le-temps à un visage-pour-le-temps, comme pourrait le dire une phénoménologie un peu parodique. L'essentiel n'est pas le vieillissement, la transformation naturelle, visible et organique du visage, mais la menace, irrationnelle, invisible, inorganique, qui l'atteint en permanence, et qui n'est pas la menace de mort (la mort n'est pas une menace mais un horizon), mais quelque chose comme la menace de ni-mort-ni-vie.

Plutôt que d'opposer radicalement des pensées successives du visage de cinéma (ce qu'on a feint de faire, didactiquement), il faudrait donc maintenant, simplement, faire le départ entre les modes de traitement du visage au cinéma, et si l'on se ramène à l'essentiel, ces modes ne sont que deux :

Premièrement, le mode de l'événement. Le visage, porteur d'action, est pris dans un flux actantiel — plutôt que véritablement temporel — et y participe à la circulation du sens. L'emblème de ce visage est le plan américain,



un cadrage qui figure le visage comme « *partie antérieure de la partie supérieure du corps* », comme ce qui est tourné-vers, en soulignant sans cesse le rôle de l'ensemble regard + parole + geste, au détriment du mouvement lui-même, et aussi de l'immobilité.

Cette description est celle du visage-primitif, insécablement lié à un corps-sémaphore, et qui ne fait que proférer (= porter en avant), sans dire autre chose que ce corps. C'est celle du visage ordinaire du cinéma parlant, où tout, visage et corps, aboutit à la parole — visage du regard et de l'espace, visage de la scène comme bloc événementiel. Mais comment ne pas voir qu'elle est aussi la description canonique du visage humain depuis qu'on s'est soucié de faire de l'humain une valeur absolue, c'est-à-dire depuis le Romantisme. Aussi bien le visage en plan américain est-il la transposition littérale des trois critères somatiques par lesquels Fichte, à la fin du XVIII<sup>e</sup>, définissait l'être humain : la verticalité (« *le visage tourné vers le ciel* »), le regard (l'œil humain n'est pas un instrument passif, un « *miroir mort* »), enfin la bouche, « *effacée sous l'arc d'un front méditatif* », plutôt que prédominante comme la bouche animale, parce qu'elle sert à mettre l'homme en rapport avec son semblable.

Ainsi, c'est au nom d'une tradition qui nous est encore chère, la tradition romantique-moderne, que le cinéma asservit, dans sa majeure partie, le visage à la communication, à l'événement, au mime incessant de la rencontre d'un visage autre. Ce visage-là s'extériorise de plus en plus, mais il a de moins en moins d'intériorité à extérioriser.

Deuxièmement, le mode de la contemplation. Le visage n'est porteur de rien du tout, sinon de temps, et donc, d'expression : vu pour lui-même — pour le meilleur et pour le pire. Or, si le mode événementiel, communicationnel est archi-dominant dans l'histoire du cinéma, ce visage contemplé a-t-il une histoire ? Ou bien n'est-il que l'envers de l'histoire ?

La physionomie et la photogénie, différemment mais également, font stase où plus rien n'a lieu, même pas le temps, immobilisé. Car même dans l'idéal de la photogénie, qui inclut la mobilité, il y a toujours un instant fatal, celui du clignement photogénique, où le temps s'arrête, pour un acmé temporel qui est celui d'une jouissance (on jouit de la coïncidence entre le visage et lui-même). Or, cet arrêt est propice aussi, de façon souvent immaîtrisable, à l'apparition de la grimace, du laid, de l'obscène, ou pis, de la perte de la forme humaine. L'obscène ou la grimace concernent plus souvent la bouche, parce que, origine de la parole comme l'œil l'est du regard, elle est origine plus matérielle, montrant davantage de l'intérieur du corps, ouvrant davanta-

ge sur l'impensable dedans. Mais si la grimace qu'obtient (exprès ou par ratage) la photogénie est ouverture sur un intérieur du corps, elle ne peut ne pas mener à ressentir l'inhumanité de cet intérieur (Proust, questionnant la distinction entre dangers extérieurs et intérieurs relativement au corps : « *Encore ne parlé-je ainsi que pour la commodité du langage. Car le danger intérieur [...] est extérieur aussi. Et avoir un corps, c'est là la grande menace pour l'esprit* »). Si la laideur « *fascinante* » (M. Gagnebin) vient d'un excès d'humain, la grimace met l'humain en danger. Le visage, là aussi, peut se perdre.

Et le portrait — ce portrait que chercha le cinéma de l'après-guerre et qui fut voulu expressif, pleinement humain justement ? L'homme portrait par le cinéma évite la grimace, mais non pas la laideur, l'obscénité. La forme pleine d'un visage, celle qui rend justice à ce qu'il dévoile d'intériorité, n'a plus alors la possibilité, et s'enlève le droit, d'idéaliser. Le gros plan, fatal héritage du gros plan muet, ne peut s'empêcher de tout grossir, beauté et laideur, et le temps ferait le reste. Tout ce qui est tenu dans le temps est excessif, s'il n'est expressément conçu comme une idéalité. Le visage humain cherché par le cinéma a fini par perdre son humanité, pour n'avoir pas été assez idéal.

Parler d'un dé-visage, d'une perte du visage dans la représentation cinématographique, heurtera cependant toujours ce sentiment profondément ancré que le cinéma, puisqu'il est de nature photographique, ne peut rien dé-faire. Qu'il garde forcément son ancienne essence de trace, que son ontologie est ce qu'elle est, et que si dé-visage il y a — or il existe, puisqu'on peut le rencontrer — c'est forcément hors du cinéma et malgré lui.

De fait, il n'est que trop facile de voir que c'est en peinture, et depuis beau temps, que s'est inaugurée ou inventée cette défaite du visage. Le catalogue de ses modalités est à peine pensable, il y a trop de cas trop particuliers, trop différents, et tout juste peut-on risquer une liste réduite et approximative de ce qu'a fait, en ce sens, la peinture du dernier siècle :

*L'explosif/implosif.* Chacun, sous ce titre, pensera au cubisme, mais les portraits peints par Braque ou Picasso ne cassaient pas les visages autant qu'ils ont pu en avoir l'air. On a dit et redit que ces portraits venaient de la démultiplication des points de vue, comme si un même visage était vu plusieurs fois à la fois : pour autant, bel et bien encore un visage, et s'il explose, c'est à force d'attention. Ce que trahit cette explosion, c'est la croyance encore spontanée, naïve, que sous l'apparence se cache l'intérieur, l'essence, le réel (la leçon cézannienne sur le laisser-apparaître est rigoureusement appliquée).

*La désagrégation.* Un cran plus loin, le visage n'est plus éclaté par l'ubiquité du regard virtuel porté sur lui, mais éparpillé partout dans la toile, comme sous l'effet d'une poussée interne qui le mènerait à se perdre dans la matière picturale. Marcel Duchamp avait, dans plusieurs toiles de l'année 1911, efficacement parodié en ce sens l'explosion cubiste. *Le Jeune homme triste dans un train*, sur le même principe formel apparent que le célèbre *Nu descendant l'escalier*, a un sens autre, non plus celui d'une démultiplication temporelle de la figure, mais d'une accumulation instantanée de visages, peut-être tous issus de la même tristesse du même jeune homme, mais extérieurs les uns aux autres. Le double portrait de ses sœurs, *Yvonne et Magdeleine déchiquetées*, toujours de 1911, dissémine les parties des visages, pour en recomposer plusieurs fois les profils. Sans jouer aussi délibérément l'effet d'à-plat, c'est aussi ce que produisent tels portraits de Juan Gris (le portrait de sa mère, de 1912, par exemple). C'est ce que produira, plus automatiquement, la technique du collage.

*Le distordu.* Mille jeux avec l'apparence, la face, le visage, qui font comme s'il était malléable, un visage en caoutchouc, ou comme si on pouvait par endroits le gommer. Un peintre a fait, de ces distorsions, sa spécialité : Francis Bacon, qui ne représente aucun visage dont ne soient absentes ou déformées certaines parties, comme s'il avait été mordu, mangé, rongé, mais de l'intérieur — un peu comme le portrait cubiste mais avec une violence autre, qui ne donne plus des cristaux de visage, mais des lèpres, des cancers.

*La biffure.* À défaut de faire disparaître ou d'altérer le visage en jouant sur des tensions intérieures, on peut aussi l'attaquer de l'extérieur, le gratter, matérialiser dans une procédure graphique ou plastique, rageuse ou appliquée, une blessure, ou parfois sa cicatrice. L'après-guerre fut prodigue de ces altérations, comme en a témoigné il y a peu une exposition justement intitulée *L'Écriture griffée* (Musée d'art moderne de Saint-Étienne, 1991). Atlan, Dubuffet, Lam, Brauner, Michaux, voire Giacometti ou les Cobra, figurent alors des visages qui naissent de leurs griffures mêmes, de leurs biffures, de ce qui devrait les empêcher. (La biffure est devenue chez certains artistes plus systématique, plus cynique aussi, comme une sorte de marque de fabrique, voir, typique, Arnulf Rainer).

*Le flou.* Plus rare sans doute, à coup sûr plus récent, le flou n'a investi vraiment la représentation picturale qu'après que celle-ci ait affronté et tenté de phagocyter la représentation photographique. Il est fréquent dans des peintures des années soixante-dix réalisées d'après photographies (exemple

notable, certaines toiles de Gerhard Richter), et comme en photographie, il est ambigu, valant à la fois pour une sorte de nimbe, issu de la tradition du vieux flou artistique, et pour une perte de définition, donc une espèce de déformation.

*L'agrandissement.* Encore plus récent, propre à la peinture néo-figurative dans la mesure où elle intègre délibérément des procédés photographiques. Le pop art fut peut-être un des premiers à le pratiquer, mais surtout sur des objets ou des détails d'objets. Plus récemment, les gigantesques « portraits » de Chuck Close, copiés de portraits polaroid, produisent un effet de froideur, d'irréalité et d'inhumanité, dû à l'absence voulue d'expression des modèles (yeux vides, bouche neutre) et à la technique glacée (hyperobjective), mais aussi renforcé par le fait même de l'agrandissement, qui fait perdre de son humanité à la figure humaine. (La miniaturisation est plus rare, et n'affecte quasi jamais le visage. Peut-être cela est-il à mettre en rapport avec le fait que la miniaturisation a le plus souvent un effet comique, quand la gigantification produit de l'angoisse, voire de la terreur).

On pourrait raffiner ces descriptions, mettre en évidence des procédés plus particuliers, des combinatoires. La direction serait toujours la même, celle d'un abandon de la référence au visage comme concentré expressif d'humanité, et même, le plus souvent, celle d'une mise à mal délibérée de cette référence. Les cubistes flirtaient encore avec les possibilités expressives du visage humain, tout en en détruisant les apparences. D'aucuns ne s'y sont pas trompés, qui l'ont trouvé trop timide :

« On doit reconnaître que les traditions picturales qui nous précèdent — la figure et le paysage — sont lourdes d'influences. [...] Il a fallu pour y voir clair que l'artiste moderne se détache de cette emprise sentimentale. Nous avons franchi cet obstacle : l'objet a remplacé le sujet, l'art abstrait est venu comme une libération totale, et on a pu alors considérer la figure humaine non comme une valeur sentimentale, mais uniquement comme une valeur plastique. Voilà pourquoi, dans l'évolution de mon œuvre de 1905 à maintenant, la figure humaine reste volontairement inexpressive. Je sais que cette conception très radicale de la figure-objet révolte pas mal de gens, mais je n'y puis rien. »

(Fernand Léger, 1949)

Mais après son « retour » à la figuration, la peinture est encore plus radicale. Il ne s'agit plus de figures « inexpressives », mais de figures dans les-

quelles la possibilité même d'une expression est détruite (alors que l'on s'en prend de façon moins spectaculaire aux apparences).

Or, en quoi cela concerne-t-il le cinéma ? En quoi ces avatars sophistiqués d'une institution complexe, celle de l'Art occidental, peuvent-ils bien avoir rapport à l'histoire d'un média populaire comme le cinéma, qui n'a réussi à apparaître comme art que dans le ressentiment et le malentendu, et au prix d'un irrattrapable décalage temporel ?

Force est bien de constater d'abord que le rapport n'est pas immédiat, que Chuck Close ou Gerhard Richter ou Christian Boltanski n'ont pas exactement le même public que Leos Carax. Les institutions qui les exhibent respectivement restent encore fort séparées, même si la circulation de l'une à l'autre, par accroissement de la consommation culturelle, leur donne de nombreux spectateurs communs.

Comment parler, alors, de ce qui malgré tout doit apparaître comme une rencontre ? En termes d'influence ? Ce ne sont pas les meilleurs. La peinture a parfois influencé directement des films, mais c'est presque toujours un effet qui s'épuise, vite, dans la citation ou le pastiche (cela ne veut pas dire que cet effet n'est jamais intéressant, mais qu'il ne concerne qu'indirectement le cinéma). Plus souvent, la possibilité même d'une influence est médiatisée, et donc diluée, via la publicité, le graphisme, qui ont pris depuis dix ans dans notre société une place énorme, et sont de plus en plus volontiers confondus avec les marges de l'art — ou, sur l'autre versant, via les formes télévisées, souvent confondues avec la vidéo, et qui ont, l'une et les autres, leurs propres points de tangence avec la peinture. Bref, il n'est pas impossible que, dans leur traitement du visage, tels films récents s'approprient des idées ou des procédés qui ont été produits dans le champ pictural. Mais cette appropriation n'aura lieu, la plupart du temps, que lorsque ces idées ont déjà débordé de leur seul champ d'origine, pour être passées dans le maëlstrom de la circulation culturelle.

Aussi dirait-on, mieux, que le cinéma est comme pris dans une nébuleuse, une galaxie qui entraîne d'un même mouvement la peinture, la photographie, la vidéo, qui fait circuler infiniment les images entre elles, qui fait « passer » d'une image à l'autre — une galaxie qu'on pourrait, à la suite de Raymond Bellour, appeler *l'Entre-images*. Ce qui revient toujours, dans la réflexion sur ces passages de l'image d'une modalité à une autre, c'est l'affirmation d'un monde quasi autonome de l'image, où des forces peuvent migrer d'une image à une autre, d'un type d'images à un autre. Bellour a beaucoup insisté sur le fait que, dans ce passage, les effets importants sont produits le plus

souvent dans un entre-deux : entre mobile et immobile, entre représentation et dé-représentation (et, ajoute-t-il, entre peinture et littérature). D'où un certain nombre d'effets, témoignant de la fascination du cinéma par l'immobilité, « donc » par l'agrandissement photographique, sa rigidité, sa froideur (et d'ailleurs, réciproquement, de la fascination de la photo par le rendu du mouvement), ou, ailleurs, de sa tentation par la dé-représentation, comme par un retour d'un vieux refoulé de son histoire, le cinéma « expérimental », le dessin animé.

L'idée est séduisante : que le cinéma soit, par certains de ses pans, happé dans une spirale expansive qui est celle de toutes les images artistiques, cela satisfait sans doute un ancien besoin d'unification de l'esthétique, en amoindrissant les traits irrémédiablement spécifiques de l'image de film. Selon cette perspective, un film pourra être jugé intéressant, non plus seulement en vertu de l'idéologie datée et limitative de la mise en scène, mais en fonction de son appartenance à un type ou un projet d'images qui excède largement le cinéma. Mais autre chose est d'expliquer ces passages, ces migrations. Pourquoi le cinéma, qui a si longtemps été à l'écart des courants artistiques de son siècle, trouverait-il tout à coup le moyen, ressentirait-il la nécessité de les rejoindre ?

L'explication n'est évidemment pas dans la sphère artistique, mais dans son en-deçà et son au-delà. Si les formes circulent, c'est, en-deçà, que les canaux de circulation sont multipliés et activés, et que par conséquent, il y a de plus en plus de passeurs. Des personnalités aussi différentes que Jean-Paul Goude ou David Lynch, par exemple, réalisent spectaculairement cet idéal d'aisance du « passage », dans un défilé de 14 juillet où planait l'ombre de Bob Wilson, ou dans un feuilleton télévisé (*Twin Peaks*) qui intègre ironiquement des références à l'hyperréalisme photographico-pictural. Du coup, les films de Lynch, les pubs de Goude, sont autant d'astucieux hybrides qui valent surtout par le territoire intercalaire qu'ils balisent.

Mais au-delà, s'il y a des passages d'images, c'est que ce qui passe est, plus radicalement, une entité immuable, l'Image. Les transformations du visage de cinéma, ainsi, sont un symptôme parmi d'autres — au même titre que les symptômes artistiques — d'un retour de l'Image sous la représentation (mais ceci est une autre histoire).

Le statut du visage aujourd'hui, dans ce qui s'appelle encore des images, ne provient donc pas d'une histoire mais de plusieurs. Histoire du visage social, civil, communicationnel. Histoire des conceptions du visage. Histoire des visages dans l'art. Or, le visage de cinéma a rapport avec toutes ces his-

toires. Le visage de cinéma en général, du *Goûter de bébé* jusqu'à *Nouvelle Vague*, relève d'une idéologie des pratiques figuratives qui se caractérise par trois préoccupations majeures : le réel, l'expression, le temps. Il faut redire, une dernière fois, comment cela situe le cinéma dans la dépendance d'un mouvement d'idées daté — mais encore indépassé.

La théorie de l'art, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, est dominée par la lutte entre deux conceptions, celle du Beau idéal, celle de la spécificité picturale. La première amène à poser la représentation comme une synthèse, réunissant dans une même créature imaginaire les parties parfaites de corps différents ; les exemples majeurs en vont de Raphaël et sa *certa idea* jusqu'à Poussin. La seconde soumet la représentation, non plus à une beauté idéale jugée trop littéraire, mais à des règles proprement picturales, liées au plaisir spécifique que procurent tels arrangements de formes. La fin du siècle voit la victoire, définitive à ce jour, de la seconde conception, mais cette victoire, à peine acquise, est déplacée par l'apparition de deux courants (réalisme et romantisme) qui tendent à substituer, à toute référence à l'idéalité, la référence à la réalité et la référence à la subjectivité. Pour faire bonne mesure, le romantisme ajoute une défense en règle du laid contre le beau, dont la formule canonique est dans la Préface de *Cromwell* :

*« Le beau n'a qu'un type : le laid en a mille. C'est que le beau, à parler humainement, n'est que la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue, dans son harmonie la plus intime avec notre organisme. Aussi nous offre-t-il toujours un ensemble complet mais restreint, comme nous. Ce que nous appelons le laid, au contraire, est un détail d'un grand ensemble qui nous échappe et qui s'harmonise non pas avec l'homme, mais avec la création tout entière. Voilà pourquoi il nous présente sans cesse des aspects nouveaux, mais incomplets. »*

(Victor Hugo)

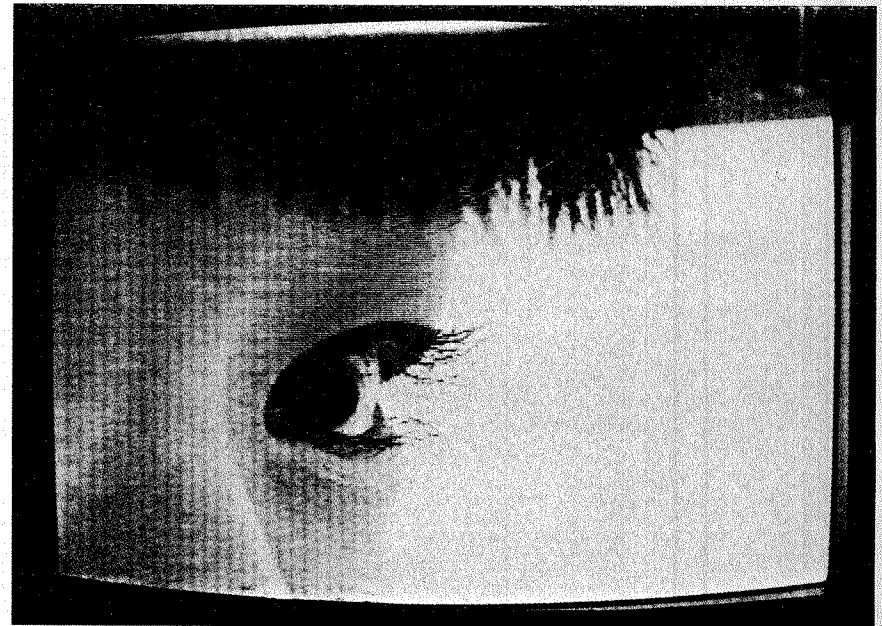
Il y eut depuis bien d'autres ruptures, mais aucune qui rompe, ni avec la perte du Beau idéal, ni avec la référence au réel, ni avec le « principe de subjectivité interne » (par lequel Hegel définit le Romantisme). En même temps, le culte de l'Image abstraite, la soumission de la peinture à une Idée de la peinture ou une Idée du réel, indiquent que, peut-être nous changeons d'époque, ou que nous en avons déjà changé.

Le visage est exactement au cœur de ces questions, de ces changements. Le Beau idéal vise surtout la représentation du corps entier, plus facilement

synthétisable par pièces et morceaux, comme dans le fameux apologue qui montre Zeuxis ayant recours à des fragments tirés de cinq modèles pour son portrait de la belle Hélène. Le visage peint n'a pas tout à fait échappé à l'idéal-du-Beau, mais c'est à propos d'un visage, celui du personnage de Laocoön dans le célèbre groupe sculpté éponyme, que Lessing développe l'idée de la spécificité picturale (si ce visage, au mépris du vraisemblable, n'exprime qu'une douleur très retenue, maîtrisée, c'est que le cri véritable de sa douleur déformerait par trop ses traits, que la bouche, trop ouverte, ferait dans le visage une tache obscure déplaisante).

Réalisme et Romantisme s'empareront à leur tour du visage humain, mèneront le portrait aux extrémités qu'on connaît dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle, chez les Expressionnistes (Meidner singulièrement, ou Gerstl) et leurs héritiers, de Bernard Buffet à Lucian Freud. Perdre le Beau pour gagner le pictural, le réaliste, le subjectif, c'est dans cette aventure du XIX<sup>e</sup> siècle qu'est pris le visage. Murielle Gagnebin, qui glose ce passage d'un siècle à l'autre, émet l'hypothèse que ce qui se joue y est moins la perte du beau que l'émergence de la laideur comme valeur positive ; la laideur étant, pour elle « *la peau du temps* », c'est d'un renversement axiologique relatif au temps qu'il s'agit : au lieu que l'homme doive passer par le temps comme par une épreuve, ainsi que le voulaient les traditions judaïque et chrétienne, le temps devient « *lieu unique autorisant l'épanouissement de l'homme* ». Expression réaliste d'un visage-sujet, le portrait est donc l'aventure d'un visage, son épanouissement dans le temps.

Sous ces problèmes de l'expression, du réel, du temps, de la laideur assumée parce qu'expressive, cultivée parce que réaliste, on reconnaît les concepts du visage sur lesquels s'est fondée la part voulue le plus artistique du cinéma, d'Epstein à Visconti. C'est de ce visage-là, peinture et cinéma mêlés, que provient la défaite cinématographique du visage. La question est donc finalement la suivante : si le dé-visage de cinéma est la fin comme logique, en tout cas assumable, d'un visage de cinéma qui hérite de la fascination du XIX<sup>e</sup> siècle (et du XX<sup>e</sup>) pour le réel, l'expressivité, la laideur, le temps ; si, simultanément mais dans une autre temporalité, la défaite picturale du visage s'est accomplie dans un monde en proie au retour de l'Image sur le mode le plus idéaliste, le plus abstrait, le plus intellectuel qui soit ; alors, où se joue, comment se joue, comment s'explique cette simultanéité ? Dé-visage ici, dé-visage là : s'agit-il bien du même ?



(Spot publicitaire pour Marithé et François Girbaud, par Jean-Luc Godard)



*Rature, biffure, agrandissement :  
le visage détruit*



Page opposée : *Six fois deux*  
Sur cette page: *Masculin Féminin* et *King Lear* ; tous de Jean-Luc Godard



*In the Clutches Of A Gang*, de Mack Sennett



*The Patsy*,  
de Jerry Lewis

*Le visage n'est parfois*



*Soigne ta droite*, de Jean-Luc Godard

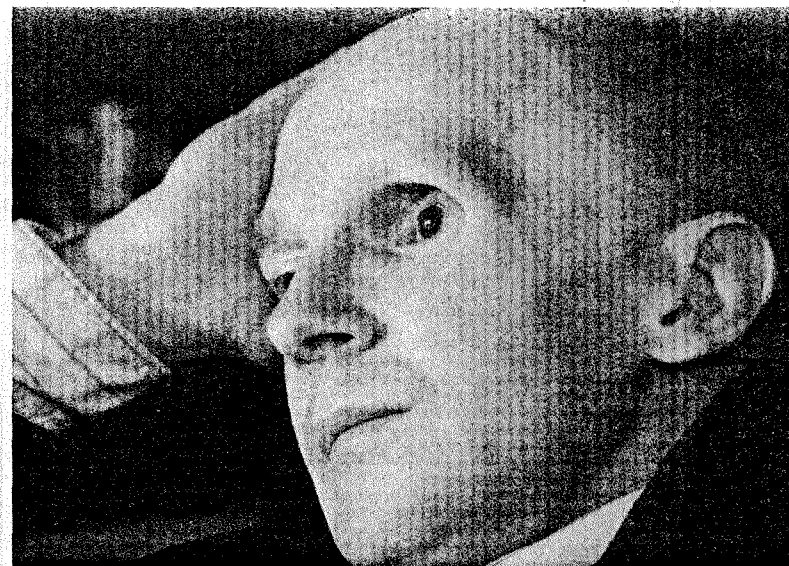


*Passe ton bac d'abord*, de Maurice Pialat

*... qu'une partie du corps*



*Alphaville et Allemagne 90 Neuf Zéro, de Jean-Luc Godard*



*J'entends plus la guitare, de Philippe Garrel*

*La survivance*





*Les Baisers de secours*, de Philippe Garrel



*Mon cher sujet*, d'Anne-Marie Miéville

## VI. ... À SA PERTE

*« Autant vous le dire tout de suite : on ne vous envie pas. On ne vous envie pas du tout. On a lu vos livres. On a entendu vos prêtres et vos marchands. Nous ne trouvons rien d'enviable à votre état : visages sur les murs, visages sur les écrans, visages sur les journaux. Vous avez tout fait avec votre visage. Vous l'avez adoré, vous l'avez couvert de crachats. Vous en avez barbouillé vos miroirs, vous l'avez peint en or dans vos églises et il paraît même que vous l'avez couché sur votre monnaie. Oh comme nous vous plaignons. »*

Christian Bobin, *L'Autre visage*

*« Della : Les femmes sont<sup>o</sup> amoureuses, et les hommes solitaires.*

*Le docteur : Pourquoi est-ce qu'ils sont toujours fourrés ensemble, alors ?*

*Le PDG : Parce qu'ils se volent mutuellement la solitude et l'amour.*

*Della : C'est au visage que l'on voit ça.*

*Le docteur : Au visage, au visage ! Le visage est fait pour les couillons ! »*

Jean-Luc Godard, *Nouvelle Vague*

*Fin du visage représenté*

C'est que la perte du visage s'est jouée hors de l'art, avant l'art, parfois contre lui. L'art, la représentation, auraient été, en fait, le lieu où le visage s'est maintenu le plus longtemps ; ils auraient été le dernier espace où faire encore jouer un visage comme visage, à plein. L'histoire du visage peint est donc celle d'une défaite de l'intérieur de la peinture comme, parallèlement, l'histoire du visage cinématographique. Et si ces deux histoires si dissemblables se ressemblent, c'est que l'une et l'autre traduisent, plus ou moins fidèlement, la même défaite — comme deux traductions d'un même texte dans deux langues différentes (mais pas davantage). La perte du visage, ici et là, n'est qu'un aspect de sa perte de prestige, de crédibilité en général — et la différence entre elles, importante, n'excède peut-être pas celle du cinéma et de la peinture comme institutions et comme discours.

Si violentes soient ses manifestations, si crues et atroces (voir les cous coupés béants, les visages tout ouvertures sanguinolentes de Bacon), l'atteinte picturale au visage garde toujours une distance sensible par rapport à cette barbarie : la distance du goût, du raffinement, de l'art. Bacon peint l'apocalypse du visage, mais son tracé est lisse, sa peinture est plate, sans énervement. Quelque chose en elle, tout en elle dit l'application, le soin mis à peindre, la minutie, même, dans son cas, la maniaquerie (ce n'est pas hasard s'il ne veut pas qu'on le voie peignant) qui fait que les pires horreurs sont représentées par un travail infiniment paisible, sûr de lui et sûr d'être dans l'art. John Berger, le critique et écrivain marxiste anglais, a reproché à Bacon ce lisse des peintures les plus affreuses, dont il a comparé l'esprit aux rondeurs de Walt Disney, confondues par lui dans une même inocuité. La critique est gauche, parce qu'elle fait bon marché des différences pragmatiques, en termes aussi bien institutionnels qu'intentionnels ; pourtant, elle relève d'une intuition qui n'est pas fautive. Le dé-visage de Bacon attend, cela n'est que trop apparent, à l'humanité du visage humain. Mais tout compte fait, cet attentat n'est-il pas comme délicieusement justifié, et presque dissimulé par l'intelligence de sa situation dans l'histoire et l'idéologie picturales ? Et n'en jouissons-nous pas avec des mines d'esthètes cultivés ?

On dira que l'exemple de Bacon ne suffit pas, parce que le peintre anglais, dans son goût de l'horreur, reste encore expressionniste, donc romantique, donc humaniste. Mais l'art subsiste quand l'humanisme a le plus radicalement et le plus délibérément été éliminé. Soit le travail d'un artiste comme

Roman Opalka : enfermé chaque jour à heures fixes dans une salle de son château, où tout, lumière, chevalet, brosses, pigments, sera exactement le même que la veille, il peint. Depuis 1965 il peint, jour après jour, la même chose (même si cette « chose » est en procès incessant) : la suite des nombres, de un jusqu'à l'infini, enchaînés comme sur un cahier d'écolier. Chaque toile reprend la suite où la précédente l'avait laissée — simplement, le peintre ajoute un peu de blanc dans ses chiffres, qui deviennent de plus en plus pâles, de plus en plus en plus semblables au fond sur lequel on les inscrit. En même temps, il prononce ces nombres d'une voix monocorde, qu'un appareil enregistre, et réalise à intervalles réguliers des photographies de son visage, inexpressif au possible.

Un tel exemple est voulu extrême. Pour autant, il dit excellemment le désir d'antihumanisme dont il procède et, dans sa grossièreté, la comparaison entre la suite infinie des nombres — suite finie pourtant, puisque la mort l'interrompra — et la suite des photos de visage, qui n'a de terme, elle non plus, que la mort, est saisissante. Le visage, ce n'est que cela, un moment indéfiniment répétable et indéfiniment variable d'une suite monotone, qui ne vient de nulle part, ne va nulle part, n'a d'autre sens que celui de sa vectorisation. Plus d'humanité, il va sans dire, plus de passion ni de jouissance ici — même plus celles d'une machine, comme encore chez Warhol (« *I want to be a machine* »). Cela, pourtant, n'est-il pas regardable (on en a fait un film, primé dans des festivals), ne peut-on, membre du grand cercle des petits amateurs d'art, en jouir comme de toute autre œuvre ?

La trace photographique, elle, qu'elle soit immobile ou animée, n'est devenue art que lentement, péniblement, à contre-pente. C'est toute l'affaire de ce qui s'appelle cinéma, de ce qui s'appelle photographie, que de s'égaliser en quelque façon à ce qui s'appelle peinture — sans que cette équation puisse jamais être une égalité. À l'encontre de la peinture en effet, ces arts, une fois constitués et reconnus, n'en continuent pas moins de reposer sur une technique documentaire, indiciaire, automatique. C'est dans cet automatisme qu'est pris le traitement du visage par l'image photographique.

Dans les débuts, la voie royale de la photographie voulant devenir art a été, vogue du portrait oblige, la figure humaine. Cent ou cent cinquante ans plus tard, la figure humaine reste le sujet privilégié de l'art photographique. Simplement, l'affirmation d'art, au lieu de passer par l'exaltation de l'humanité de l'humain, tient tout entière dans son refus ou son abaissement. Les exemples seraient innombrables (la photographie comme art a connu un développement institutionnel rapide depuis vingt ans), mais il est remar-

quable que la plupart tournent autour des deux mêmes pôles : le visage malade ou mort, le visage carrément inhumain, inexpressif ou monstrueux.

Malades et morts : R. Schaffer allant à la morgue de Berlin, y photographier des visages de cadavres au sourire angélique, des morts trop doux pour être humains. Philippe Bazin photographiant des visages malades :

*« Il ne s'agit pas de faire un panorama sociologique de la maladie, mais de constater ceci : dans les lieux médicaux et para-médicaux, le masque est tombé, aucune nécessité de représentation n'y existe. Cet état me permet d'éviter le portrait traditionnel pour découvrir le visage à l'état brut. Au bout du compte, ce qui m'intéresse est de mettre en évidence à tous les âges de la vie une permanence du visage humain, un état antérieur à son expressivité, le visage au corps [sic], dévoilant l'animalité qui est le fondement de notre apparence à tous. »*

Tel autre se spécialisant dans les hôpitaux où l'on soigne le cancer, prenant de préférence des enfants, visage creusé mais encore vivant, crâne rasé par les chimiothérapies. Nicholas Dixon, suivant en photo, de mois en mois, l'évolution du sida sur le visage de malades. La liste est longue.

Visage monstrueux ou inexpressif : parmi les expositions photographiques de 1991, voici celle de Nancy Burson, qui montre des portraits fictifs, « générés » par ordinateur et rendus sur support polaroid. Présentation de son travail par la galeriste Michèle Chomette :

*« Cette étrangeté surnaturelle, ce glissement vers le fantastique, semblent révéler un trouble profond de la personnalité de ses "sujets", d'une façon qu'aurait eue la photographie, considérée a priori comme vériste, de les faire sortir d'eux-mêmes, de les mettre hors la loi, de les afficher dans la sorte de logique figurative du crime qui placarde les traits des personnes recherchées : "Wanted !" »*

*Et que dire de ce droit monstrueux que s'arroge Nancy Burson de compiler les races, les sexes, les âges, les organes, les normes, les tares et de modeler, de mixer cette pâte humaine pour en faire ses créatures ! "Deus ex machina" instrumentalisant son art à l'aide d'un logiciel infernal. Ce n'est pas un hasard si tous ses portraits sont "Untitled" (sans titre), ces "êtres" anonymes, apatrides, à la fois prisonniers du réseau anthropomorphe qu'elle leur a tissé, et évadés de toute contingence existentielle, nous apparaissent néanmoins comme cliniquement viables. »*

Tout y est : l'anonymat identitaire du policier, du psychologue ou du médecin, une genericité absolue qui ne relève même plus de genres fondés dans le social, dans l'humain — et en même temps la plus assurée des affirmations d'art. On pourrait aisément décalquer ce discours, l'appliquer

à des milliers d'autres visages inexpressifs, vus dans tant d'expositions récentes.

Bref, la photographie a trouvé là matière à suivre sa pente mortifère, sa pente létale et néantisante. Le cinéma, lui, a plutôt joué l'excès de « vie ». Par ailleurs, et si considérable ait été son évolution vers l'artisticité (dans les termes qu'on voudra : plutôt intentionnels-créatoriels, plutôt institutionnels-spectatoriels), il reste encore et toujours marqué comme le bâtard des arts, le roturier, l'ignoble. Même les films où se parachève avec le plus d'exquise finesse la dévisagification du visage sont donc aujourd'hui le fait de cinéastes infiniment sensibles à l'air du temps, capables de faire leur miel de tout butin, si vulgaire soit-il : la bande dessinée, le clip, la pub, la télévision, et, encore plus loin de la sphère artistique, les formes les plus quotidiennes de la quotidienneté. Les plus avoués artistes du cinéma ne sont pas, ne sont plus ceux qui piratent les arts légitimes, mais des passeurs, des prestidigitateurs capables de tout transmuier en or cinématographique.

L'histoire du cinéma ébauchée dans les pages qui précèdent nous l'a montré pris dans quatre grands modes de la représentation, qui l'excèdent de beaucoup parce qu'ils constituent la trame de l'histoire récente de la représentation en général, mais dont il incarne, tour à tour, les avatars les plus convaincants. Dans les deux premiers, le visage a servi à véhiculer des traits narratifs, des liaisons, des ponctuations, des focalisations, des degrés d'intensité narrative : il s'agit de communiquer, toujours latéralement, jamais frontalement.

Dans le mode portraitique, le visage est représenté pour lui-même, il véhicule des traits signifiants d'un sujet, à travers un modèle. Ce visage-là est pris dans une conception de la diégèse comme espace pénétrable, voire intime : il est là pour parler au spectateur, transversalement. La vérité qu'il promet à ce spectateur est ce qui fondamentalement le distingue du troisième mode, le mode expressif, dans lequel le visage est réputé intéressant parce qu'il produit un supplément (photogénique, physiognomique ou autre).

L'hypothèse suivie ici est que c'est par concentration excessive sur l'une de ces deux dernières formes que le cinéma en est venu à la forme déstructurante qui caractérise une partie de la production récente. Au fond, c'est pour avoir voulu presser le visage toujours davantage, comme un vieux citron exsangue de son jus — dans le sens de l'expression, de la vérité, peu importe — qu'il en serait arrivé à le produire comme définitivement vide, vide d'intériorité, vide d'expression, vide de visagéité. C'est évidemment, en un sens, ce qui s'est produit aussi en peinture, et c'est de la partie voulue le

plus artistique du cinéma qu'on peut dire cela. Mais le décalage historique du cinéma, cette espèce de retard congénital qui l'a frappé à sa naissance, font qu'il a dû en passer très vite par ces étapes, sans recul et sans ironie, sans la bonne conscience que continue de conférer à la peinture sa vieille connivence avec toute l'aventure de l'esprit humain.

Aussi le cinéma est-il une fois de plus en proie au paradoxe. Dernier refuge visible, après Hiroshima, après Auschwitz, d'une croyance en l'homme, c'est l'excès même de cette croyance qui l'a mené à malmener, à détruire le visage — en même temps que, art naïvement assuré d'une technique, il a été la proie facile de tous les airs du temps, avant tout, de ceux qu'ont imposé commerce et communication.

Fragilité du cinéma, si fort, si puissant à représenter les choses dans le temps que cette force même se retourne contre lui, l'oblige à faire du temps une arme mortelle, quand le temps enfin n'est plus ce qu'il était.

*Visage, visagéité, entropie  
(on ne peut perdre que ce qui est déjà perdu)*

Reprenons. Le visage, singularité humaine, est ce qui définit l'homme. Il est ce qui le définit essentiellement, au même titre que la station debout ou l'usage de la main. Sans doute, en tant que singularité humaine, il a été déterminé aussi par l'histoire, ou plutôt par l'évolution. D'ailleurs, comme l'a montré Jean-Pierre Changeux à propos de l'opposition entre gauche et droite, ce qui se définit aujourd'hui comme inné n'est-il pas le résultat d'une longue sélection ? C'est quand l'évolution est terminée que l'histoire du visage proprement dite peut commencer, en tant qu'histoire du visage dans les sociétés humaines, c'est-à-dire en tant qu'histoire des formations discursives à propos du visage.

Mais cette histoire est presque impossible à écrire, puisqu'il y faudrait prendre en écharpe toutes les conceptions du visage, de ses rôles, de sa valeur (Courtine et Haroche, dans leur livre, n'ont en somme examiné qu'un type de formations discursives, celles qui traitent du visage comme lieu de signification codée, à respecter ou à interpréter, faisant ainsi l'histoire des conceptions explicitées du visage. Ce faisant, ils laissent échapper, bien sûr, les sociétés sans discours explicité, mais aussi les discours implicites, en particulier ceux de la sphère artistique). Il faut le redire : c'est au point le plus

récent de cette histoire que, avec la peinture, le cinéma, la représentation en général, nous nous sommes intéressés.

La défaite du visage survient dans les images à la fin de la période moderne, ou au moins commence avec cette fin de la modernité. Il y a d'ailleurs plusieurs modernités, relatives et successives, compartimentées et contradictoires, et le seul point commun en serait cette « *tradition de la rupture* » (De Duve) qui les traverse et fonde la modernité en général. Mais si la modernité est l'ère de la rupture continue, il est normal qu'elle affecte cette plénitude humaine qu'est le visage, en le déstabilisant, en le déstructurant. La modernité pourrait alors être définie comme le moment où commence une défaite universelle du visage, bien au-delà sans doute de la seule sphère de l'art, tellement au-delà, ou en deçà, que les manifestations les plus fondamentales de cette défaite sont à chercher ailleurs, dans la circulation, banale ou spécialisée, mais de toute façon extra-artistique, des images.

Premier élément de défaite : le retour (ou l'arrivée à nouveau) du type, du visage générique, dérobé à son individualité. Une intéressante exposition, consacrée il y a quelques années au thème de l'identité en photographie, avait clairement mis en évidence le rôle joué par la photographie dans ce retour. Anthropométrie, pathologie clinique, Bertillonage, Lumbrosisme, Charcot et Duchenne de Boulogne, tous les catalogues de visages dépossédés de leur être-de-visage, réduits à n'être plus qu'échantillons de tel ou tel article, de telle ou telle variété. Sur ce registre comme sur bien d'autres, la photographie joua un rôle plus important que celui qu'autorisait son seul statut artistique.

À la fin du XIX<sup>e</sup>, la photo court encore après une légitimation, les portraits reconnus admirables de Nadar, pas plus que les scènes de genre de Henry Peach Robinson, ne peuvent prétendre concurrencer, encore moins dépasser ni renouveler la peinture. Au même moment, en revanche — juste avant la tentation picturaliste — la photo n'a pas renoncé à cultiver son essence documentaire. C'est donc en tant que moyen documentaire, hors de l'art et moins qu'un art, qu'elle intervient dans le procès d'anonymisation des visages. Il est remarquable que le cinéma, au contraire, lorsqu'il suivra sa pente documentaire, le fera souvent pour individualiser, pour extraire un individu de son type (voir *Nanouk l'esquimau*), tandis que le type au cinéma prendra la forme fabriquée du typage, dont les Soviétiques ont fait un usage déclaré, mais que Hollywood n'a pas moins consciemment utilisé. Or, si le typage, selon la nette formule eisensteinienne, n'est pas un acteur, si « le typage ne joue pas », c'est tout simplement parce qu'il sort des catalogues photographiques élaborés à la fin du XIX<sup>e</sup>.

Le catalogue, le visage générique, le typage, ont ceci en commun que le visage y devient anonyme, n'appartient plus à un sujet, à peine à un individu, mais bien davantage à une classe, un groupe, une catégorie sociale, voire psychologique. Le visage n'y est pas forcément frappé d'inhumanité, c'est l'humanité elle-même qui y devient suspecte, ou, au moins, définie autrement. Le catalogue Bertillon fait ainsi de l'humanité une collection de criminels (potentiels ou actuels). Charcot et Duchenne de Boulogne ne veulent plus y voir que malades mentaux. Quant au typage eisensteinien, il en fait une structure abstraite scindée en blocs « de classe », comme dans l'exemple assez caricatural des bourgeois d'*Octobre*. Dans tous les cas, la définition quasi tautologique de l'humain par le subjectif et vice versa se voit brisée, au profit de définitions fonctionnelles, historiques, politiques, quand elles ne sont pas totalement abstraites.

Cette entreprise de coupure du lien antique entre visage et individu est évidemment poursuivie au XX<sup>e</sup> siècle, et amplifiée. Une notion comme celle d'identité, aujourd'hui entièrement policière (connotations psychologiques comprises, du ressort des redresseurs de Moi en tous genres), recouvre bien un aspect de cette perte : le visage doit être identique, non au sujet, mais à sa définition. Il n'est plus la fenêtre de l'âme, mais une affiche, un slogan, une étiquette, un *badge*.

Il y a là un paradoxe, si l'on veut, puisque l'identité est étymologiquement ce qui assure la continuité de l'individu, sa coïncidence avec lui-même, alors qu'elle est devenue l'indice de son aliénation, de sa conformation à des moules ou à des grilles. Mais ce paradoxe n'est jamais que la continuation et la mise en évidence d'un autre paradoxe, celui du sujet. Le sujet, comme l'a avancé Michel Foucault dans *Surveiller et punir*, est cet être qui, à l'époque des Lumières et de la revendication d'une société non soumise à l'arbitraire, est la proie d'une surveillance rationalisée, généralisée, qui l'enferme plus démocratiquement mais plus sûrement que n'importe quelle Bastille.

Inutile de dire que le XX<sup>e</sup> siècle a accéléré le mouvement, en l'affinant. La surveillance n'est plus directe, n'est plus localisée, mais indirecte, omniprésente. Surtout, elle a majoritairement cessé d'être optique, pour devenir informatique et télématique, et plus encore idéologique. Comme l'a justement noté Gilles Deleuze, le contrôle a remplacé la surveillance. Plus de surveillants ni de surveillés, chacun est à la fois contrôleur et contrôlé ; le contrôle n'est plus vectorisé, sur le modèle du panopticon de Bentham que Foucault avait choisi comme emblème, mais omnidirectionnel ; sa structure est celle d'un réseau, non d'un panorama.

C'est dire que les instruments et canaux de diffusion et de contrôle — ce sont les mêmes — jouent un rôle essentiel. La diffusion de visages par la télévision, notamment, a pour conséquence, sinon pour visée, un effet de massification, de saturation en même temps qu'un effet de conformation (qui facilite et justifie idéologiquement le contrôle). Des millions de visages, proches ou lointains, nets ou indistincts, y sont produits sans cesse, sur un mode d'adresse directe (« je suis là, il me regarde, je le vois ») sans commune mesure avec ce qu'aucun autre média a pu imaginer. Le paradoxe prend ici une forme spécifique, qui veut que ces visages tiennent à apparaître comme des visages, et non comme le grouillement abject et absurde qu'ils sont. Il faudra donc inventer des moyens pour les singulariser, et la grande affaire des médias, de la pub, de ce qu'on appelle aujourd'hui génériquement la « communication », c'est la singularisation.

Nul domaine où cela soit plus évident que dans la publicité, qui a profondément transformé ses stratégies depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans *Au bonheur des dames*, Mouret fonde délibérément sa publicité sur le besoin d'imitation, sur le gréganisme (et aussi, il faut le dire, sur le réflexe éternel de la « bonne affaire ») : c'est qu'il s'adresse à une clientèle aisée, aux « dames », dont l'individualisation est acquise, ou en tout cas se joue ailleurs. Dans une société où, au contraire, la consommation est et doit être à tout le monde, la publicité doit insister plus que de raison sur la différenciation apparente.

La structure de cette différenciation, toujours la même, est bien connue, mais bien révélatrice : soyez *vous* ; pour cela, utilisez les trucs de tout le monde (voir, entre mille autres exemples, celui, qui touche de près au visage, des conseils de maquillage dans les journaux féminins). Or, dans cette structure, c'est le premier terme, le « vous », qui est systématiquement accentué. Cela avait été bien noté, dès 1964, par Raymond Borde dans son pamphlet *L'Extricable* :

« Oui, c'est vous, dit le doigt de l'affiche gaulliste, qui élirez le Président de la République. Avec Tergal, vous ferez jeune et Simca a pensé, dans ses 200 modèles de capotes anglaises, à votre style de conduite. La speakerine de la T.V. vous regarde dans le blanc des yeux et la technique de base à la radio consiste à bafouiller et à improviser, pour vous rendre copain de l'émission merdeuse que vous avalez comme un bœuf en daube. »

Tout y est (vulgarité incluse), et le Barthes des *Mythologies*, comme le Godard sociologue d'*Une femme mariée* ou de *Deux ou trois choses...*, en

ont donné des illustrations célèbres, mais c'est Althusser qui, en 1970, a nommé l'instrument de cette stratégie : l'interpellation en sujet.

L'interpellation ne commence sans doute pas avec l'après-guerre. En un sens, la publicité a toujours interpellé son destinataire. Ce qui est constant en revanche, dans cette période qu'on a vue marquée par la fin du classicisme cinématographique, et ce qui la distingue des périodes antérieures, c'est que ce destinataire est interpellé « en sujet », c'est-à-dire que l'enjeu y est cette fausse singularisation de sujets qui sont de plus en plus normalisés par leur comportement.

Conséquence sur le visage : il doit afficher de plus en plus ostensiblement, au prix d'un travail de plus en plus artificiel, une singularité qu'il possède de moins en moins. Le visage du commerce (au sens que le capitalisme a imposé à ce mot, qui désigna autrefois les rapports le plus pleinement humains), le visage publicitaire est le plus souvent, d'abord, un typage — en général érotique ou comique. Mais il doit par surcroît souligner imperceptiblement un certain nombre de traits qui « font individu », qui « font subjectif » : un air pensif, un air sûr de soi, un air malin ou benêt, n'importe, pourvu que cela soit affiché. L'annonce réussie est celle qui convainc, très vite, qu'il y a de l'individu sous le visage. Aussi bien les analystes et concepteurs de messages publicitaires en sont-ils parfaitement et cyniquement conscients (le magazine *Jardin des modes*, par exemple, comporte une rubrique « Images de pub ». On y pouvait lire, en mars 1991, un article intitulé « Figures de l'autre », où, à grand renfort de citations de Lévinas et de Finkielkraut, l'auteur analysait la dialectique entre humanité et altérité des figures représentées dans quelques publicités pour des pantalons en couil bleu).

Il est banal, mais essentiel, de dire que cela ne va pas sans quelque dommage pour la croyance à l'humanité du visage humain, et que la publicité est l'un des plus manifestes moyens de notre entrée dans l'ère du soupçon. Eût-il eu les moyens de le désirer, l'art n'aurait pas forcément eu la capacité de résister au commerce, à la communication, à l'identitarisme, au typage, à l'anonymat recherché des visages.

Dépersonnalisé et chosifié, rendu indifférent, le visage a été simultanément contesté comme valeur. Contestation normale, née d'une prégnance jugée accablante de la visagéité, mais dont les effets redoublent, en terrain cette fois philosophique, ceux, auxquels pourtant sur un autre plan ils s'opposent, de la publicité et du commerce.

L'attaque la plus frontale et la plus véhémente est venue d'un célèbre travail, sur-titré *Capitalisme et schizophrénie*. Dans un chapitre singulièrement assassin de *Mille Plateaux* intitulé, précisément, « Visagéité », Gilles Deleuze et Félix Guattari assurent que le visage n'est pas un universel, mais au contraire une valeur propre à la civilisation occidentale et chrétienne. Le visage, « *c'est l'homme blanc lui-même* », et, plus loin, « *le Christ, c'est le visage* ». Le visage est perçu par eux comme « *une politique* » qui mène à l'inhumanité (« *visage quelle horreur* »). Donc « *si l'homme a un destin ce sera plutôt d'échapper au visage* » — à la machine abstraite de visagéité, machine qui fonctionne à la signifiante et à la subjectivation, et sert aussi à trier les visages, produisant ou alimentant au passage le racisme et l'ethnocentrisme.

Quinze ans après la parution de ce texte, les utopies auxquelles il en appelle — la meute, la tribu, la « déterritorialisation » en général — ont manifestement moins de rapports concrets avec la vie de ses lecteurs occidentaux. Au vrai, peu importe l'éventuelle véracité de telles thèses (voulues provocantes, développées comme pièce d'une attaque d'ensemble contre le subjectivisme et le subjecto-centrisme), au regard de leur force symptomatique. Ces philosophes qui haïssent le capitalisme lui accolent, lui attribuent la valeur-visage, en négligeant ou en tenant pour inessentiel tout ce qui, du capitalisme justement, a irrémédiablement atteint le visage humain, la visagéité. (Mais le cinéma ne leur donne-t-il pas raison, lui dont le visage ordinaire est si exactement le visage de l'impérialisme, de l'ordre mondial obstinément et patiemment construit par le capitalisme ?).

La période moderne se clôt sur cette critique voulue politique de la visagéité, sur cette accusation d'arrogance, à l'encontre d'un visage présenté comme outrageusement conquérant. Elle s'était ouverte sur une autre critique, à mi-chemin de la psychologie et de la métaphysique. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, une réaction directe et nerveuse à la vogue de la physiognomonie (ou de variantes comme la phrénologie), entraîne Hegel à consacrer plusieurs pages de la *Phénoménologie de l'esprit* à critiquer l'idée qu'un visage exprime une personnalité. Sa critique est articulée en deux temps.

D'une part, l'expression de l'intériorité par les organes du corps, et singulièrement l'expression physiognomique, est ambiguë : il n'y a pas de lien entre exprimé et exprimant, autrement dit on ne peut jamais être sûr de ce qu'exprime un visage. Le visage est un signe indifférent à l'égard du signifié, et en vérité, il ne signifie rien. L'individualité se refuse à être cet être « réfléchi en soi-même » qui est censé être exprimé dans les traits du visage,

et pose au contraire son essence dans l'œuvre de l'homme. Donc, second temps, voir l'expression de l'individu sur son visage, c'est laisser de côté son œuvre, au profit d'une recherche de « pure » vie intérieure qui ne se réalise peut-être jamais. Or, les « œuvres dans le monde » sont ce par quoi l'individu assure véritablement son destin. Chercher l'expression de l'individu dans son corps en tant qu'il est pour autrui (en tant qu'il est visible), c'est donc une réflexion vaine sur ce que l'individu n'a pas fait. Entre l'intention et l'opération, la physiognomonie choisit le premier pour intérieur vrai — mais l'intention est à jamais intraduisible en œuvres.

Impossible donc, à l'ère moderne en tous ses états, de voir le visage comme le simple affleurement de l'humain en l'homme. Leurrant, illusoire, le visage donne moins qu'il ne promet, il n'est pas le signe véridique d'une intériorité ; d'ailleurs la promesse même d'intériorité est fausse et dangereuse, puisque, au mieux, elle livre cette abomination, l'individu. Passée au laminoir de ces deux critiques symétriques, la valeur de visagité est comme infiniment amincie, presque annulée. Que le visage enferme dangereusement et avec arrogance dans la subjectivité, qu'au contraire il reste indifférent, par insuffisance, à cette subjectivité, toujours il perd sa valeur la plus élémentaire, l'expressivité. Situation paradoxale, où l'expressivité ne serait plus reconnue au visage que dans un discours, celui du commerce, qui sait l'utiliser comme reste mort d'une idéologie humaniste, qui sait au besoin la produire, mais qui ne sait la justifier.

Dans cet espace paradoxal, certaines formes sont, plus que d'autres, adaptées à la survie. La reviviscence du masque, surtout, n'a guère d'autre cause. Qu'est-ce que le masque ? Un avatar du visage qui tente justement d'annuler sa valeur de visagité (qu'on l'entende au sens de Deleuze & Guattari ou au sens de Lévinas). Il est donc, exactement, la seule forme de visage qui ne me regarde pas : un visage non visage, non en-visageable.

La peinture, depuis Picasso et l'art nègre (ou depuis la fascination des peintres français d'avant 1900 pour le masque japonais), a aimé les masques. Des peintres comme Brauner ou même Klee n'ont quasiment fait que des masques. Quant au théâtre, il en a usé et abusé. Mais là encore, le phénomène est plus apparent où le matériau y prête moins : dans l'image photographique. Le cinéma, surtout depuis vingt ou trente ans, a ainsi trouvé, avec le masque dans ses diverses guises, un succédané durable et efficace à l'universelle valeur d'expressivité du visage du cinéma muet — d'autant plus effica-

ce qu'il existe bien des façons de produire, en cinéma, le masque ou son équivalent.

*Les Yeux sans visage* (Franju) : un chirurgien démoniaque, froid héritier du docteur Frankenstein, prélève la peau d'un visage vivant, pour la greffer sur un autre visage, qui a perdu la sienne. Un plan du film montre l'opération, au moment même où, à peine enlevée, la peau est tenue en l'air, pour passer d'un visage à l'autre : surface de peau mince et souple, encore vivante mais déjà morte, privée de toute mobilité propre, de toute expression (temporairement, si la greffe réussit, définitivement, si elle rate). Le masque, ici, est cet intermédiaire un peu magique par lequel la vie pourra passer d'un visage à un autre — la vie, et l'identité :

« [...] puisque l'héroïne, déclarée morte, attend de l'opération une seconde vie : « Nouveau visage, nouvelle vie », lui dit son père. Et celle dont il a scalpé [sic] le visage, il l'enterre clandestinement, elle n'est plus personne. »

(François Flahault)

(Mais contrairement à l'opinion de Flahault, il n'y a pas « un visage pour deux » : le masque de chair est modelable, plastique, il se conforme au visage où il se pose).

*Don Giovanni* (de Mozart, Da Ponte et Joseph Losey) : le personnage se présente affublé d'un masque-coiffure-costume, qui fait du chanteur un corps sans visage. Le masque de Don Juan, nez busqué, cernes violâtres, perruque compliquée qui fait le crâne sortir de lui-même, mâchoire saillante, bouche trou noir, est presque le même que celui de Leporello. Ce dernier nom, en italien, signifie levraut, petit lièvre, mais en latin *lepus*, le lièvre, est proche de *lupus*, le loup : Leporello, Don Juan. Ce jeu de signifiants, sans doute voulu par Da Ponte, est littéralement traduit en image par Losey, avec ses deux masques à peine dissemblables, juste un peu plus mou, plus effacé, plus timoré chez le valet, plus dur, plus mordant et plus lubrique chez le maître. La traduction est parfois lourdement insistante, par exemple au début de l'acte II, avec la mise en évidence de la relation de double entre Don Giovanni et Leporello par un personnage supplémentaire, le serviteur muet qui tient deux masques semblables, un pour chacun. Le masque ici est assez proche de l'idéal de l'anti-visage lu par Deleuze et Guattari dans les masques des « primitifs » : « *Même les masques assurent l'appartenance de la tête au corps plutôt qu'ils n'en exhaussent un visage* ».

Jerry Lewis : grimage et grimace comme masque mobile et élastique. La grimace lewisienne ressortit au masque, parce qu'elle ne remplit aucune des fonctions normales de la grimace, communication ou expression. La communication est bloquée par la grimace qui extériorise sans cesse une fausse intériorité, comme dans cette scène de *Ladies' Man* où Herbert, rencontrant Katie au détour d'un couloir, ne l'écoute pas lui parler, mais continue à se parler à lui-même et à grimacer, dans le vide. Mais d'un autre côté, la grimace est déniée comme expression, par la caricature (dans le même film, la réplique « *Let me think !* » accompagne une grimace — « *Let me think harder !* », la même grimace, plus accentuée) ; par le décalage (lorsque Herbert découvre la trahison de sa fiancée Faith, il réagit par deux mimiques successives, incompatibles, l'une qui le transforme furtivement en Mr. Hyde, l'autre qui le fait tomber à la renverse, au ralenti, comme si le vent le poussait) ; par la parodie (il a « la même tête » que sa mère, jouée aussi par Lewis). Masque de caoutchouc, plus impressionnant que les masques de cire, peut-être aussi plus efficace à vider le visage de son pouvoir de visage. Sans compter, bien sûr, tous les masques-prothèses purs et simples, celui du noceur au début du *Plaisir* d'Ophuls, celui de *L'Homme au masque de cire* (De Toth, 1953)... Dans leur variété et leurs manifestes ou subtiles différences, ces masques s'approchent tous, inégalement, de l'idéal d'inexpressivité expressive qu'incarne presque parfaitement le masque de nô (dont on a pu écrire que « *la quintessence réside dans un expressionnisme tempéré par le souci de ménager d'infinies possibilités, de permettre de multiples manèges* » [Nobutaka Konparu]). Il s'agit toujours de laisser sur le visage une expressivité, mais comme errante, sans rapport nécessaire avec quoi que ce soit sous le visage.

(Sur ce point encore, toute chronologie serait infiniment trompeuse : le masque ne succède pas au visage, il se produit en même temps que lui, comme son extension ou sa contestation. On a pu lire, par exemple, le visage de Marlene Dietrich dans les films de Sternberg comme une tête, un masque inexpressif par lequel ne passe presque aucun état d'âme :

« *Au cœur d'une situation signifiante et même lourdement signifiante, un visage figé comme un masque se meut lentement. Ou encore : ce que Marlene travaille [...], ce qu'elle détourne est le mélodrame comme genre avec ses sentiments convenus ; et ceci afin de produire du pur mouvement insignifiant [...].* »

(Jean-Pierre Esquenazi)

L'insignifiance, l'a-signifiance comme l'autre voie par laquelle le cinéma s'en est pris au visage.)

### *Mort du temps, mort de la mort*

Perte du visage, par tous les bouts. Si le cinéma y a joué son rôle, c'est d'abord en le produisant morcelé, agressé, déformé, neutralisé, en le tirant finalement vers l'insignifiance. Mais il y a plus, et plus profond, si le propre du cinéma est bien d'avoir joué, pour tout cela, de son intime et essentiel rapport au temps.

Le visage en général est un signe, un indice du passage du temps, qu'il inscrit sur une surface, pour le meilleur ou pour le pire. Pour autant, il n'a pas de rapport immédiat au temps, pas plus que n'importe quel autre signe du passage, du flux, pas plus que n'importe quel autre objet biologique, pas plus que l'homme lui-même n'a de rapport simple ni direct au temps. Le temps, divin, naturel, cosmique, comme on voudra et comme on a voulu, est fondamentalement extérieur à l'homme biologique, l'excède. Ce dernier ne sait s'approcher du concept de temps que de façon empirique, qu'il se sente parfois la proie d'horloges internes, ou qu'il dérive cette expérience de celle de ses propres actions et du fait qu'elles évoluent temporellement. (Piaget a bien dit comment les jeunes enfants ne conçoivent le temps qu'incarné dans des changements, médiatisé par des notions comme celle de vitesse ; quant à l'adulte, il sait que tourner la tête ou lever la main prennent du temps, et qu'il faut attendre que le sucre fonde).

Le cinéma aurait pu être, a pu être un moyen documentaire de montrer le plus superficiel, l'inscription du temps, son passage sur un visage. Dans le cinéma classique (ici comme en bien d'autres points, épure simplifiée et souvent caricaturale de tout le cinéma), c'est la forme anodine du faux vieillissement, obtenu par grimage. Dans *Peter Ibbetson*, cette bluette aimée des Surréalistes, comme dans *Gertrud* de Dreyer, les acteurs d'un bout à l'autre du film « vieillissent » sous nos yeux (mais seul le second film inclut aussi un peu du vrai vieillissement des vrais corps). Le cinéma d'après-guerre, soucieux de préserver les traces de cet être dans le temps du visage, a permis parfois à des cinéastes d'aller plus loin, plus directement. La modernité, depuis, a pu consister à rendre justement cette inscription, comme dans ce projet maintes fois reformulé de Jean Eustache, d'un film dont le héros serait son fils à divers âges de la vie (en plus documentaire et plus systématique, c'est ce dont Truffaut a donné le brouillon avec la série des Doinel).

Inventé dans une société qui aurait accepté sereinement l'humanisme du visage, qui n'aurait pas voulu le troubler, le cinéma n'aurait peut-être eu qu'à



refléter pacifiquement le temps, qu'à faire de ses visages des miroirs de ce temps qui emporte et travaille la figure humaine. Au lieu de cela, ce qu'il a produit — fût-ce minoritairement et localement — est infiniment plus improbable, moins évident, plus terrible : il a produit un visage-temps, un visage qui lui-même a voulu devenir temps. À contre-logique de ce qu'est le cinéma, la photogénie, le gros plan en général ont produit le rapport le plus intime, donc le plus ravageur, entre un visage et le temps. C'est ainsi que le visage a été dénaturé.

Le plus artistique du cinéma muet est au cœur de ce problème. Le gros plan dans ses diverses manifestations y est toujours un moyen, pour le film, de *faire* du temps, de s'égaliser au temps, ou, ce qui revient un peu au même, d'échapper au temps (d'échapper au temps commun, objectif, en produisant un temps propre, nouveau, maîtrisable et surtout *sensible*). Le gros plan peint le temps, s'identifie au temps, il le grossit ou parfois veut l'arrêter, à moins qu'il ne constitue un espace soustrait au temps. Certes, c'est là un cas limite, mais qui dit bien que c'est toujours au temps que s'attaque le cinéma muet. Pourquoi ? Parce qu'il est le cinéma de l'apparition, et que toujours, il faut un temps pour apparaître — que ce soit *allmählich*, peu à peu, comme le pensait Balázs, ou au contraire en un éclair, comme le voulait Epstein. L'important est que ce temps pour apparaître soit fabriqué par le film lui-même (mais non pas sur le modèle dramatisé, théâtralement articulé, du temps fabriqué par le cinéma classique — lequel n'est jamais, en dernière instance, qu'une projection de l'espace sur le temps), et aussi, qu'il soit toujours destiné à frapper un visage.

Le cinéma dit « moderne » traitera le temps différemment, de façon apparemment plus lisse, en se souciant de façon toujours un peu égale d'une seule chose, la durée. Ce qui apparaît, dans un film de Rossellini, de Rivette, de Pialat, voire de Garrel, n'apparaît ni en un instant magique, acméique, lentement obtenu, ni fugitivement, avec la vivacité de l'éclair, mais apparaît toujours comme quelque chose qui dure, et souvent comme quelque chose qui était déjà là (les larmes de *L'Amour fou*, l'ineffable connivence père-fille dans *À nos amours*, etc.). Ajoutant de la durée, ce cinéma ajoute des temps morts, et c'est ce qui a pu souvent donner le sentiment qu'il revenait au documentaire, qu'il se modelait simplement sur le temps réel, « objectif ». Mais ce sentiment est trompeur, car les temps morts eux-mêmes, si aléatoires soient-ils, si inmaîtrisables par le metteur en scène, sont néanmoins ce qu'il a voulu produire (quand bien même il n'aurait été là que pour les laisser se produire, selon cet idéal de la mise en scène comme absence ou endormisse-

ment du metteur en scène que prône et incarne si parfaitement Rivette). Le temps du film n'est plus modelé de la même façon qu'à l'époque muette, il n'en reste pas moins modelé, purement filmique, produit par le même désir de s'égaliser au temps.

Or, le sentiment du temps a changé lui aussi, beaucoup, vite et de beaucoup de façons. Le rythme des actes de la vie quotidienne s'est autant accéléré depuis deux ou trois décennies que durant toute l'histoire de l'humanité auparavant. Parallèlement, le temps ne cesse d'être là, dans cette vie quotidienne, sous forme de marqueurs omniprésents. Les instruments d'affichage du temps sont multipliés, ajoutés parfois comme simples ornements, à presque tous les outils ou appareils ; ou bien ils deviennent une menue monnaie que le commerce offre en « cadeau » à toute occasion, comme dans d'autres sociétés on offrirait des coquillages ou des peaux de lapin ; ou encore, transformés en objets symboliques par le tout-venant de l'art, ils s'amoncellent en sculptures, se chantournent en formes compliquées, s'abolissent en gadgets.

Mais peut-être aussi que les formes du temps ont changé, et parmi elles, celles où s'était longtemps trouvé pris le cinéma, en ce qu'il héritait du XIX<sup>e</sup> siècle. Kafka, au début du siècle, s'est plaint de ce que le cinéma ne fût pas vraiment réaliste, parce qu'il ne montrait pas le vrai mouvement des choses, mais « ajoutait aux choses l'inquiétude de son propre mouvement ». Ce diagnostic à contre-courant (en 1912 !) était peut-être tout bonnement prophétique, et sa justesse plus éclatante encore si l'on dit que c'est l'inquiétude de son propre temps que le cinéma a ajouté aux choses, à tout ce qu'il représente : entre autres, au visage. Le visage a souffert partout, il a été mis au rancart, suspecté, dénoncé, épuisé par la publicité, par les arts, par la philosophie, par le documentaire. Nulle part ces ravages n'ont atteint, aussi violemment qu'au cinéma, l'être du visage dans le temps.

Une œuvre de 1982, six minutes de vidéo produites par l'INA et signées par Claus Holtz et Hartmut Lech, emblématiserait assez bien tout cela. Rejoignant les visées anonymisantes aussi bien du cinéma que de la photo, *36976 Portraits* (c'est le titre de l'œuvre) fait se succéder, de plus en plus vite (plusieurs centaines par seconde, à la fin), des photos de visages de visiteurs ordinaires du Centre Georges-Pompidou. Tout y est, ou presque : l'emportement d'une vitesse sans raison qu'elle-même, l'accumulation, l'indifférence, l'insignifiance. Des visages tourbillonnant dans un temps « pur », purement maîtrisé et computé — mais n'ayant plus aucun rapport avec le temps humain.

Mais qu'est-ce qu'un temps humain, si l'homme n'a pas de rapport immédiat au temps ? Qu'est-ce qui permettrait de dire que tel sentiment, telle forme du temps sont plus humains que d'autres, que voudrait donc dire une « humanité » du temps ? Uniquement ceci : le temps humain est celui qui mène à la mort. Or, ce que force à saisir la mésaventure du temps, c'est que la mort même n'est peut-être pas un universel. Aussi bien, l'écrasement du sens du temps par son infini découpage et son incessant modelage, n'est si terrible que parce qu'il veut dire aussi, forcément, une perte du sens de la mort.

Mort, seule certitude, au fondement des sociétés humaines. De toutes les sociétés humaines sans exception, et pas seulement de l'Occident chrétien ni des religions du Livre. Mais aussi à l'horizon de chaque homme en tant qu'homme, même si cet horizon a pu être imaginé de façons très différentes (comme une fin, comme un commencement — double sens du mot « horizon » lui-même — ou encore comme un passage, comme un être).

*« Pour Heidegger [...] elle est certitude par excellence. Il y a un a priori de la mort. Heidegger dit la mort certaine au point de voir dans cette certitude de la mort l'origine de la certitude même, et il se refuse à faire venir cette certitude de l'expérience de la mort des autres. »*

(Emmanuel Lévinas)

Telle est en effet la leçon de *Sein und Zeit* : l'homme est le seul étant qui « anticipe sa propre fin, son propre être-révolu, comme ce qui constitue la possibilité extrême de son être, et non pas comme un simple accident qui lui viendrait de l'extérieur » (Françoise Dastur). Mais plus près de nous, en 1970, Jacques Lacan commençait encore une conférence en interpellant ainsi ses auditeurs : « Alors bien sûr, la seule certitude que vous ayez, c'est la mort ». Or cette certitude, sans pouvoir évidemment tout à fait disparaître comme savoir rationnel, est en train de s'éteindre comme croyance et comme expérience.

La mort serait la seule chose qui puisse appartenir à l'homme, ma propre mort, la seule chose qui puisse m'appartenir, puisque je la ressens en moi incessamment dans les mouvements les plus infinitésimaux, du corps, de l'esprit, de la psyché, de l'âme. En vérité, c'est la vie même. Or, me voici dépossédé de ma mort, par tant de biais grossiers ou subtils. Matériellement, puisqu'elle m'échappe dans la surmédicalisation, dont le refus de l'euthanasie n'est que la conséquence la plus extrême. On ne meurt plus chez soi mais dans l'univers concentrationnaire et carcéral de l'hôpital, comme on naît

dans un entourage de plus en plus médicalisé, au milieu de la plomberie (les tuyaux, les perfusions) et des bip-bip de l'électronique, dans le curieux mélange d'archaïsme et de futurisme qu'est la pratique médicale. La mort n'est plus une aventure, ce qui advient et que j'affronte ou désire, mais un terme, malencontreux ou prévisible, dans un comput. Pas étonnant que tant d'écrivains contemporains soient pris d'une frénésie d'écriture lorsque la machine médicale les happe : écrire, c'est encore résister, prétendre garder sa mort en propre, la regarder.

Symboliquement, la mort échappe encore davantage, dans l'indifférenciation du temps, sa saturation, son accumulation. Mais aussi dans quelques phénomènes plus limités et plus compacts : au premier chef, la véritable rage biographique qui affecte l'Occident sous tant de formes, faisant proliférer les récits de vie, les signatures et les génériques (au sens, cette fois, du générique de film et de télévision, cette poussière de noms que personne ne lit mais qui sont là, noms propres proférés — dans l'espoir comique de vivre un peu plus ?). Le genre « biographie », dans la plupart de ses manifestations actuelles et à la différence des grandes œuvres qui l'ont jadis défini, n'est plus qu'une des facettes de la publicité, au même titre que l'interview ou la signature. À chaque interview, à chaque signature imprimée, à chaque biographie ou autobiographie publiée, une persona se vend un peu plus, à plus d'exemplaires, plus cher. À chaque fois, se nie un peu plus le secret sur lequel repose ma vie, non tant en ce que des faits, des événements se voient publiquement exposés, qu'en ce qu'une perspective accumulative, computable, échangeable est substituée à l'horizon ineffable, privé, entier de la mort.

Le Romantique (il en restait beaucoup au début de notre siècle) mourait un peu chaque jour en même temps que mourait le monde ; il acceptait de mourir vraiment lorsque le monde, décidément, dissemblait trop de son monde intérieur. Ce rythme-là, sans doute, n'est plus tenable, et c'est imaginairement enfin que la mort a le plus changé, échappe le plus. Et ici se retrouve le visage, si la possibilité du visage est la possibilité de connaître sa propre mort. Le visage est l'apparence d'un sujet qui se sait humain, mais tous les hommes sont mortels : le visage est donc l'apparence d'un sujet qui se sait mortel. Ce qu'on cherche sur le visage, c'est le temps, mais en tant qu'il signifie la mort. La perte du visage, si perte il y a, a pour finir cette signification : elle est la mort perdue, la privation de la mort.

Cinéma, la mort au travail : la fameuse formule de Cocteau est encore de quelqu'un qui, tout entier, était tendu vers la mort comme horizon humain,

personnel, intime : du *Sang d'un poète* au *Testament d'Orphée*, il s'agit toujours de contempler ce moment merveilleux du trépas, moment de passage et de rencontre que le film dilatera à l'extrême limite du supportable (voir encore, différemment mais avec autant d'intensité, les figures de la mort chez Maya Deren).

La mort qui travaille maintenant au cinéma est au contraire la mort de la mort.

## ÉPILOGUE

Le cinéma n'existerait-il plus, en cette année où tant de films encore sont projetés sur les écrans de Paris ? Les films américains qui continuent de nous parvenir seraient-ils seulement une vague caricature du souffle aventureux qui enthousiasma deux générations de critiques, au lendemain de deux guerres (comme, et peut-être ceci n'est pas sans rapport avec cela, la guerre du Golfe fut la caricature des deux guerres « mondiales ») ?

Il y a pourtant des films. Le cinéma a atteint sa fin, mais à aucune de ses fins il ne s'arrête. Certains de ces films — ce sont ceux qui importent le plus — sont comme des traces d'après un désastre. Dans *Allemagne 90 Neuf Zéro*, Jean-Luc Godard filme des paysages comme des visages. Cela est normal, puisqu'il s'agit de l'Allemagne. Mais ces paysages sont dévastés, ravagés, marqués de petite vérole, ils riment infiniment avec le visage de plésiosaure d'Eddie Constantine, immobile, parfois comme empaillé, où même les yeux n'arrivent pas à vivre, ou seulement au ralenti. Allemagne des apocalypses, des révélations, où Godard revient enfin comme à une source (il y aurait, de Godard à l'Allemagne, le même rapport qu'entre l'Allemagne des Romantiques et la Grèce).

Mais Godard, justement, est encore d'une génération qui peut remonter à des sources, qui sait à tâtons, avec une sûreté d'aveugle les localiser. Or, le désastre, ce peut être justement de n'avoir plus de source, d'avoir le sentiment d'un présent qui ne serait que présent, qui ne dirait jamais rien d'aucun passé. « *Je sais*, dit Godard, *que pour voir un film de Garrel je peux passer*

*un film de Hawks et ça revient au même* » : cela, Garrel ne le sait pas forcément. C'est peut-être parce qu'il ne le sait pas, parce qu'il ne sait pas que *J'entends plus la guitare* est un remake de *Rio Bravo* (comme *Nouvelle Vague*, un tout petit peu avant, a été un remake de *To Have and Have Not*), qu'il a mis dans son film autant de visages, et que ces visages n'en finissent pas de changer dans un présent interminable.

*Allemagne 90 Neuf Zéro* montre les ravages de Hitler et de Staline au pays de Bach et de Goethe ; *J'entends plus la guitare* parle d'autres ravages, d'une autre honte, ses visages ne se défont pas, parce qu'ils sont défaits une fois pour toutes, comme les ruines d'un pays qu'on aurait oublié. Mais aucun Hitler ne les a ravagés, et ce qui remonte à travers eux est bien plus lointain, bien plus archétypal que Bach ou Goethe. Depuis toujours le cinéma de Garrel est un cinéma d'archétypes, et aussi un cinéma de figures (du figural). Le remarquable, de ce dernier film, est que ces figures ne cherchent plus à saisir que des visages, et aussi que, prises ensemble elles dessinent une figure plus vaste, tracent un plan où inscrire, à nu, le sort du visage.

Première figure : le silence. Figure familière du cinéma de Garrel, depuis que *Le Révélateur* en fit l'exposition concertée. Le silence n'est pas pour lui, comme il l'a été chez Bergman par exemple, le silence de Dieu, mais bien le silence de l'Homme, l'incapacité mutilante à parler (dans *Les Ministères de l'art*, insistance sur cette aphasie, dans l'épisode avec Leos Carax, gros scénario sous le bras, perdu, muet, insistant ostensiblement sur la perte et la mutité). Pourtant, le silence n'est pas seulement négatif, pas seulement incapacitant. Dans un long plan fixe, Gérard et Aline sont ensemble au lit, encore tout habillés ; dans l'ininterrompu de leur regard doit passer toute la panoplie du désir, de l'amour, de l'émerveillement, de l'incrédulité, de la certitude incertaine : pas un son n'est entendu. Puis, un plan fixe donne le contrechamp : la vue par la fenêtre, un ciel de nuages. Et l'on revient au premier cadrage, où règne le même silence inchangé, mystique.

Le silence n'est à son tour qu'une des modalités peut-être d'une figure plus essentielle, qu'il faudrait appeler celle de l'entier, du bloc. Le bloc — ce serait la leçon voulue du film — c'est d'abord et surtout le bloc d'amour : on aime tout d'un bloc (et tout d'un coup : d'un coup de foudre, mais tranquille, sans orage). Aline est l'extrême de cette politique ; elle aime Gérard au premier regard parce qu'un bloc de certitude soudain la prend ; plus radicalement, parce que le bloc en elle coïncide avec l'amour maternel (« *chacun en a sa part et tous l'ont tout entier* »). Bloc de mère, elle fait bloc avec l'enfant

issu de ce corps sans mollesse, statuaire (sentir la différence avec, par exemple, la mère jeune, fragile, égale de son enfant, comme effrayée par lui, dans *Mon Cher Sujet*).

L'intégrité du bloc est l'obsession des personnages de *J'entends plus la guitare*, peut-être à cause d'une hantise schizophrénique de la dispersion, de la fragmentation. Une des premières scènes, celle où sont présentés Martin et Lolla, conclut sur ce dialogue : « *Tu ne me vois jamais en entier ? — Jamais — Alors, tu ne m'aimes jamais en entier.* » L'allusion est claire, à une scène célèbre du *Mépris* (Camille, ayant fait dire par Paul qu'il aime chaque partie d'elle : « *Alors, tu m'aimes tout entière* »), mais ces répliques sont comme un emblème à l'intérieur du film. Aimer, c'est aimer entièrement, d'un bloc sans faille — et ce sont les femmes qui le savent, qu'elles soient capables de le verbaliser, comme Aline, ou seulement de le sentir instinctivement, comme Marianne (les hommes, eux, se retrouvent toujours hors de cette compréhension, de cette certitude, comme dans l'échange désespéré et bouffon entre Martin et Gérard, quittés par leurs compagnes).

Le propre du bloc est d'être inentamable et éternel. Ce film où doit planer l'oiseau de glace de la mort, est un film sur l'irréalité de la mort, sur son inefficience à entamer l'inentamable. La mort est inefficace puisque rien, jamais, ne change dans ce qu'on voit. Les visages, surtout, incarnent cette éternité, cet éternel présent de ce qui change sans changer. Des masques se posent sur ceux de Benoit Régent, de Johanna Ter Steege — masque du désespoir, masque de la drogue, masque de l'incompréhension ou de la fatigue — mais sans les modifier. Ce n'est pas le premier film à faire ainsi vieillir les personnages sans que les acteurs changent, et l'on pensera aussitôt au plus manifeste des paris, celui des Straub dans leur film sur Bach. Le propos de Garrel n'en est pas éloigné (même si, au fond, le propos des Straub était en partie inverse du sien : faire advenir progressivement, et de l'intérieur, en quelque sorte par contamination du personnage Bach à l'acteur Leonhardt, un masque — mortuaire, bien sûr).

En même temps, les visages du film (à une exception près) apparaissent comme autant de visages de la mort. Visage expressionniste, gagné par des reflets mordorés et verts, par la présence de la charogne dans la chair désirable : tout ce qui passe dans le corps chez Rembrandt, chez Rubens, passe dans le visage de Marianne — jusqu'aux yeux qui s'injectent ou se bordent de rouge. Masque de mort, la tête méchante de la grand-mère (la bonté mielleuse de ses phrases, comme la sorcière de Blanche-Neige lorsqu'elle donne la pomme empoisonnée). Masque de mort, le profil prognathe de Linda,

visage qui s'abandonne à l'envahissement par l'ombre, par les trous noirs (comme les grotesques de Léonard, les mendiants de Murillo). Figure de la mort comme promesse humaine par excellence, le visage de la mère, celui d'Aline. (Une exception, on l'a dit : le visage d'Adrienne, dont le filmage en gros plan révèle la surface comme agitée d'un incessant friselis, d'ondoiements, de poussées ténues qui haussent ici un sourcil, crispent là fugitivement une commissure. Le frémissement de la vie, symptomatiquement montré comme frémissement creux, sans plénitude : il n'y a de plénitude que de la mort).

Ce que dessinent ces visages, presque toujours en gros plan ou en plan rapproché, ce n'est donc plus une perspective photogénique, une physionomie, une humanité ni une vérité. Ils tracent des figures, tout un destin de figures (dans lequel on ne peut pas ne pas sentir que le cinéaste désire s'inscrire aussi). Visages humains, trop humains par l'audace naïve avec laquelle ils s'offrent à tous les coups — filmés comme légèrement monstrueux, mais pourtant avec optimisme. Le visage de Yann Collette, aussi souvent que les autres filmé en gros plan (là où Eisenstein, dans *le Cuirassé « Potemkine »*, ne pouvait montrer que le temps d'un éclair l'œil crevé de l'institutrice), dit cet optimisme : visage cassé mais non battu, le seul au contraire avec celui d'Aline à ne jamais se défaire d'un bout à l'autre du film, parce qu'en lui l'ossature est avouée, retrouvée.

Le film de Garrel s'offre comme un film de survivant. On doit comprendre : survivant d'une guerre, dont le visage a été l'enjeu et la victime à la fois. Le gros plan du cinéma muet se voulait un moyen de faire du temps, de s'égaliser au temps fût-ce en lui échappant. Chez Garrel, on ne peut ni échapper au temps, ni s'égaliser à lui, il faut l'habiter. Mais habiter le temps, s'en tenir au plus près, est aussi le moyen de le rendre inopérant, comme le montre le poème que lit Marianne, et qu'elle résume ainsi : « *C'est l'histoire d'un vieil homme qui attend son amour et un jour il est mort, mais ça n'est pas grave.* »

La peinture survit à la perte du visage, parce qu'en général elle se survit, mal ou bien. Le visage a été pour elle un objet mais parmi d'autres. Chez les derniers peintres qui y croient encore comme à l'un des Beaux-arts, elle se satisfait également de la plénitude humaniste du visage (les autoportraits de Zoran Music) ou de son vide inhumain (ceux de Bacon).

Le cinéma, lui, n'a pas vraiment le choix. Il est avec la figure humaine, ou bien il n'est pas (« le » cinéma : la voie Lumière du cinéma, définitivement prise ici, faut-il enfin le souligner, pour celle qui a défini le plus proprement

l'art du cinéma). Tenté par la perte du visage comme il est tenté par tout de la peinture, il ne peut ignorer d'autre part que cette perte signerait la sienne. Il doit donc sans cesse continuer à produire du visage, alors même qu'il l'a exténué. Le film de Godard, celui de Garrel sont exemplaires en ce que, rares, ils s'attachent à le faire hors de toute hystérie (l'hystérie est l'issue commune du jeune cinéma d'art français, chez Doillon, chez Téchiné ou Assayas). Le rythme lent des gestes et des paroles, l'absence d'énerverment des plans, sont cultivés, pour que le temps, par ce retardement, existe vraiment. Le visage qui s'enlève sur le fond de ce temps statique (ou, si l'on veut, stratigraphique) n'a plus aucun des rôles que l'histoire du cinéma avait inventés. Pourtant, il existe : il est ce qui reste du visage quand le cinéma en a tout oublié et tout détruit.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Le visage est un sujet inépuisable, sur lequel une bibliographie occuperait des volumes entiers. On ne donne ici que les références des textes directement utilisés pour la rédaction de cet essai — qu'ils soient cités ou non.

- Abraham (Pierre), *Figures*, Gallimard, 1929.
- Agee (James), *Agee on Film* (1958), tr. fr. partielle, *Sur le cinéma*, Éd. de l'Étoile, 1991.
- Andrew (Dudley), *André Bazin* (1978), tr. fr., Éd. de l'Étoile, 1983.
- Arnheim (Rudolf), *Film als Kunst* (1932), rééd. Fischer Taschenbuch, 1979.
- Arnoux (Alexandre), *Du muet au parlant*, La Nouvelle Édition, 1946.
- Astruc (Alexandre), « Prisonniers du passé », *L'Écran français*, 8 août 1945.
- Aumont (Jacques), « Chutes », *Vertigo*, n°3, 1988, 57-61.
- « L'Analogie ré-envisagée », *Iris*, n°10, 1990, 49-65.
- « Image, visage, passage », in R. Bellour et al. (dir.), *Passages de l'image*, Centre Georges-Pompidou, 1990, 61-70.
- « La photographie déchirée », *La Recherche photographique*, n°12.
- « Le portrait absent », à paraître dans *Iris* n°14.

- Bailly (Pierre), « Trois chapitres sur les acteurs », *Gazette du cinéma*, n°5, nov. 1950, p. 7.
- Balázs (Béla), *Schriften zum Film*, 1. Bd., München, Carl Hanser Vlg., 1982 [comprend *Der sichtbare Mensch* et une copieuse sélection d'articles des années 1922-26 ; en cours de traduction aux éditions Macula].
- Barbaro (Umberto), *Neorealismo e realismo, II : Cinema e teatro*, Roma, Editori Riuniti, 1976.
- Bardèche (Maurice) et Brasillach (Robert), *Histoire du cinéma*, André Martel, 1948.
- Barjavel (René), *Cinéma total. Essai sur les formes futures du cinéma*, Denoël, 1944.
- Barthès (Roland), *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1980.
- « L'acteur d'Harcourt », *Mythologies*, Seuil, 1957.
- Baudinet (Marie-José) et Schlatter (Christian) (dir.), *Du visage*, Presses Universitaires de Lille, 1985.
- Bazin (André), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 4 vol., Éd. du Cerf, 1958-62. (L'édition en un volume, dite « définitive », de 1975, est fort raccourcie).
- Bazin (Philippe), « Visages découverts », *Clichés*, n° 57, juillet 1989, p. 34.
- Bellour (Raymond), *L'Analyse du film*, Albatros, 1979.
- *L'Entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*, La Différence, 1990.
- Berger (John), « Francis Bacon and Walt Disney », *About Looking*, New York, Pantheon Books, 1980.
- Bobin (Christian), *L'Autre Visage*, Ed. Lettres Vives, 1991.
- Bonafoux (Pascal), *Les Peintres et l'autoportrait*, Genève, Skira, 1984.
- Bordwell (David), « Glamour, Glimmer, and Uniqueness in Hollywood Portraiture », *Hollywood Glamour 1924-1956*, Madison, Elvehjem Museum of Art, 1987.
- Bordwell (David) et al., *The Classical Hollywood Cinema*, Columbia Univ. Press, 1985.
- Brenez (Nicole), voir ci-dessous, *Admiranda* n°5-6-7 (notamment, dans le n°5, « Comme vous êtes », et dans le n°6, les articles signés du pseudonyme Henri Joubertjean).
- Bresson (Robert), *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975.
- Canudo (Ricciotto), *L'Usine aux images*, Genève, Office central d'éditions, 1927.
- Chabrol (Claude), Entretien, *Cahiers du cinéma*, 407-408.
- Chion (Michel), *La Voix au cinéma*, Éd. de l'Étoile, 1982.

- Le Son au cinéma*, *ibid.*, s.d. [1985]
- Cohen (Jacques), « Visage, Figure », in Baudinet et Schlatter, *op. cit.*
- Coissac (G.-Michel), *Histoire du cinématographe*, Ed. du Cinéopse-Gauthier-Villars, 1925.
- Collet (Jean), « Les absences de Sandra », (1966), *Cahiers du cinéma*, 174, 56.
- Comolli (Jean-Louis), « Le détour par le direct », (1969) *Cahiers du cinéma* 209, 48-53 et 211, 40-45.
- Courtine (Jean-Jacques) et Haroche (Claudine), *Histoire du visage*, Rivages, 1988.
- Cyrulnik (Boris) (dir.), *Le Visage. Sens et contresens*, ESHEL, 1988.
- Daney (Serge), « L'orgue et l'aspirateur » (1977), *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1983.
- « Du visuel au visage », *Libération*, lundi 4 février 1991.
- Dastur (Françoise), *Heidegger et la question du temps*, PUF, 1990.
- De Duve (Thierry), « L'art était un nom propre », *Au nom de l'art*, Ed. de Minuit, 1989, 9-65.
- Deleuze (Gilles), *L'Image-Mouvement*, Éd. de Minuit, 1983.
- *L'Image-Temps*, Éd. de Minuit, 1985.
- Deleuze (Gilles) et Guattari (Félix), *Mille Plateaux*, Ed. de Minuit, 1978.
- Delluc (Louis), *Cinéma et Cie* (1919), in *Écrits cinématographiques II*, Cinémathèque Française, 1986.
- Ducrot (Oswald), « Le cinéma sauve son âme », *Raccords*, n°8, 1951, pp. 5-6.
- Dulac (Germaine), « Les procédés expressifs du cinématographe », *Ciné-magazine*, 11 juillet 1924.
- Ekman (Paul), « Facial Signs : Facts, Fantasies and Possibilities », in Thomas A. Sebeok (ed.), *Sight, Sound and Sense*, Indiana University Press, 1978, 124-156.
- Eisenstein (Serge), *Mémoires*, 3, tr. fr. UGE, coll. 10/18, 1985.
- Epstein (Jean), *Écrits sur le cinéma*, 2 vol., Seghers, 1974-75.
- Flahault (François), *Face à face*, Plon, 1989.
- Freund (Gisèle), *Mémoires de l'œil*, Seuil, 1977.
- Fried (Michael), *La Place du spectateur* (1980), tr. fr., Gallimard, 1990.
- Frizot (Michel) et al., *Identités. De Disdéri au photomaton*, Centre National de la Photographie & Ed. du Chêne, 1985.
- Gagnebin (Murielle), *Fascination de la laideur*, L'Age d'homme, Lausanne, 1978.

- Garrel (Philippe) et Lescure (Thomas), *Une caméra à la place du cœur*, Admiranda/Institut de l'image, Aix-en-Provence, 1992.
- Gombrich (Ernst H.), « Le masque et le visage » (1970), tr. fr. in *L'Écologie des images*, Flammarion, 1985.
- Grabar (André), *La Peinture byzantine*, Genève, Skira, 1953.
- Les Voies de la création en iconographie chrétienne*, Flammarion, 1979.
- Guitry (Sacha), « Le roman d'un tricheur : présentation », *L'Illustration*, 30 mai 1936, cité d'après *Le Cinéma et moi*, Ramsay, 2<sup>e</sup> édition, 1984.
- Harms (Rudolf), *Philosophie des Films* (1926), reprint Hans Rohr, Zürich, 1970.
- Ingres (Jean-Auguste-Dominique), « Écrits du peintre », in *Ingres raconté par lui-même à ses amis*, vol. 1, Pierre Cailler, Genève, 1947.
- Jammes (André), *Nadar*, Paris, Centre National de la Photographie, 1982.
- Kracauer (Siegfried), *Theory of Film*, Oxford University Press, 1960.
- Lapiere (Marcel), dir., *Anthologie du cinéma, Rétrospective par les textes de l'art muet qui devint parlant*, La Nouvelle Édition, 1946.
- Ledoux (Fernand), « Personnages et maquillage », *L'Amour de l'art*, n°37-38-39 (1949), p. 56.
- Léger (Fernand), *Fonctions de la peinture*, Gonthier, 1965.
- Legrand (Gérard), *Cinémanie*, Stock, 1979.
- Leutrat (Jean-Louis), *Kaléidoscope*, Presses Universitaires de Lyon, 1989.
- « Le portrait ovale », *La Part de l'œil*, 6 (1990), 157-165.
- Lévinas (Emmanuel), *Éthique et Infini*, Fayard, 1982.
- La Mort et le Temps*, Éd. de l'Herne, 1991.
- Masson (Alain), *L'Image et la Parole*, La Différence, 1989.
- Meunier (Jean-Pierre), *Les Structures de l'expérience filmique. L'Identification filmique*, Librairie universitaire, Louvain, 1969.
- Morin (Edgar), *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Éd. de Minuit, 1958.
- Münsterberg (Hugo), *The Photoplay : A Psychological Study* (1916), rééd., New York, Dover, 1970.
- Nilsen (Vladimir), *The Cinema as a Graphic Art* (1934), tr. angl., Newnes Ltd., London, s.d. [1937].
- Nobutaka (Konparu) et al., *Nô Men Nyû Mon (Introduction au masque de nô)*, Tokyo, Week-end Library, 1984. [Traduction manuscrite par Yuko Hitomi].
- Philippon (Alain), « À nos amours » de Maurice Pialat, Crisnée, Yellow Now, 1989.
- Piles (Roger de), *Cours de peinture par principes* (1708), Gallimard, 1989.

- Rivette (Jacques), « L'âge des metteurs en scène », 1954, *Cahiers du cinéma*, n°31.
- Robinson (Henry Peach), « Idealism, Realism, Expressionism », in Alan Trachtenberg, ed., *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven, 1980.
- Rosen (Charles) et Zerner (Henri), *Romantisme et Réalisme*, (1984), tr. fr., Albin Michel, 1986.
- Rouillé (André), *La Photographie en France, 1816-1871*, Macula, 1989.
- Sartre (Jean-Paul), *L'Existentialisme est un humanisme*, 1946, cité d'après la réédition Nagel, 1970.
- Schefer (Jean Louis), *L'Homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1980.
- Sandler (Egon), *L'Idône, image de l'invisible*, Desclée de Brouwer, 1981.
- Simmel (Georg), « La signification esthétique du visage » (1901), tr. fr. in *La Tragédie de la culture*, Rivages, 1988, 137-144.
- Souriau (Étienne), *L'Univers filmique*, Flammarion, 1953.
- Stindt (Georg-Otto), *Das Lichtspiel als Kunstform*, Atlantis Vlg., Bremerhaven, 1924.
- Thomas (Frank) et Johnston (Ollie), *Disney Animation. The Illusion of Life*, Abbeville Press, New York, 1984.
- Vernant (Jean-Pierre), *La Mort dans les yeux. Figures de l'autre en Grèce ancienne*, Hachette, 1985.
- Vernet (Marc), *Figures de l'absence*, Éd. de l'Étoile, 1988.
- Vieth (Hermann), *Der Film : Ein Versuch*, Kommissions-Vlg : Wilhelm Zimmermann, Euskirchen, 1926.
- Winkin (Yves), « La "communication non verbale" ou la physiognomonie légitime », in *Rhétoriques du corps*, De Boeck-Wesmael, Bruxelles, 1988.
- Wirth (Jean), *L'Image médiévale*, Méridiens-Klincksieck, 1989.
- Admiranda*, n°5-6-7 (1991), *Figuration Défiguration*.
- Cahiers de la photographie*, n°18 (1986), spécial Cartier-Bresson.
- Iris*, n°6 (1986), spécial « L'Effet Kouléchov ».
- n°14 (à paraître), spécial « Le Portrait peint au cinéma ».



## INDEX

- 2001 : 153, 160, ph : 148  
36976 Portraits : 195  
*À bout de souffle* : 52  
*À nos amours* : 132, 194  
*A Streetcar Named Desire* : 51  
*À travers le miroir* : 127, 151, 160  
Abraham (Pierre) : 43  
*Abschied* : 114  
Actors Studio : 47, 50  
*Afrique sur Seine* : 137  
Akerman (Chantal) : 138 ; ph. : 41, 110  
Aldrich (Robert) : 113  
*All That Heaven Allows* : 50  
*Allemagne année zéro* : 120  
*Allemagne 90 Neuf Zéro* : 120, 199, 200 ; ph. : 176  
*Alphaville* : ph. : 176  
Althusser (Louis) : 188  
*Ami de mon amie (L')* : 133  
*Amore* : 131  
*Amour fou (L')* : 132, 194 ; ph : 141  
Andersson (Bibi) : 138, 160  
Andersson (Harriet) : 127  
Andrew (Dudley) : 116  
Anglade (Jean-Hugues) : 151  
Antonioni (Michelangelo) : 120 ; ph. : 103  
Aprà (Adriano) : 133  
Arnheim (Rudolf) : 151  
Arnoux (Alexandre) : 44  
Assayas (Olivier) : 203  
Astruc (Alexandre) : 55  
Atlan (Jean) : 164  
*Au hasard Balthasar* : ph. : 42, 105  
*Avventura (L')* : ph. : 103  
Bach (Jean-Sébastien) : 133, 200, 201  
Bacon (Francis) : 29, 164, 180, 202  
Bailly (Pierre) : 134  
*Baisers de secours (Les)* : ph. : 110, 178  
Balázs (Béla) : 79-87, 90, 92, 93, 94, 95-101, 160, 194  
Balzac (Honoré de) : 66  
Barbaro (Umberto) : 115-116  
Bardèche (Maurice) : 53  
Bardot (Brigitte) : 47  
Barjavel (René) : 117-118, 126  
Barkan (Raymond) : 117  
Barrymore (Lionel) : 46, 47  
Barthes (Roland) : 23, 31, 128, 187  
Baudelaire (Charles) : 27

- Baudrillard (Jean) : 49  
 Bazin (André) : 30, 44, 48, 61, 100, 112, 116-119, 153  
 Bazin (Philippe) : 182  
 Beatty (Warren) : 51  
 Becker (Jacques) : 55  
 Bell (Marie) : 53  
*Belle Nivernaise (La)* : 91  
*Belle Noiseuse (La)* : 132  
*Bellissima* : 119, 121, 128, 131 ; ph. : 75, 108  
 Bellour (Raymond) : 56, 166  
 Belmondo (Jean-Paul) : 52  
 Berger (John) : 180  
 Bergman (Ingmar) : 11, 12, 127, 137-138, 151, 159-160 ; ph. : 39, 76, 106, 143, 144  
 Bergman (Ingrid) : 63, 113, 120, 131  
 Bergson (Henri) : 99  
 Bertillon (Alphonse) : 185, 186  
 Berto (Juliet) : 138  
 Besson (Luc) : 151  
 Betty Boop : 54  
 Bichat (Xavier) : 22  
 Binoche (Juliette) : 151, 152  
 Björnstrand (Gunnar) : 160  
*Blackbird (The)* : 77, 81  
*Blade Runner* : 154  
*Blanche-Neige* : 97  
*Blonde Venus* : ph. : 38  
 Bobin (Christian) : 179  
*Body Double* : 154  
 Boèce : 18  
 Boltanski (Christian) : 166  
*Bon, la brute et le truand (Le)* : 157  
 Bonitzer (Pascal) : 95  
 Bonnaire (Sandrine) : 132  
 Bonnard (Pierre) : 57  
 Borde (Raymond) : 187  
 Bordwell (David) : 59, 60, 62  
 Botticelli (Sandro) : 25  
 Brando (Marlon) : 51  
 Braque (Georges) : 163  
 Brasillach (Robert) : 53  
 Brauner (Victor) : 164, 190  
 Brenez (Nicole) : 50, 129, 135  
 Brennan (Walter) : 54  
 Bresson (Robert) : 46, 90, 121, 124-125, 136 ; ph. : 42, 70, 74, 105  
 Brisson (Adolphe) : 44  
 Bronzino (Agnolo) : 56  
 Buffet (Bernard) : 169  
 Buñuel (Luis) : 153  
 Burson (Nancy) : 182  
 Campus (Peter) : 152  
 Canudo (Ricciotto) : 68  
 Capra (Frank) : 55  
 Carax (Leos) : 152, 153, 155, 166, 200  
 Cardinale (Claudia) : 158, 159  
*Carrosse d'or (Le)* : 131  
 Cartier-Bresson (Henri) : 32  
 Casarès (Maria) : 126  
 Cassavetes (John) : 91, 137, 139 ; ph. : 142  
*Cat on A Hot Tin Roof (The)* : 51  
 Cayatte (André) : 120  
 Cendrars (Blaise) : 59  
 Cézanne (Paul) : 29  
 Chabrol (Claude) : 63  
 Chaney (Lon) : 77, 81, 97  
 Changeux (Jean-Pierre) : 184  
 Chaplin (Charles) : 79  
 Charcot (Jean-Baptiste) : 185, 186  
 Chardin (Jean-Baptiste) : 28, 57  
 Chaulet (Emmanuelle) : 133  
 Chevalier (Maurice) : 54

- Chienne (La)* : 121  
*Chinoise (La)* : 138  
 Chion (Michel) : 122  
 Chomette (Michèle) : 182  
*Chronique d'Anna-Magdalena Bach* : 133  
*Chute de la maison Usher (La)* : 90, 91, 101-102  
*Cinématon* : 33  
*Cinq Mille Doigts du Docteur T (Les)* : 153  
*Citizen Kane* : 113, 114  
*Clock (The)* : 113  
 Close (Chuck) : 165, 166  
 Cocteau (Jean) : 45, 126, 197-198  
 Cohen (Jacques) : 24  
 Collet (Jean) : 158  
 Collette (Yann) : 202  
*Communians (Les)* : 160  
 Comolli (Jean-Louis) : 124, 155  
 Constantine (Eddie) : 199  
*Contes cruels de la jeunesse* : 157  
 Cooper (Gary) : 53  
 Corneille (Pierre) : 126, 139  
 Courant (Gérard) : 33  
 Courtine (Jean-Jacques) : 21, 184  
 Couture (Thomas) : 27  
 Craig (Michael) : 159  
 Crawford (Joan) : ph. : 38  
*Crime de Monsieur Lange (Le)* : 117, 124  
*Crowd (The)* : 114  
*Cuirassé « Potemkine » (Le)* : 96, 202  
 Cuny (Alain) : 54  
 Da Ponte (Lorenzo) : 191  
 Dagerman (Stig) : 14  
*Damnés (Les)* : 159  
 Daney (Serge) : 116, 123, 149  
 Dastur (Françoise) : 196  
 De Duve (Thierry) : 185  
 De Sica (Vittorio) : 119  
 De Toth (André) : 192  
 Déa (Marie) : 54  
 Debucourt (Jean) : 102  
*Déjeuner du matin (Le)* : 155  
 Delacroix (Eugène) : 27, 30  
*De la nuée à la résistance* : ph. : 42  
 Deleuze (Gilles) : 85, 94, 98, 99, 102, 161, 186, 189, 190, 191  
 Delluc (Louis) : 87-88  
 Delon (Alain) : 160  
 Delsarte (François) : 67  
 Delvaux (André) : 152  
 Demeny (Georges) : 32-33, 34  
 Deren (Maya) : 198  
*Désir meurtrier* : 157  
*Deux ou Trois Choses que je sais d'elle* : 187  
 Diderot (Denis) : 23, 27, 28  
 Dietrich (Marlene) : 54, 192  
 Disdéri (André-Adolphe-Eugène) : 26  
 Disney (Walt) : 54, 55-56, 97, 180  
 Dixon (Nicholas) : 182  
*Docks of New York (The)* : ph. : 37  
 Doillon (Jacques) : 203  
*Don Giovanni* : 124, 191  
 Douchet (Jean) : 116  
*Dr. Jekyll et Mr Hyde* : 63, 82  
 Dreyer (Carl-Theodor) : 9, 10, 11, 12, 193 ; ph. : 39  
 Dubuffet (Jean) : 164  
 Duchamp (Marcel) : 164  
 Duchenne de Boulogne (Guillaume-Benjamin-Amand) : 185, 186  
 Ducrot (Oswald) : 136  
 Dulac (Germaine) : 95

- Duncan (Isadora) : 67  
 Duras (Marguerite) : 139-140  
 Eisenstein (Serge) : 82, 85, 92, 93, 95-96, 156, 157, 202  
 Ekman (Paul) : 66  
*Elena et les hommes* : 131  
*Enfance nue (L')* : 138 ; ph. : 75  
 Epstein (Jean) : 79, 88-93, 98-101, 118, 157, 169, 194 ; ph. : 69, 76  
*Era notte a Roma* : 113  
 Erró : 33  
 Esquenazi (Jean-Pierre) : 192  
*Europe 51* : 120  
 Eustache (Jean) : 193 ; ph. : 142  
*Évangile selon Saint-Matthieu (L')* : 135  
*Exodus* : ph. : 109  
*Faces* : 91, 137  
*Falbalas* : 55  
 Falconetti (Renée) : 9  
*Fantôme qui ne revient pas (Le)* : 160  
 Fellini (Federico) : 159 ; ph. : 145  
*Femme modèle (La)* : 135  
*Femme qui se poudre (La)* : 155  
 Feyder (Jacques) : 53  
 Fichte (Johann Gottlieb) : 162  
 Fields (W. Claude) : 54  
 Fieschi (Jacques) : 132  
 Finkielkraut (Alain) : 188  
 Flahault (François) : 191  
 Fleming (Victor) : 82  
 Fonda (Jane) : 138  
*Forfaiture* : 79  
 Foucault (Michel) : 127, 186  
 Fox Talbot (William) : 87  
 Fragonard (Jean-Honoré) : 28, 57  
*France Tour Détour Deux Enfants* : ph. : 74  
 Franju (Georges) : 191 ; ph. : 145  
*Frenzy* : 49  
 Freud (Lucian) : 169  
 Freud (Sigmund) : 81  
 Freund (Gisèle) : 57, 130  
 Fried (Michael) : 28  
 Friedlaender (Walter) : 21  
 Friese Greene (William) : 32  
 Gagnebin (Murielle) : 163, 169  
 Gall (Franz Joseph) : 66  
 Gance (Abel) : 92  
 Garbo (Greta) : 54  
 Garrel (Philippe) : 137, 194, 199-203 ; ph. : 71, 105, 110, 143, 177, 178  
 Gerstl (Richard) : 169  
*Gertrud* : 193  
 Giacometti (Alberto) : 164  
 Gilbert (John) : 52  
 Giraudet (Alfred) : 67  
 Gish (Lillian) : 86  
*Glace à trois faces (La)* : ph. : 76  
 Godard (Jean-Luc) : 10, 12, 47, 126, 127, 137-138, 151, 152, 156, 160, 179, 199-200, 203 ; ph. : 35, 74, 107, 146, 170, 172, 173, 175, 176  
 Gombrich (Ernst H.) : 22, 27  
 Goethe (Johann Wolfgang von) : 200  
 Goude (Jean-Paul) : 167  
*Goûter de bébé (Le)* : 168  
 Goya (Francisco) : 28  
 Gozzoli (Benozzo) : 25  
 Grabar (André) : 21  
*Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* : ph. : 73  
*Grand Jeu (Le)* : 53  
 Granet (François-Marius) : 25  
 Greuze (Jean-Baptiste) : 28  
 Griffith (David Wark) : 68 ; ph. : 37, 40  
*Grimaces* : 33

- Gris (Juan) : 164  
 Grotowski (Jerzy) : 50  
 Guattari (Félix) : 189, 190, 191  
 Guitry (Sacha) : 43, 45  
 Harms (Rudolf) : 83, 84, 93  
 Haroche (Claudine) : 21, 184  
 Hart (William S.) : ph. : 72  
*Hautes Solitudes (Les)* : 137 ; ph. : 143  
 Hawks (Howard) : 55, 112, 113, 134, 200  
 Hayakawa (Sessue) : 79  
*He Who Gets Slapped* : 97  
 Hebbel (Johann Peter) : 81, 83  
 Hegel (Friedrich) : 66, 168, 189  
 Heidegger (Martin) : 196  
 Hessling (Catherine) : 131  
*Heure du loup (L')* : ph. : 76, 106  
 Hildebrand (Adolf) : 97  
*His Girl Friday* : 113  
*Histoires d'Amérique* : ph. : 41  
*Histoire(s) du cinéma* : 112  
 Hitchcock (Alfred) : 49, 113-114, 122, 156  
 Holtz (Claus) : 195  
*Homme au crâne rasé (L')* : 57, 152  
*Homme au masque de cire (L')* : 192  
*Homme que j'ai tué (L')* : 149  
*Homme qui tousse (L')* : 155  
*Honte (La)* : 160  
 Hugo (Victor) : 168  
 Huillet (Danièle) : 133, 139 ; ph. : 42  
 Imamura (Shohei) : 157  
 Ingres (Jean-Auguste-Dominique) : 25, 27, 28, 29, 56, 129-130  
*In the Clutches Of A Gang* : ph. : 174  
 Irazoqui (Enrique) : 135  
*Ivan le Terrible* : 20  
 Ivens (Joris) : 114  
*J'entends plus la guitare* : 200, 201 ; ph. : 177  
 Jancsó (Miklos) : 156  
 Jannings (Emil) : 52, 82  
*Jaune le soleil* : 139-140  
*Jeanne Dielman* : 138  
 Jobert (Marlène) : 139  
 Johnston (Ollie) : 56  
 Jolson (Al) : 53  
 Joly (Martine) : 48  
*Jour se lève (Le)* : ph. : 36  
*Journal d'un curé de campagne (Le)* : 136 ; ph. : 74  
 Juarez : 135  
*Jules et Jim* : 52  
 Kafka (Franz) : 160, 195  
 Kalfon (Jean-Pierre) : 132  
 Kant (Emmanuel) : 24, 84  
 Karina (Anna) : 9, 10, 139  
 Ken (Alexandre) : 31-32  
*King Lear* : ph. : 173  
 Klee (Paul) : 190  
 Kouléchov (Lev) : 48-49, 92  
 Kracauer (Siegfried) : 98  
 Kubrick (Stanley) : 160 ; ph. : 148  
 Kurosawa (Akira) : 156  
 L'Herbier (Marcel) : 92  
 Labarthe (André) : 10  
 Laçan (Jacques) : 196  
*Ladies' Man (The)* : 192  
*Lady and the Mouse (The)* : ph. : 40  
 Lam (Wilfredo) : 164  
 Lang (Fritz) : 156 ; ph. : 108  
 Lavant (Denis) : 150, 152  
 Lavater (Johann-Caspar) : 66  
 Lawrence (Florence) : 62  
 Léaud (Jean-Pierre) : 138, 139  
 Lebrun (Françoise) : 139

- Lech (Hartmut) : 195  
 Ledoux (Fernand) : 135  
 Léger (Fernand) : 165  
 Legrand (Gérard) : 49, 116, 133, 134  
 Lehmann (Henri) : 25, 28  
 Lelouch (Claude) : 113  
 Léonard (de Vinci) : 202  
 Leone (Sergio) : 156-157  
 Leonhardt (Gustav) : 133, 201  
 Lerski (Helmar) : 152  
 Lessing (Gotthold-Ephraïm) : 169  
*Letter (The)* : 113  
*Letters Home* : 138  
 Lévinas (Emmanuel) : 119, 188, 190, 196  
 Lewis (Jerry) : 54, 82, 192 ; ph. : 174  
*Liberté la nuit* : ph. : 71  
*Ligne générale (La)* : 95, 157  
 Liszt (Franz) : 25  
*Little Foxes* : 113  
*Little Fugitive (The)* : 118  
 Living Theatre : 50  
*Lola Montès* : 158  
 Losey (Joseph) : 124, 191  
 Lubitsch (Ernst) : 149  
*Ludwig* : 159  
 Lumbroso (Arnolfo) : 185  
 Lumière (Louis) : 33, 202  
 Lynch (David) : 167  
 Magnani (Anna) : 119, 128, 131  
*Magnificent Ambersons (The)* : 113, 158  
 Malraux (André) : 116  
*Maman et la Putain (La)* : 139 ; ph. : 142  
*Mamma Roma* : 131  
 Manet (Édouard) : 27, 149  
 Mao (Tsé-Toung) : 138  
 Marey (Étienne-Jules) : 33  
*Marnie* : 56  
*Masculin Féminin* : ph. : 173  
 Masson (Alain) : 44  
*Mauvais Sang* : 150, 151-153  
 Meidner (Ludwig) : 169  
 Méliès (Georges) : 33  
*Menschen am Sonntag* : 114  
*Mépris (Le)* : 47, 156, 201  
 Merleau-Ponty (Maurice) : 125  
*Metropolis* : ph. : 108  
 Meunier (Jean-Pierre) : 60-61  
 Michaux (Henri) : 164  
*Ministères de l'art (Les)* : 200  
 Minnelli (Vincente) : 113, 135  
 Mitchum (Robert) : 47, 53  
 Moholy-Nagy (László) : 78  
*Moïse et Aaron* : 123, 133  
*Mon Cher Sujet* : 201 ; ph. : 107, 178  
 Monet (Claude) : 25  
 Montand (Yves) : 138  
 Moreau (Jeanne) : 52  
 Morin (Edgar) : 87, 99-100  
*Mort à Venise* : 159 ; ph. : 146  
*Mort d'Empédocle (La)* : 133  
 Mosjoukine (Ivan) : 48  
 Mourlet (Michel) : 116, 134  
 Mozart (Wolfgang-Amadeus) : 191  
 Muni (Paul) : 135  
 Münsterberg (Hugo) : 64, 99  
 Murillo (Bartolomé Esteban) : 202  
 Music (Zoran) : 202  
 Nadar : 30, 185  
*Nana* : 131  
*Nanouk l'esquimau* : 185  
 Negri (Pola) : 52, 86  
 Newman (Paul) : 51, 132  
*News from Home* : 138  
 Nicolas (Marc) : 48

- Nielsen (Asta) : 79, 86, 93 ; ph. : 73  
 Nietzsche (Friedrich) : 67  
*Nikita* : 151, 154  
 Nilsen (Vladimir) : 64  
*Noir Pêché* : 133  
*Nosferatu* : ph. : 144  
*Nous ne vieillirons pas ensemble* : 138-139  
*Nous sommes tous des assassins* : 120  
*Nouvelle Vague* : 160, 168, 179, 200 ; ph. : 146  
*Nuit et brouillard du Japon* : ph. : 148  
*Nutty Professor (The)* : 82  
*Octobre* : 96, 186  
*Old Wives for New* : ph. : 36  
*Olvidados (Los)* : 153  
*Onze Fioretti de Saint François d'Assise* : 136  
 Opalka (Roman) : 181  
 Ophuls (Max) : 158, 159, 192  
*Ordet* : ph. : 39  
*Orphée* : 126  
 Oshima (Nagisa) : 156, 157 ; ph. : 148  
*Othon* : 124, 126, 133, 139  
*Paisa* : 117  
 Parillaud (Anne) : 151  
*Partie de campagne* : 121  
 Pasolini (Pier Paolo) : 135  
*Passe ton bac d'abord* : ph. : 175  
*Passion de Jeanne d'Arc (La)* : 9  
*Patriote (Le)* : ph. : 72  
*Patsy (The)* : ph. : 174  
*Persona* : 11, 137-138, 160 ; ph. : 39, 143  
*Peter Ibbetson* : 193  
*Petit Soldat (Le)* : 139  
*Peur (La)* : 120  
 Philippon (Alain) : 132  
 Piaget (Jean) : 193  
 Pialat (Maurice) : 131-133, 138-139, 194 ; ph. : 75, 147, 175  
 Picasso (Pablo) : 163, 190  
 Piccoli (Michel) : 132, 150  
 Pickford (Mary) : 46-47 ; ph. : 72  
*Pierre le grand* : 135  
 Piles (Roger de) : 131  
*Plaisir (Le)* : 192  
 Platon : 13, 18  
 Plotin : 18  
 Poe (Edgar Allan) : 101  
*Point du jour (Le)* : 115  
 Popeye : 54  
 Poudovkine (Vsévolod) : 92  
 Poussin (Nicolas) : 29, 168  
 Proust (Marcel) : 25, 163  
*Prunella* : ph. : 40  
*Puissance de la parole* : 151  
*Quai des brumes* : 54  
 Racine (Jean) : 132  
 Rainer (Arnulf) : 164  
*Rapaces (Les)* : ph. : 71  
 Raphaël (Raffaello Sanzio) : 168  
 Régent (Benoit) : 201  
 Reich (Günther) : 123  
*Religieuse (La)* : ph. : 104, 147  
 Rembrandt : 100, 201  
*Rendez-vous d'Anna (Les)* : ph. : 110  
 Renbir (Jean) : 46, 117, 121, 124, 131, 132, 137  
 Renoir (Sophie) : 133  
*Révéléateur (Le)* : 200  
 Richter (Gerhard) : 165, 166  
 Rigaud (Hyacinthe) : 25, 29  
 Rilke (Rainer-Maria) : 22-23, 24  
*Rio Bravo* : 200  
*Rite (Le)* : ph. : 144

- Rivette (Jacques) : 45, 112, 124, 131-134, 156, 194-195 ; ph. : 104, 141, 147  
*Riz amer* : 121  
 Robinson (Henry Peach) : 87, 185  
 Rohmer (Éric) : 45, 116, 124, 127, 133  
 Room (Abram) : 160  
*Rope* : 113, 156, 158  
 Rosen (Charles) : 27, 149  
 Rossellini (Roberto) : 112, 113, 117, 120, 131, 136, 137, 194  
 Rouch (Jean) : 127, 137  
 Rouffaer (Senne) : 152  
 Rubens (Pierre-Paul) : 201  
*Rue Fontaine* : ph. : 105  
 Saint-Victor (Hugues de) : 19  
*Sally of the Sawdust* : ph. : 37  
*Sang d'un poète (Le)* : 198  
 Sartre (Jean-Paul) : 60-61, 111, 116, 118, 160  
*Satyricon (Le)* : ph. : 145  
 Schaffer (R.) : 182  
 Seberg (Jean) : 137  
*Shadows* : ph. : 142  
*Silence de la mer (Le)* : 129  
 Simmel (Georg) : 77, 96-97  
 Sirk (Douglas) : 50  
*Six et demi Onze* : ph. : 69  
*Six fois deux* : ph. : 172  
 Sjöström (Victor) : 97  
*Soigne ta droite* : 118 ; ph. : 107, 175  
 Sorel (Jean) : 159  
 Soulages (François) : 26  
 Souriau (Étienne) : 61  
*Splendor in the Grass* : 51  
 Staiger (Janet) : 59  
 Stanislavski (Constantin) : 50  
*Stars* : 33  
 Sternberg (Josef von) : 192 ; ph. : 37, 38  
 Stindt (Georg-Otto) : 80, 93  
 Strasberg (Lee) : 50  
 Straub (Jean-Marie) : 45, 52, 124, 126, 133, 139, 201 ; ph. : 42  
*Stromboli* : 121  
 Swanson (Gloria) : 86  
 Swedenborg (Emmanuel) : 10  
 Sydow (Max von) : 127  
 Tcherkassov (Nicolai) : 135  
 Téchiné (André) : 203  
 Ter Steege (Johanna) : 201  
*Terra trema (La)* : 121  
*Testament d'Orphée (Le)* : 198  
 Thomas (Frank) : 56  
 Thompson (Kristin) : 59, 67-68  
*Three Transitions* : 152  
*To Have and Have Not* : 200  
*Tout va bien* : 138  
 Tracy (Spencer) : 47, 63  
*Tragédie de la rue (La)* : ph. : 73  
 Truffaut (François) : 193  
 Tsyviane (Ioury) : 65  
*Twin Peaks* : 167  
 Ullmann (Liv) : 138, 160  
*Un condamné à mort s'est échappé* : ph. : 70  
*Un homme et une femme* : 113  
*Under Capricorn* : 113, 156  
*Une femme mariée* : 187  
*Une vie de chien* : 117  
*Vaghe stelle dell'orsa (Sandra)* : 114, 158 ; ph. : 104  
 Van Dyck (Antoine) : 129  
*Van Gogh* : ph. : 147  
 Van Loo (Louis-Michel) : 28  
 Vasari (Giorgio) : 24  
 Verlaine (Paul) : 126  
 Vernant (Jean-Pierre) : 17

- Vernet (Marc) : 56  
 Vernon (Howard) : 129  
*Vertigo* : 57  
 Vertov (Dziga) : 92  
 Vieth (Hermann) : 82  
*Vinti (I)* : 120  
 Visconti (Luchino) : 114, 158-159, 169 ; ph. : 75, 104, 108, 146  
*Visiteurs du soir (Les)* : 54  
*Vitelloni (I)* : 120  
*Viva l'Italia* : 113  
*Vivre en paix* : 115  
*Vivre sa vie* : 9, 10, 11, 124 ; ph. : 35  
*Voleur de bicyclette (Le)* : 118-119  
 Warhol (Andy) : 33, 181  
 Wayne (John) : 47, 53  
*Week-end* : 138  
 Weston (Edward) : 30  
 Williams (Tennessee) : 132  
 Wilson (Robert) : 167  
 Wirth (Jean) : 18  
 Wyler (William) : 113  
 Wyman (Jane) : 50  
 Yanne (Jean) : 139  
*Yeux sans visage (Les)* : 191 ; ph. : 145  
*Zelig* : ph. : 41  
 Zerner (Henri) : 27, 149  
 Zeuxis : 169

## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Merci de leur aide pour l'illustration de ce livre à : Catherine Fröchen, Michel Marie, Frédérique Moreau, Patrice Rollet et la Cinémathèque universitaire.

Photos collection *Cahiers du cinéma* sauf : couverture, p. 75 bas, 107 bas, 108 bas, 145 bas, 178 bas (collection Jacques Aumont) ; p. 148 bas (collection Cat's) ; p. 36 bas, 40 bas, 72 bas (collection Michel Marie) ; p. 142 bas (collection Yellow Now).

## TABLE

PROLOGUE .....	9
I. D'UN VISAGE .....	13
La question du visage .....	14
Visage et représentation .....	17
Le visage saisi par la photographie .....	26
Cinéma : « Mehr Gesicht » ? .....	32
II. LE VISAGE ORDINAIRE DU CINÉMA .....	43
Le cinéma parlant, ou le retour de l'acteur .....	44
La bouche parle ... ..	50
...et l'œil regarde .....	54
Ordinarité de l'ordinaire .....	58
Un anodin supplément : le glamour .....	62
Visage primitif .....	64
III. LE VISAGE EN GROS PLAN .....	77
Visage lisible, visage visible .....	78
Les concepts du visage muet .....	92
Le visage muet : un visage-temps .....	100
IV. L'HOMME PORTRAIT .....	111
Le désir de durer .....	112
La revanche du réel .....	114
Le visage humain .....	117
Visage, voix, personne .....	122
Du portrait enfin possible .....	127
Postlude .....	136

V. LE VISAGE DÉFAIT.....	149
La réification.....	149
Le dé-visage sous le visage.....	155
Le dé-visage comme « fin » du visage.....	160
VI. ... À SA PERTE.....	179
Fin du visage représenté.....	180
Visage, visagéité, entropie (on ne peut perdre que ce qui est déjà perdu).....	184
Mort du temps, mort de la mort.....	193
ÉPILOGUE.....	199
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	205
INDEX.....	211

*Photogravure : Fotimprim*  
*Flashage : Edit-press*



---

Achévé d'imprimer par Corlet, Imprimeur, S.A.  
14110 Condé-sur-Noireau (France)  
N° d'Imprimeur : 5678 - Dépôt légal : août 1992  
*Imprimé en C.E.E.*